

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Monika Krasicka-Gajownik

*Wybrane sonaty na wiolonczelę i fortepian kompozytorów polskich
z przełomu XIX i XX wieku w kręgu francuskiej szkoły
wiolonczelowej*

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: dr hab. Jan Kalinowski

Kraków 2022

SPIS TREŚCI

WSTĘP	1
ROZDZIAŁ 1.....	3
SZKOŁY WIOŁONCZELOWE.....	3
1.1 GENEZA POWSTANIA I DAŁSZY ROZWÓJ SZKÓŁ WIOŁONCZELOWYCH - PRZEDSTAWICIELE, GŁÓWNE ZAŁOŻENIA	3
1.2 OŚRODKI WIOŁONCZELOWE W XVIII WIEKU	7
1.3 ROZWÓJ SZKÓŁ WIOŁONCZELOWY W XIX WIEKU.....	10
ROZDZIAŁ 2.....	17
KONTEKST HISTORYCZNO-STYLISTYCZNY. NURTY, STYLE, KIERUNKI W MUZYCE FRANCUSKIEJ I POLSKIEJ PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU – ZARYS ..	17
2.1 FRANCJA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU.....	17
2.2 POLSKA NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU	20
ROZDZIAŁ 3.....	23
WYBRANE SONATY NA WIOŁONCZELĘ I FORTEPIAN KOMPOZYTORÓW POLSKICH Z PRZEŁOMU XIX I XX WIEKU – OMÓWIENIE	23
3.1 ZYGMENT STOJOWSKI – SONATA A-DUR NA FORTEPIAN I WIOŁONCZELĘ OP. 18 (1895). 23 <i>Zygmunt Stojowski – życie i twórczość wiolonczelowa.....</i>	23
<i>Sonate pour piano et violoncelle op. 18.....</i>	24
3.2 ALEKSANDER TANSMAN - SONATA NA WIOŁONCZELĘ I FORTEPIAN NR 2 (1930)	43
<i>Aleksander Tansman – życie i twórczość wiolonczelowa</i>	43
<i>Deuxième sonate pour violoncelle et piano</i>	45
3.3 SZYMON LAKS – SONATA NA WIOŁONCZELĘ I FORTEPIAN (1932).....	64
<i>Szymon Laks – życie i twórczość wiolonczelowa</i>	64
<i>Sonate pour violoncelle et piano</i>	65
ZAKOŃCZENIE	80
BIBLIOGRAFIA:.....	83

WSTĘP

Na przełomie XIX i XX wieku istniało kilka wiolonczelowych szkół wykonawczych. Do najbardziej znaczących należał ośrodek francuski. Za założyciela tej szkoły uznawany jest Martin Berteau, żyjący w latach 1691-1771. Na przestrzeni lat ośrodek ten wykształcił wielu wybitnych wiolonczelistów, takich jak Jean-Louis Duport, August Franchomme, Maurice Maréchal, André Navarra i inni. Ich grę charakteryzuje specyficzny styl wykonawczy, określany mianem stylu szkoły francuskiej, słyszalny nie tylko w aspekcie technicznym, ale przede wszystkim wyrazowym. Wnioski płynące z analizy stylu wykonawczego szkoły francuskiej wykorzystałam w interpretacji przedstawionego przeze mnie dzieła artystycznego, na które składają się trzy polskie sonaty na wiolonczelę i fortepian, skomponowane w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku.

Sonata na wiolonczelę i fortepian była jednym z gatunków wiodących w twórczości wiolonczelowej na przełomie XIX i XX wieku. Tworzyli ją m.in. kompozytorzy rosyjscy (S. Rachmaninow, N. Miaskowski, S. Prokofiew, D. Szostakowicz), niemieccy (M. Reger, P. Hindemith), angielscy (F. Bridge) i francuscy (C. Saint-Saëns, C. Debussy, G. Fauré, A. Honegger, D. Milhaud). Również polscy kompozytorzy sięgali w swojej twórczości po gatunek sonaty na wiolonczelę i fortepian. Uwagę skupiłam na twórcach emigracyjnych związanych z okręgiem paryskim: Zygmuncie Stojowskim, Aleksandrze Tansmanie i Szymonie Laksie. Na zakorzenienie tych twórców w kręgu i stylu francuskim wskazują nie tylko fakty biograficzne; świadczą o nim także dedykacje sonat oraz pierwsi wykonawcy tych dzieł. *Sonata A-dur na fortepian i wiolonczelę op.18* stanowiła ważną pozycję w repertuarze koncertowym ówczesnego solisty Opery Paryskiej – Pablo Casalsa, zaś nazwisko francuskiego wiolonczelisty - Maurice'a Maréchala widnieje w dedykacji umieszczonej na stronach tytułowych sonat Aleksandra Tansmana i Szymona Laksa odpowiednio z lat 1930 i 1932.

Celem mojej rozprawy doktorskiej jest próba wyodrębnienia i sklasyfikowania cech stylu wykonawczego szkoły francuskiej oraz wykazanie ich wpływu na założenia kompozycyjne i wykonawcze wybranych sonat polskich twórców. Analizę wybranych utworów ukierunkowałam na wykazanie problemów wykonawczych związanych z zagadnieniami technicznymi, które odgrywają fundamentalną rolę w wydobyciu odpowiedniej ekspresji i wyrazu artystycznego, typowych dla stylu francuskiej muzyki wiolonczelowej przełomu XIX i XX wieku. Każda z wybranych sonat cieszy się rosnącym

zainteresowaniem w szerokim gronie wykonawców i odbiorców. Mimo to nie istnieje nagranie zawierające wszystkie omawiane przeze mnie utwory. Fakt ten świadczy o tym, że nie podjęto jeszcze próby wykazania cech jednoczących te sonaty. Uważam to za istotne wyzwanie artystyczne i naukowe, które mam nadzieję doprowadzi do uchwycenia istoty francuskiej szkoły wiolonczelowej, jej wyjątkowej śpiewności, ekspresyjności i finezji, a także przyczyni się do propagowania polskiej muzyki wiolonczelowej.

Główne pozycje bibliografii występujące w języku polskim, francuskim, angielskim i niemieckim to monografie, artykuły oraz hasła encyklopedyczne dotyczące życia i twórczości kompozytorów (J. Cegieła, *Dziecko szczęścia*, tom I; J.A. Herter, *Zygmunt Stojowski. Life and music*, J. Glazowska, *Losy – Szymon Laks; w negatywie świata*), stylu muzyki polskiej i francuskiej przełomu XIX i XX wieku (Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, R. Suchowiejko, *L'Émigrations Musicale Polonaise à Paris pendant L'Entre-deux-guerres: Artistes – Événements-Contextes*), a także opisujące technikę wykonawczą (J. L. Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduit*, B. Romberg, *Violoncell-Schule*).

ROZDZIAŁ 1

Szkoły wiolonczelowe

1.1 Geneza powstania i dalszy rozwój szkół wiolonczelowych - przedstawiciele, główne założenia

Jednym z przedmiotów moich badań jest wpływ francuskiej szkoły wykonawczej na interpretację sonat na wiolonczelę i fortepian napisanych przez kompozytorów polskich. Utwory Aleksandra Tansmana i Szymona Laksa dedykowane zostały Maurice'owi Maréchalowi, zaś prawykonania *Sonaty na fortepian i wiolonczelę* Zygmunta Stojowskiego dokonał kompozytor z Josephem Salmonem przy wiolonczeli w Salle Erard w Paryżu w maju 1896 roku. Cztery lata później wykonywał ją Pablo Casals – przyszły profesor Konserwatorium Paryskiego.¹ Każdy z wyżej wymienionych wiolonczelistów był blisko związany z francuską szkołą wiolonczelową, która na przełomie XIX i XX wieku razem ze szkołą niemiecką tworzyły filar dla rozwoju praktyki wykonawczej w innych ośrodkach. Aby zbadać dokładnie czym cechowała się ówczesna paryska sztuka wykonawcza należy wrócić i przeanalizować narodziny szkół wiolonczelowych w Europie, co miało miejsce na początku XVIII wieku. Ewolucja techniki wykonawczej była ściśle związana z rozwojem wiolonczeli i zmian jakie zachodziły w tym czasie w jej budowie, w konstrukcji smyczka, czy pojawieniu się nóżki, która pozwoliła wiolonczelistom wygodniej usiąść przy instrumencie i zmodyfikowała tym samym aparat wykonawczy.

Współczesna nazwa wiolonczeli pojawiła się dopiero w XVIII wieku. Mnogość nazw i rozmiarów tego instrumentu sprawiła, że trudno jest dokładnie prześledzić jego historię. Źródła podają, iż członkowie rodziny Amati, Maggini i Francesco Rugieri tworzyli mały typ wiolonczeli przed XVIII wiekiem, jednak to Stradivariemu przypisuje się udoskonalenie i ustanowienie standardowych wymiarów wiolonczeli na początku XVIII wieku, w której długość korpusu mierzyła 75-76 cm, będąc tym samym krótszą i węższą wersją 30 wiolonczel stworzonych w latach 1680-1701 przez przedstawiciela kremońskiej szkoły lutniczej. Od tego czasu podstawowa konstrukcja wiolonczeli uległa zmianom w znikomym stopniu w XIX wieku, chociaż w „*Méthode*” (1805 rok) Konserwatorium Paryskiego nadal pojawiały

¹ J.A. Herter, *Zygmunt Stojowski. Life and Music*, wyd. Figureoa Press, Los Angeles 2007, s. 179.

się dwa terminy: *violoncelle* jako określenie instrumentu solowego i *basse* określające instrument akompaniujący, orkiestrowy. Stąd można przypuszczać, że jeszcze w XIX wieku używano obu rozmiarów wiolonczeli.²

Zarówno skrzypce jak i viola da gamba miały wpływ na ewolucję XVIII-wiecznego smyczka wiolonczelowego. Ówczesni wiolonczeliści grali smyczkami o różnych wymiarach i wadze. Stosowano również dwa rodzaje włosów: czarne, które ze względu na swą grubość i co za tym idzie cięższą wagę stosowano do gry orkiestrowej, zaś białe, lżejsze włosie używano do gry solowej. Największy wpływ na ewolucję i kształt współczesnego smyczka miał François Tourte, który do 1785 roku udoskonalił swój produkt tworząc tym samym jako pierwszy smyczek o łuku wklęsłym będącym w opozycji do łuku wypukłego podstawka. Zmiany miały na celu wzmocnienie i utrzymanie brzmienia na całej długości smyczka. Jean-Louis Duport (1749-1819) uważał, że „*nikt z mu ówczesnych nie osiągnął takiego sukcesu w produkcji smyczków jak pan Tourte jr*”.³ Na tym ewolucja smyczka praktycznie dobiegła końca. W późniejszym czasie dokonano marginalnych zmian, które miały służyć zwiększeniu wygody w grze oraz wzmocnieniu brzmienia.

W XVIII i na początku XIX wieku wszelkie traktaty i podręczniki zalecały opieranie wiolonczeli na łydkach. Mimo to istnieją udokumentowane dowody wskazujące, iż XVIII-wieczni wiolonczeliści pomagali sobie w utrzymaniu wiolonczeli różnymi przedmiotami takimi jak np. stół czy nóżka. Według Jean-Louisa Duporta „*sposób trzymania wiolonczeli między nogami jest bardzo różny w zależności od przyzwyczajeń i różnych rozmiarów ludzi*.”⁴ Jako punkt wyjścia uznał metodę, w której grający siedzi na skraju krzesła, wysuwając lewą stopę do przodu przy jednoczesnym odciągnięciu prawej w tył, co pozwalało, aby róg wiolonczeli wpadał w zagłębienie prawego kolana, a ciężar instrumentu przeniósł się na lewą nogę. Natomiast Bernhard Romberg zwracał szczególną uwagę na utrzymanie prostej postawy z unikaniem pochylania się do przodu i nadmiernego podnoszenia łokci, co może wywoływać sztywność ramion i podnoszenie barków.⁵ Dopiero ok. 1869 roku Adrien-François Servais rozpropagował i utrwalił użycie nóżki w wiolonczelowym świecie. Tym samym wykonawcy uzyskali większą swobodę ruchu przy instrumencie, a przy tym drgania pudła

² St. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, *Violoncello*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, ed. by S. Sadie, Macmillan Publishers, Londyn, 2001, s. 745-751.

³ Tamże, s. 752, , tłum. własne, „*there is no one who has succeeded better in our day in the manufacture of bows than Mr Tourte jr*”.

⁴ J.-L. Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduit*, Imbault, Paryż ok. 1804, s. 5, tłum. własne, „*La tenue du Violoncelle entre les jambes varie beaucoup suivant les habitudes e la différente taille des personnes*”.

⁵ B. Romberg, *Violoncell-Schule*, T. Trautwein, Berlin 1840, s. 7.

rezonansowego nie były tłumione przez nogi wiolonczelistów. Byli też tacy jak np. Alfredo Piatti (1822-1901) czy Robert Hausmann (1852-1909), którzy nigdy nie skorzystali z tego udogodnienia.⁶

Jeśli chodzi o technikę lewej ręki to według traktatu Johna Gunna (*Theory and Practice of Fingering on the Violoncello*) z 1789 roku angielscy wiolonczeliści zaadaptowali z diatonicznego systemu palcowania, występującego w technice skrzypcowej, trzymanie szyjki wiolonczeli pod skośnym kątem, gdzie kciuk znajdował się za pierwszym palcem. Ten aparat gry lewej ręki stosowali tacy wiolonczeliści jak Jean Baptiste Janson (1742-1803), Jean Balthasar Tricklir (1750-1813) i Bernhard Romberg.⁷

We Francji technikę lewej ręki wiolonczelistów wzorowano na technice używanej w grze na violi da gamba. Było to spowodowane faktem, że założycielem francuskiej szkoły wiolonczelowej był gambista – Martin Berteau. Technika ta zakłada prostopadłe ustawienie ręki względem strun i podstrunnicy i ustawienie kciuka za drugim palcem lewej ręki. Jean-Louis Duport zmodyfikował ten układ, twierdząc, że kciuk powinien znajdować się między pierwszym a drugim palcem w pozycji równoległej do nich. System ustanowiony przez francuskiego wiolonczelistę stanowi podstawę współczesnej techniki lewej ręki.⁸ Romberg wskazał braki w sposobie gry Duporta, twierdząc, że w wyższych pozycjach lewa ręka powinna jednak zmieniać kąt nachylenia względem podstrunnicy na bardziej skośny przy zaokrąglonych palcach. Jednak pozycja Duporta motywowana była tym, aby zachować większe rozluźnienie stawów.

Ustalenie pochodzenia pozycji kciukowej jest trudne. Pierwsza udokumentowane wspomnienie użycia kciuka pojawia się w *Méthode* Michela Corrette'a (1709-1795). We Francji zaczęto również, poczynawszy od Martina Berteau stosować technikę flażoletową, a wielu wirtuozów wiolonczeli z XVIII wieku, tj. Jean-Baptiste Janson, Jean-Baptiste Bréval pisząc swoje utwory stosowało pochody pasażowe w pozycjach kciukowych. Co ciekawe unikano używania struny C do końca XVIII wieku, co mogło być spowodowane niższym strojem stosowanym w Paryżu, który obniżał napięcie struny, utrudniając wydobywanie dźwięku. W ośrodku niemieckim stosowano nieruchome pozycje kciukowe z palcowaniem w poprzek strun, aby uniknąć nadmiernych zmian pozycji oraz używano w nich czwartego palca.

Wraz z końcem XVIII wieku rola solisty nabierała nowego wymiaru za sprawą powiększającej się liczby wirtuozów, którzy sami komponowali utwory, w których mogli

⁶ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 752.

⁷ Tamże, s. 752.

⁸ J.-L. Duport, dz. cyt., s. 6.

wykazać się kunsztem rozwiniętej techniki wiolonczelowej. „Niewiele zmieniło się w sposobie trzymania instrumentu i smyczka. Zmienił się natomiast niewyobrażalnie rozwój zasobów wirtuozowskich. Szybkie, bardzo szybkie figury i pasaże z użyciem kciuka i czwartego palca, teraz rozszerzone na najodleglejsze rejony gryfu. Znacznej rozbudowie uległa gra dwudźwiękowa, akordowa, trylowa i harmoniczna. *Détaché* zostało zastąpione podstawowym pociągnięciem *legato*, pojawiły się też smyczki wirtuozowskie, takie jak *staccato* i *spiccato*. Wydaje się, że wraz z odejściem od *détaché* nastąpił wzrost wibracji”.⁹ Przedstawiciele szkoły niemieckiej rekomendowali oszczędne użycie techniki wibracyjnej. Dotzauer określił *vibrato* jako „ściśle drżenie” bądź „*tremolo*”, które powinno służyć jedynie do zwiększenia intensywności długich nut. Jego nauczyciel Romberg uważał, że *vibrato* powinno występować jedynie na początku dźwięku, bez podtrzymywania go na całej długości nuty. Jego zdaniem nadmierne wibrowanie powoduje jęczący efekt i jest w złym guście. Ekspresja i piękno brzmienia w szkole francuskiej skupiało się wokół niuansów techniki smyczkowej, dlatego też przypuszcza się, że technika wibracyjna miała dla nich marginalne znaczenie. Z upływem lat XIX wieku wibracja wychodząca z impulsu palca przerodziła się w *vibrato* nadgarstkowe i przedramienne.¹⁰

Możliwości brzmieniowe i artykulacyjne jakie uzyskali wiolonczeliści dzięki konstrukcji „Stradivardiego smyczków” - François Tourte znacząco wpłynęły na rozwój techniki prawej ręki. Pomimo tego sposób trzymania smyczka w XVIII wieku różnił się w zależności od szerokości geograficznej. Wielu z wiolonczelistów pozostało w chwycie smyczka dolnym, gambowym. Do tego grona należał między innymi założyciel szkoły francuskiej Martin Berteau. Jednak już jego uczniowie stosowali chwyt smyczka bardziej nam współczesny. Michel Corrette wspomina, iż włoscy wirtuozi, będący pod wpływem techniki skrzypcowej stosowali chwyt górny w trzymaniu smyczka. Tym tropem poszedł również uczeń Berteau’a – Jean-Pierre Duport. Francuski wirtuoz uważał, że smyczek należy trzymać płaskim kciukiem powyżej żabki, pomiędzy drugim i trzecim palcem. Istotnym dla niego było też równoważenie ciężaru smyczka i ruchu ręki poprzez mały palec. Sugerował umieszczenie drugiego palca na włosiu i zachowanie elastyczności i ruchomości wszystkich palców prawej ręki. Uważał

⁹ H. von Loesch, Th. Drescher, *Violoncellospiel*, [https://www. mgg-online.com, dostęp: 12.10.2021], tłum. własne, „Was sich jedoch änderte, war die ungeahnte Entfaltung virtuoser Ressourcen. Rasches und sehr rasches Figuren- und Passagenwerk erstreckte sich unter Einsatz z von Daumen und viertem Finger nun bis in die entlegensten Regionen des Griffbretts. Doppelgriff- (neben Terzen, Sexten und Oktaven auch Dezimen), Akkord-, Triller- und Flageolettspiel erfuhren eine erhebliche Erweiterung. Hinsichtlich der Bogenführung wurde das *Détaché* durch einen *Legato*-Grundstrich abgelöst; virtuose Stricharten wie *Staccato* und *Spiccato* gelangten zum Einsatz. Mit der Abkehr vom *Détaché* scheint zunehmend mehr vibriert worden zu sein“.

¹⁰ Tamże.

to za niezbędne dla operowania ekspresją w smyczku. Francuska technika smyczkowa XVIII i XIX wieku charakteryzowała się kontrolowanym prowadzeniem smyczka i różnorodnymi sposobami smyczkowania.¹¹

W odróżnieniu od J.-P. Duporta wiolonczeliści wywodzący się z ośrodka drezdeńskiego, na czele z Friedrichem Dotzuerem trzymali prawą dłoń na żabce smyczka, aby móc zwiększyć siłę nacisku, od której uzależniali intensywność brzmienia. Mimo że ich technika wiolonczelowa różniła się od francuskiego sposobu gry to oparta była na francuskiej szkole skrzypcowej Giovaniego Battisty Viottiego, który był wielką inspiracją dla Romberga. Według założyciela niemieckiego ośrodka smyczek należało trzymać stabilnie w dłoni, zachowując przy tym wyprostowany kciuk. Niewskazane było, aby palce podążały za ruchem smyczka. Siła i piękno brzmienia miało swoje źródło w luźnym i niskim położeniu ramienia, które powinno zwisać blisko ciała grającego. Wpływy szkoły drezdeńskiej, której głównym przedstawicielem był Dotzauer dostrzegalne są zarówno w niemieckiej jak i rosyjskiej technice wiolonczelowej XIX wieku.¹²

1.2 Ośrodki wiolonczelowe w XVIII wieku

Utworzenie licznych konserwatoriów w XVIII wieku doprowadziło do powstania na niespotykaną dotąd skalę szkół i ośrodków wiolonczelowych.

NIEMCY I AUSTRIA

Początkowo w krajach germańskich wiolonczeli przypisywano przede wszystkim rolę akompaniującą. Stan ten uległ zmianie dopiero w drugiej połowie XVIII wieku. *Sześć suit na wiolonczelę solo* Jana Sebastiana Bacha oraz partie *obbligato* w jego kantatach i koncertach brandenburskich stanowią wyjątek od tej zasady. Problemy wykonawcze zawarte w suitach przypominają bardziej współczesną technikę skrzypcową, bądź altówkową, niż ówczesną technikę niemieckiej szkoły wiolonczelowej. Głównym ośrodkiem w 50. latach XVIII wieku był dwór w Mannheim, na którym działał Anton Fils. W skomponowanych przez niego utworach na wiolonczelę po raz pierwszy pojawia się technika lewej ręki w pozycjach kciukowych, polegająca na stosowaniu „zablokowanych” układów i korzystania z grania

¹¹ J.-L. Duport, dz. cyt., s.156

¹² S. Bonta, S.Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 753-754.

pasaży wykorzystując jedną pozycję ręki i więcej niż jedną strunę, w tym G i C, w celu uniknięcia częstych zmian pozycji. Kontynuatorem tradycji mannheimskiej był Peter Ritter (1763-1846).

W rodzącej się tradycji wiedeńskiej znaczącą rolę odgrywały koncerty Matthiasa Georga Monna (1745 rok) oraz Georga Christopha Wagenseila (1752 i 1763 rok). To w ich kompozycjach rozwijała się wirtuozeria szkoły austriackiej, na której bazowały późniejsze koncerty wiolonczelowe Josepha Haydna pisane dla wiolonczelistów zatrudnionych w kapeli księcia Esterházy'ego. Pierwszy *Koncert C-dur* napisany dla Josepha Weigla wykorzystuje techniki, które wcześniej używał A. Fils (pasaże grane w nieruchomej pozycji kciukowej, dwudźwięki, arpeggia, bariolaże). *Koncert D-dur* Haydna powstał w 1783 roku, z dedykacją dla czeskiego wiolonczelisty Antona Krafta (1749-1820), który przez lata uznawany był za twórcę tego arcydzieła Haydna. Dla niego też 20 lat później Ludwig van Beethoven skomponował partię wiolonczelową z *Koncertu potrójnego C-dur op. 58*.¹³

WŁOCHY

Rozwój technik wiolonczelowych w XVIII-wiecznych Włoszech związany był z rozwojem opery neapolitańskiej, w której niezbędni byli sprawni wiolonczeliści towarzyszący śpiewakom. Wraz z rosnącym znaczeniem wiolonczeli w zespołach orkiestrowych i muzyce kameralnej zwiększała się również ilość kompozycji solowych przeznaczonych na ten instrument. Do słynnych wykonawców tego okresu należeli Antonio Caldara (ok. 1670-1736), Benedetto Marcello (1686-1739), Francesco Scipriani (1678-1753), Francesco Alborea (1691-1739) i Salvatore Lanzetti (ok. 1710-1780). Najwybitniejszym reprezentantem włoskiej szkoły wykonawczej w XVIII wieku był Luigi Boccherini (1743-1805). Twórca 11 koncertów wiolonczelowych, 34 sonat na wiolonczelę i basso continuo oraz kilkudziesięciu kwintetów smyczkowych z dwiema wiolonczelami.¹⁴

ANGLIA

W Anglii wiolonczelowa sztuka wykonawcza z XVIII wieku swój rozwój zawdzięczała migrującym włoskim i francuskim wiolonczelistom takim jak Giovanni Bononcini

¹³ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 755

¹⁴ Tamże.

(1670-1747), Giacobbe Basevi Cervetto (1680-1783), Guiseppe Dall'Abaco (1662-1726), James Cervetto (1748-1837) i John Crosdill (1751-1825). Za najwybitniejszego przedstawiciela angielskiej szkoły wykonawczej uznawany był Robert Lindley (1776-1855), uczeń Jamesa Cervetto. Jednym z najsłynniejszych traktatów angielskich dotyczący praktyk technicznych oraz wskazujących na estetykę muzyczną w ówczesnej Anglii jest *Theory and Practice in Fingering on the Violoncello* (1789) Johna Gunna. „Dyskusja Gunn’a na temat palcowania zawiera odniesienie do włoskiej skośnej pozycji lewej ręki jako „dawniej często używanej”. Nie jest jasne, co spowodowało, że staromodny, diatoniczny system palcowania został zastąpiony przez półtonowy system ułożenia palców, choć może to wskazywać na wpływy Francji na szkołę angielską, być może poprzez John’a Crosdilla, który studiował u Jean-Pierre’a Duporta.”¹⁵

FRANCJA

Świadectwem szybkiego wzrostu popularności wiolonczeli we Francji jest pierwszy traktat omawiający zagadnienia techniczne w grze na tymże instrumencie Michela Corrette’a z 1741 roku. Kolejnym krokiem było wydanie w latach 1738-1750 przez paryskiego wydawcę *Le Clerc* co najmniej 26 tomów z sonatami wiolonczelowymi francuskich i włoskich kompozytorów.¹⁶ W podobnym czasie ujrzały również światło dzienne komplety sonat wiolonczelowych Jean Barrière (1707-1747), cechujące się skomplikowanymi zagadnieniami technicznymi wymagającymi niezwyklej precyzji w grze.

Martin Berteau na *Méthode Corrette’a* opierał swój rozwój instrumentalny. „...jak głosi legenda, po wysłuchaniu gry Francischello (Francesco Alborea) porzucił violę da gamba na rzecz wiolonczeli i stał się założycielem francuskiej szkoły wiolonczelowej. Spośród jego kompozycji zachował się jedynie zbiór sześciu sonat na wiolonczelę (Paryż, 1748 rok) oraz jedna przypisywana mu etiuda (nr 6 w 21 Etiudach Jean-Louis’a Duporta, ok. 1813 roku). Jednak jako nauczyciel małej, ale ważnej grupy paryskich wiolonczelistów wywarł głęboki wpływ na rozwój techniki wiolonczelowej.”¹⁷ Do jego uczniów należeli m.in. François Cupis

¹⁵ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 756, tłum. własne, “Gunn’s discussion of fingering includes reference to the Italian oblique left hand position as being ‘formerly much in use’. It is not clear what caused the old-fashioned, consecutive diatonic system of fingering to be superseded by the semitone system of finger spacing, although it may be indicative of French influence on the English school, possibly through Crosdill, who studied with J.-P. Duport.”.

¹⁶ Tamże s. 756

¹⁷ Tamże, s. 757, tłum. własne, “(...) according to legend, abandoned the viol for the cello after hearing Francischello (Francesco Alborea) play, and became the founder of the French school of cello playing.

(1732-1808), Jean-Pierre Duport (1741-1818), Jean-Baptiste Janson (1742-1803). „Wykonawcy szkoły francuskiej odznaczali się gładkością i czystością brzmienia oraz wysokim stopniem sprawności lewej ręki, zwłaszcza w wysokich pozycjach”.¹⁸ Ważną pozycją w literaturze omawiającej techniki gry na wiolonczeli jest *Essai* Jean-Louisa Duporta, młodszego brata Jean-Pierre’a. Metoda tego wiolonczelisty wywarła największy wpływ na francuską praktykę wykonawczą, będąc nadal aktualną mimo upływu czasu.

1.3 Rozwój szkół wiolonczelowy w XIX wieku

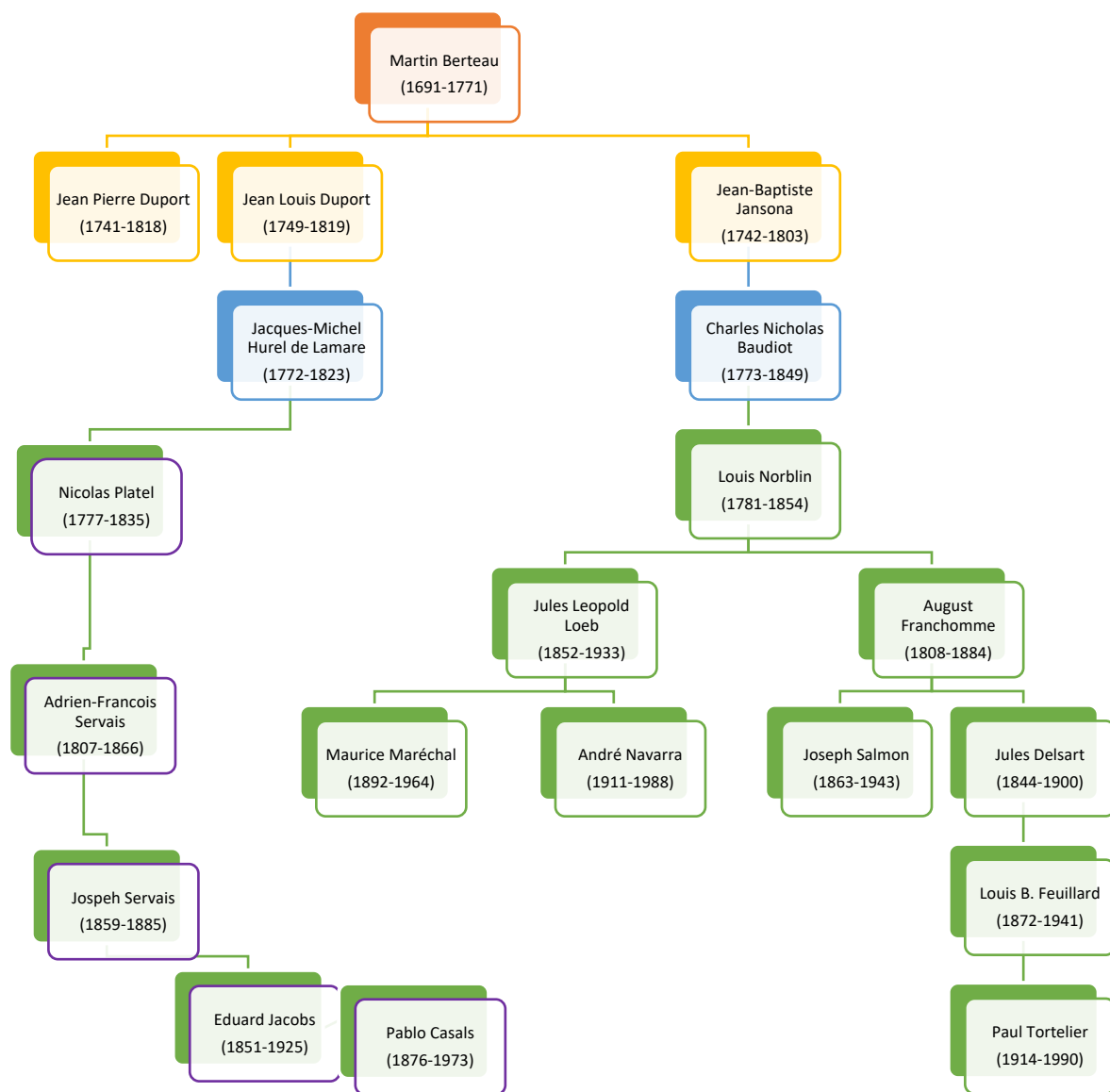
Na początku XIX wieku najbardziej liczącymi się ośrodkami edukującymi kolejne pokolenia wiolonczelistów oraz ustanawiającymi tradycje wykonawcze w Europie i nie tylko był ośrodek niemiecki z Bernhardem Heinrichem Rombergiem na czele oraz ośrodek francuski reprezentowany przez Jean Louisa Duporta. Wydarzenia historyczne z tego okresu takie jak np. Rewolucja Francuska powodowały migracje wiolonczelistów. W ten sposób na przykład Duport i Romberg dzielili pulpit w orkiestrze berlińskiej.¹⁹

Narodziny szkoły drezdeńskiej, której przewodził Friedrich Dotzauer były wynikiem połączenia praktyk wykonawczych B. Romberga i J.-L. Duporta. Stało się tak, ponieważ drezdeński wiolonczelista kształcił się zarówno pod kierunkiem ucznia Duporta – Johanna Jacoba Kriegk’a jak i samego Bernharda Romberga. Zasady nauczania Dotzauera miały kolosalny wpływ na szkołę rosyjską za pośrednictwem jego ucznia - Carla Schubertha. Następcą F. Dotzauera w Dreźnie był Friedrich August Kummer, który z kolei nauczał m.in. Juliusa Goltermanna (1825-1876), przyszłego profesora Konserwatorium Paryskiego. Jest to dowód na mieszanie się wpływów z różnych ośrodków wiolonczelowych. Innymi przedstawicielami szkoły niemieckiej byli m. in. Karl Drechsler (1800-1873), Bernhard Cossmann (1822-1910), Friedrich Grützmacher (1832-1903), Hugo Becker (1864-1941) i Julius Klengel (1859-1933).

Of his cello compositions, only a set of six violoncello sonatas (Paris, 1748) and one study attributed to him (no.6 in J.-L. Duport's 21 exercises, c1813) are extant. However, his influence as the teacher of a small but important group of Parisian cellists had a profound impact on the development of cello playing.”

¹⁸ Tamże, s. 757, tłum. własne, „The players of the French school were distinguished by smoothness and purity of tone, and a high degree of left-hand skill, especially in high positions.”

¹⁹ Tamże, s. 758.



Przykład graficzny nr 1: Diagram przedstawiający relację mistrz-uczeń we francuskiej szkole wiolonczelowej.

Francuscy wiolonczeliści podążali za metodami nauczania Jean-Louisa Duporta przedstawionymi w *Essai* oraz w *Paris Conservatoire Méthode* rozpowszechnianymi przez jego uczniów oraz uczniów Jean-Baptiste’a Jansona. Pierwszymi absolwentami Konserwatorium Paryskiego byli Jacques-Michel Hurel de Lamare (1772-1823) i Louis Norblin (1781-1854). Nicolas-Joseph Platel (1777-1835), uczeń Lamare’a, założył belgijską szkołę gry na wiolonczeli, kiedy został mianowany profesorem Konserwatorium w Brukseli w 1826 roku. Z kolei do jego wychowanków należał Adrien-François Servais (1807-1866) „...nazywany „Paganinim wiolonczeli”, który zyskał sławę dzięki swej technicznej błyskotliwości, wdzięcznemu stylowi i pięknemu brzmieniu. (...) Jego *Sześć Kaprysów op. 11* (Moguncja, 1854) zawierają liczne pasaże w pozycji kciukowej oraz dwudźwięki, w tym oktawy

i decymy. Koncertował intensywnie w Europie, w tym odbywał liczne podróże do Rosji, gdzie jego występy stały się ważnym katalizatorem zainteresowania wiolonczelą w rodzącej się szkole rosyjskiej.”²⁰ W podobnym czasie w Konserwatorium Paryskim autorytet wcześniej przypisywany J.-L. Duport’owi odziedziczył Auguste Franchomme (1808-1884), uczeń Louisa Norblina. To z nim Fryderyk Chopin skomponował *Grand Duo Concertante* E-dur na wiolonczelę i fortepian. Jest to pierwsze wydarzenie, będące początkiem wzajemnej inspiracji i ścisłej współpracy polskich kompozytorów z francuskimi wiolonczelistami.

We Włoszech po Luigim Boccherinim przez długi czas nie pojawiał się jego godny następca. Sytuację tę zmienił Alfredo Piatti (1822-1901), znany przede wszystkim z 12 *Kaprysów* (Berlin, 1875) wszechstronnie rozwijających technikę wiolonczelistów, a zarazem wymagających od wykonawcy dużej wrażliwości i operowania ekspresją w grze. Zbiór ten zawiera przekrój technik wirtuozowskich w grze na wiolonczeli.

Innymi szkołami wiolonczelowymi, wykształconymi pod wpływem ośrodków francuskich, belgijskich, włoskich i niemieckich były: szkoła angielska (Robert Lindley, Frederick William Crouch, Edward Howell, William Whitehouse i Leo Stern), której rozwój miał miejsce w czasie, gdy Alfredo Piatti objął stanowisko profesora w Royal Academy of Music; rosyjska, której podwaliny można upatrywać w pobycie B. Romberga w Rosji, do której uciekł po inwazji Napoleona na Prusy w 1806 roku²¹ oraz szkoła czesko-węgierska.

Za założyciela rosyjskiej szkoły wiolonczelowej uznawany jest Karl Yulievich Davydov²². Uczeń Carla Schubertha jako pierwszy rosyjski wiolonczelista otrzymał w 1862 roku profesurę w Konserwatorium Petersburskim. Kolejną ważną postacią w kręgu rosyjskich wiolonczelistów był Wilhelm Fitzenhagen (1848-1890), uczeń Friedrich Grützmachera, znany z opracowania *Wariacji rococo* Piotra Czajkowskiego w taki sposób, aby publiczność mogła docenić jego wirtuozowski kunszt.

David Popper, któremu zawdzięczamy jedno z najważniejszych pedagogicznych dzieł wiolonczelowych jakim jest *Hohe Schule des Violoncello-Spiels op.73* (Lipsk, 1901-1905) to przedstawiciel czesko-węgierskiej szkoły wykonawczej. Urodził się i pobierał edukację muzyczną w Pradze. „W wieku dwunastu lat jako utalentowany uczeń został przyjęty

²⁰ Tamże, s. 758, tłum. własne, “(...)known as the ‘Paganini’ of the cello, rose to prominence because of his technical brilliance, graceful style and beautiful tone. (...) Servais is credited with developing left-hand technique to new heights of virtuosity. His *Six Caprices op.11* (Mainz, ?1854) features much passage-work in thumb position and double stops including octaves and 10ths. He performed extensively in Europe, including numerous concert tours to Russia, where his performances were an important catalyst for interest in the cello in the emerging Russian school.”.

²¹ Tamże, s. 758

²² F. Purtov, *Davydov, Karl Jul’evic*, [https://www.mgg-online.com, dostęp: 16.10.2021].

do Konserwatorium Praskiego, gdzie trafił do klasy wiolonczeli pod kierunkiem Johanna Augusta Juliusa Goltermanna. Goltermann, który wywodził się bezpośrednio z tradycji Duporta, uczył Davida Poppera aż do egzaminu w 1861 roku”²³. 25 lat później praski wiolonczelista otrzymał stanowisko profesora w Królewskiej Akademii Muzycznej w Budapeszcie, zakładając tym samym węgierską szkołę gry na wiolonczeli.²⁴

Podsumowaniem tematu rozwoju technik i szkół wiolonczelowych w XVIII i XIX wieku jest umieszczona poniżej tabela zestawiająca ze sobą dwa główne ośrodki wiolonczelowe – francuski i niemiecki. Informacje w niej zawarte opierają się na faktach opisanych w encyklopediach *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* oraz *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, a także na *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduit* Jean-Louisa Duporta i *Violoncell-Schule* Bernharda Romberga.

<u>Francuska szkoła wiolonczelowa</u>	<u>Niemiecka szkoła wiolonczelowa</u>
Wprowadzenie do systemu palcowania kciuka (M. Corrette) i sztucznych flażoletów (M. Bertaueu)	Wprowadzenie trzech podstawowych kluczy do zapisywania partii wiolonczelowej, a także oznaczenie pozycji kciukowej symbolem używanym do dzisiaj (B. Romberg).
POZYCJA PRZY WIOLONCZELI	
Zależna od wzrostu i przyzwyczajień grającego. Punkt wyjścia – siedzenie na skraju krzesła, aby zachować swobodę w ruchu.	Prosta postawa, bez pochylania się do przodu i nadmiernego podnoszenia łokci (wywołuje sztywność ramion i podnoszenie barków).
WIBRACJA	
Technika vibracyjna miała marginalne znaczenie, z powodu skupienia się na odpowiednim operowaniu smyczkiem w celu wydobycia ekspresji i pięknej barwy	Używanie <i>vibrato</i> w rozsądny sposób, jedynie w celu intensyfikacji długich nut (F. Dotzauer) ²⁵

²³ Ch. Wiesenfeldt, *David Popper*, [https://www.mgg-online.com, dostęp: 16.10.2021], tłum. własne, „Zwölfjährig wurde der begabte Schüler am Prager Kons. aufgenommen, wo er allerdings der Celloklasse unter J. Goltermann zugeteilt wurde. Goltermann, der in direkter Lehrer-Schüler-Linie aus der Duport-Tradition stammte, unterrichtete Popper bis zu dessen Examen 1861. “.

²⁴ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s.759.

²⁵ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s.753

TRZYMANIE SMYCZKA

<p>„Kciuk umieszczony płasko na smyczku; 2. palec znajduje się na początku włosia, a 1. w niewielkiej odległości od 2., pozostając ruchomym. Mały palec umieszczony na żabce, a trzeci naturalnie spada do swojej właściwej pozycji, choć lekko dotyka włosia nie powodując przy tym, mocniejszego chwytu smyczka, co by zniszczyło całą mobilność i bardzo przydatną ruchomość palców”²⁶</p> <p>Przeciwwagą dla ciężaru opieranego na trzech pierwszych palcach powinien być 4. palec, który balansuje nacisk i rozluźnia chwyt.²⁷</p> <p>Zachowanie elastyczności i ruchomości wszystkich palców prawej ręki jako czynniki niezbędne dla operowania ekspresją w smyczku (Jean-Pierre Duport)²⁸</p>	<p>„Smyczek trzymany tak, aby 1. palec mógł go do połowy objąć; koniec 2. palca dotyka włosia przed żabką. 3. palec, który prowadzi smyczek we właściwym kierunku, leży na początku żabki, a 4. przykrywa jej połowę. Kciuk umieszczony po drugiej stronie między 2. a 3. palcem, trzymając smyczek z zachowaniem elastyczności górnej części dłoni.”²⁹</p> <p>„Wszystkie palce oprócz 1. powinny pozostać prostymi.”³⁰</p> <p>Palce nie powinny podążać za ruchem smyczka. Siłę i piękno brzmienia uzyskamy poprzez luźne i nisko położone ramię, które powinno zwisać blisko ciała grającego.³¹</p> <p>„Smyczek trzymany jest pierwszym palcem i kciukiem, a trzeci palec opiera się o żabkę smyczka, pomagając go utrzymać; drugi i czwarty palec nie powinny być mocno oparte o smyczek.”³²</p>
---	---

²⁶ J.-L. Duport, dz. cyt., s.156, tłum. własne, „Le pouce doit poser à plat sur la baguette: le doigt du milieu doit porter dessus le crin: l'index doit avancer sur la baguette à une petite distance du doigt du milieu: il doit être mobile. Le petit doigt doit être posé dessus la baguette et l'annulaire se trouve, par ce moyen, posé naturellement. Il faut que ce dernier ne fasse qu'effleurer le crin, sans quoi l'archet plus solidement tenu, mais détruirait tout la mobilité ou le jeu des doigts qui très-utile.”.

²⁷ J.-L. Duport, dz. cyt., s.156.

²⁸ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 758.

²⁹ B. Romberg, dz. cyt., s. 6, tłum. własne, „Der Bogen wird so genommen, dass der ersten Finger denselben halb umklammert; der zweite Finger liegt gerade so, dass dessen Spitze eben die Haare vor dem Frosch berührt. Der dritte Finger, welcher den Bogen in seiner bestimmten Richtung hält, liegt an der Spitze des Frosches, und der vierte Finger bedeckt den halben Frosch. Der Daumen liegt auf der anderen Saite zwischen dem Zweiten und dritten Finger, und hält mit dem Weichen des vorderen Gliedes den Bogen fest.”.

³⁰ B. Romberg, dz. cyt., s. 6, tłum. własne, „Alle Finger, ausserdem ersten, liegen gerade..“

³¹ Tamże, s. 7.

³² Tamże, s.109, tłum. własne, „Die Mitte des Bogens ist gewöhnlich die beste Stelle, um springend mit demselben zu spielen. Der Bogen wird mit dem ersten Finger und dem Daumen gehalten, und der dritte Finger lehnt sich an den Frosch des Bogens und hilft ihn nur ein wenig halten; der zweite und vierte Finger werden nicht fest an den Bogen angelehnt.”.

TRZYMANIE SMYCZKA	
Otwarty łokieć, w górnej połowie smyczka, zamiast dociążania ramieniem, które ogranicza i obciąża ruchy smyczka blokując przy tym nadgarstek. ³³	<i>„Smyczek trzymany jest pierwszym palcem i kciukiem, a trzeci palec opiera się o żabkę smyczka, pomagając go utrzymać; drugi i czwarty palec nie powinny być mocno oparte o smyczek.”³⁴</i>
BRZMIENIE	
<i>„Gracze szkoły francuskiej odznaczali się gładkością i czystością brzmienia oraz wysokim stopniem sprawności lewej ręki, zwłaszcza w wysokich pozycjach”.</i> ³⁵ <i>„Różnorodność w sposobie gry, niuanse w dźwięku, a co za tym idzie ekspresja, zależą od smyczka.”³⁶</i> Śpiewność, ekspresyjność i finezja	Potężne brzmienie i prosta, naturalna gra (szkoła drezdeńska) Szlachetność, opanowanie, powaga
LEWA RĘKA	
Technika lewej ręki wzorowana na technice violi da gamba (M. Berteau). <i>„Kciuk musi być umieszczony w naturalny sposób z tyłu szyjki, równoległe do pierwszego i drugiego palca, gdy są one umieszczone na podstrunnicy.”³⁷</i>	Technika lewej ręki wzorowana na technice skrzypcowej Viottiego (B. Romberg) <i>„Kciuk powinien leżeć naprzeciwko 2. palca, umieszczony tak, aby nie wystawał poza podstrunnicę, ale zamykał się z jej powierzchnią.”³⁸</i>

Tabela nr 1: Francuska i niemiecka szkoła wiolonczelowa – cechy charakterystyczne.

³³ J.-L. Duport, dz. cyt., s. 159.

³⁴ Tamże, s. 109, tłum. własne, *„Die Mitte des Bogens ist gewöhnlich die beste Stelle, um springend mit demselben zu spielen. Der Bogen wird mit dem ersten Finger und dem Daumen gehalten, und der dritte Finger lehnt sich an den Frosch des Bogens und hilft ihn nur ein wenig halten; der zweite und vierte Finger werden nicht fest an den Bogen angelehnt.”*

³⁵ Tamże, s. 756, tłum. własne, *„The players of the French school were distinguished by smoothness and purity of tone, and a high degree of left-hand skill, especially in high positions.”*

³⁶ J.-L. Duport, dz. cyt., s. 162, tłum. własne, *“La variété du jeu, les nuances du son, et par conséquent l’expression, sont du ressort de l’archet”*.

³⁷ Tamże, s. 6, tłum. własne, *„(...)le pouce doit se poser tout naturellement a plat dessous le manche, parallèlement entre le premier et le second doigt.”*

³⁸ B. Romberg, dz. cyt., s. 6, tłum. własne, *„Der Daumen liegt dem zweiten Finger gegenüber, aber so, dass er nicht vor dem Griffbrett hervorragt, sondern mit der Oberfläche desselben schliesst”*.

Z powodu upływu czasu i zmiany poglądów estetycznych model wirtuoza zastąpiony został modelem wybitnego interpretatora dzieła. Nadrzędnym celem stały się klasyczne arcydzieła, a nie brawura techniczna wykonawcy. Wiolonczeliści odchodzili również od tworzenia utworów dla własnego rozwoju, a skupili się na wykonywaniu dzieł pisanych przez kompozytorów. Tym samym zyskiwała na popularności muzyka kameralna. Tworzono tria fortepianowe, kwartety smyczkowe, a także chętniej sięgano po twórczość sonatową. *Zastąpienie wirtuoza przez interpretatora dzieła zapowiadało się już w drugiej połowie XIX wieku (Piatti, Grützmacher), ale ugruntowało się dopiero w wieku XX, którego paradygmatycznym przedstawicielem był Pablo Casals. (...) jednym z niekwestionowanych wydarzeń w jego karierze było trio z A. Cortotem i J. Thibaudem. Poza drobnymi wyjątkami wszyscy wiolonczeliści XX wieku podążali za tym ideałem: m.in. G. Cassadó, Mainardi, Feuermann, Piatigorsky, P. Fournier, André Navarra, Tortelier, Leonard Rose, Antonio Janigro, Zara Nelsova, M. Gendron, J. Starker, Rostropovič i Jacqueline du Pré, D. Geringas, Yo Yo Ma, B. Pergamenšikov*³⁹

Idąc tropem XX-wiecznych wiolonczelistów, dla których dogłębne zrozumienie dzieła stało się ważniejsze niż popisowa wirtuozeria, w dalszej części opisu nakreślę kontekst historyczno-stylistyczny w jakim żyli i tworzyli kompozytorzy we Francji i Polsce na przełomie XIX i XX wieku. Każdy z omawianych przeze mnie kompozytorów polskich zaraz po szkole, bądź też w ramach uzupełnienia wiedzy po studiach w Polsce wyjechał do Francji, czerpiąc z tamtejszej kultury inspirację i doświadczenie, które wykorzystał przy komponowaniu sonaty na wiolonczelę i fortepian.

³⁹ H. von Loesch, Th. Drescher, dz. cyt., tłum. własne, „Die Ablösung des Virtuosen durch den Werkinterpreten bahnte sich bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jh. an (Piatti, Grützmacher), setzte sich aber erst im 20. Jh. durch, paradigmatisch repräsentiert durch P. Casals. (...) zu den unbestrittenen Höhepunkten seiner Laufbahn gehörte das Triospiel mit A. Cortot und J. Thibaud. Von kleinen Einschränkungen abgesehen, folgten alle Cellisten im 20. Jh. diesem Ideal: so u. a. G. Cassadó, Mainardi, Feuermann, Piatigorsky, P. Fournier, André Navarra, Tortelier, Leonard Rose, Antonio Janigro, Zara Nelsova, M. Gendron, J. Starker, Rostropovič und Jacqueline du Pré, D. Geringas, Yo Yo Ma, B. Pergamenšikov.“.

Rozdział 2

Kontekst historyczno-stylistyczny. Nurty, style, kierunki w muzyce francuskiej i polskiej przełomu XIX i XX wieku – zarys

2.1 Francja na przełomie XIX i XX wieku

Wojna franko-pruska zakończona w 1871 roku zwycięstwem państw germańskich odznaczyła swoje piętno na muzyce francuskiej tamtego okresu. Wzmoczone ruchy nacjonalistyczne w sztuce miały odbudować poczucie godności narodowej Francuzów. W ten sposób w 1871 roku powstało *Société nationale de musique*. Towarzystwo pod hasłem *Ars gallica* założone przez Camille’a Saint Saënsa i Césara Francka miało na celu powstrzymać falę zagranicznego romantyzmu, poprzez odrodzenie przedrewolucyjnej muzyki francuskiej i tworzenie dzieł, zanurzonych w narodowych tradycjach.⁴⁰ W tym samym okresie powstały słynne do dziś orkiestry symfoniczne. W 1873 roku Édouard Colonne założył *Concert National* - orkiestrę, która w swoim dorobku posiadała premiery utworów Claude’a Debussy’ego, Camille’a Saint-Saënsa, Césara Francka i Gabriela Fauré. Inną ideę programową prezentowała orkiestra utworzona w ramach *Société des nouveaux concerts* pod dyrekcją Charlesa Lamoureux, której program zawierał w dużej mierze twórczość Richarda Wagnera i jego naśladowców i której powierzono francuską premierę opery *Lohengrin* niemieckiego kompozytora w 1887 roku.⁴¹ Również w *Société nationale de musique* kompozytorzy zaczęli rozmijać się w swoich poglądach. „(...) sam skład tego stowarzyszenia - w którym znaleźli się tak wybitni kompozytorzy jak Saint-Saëns, Franck, Bizet, Duparc, Fauré, Edouard Lalo i Massenet - okazał się główną przyczyną jego upadku. Nie udało się osiągnąć porozumienia co do najlepszego sposobu realizacji programu Société, w konsekwencji czego w latach osiemdziesiątych XIX wieku przywództwo muzycznego renesansu przeszło w ręce Vincenta d’Indy’ego i stworzonej przez niego szkoły Schola Cantorum.”⁴² Vincent d’Indy uważał, że lekarstwem na odzyskanie przewagi w świecie muzyki, którą Francja utraciła w okresie

⁴⁰ Ch.B. Paul, *Rameau, d’Indy, and French Nationalism*, [https://www.jstor.org/stable/741172, dostęp: 11.01.2022]

⁴¹ B. Schilling-Wang, *Paris, Stadt, 19. Jahrhundert, Konzertwesen* [https://www.mgg-online.com/, dostęp: 11.01.2022]

⁴² Tamże, tłum. własne, “(...) the very membership of that association - which included such prominent composers as Saint-Saëns, Franck, Bizet, Duparc, Faure, Edouard Lalo, and Massenet - proved to be the main cause of its undoing. No agreement could be reached on the best manner to carry out the Societe’s program, with the consequence that in the 1880s the leadership of the musical renaissance passed to Vincent d’Indy and to a school of his own creation, the Schola Cantorum.”

romantyzmu i republikanizmu jest powrót do spuścizny Jeana-Philippe'a Rameau (1683-1764) i jego poprzedników. „*Ich powrót do architektonicznych zasad muzyki XVII i XVIII wieku jest przejawem dążności do odnowienia sztywnych reguł i norm kompozytorskich, uznanych w ośrodkach akademickich za klasyczne. (...) to właśnie w tej szkole niektórzy badacze upatrują genezy neoklasycyzmu (...).*”⁴³

W latach osiemdziesiątych XIX wieku zaczęto używać terminu „impresjonizm” w odniesieniu do estetyki muzycznej. Początkowo pojawiał się on w znaczeniu wręcz pejoratywnym o czym świadczy chociażby fakt, iż ówczesny sekretarz Académie des Beux Arts użył tego słowa w celu skrytykowania nowej kompozycji Claude Debussy'ego *Printemps*. „*Oprócz przesadnego epatowania kolorytem muzycznym, utwór ten podważał autorytet wartości akademickich, a więc jego "impresjonizm" jawił się jako "jeden z najgroźniejszych wrogów prawdy w sztuce"*”⁴⁴ Styl francuskich impresjonistów wykształcił nowy rodzaj wyobraźni brzmieniowej w muzyce. Wiązało się to również z wzrostem zainteresowania kompozytorów możliwościami percepcyjnymi dźwięku oraz powstawaniem i oddziaływaniem fal akustycznych. „*W znacznej części muzyki Debussy'ego, podobnie jak w impresjonistycznych utworach Deliusa, Ravela i innych, kompozytor zatrzymuje ruch na nonie i innych dodanych składnikach akordu, nie po to, by wytworzyć dysonansowe napięcie, ale, jak to ujął Dukas, by „wprawić w wibracje wiele rezonansów”. Ta koncentracja na odległych alikwotach, szczególnie generowanych przez przypominające gongi niższe nuty basowe, wytwarza nowe poczucie muzycznej przestrzeni, w efekcie dając większe poczucie fizycznej rzeczywistości dźwięku.*”⁴⁵ Muzyka impresjonistyczna była próbą oddania ulotności chwili i zgłębienia tajemnicy nieuchwytnego przepływu czasu poprzez muzyczne obrazowanie zjawisk takich jak mgła, woda, noc, itp. używając techniki tremolo, ostinato i zagęszczeń rytmicznych w oparciu o skale średniowieczne, całotonowe i pentatoniczne. Z jednej strony muzyka Claude'a Debussy'ego wykraczała poza ówczesne normy akademickie z drugiej zaś była zakorzeniona w wartościach tradycyjnych o czym świadczą melodie jego dzieł, inspirowane pieśniami ludowymi. „*(...) są proste i odwołują się do dawnych czasów lub pastoralnych scenerii, często*

⁴³ Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1985, s. 25.

⁴⁴ J. Pasler, *Impressionism*, [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, dostęp: 13.01.2022], tłum. własne, „*Besides displaying an exaggerated sense of musical colour, the work called into question the authority of academic values, and so its 'impressionism' appeared 'one of the most dangerous enemies of truth in art'.*”

⁴⁵ Tamże, tłum. własne, „*In much of Debussy's music, as in Impressionist pieces by Delius, Ravel and others, the composer arrests movement on 9th and other added-note chords, not to produce dissonant tension but, as Dukas put it, to 'make multiple resonances vibrate'. This attention to distant overtones, particularly generated by gong-like lower bass notes, produces a new sense of musical space, in effect giving a greater sense of the physical reality of sound.*”

z nacjonalistycznym podtekstem. Dotyczy to również muzyki naśladowującej lub zawierającej hiszpańską pieśń ludową (np. Ravela, Albéniza, Falli), a także celtyckie tradycje Bretanii czy zachodniej Irlandii.”⁴⁶

Po I wojnie światowej kultura we Francji ponownie zwróciła się ku tradycji. Tym razem powrót ten miał wymiar bardziej estetyczny niż historyczny, a jednym z jego celów była rekonstrukcja nadszarpniętego przez okrucieństwa wojny systemu wartości człowieka. „W różnych dziedzinach sztuki pojawiają się wspólne idee: racjonalizacja aktu tworzenia, kontrolowanie wyobraźni przez rozum, potrzeba oparcia reguł sztuki na prawach naukowych, prymat konstrukcji i formy.”⁴⁷ Z tych postulatów rozwinął się w pełni nurt neoklasyczny, który w muzyce objawiał się poprzez „powrót do zasad linearyzmu, wyrazistość pulsacji rytmicznej, prostotę faktury, precyzję konstrukcji, zwrot ku tradycji francuskiej.”⁴⁸ Charakterystyczna jest również silna inspiracja muzyką użytkową i jazzem.

W 1910 roku Maurice Ravel założył konkurencyjne wobec *Scholi Cantorum* stowarzyszenie *Société Musicale Indépendante* pod przewodnictwem Gabriela Fauré, które sprzeciwiało się zbyt konserwatywnemu w ich mniemaniu podejściu do muzyki reprezentowanemu przez popleczników Vincenta d’Indy. Niezależne Towarzystwo Muzyczne organizowało koncerty, na których prezentowano dzieła zarówno młodych kompozytorów francuskich jak i twórców zagranicznych. W latach dwudziestych XX wieku u szczyty swojej kariery byli kompozytorzy tacy jak Maurice Ravel, Paul Dukas, Albert Roussel czy Florent Schmitt. Z drugiej strony głos poprzedniego pokolenia wciąż należał do Camille’a Saint-Saënsa, Gabriel Fauré i Vincenta d’Indy. Swoją pozycję umacniała ówczesna awangarda i jej przedstawiciele – *Les Six* (Francis Poulenc, Arthur Honegger, Darius Milhaud, Louis Durea, Germaine Tailleferre i Georges Auric). Paryż stał się również muzycznym domem dla kompozytorów zagranicznych takich jak Igor Strawiński, Bohuslav Martinů czy Manuel de Falla.⁴⁹

⁴⁶ Tamże, tłum. własne, “(...) they are simple and hark back to earlier times or pastoral settings, often with a nationalist subtext. This is also the case in music imitating or incorporating Spanish popular song (such as that of Ravel, Albéniz, and Falla), or the Celtic traditions of Brittany or western Ireland.”

⁴⁷ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s. 26.

⁴⁸ Tamże, s. 31.

⁴⁹ J. Cegiella, *Dziecko szczęścia*, tom I, 86 Press, Łódź 1996, s.74-79.

2.2 Polska na przełomie XIX i XX wieku

Kultura polska w XIX wieku przeżywała okres stagnacji, co spowodowane było utratą niepodległości w 1795 roku. Jedyną instytucją muzyczną, która funkcjonowała przez cały XIX wiek był Teatr Wielki w Warszawie. Ośrodek wspierany finansowo przez władze rosyjskie niechętnie wystawiał dzieła polskich kompozytorów. Sytuacja uległa zmianie, gdy w drugiej połowie XIX wieku twórcy uzyskali możliwość prezentowania swoich dzieł w Teatrze Miejskim we Lwowie. Jeśli chodzi o edukację muzyczną to pierwsze w Polsce konserwatorium kierowane przez Józefa Elsnera (przyszłego nauczyciela Fryderyka Chopina), które zapewniało pełny zakres kształcenia w tej dziedzinie sztuki powstało w 1821 roku w Warszawie jako Instytut Śpiewu i Deklamacji. Jednak 10 lat później po klęsce powstania listopadowego zostało zamknięte. W 1861 roku utworzono Instytut Muzyczny, który po I Wojnie Światowej przekształcił się w Konserwatorium Warszawskie.⁵⁰

Muzyka polska zaczęła istnieć w świadomości międzynarodowej dzięki twórczości Fryderyka Chopina (1810-1849). „*Chopin nazначył epokę w historii muzyki. Element emocjonalny jest w jego muzyce nadrzędny. Odchodzi on od czystej formy i jest absolutnie niedogmatyczny*”⁵¹ Tak o twórcy *Sonaty g-moll na fortepian i wiolonczelę op. 65* wypowiadał się Zygmunt Stojowski. Jako symbol polskiego nacjonalizmu stanowił wzór w stosowaniu idiomu ludowego dla późniejszych pokoleń kompozytorów. Tuż po Chopinie ważną rolę w rozwoju kultury polskiej w zakresie muzyki pełnił twórca polskiej opery narodowej – Stanisław Moniuszko (1819-1872). Jego dzieła stylistycznie przypominają twórczość francuskiego twórcy operowego Daniela Aubera z wykorzystaniem tematów i tańców polskich.

Głównymi przedstawicielami kolejnego pokolenia polskich kompozytorów byli Władysław Żeleński i Zygmunt Noskowski. Żeleński w latach 1866-1870 studiował kompozycję w Paryżu u Henri Rebera i Bertholda Demcke. Znany głównie z twórczości pieśniowej o charakterze lirycznym oraz oper narodowych, będących kontynuacją drogi wyznaczonej przez S. Moniuszkę.⁵² Zygmunt Noskowski studiował kompozycję u Friedricha Kiela w Berlinie w latach 1872-1875. Twórca pierwszego w muzyce polskiej poematu symfonicznego *Step*.⁵³ „*Stylistycznie twórczość kompozytorów polskich końca XIX wieku jest*

⁵⁰ Z. Chechlińska, *Poland, 3.1750-1900*, [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, dostęp: 10.01.22].

⁵¹ Z. Stojowski, *Pisma wybrane*, tłum. M. Szlezer, red. J. Kalinowski, M. Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015, s. 53.

⁵² Z. Chechlińska, *Żeleński, Władysław*, [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, dostęp: 10.01.22].

⁵³ Z. Chechlińska, *Noskowski, Zygmunt*, [https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic, dostęp: 10.01.2022].

konserwatywna, rzadko wykraczająca poza Schumanna czy Mendelssohna. Wyjątek stanowią pieśni Eugeniusza Pankiewicza (1857-98), ujawniające bardziej śmiałe podejście do harmonii, a przede wszystkim utwory Juliusza Zarębskiego (1854-85), w którego muzyce pojawiają się niekiedy zapowiedzi impresjonizmu. (...) Sytuacja zmieniła się dopiero wraz z następnym pokoleniem kompozytorów, takich jak Karłowicz i Szymanowski, których twórczość sięga aż po wiek XX”⁵⁴

Termin „Młoda Polska” określał w muzyce grupę kompozytorów działających na przełomie XIX i XX wieku. Do kręgu zaliczano Grzegorza Fitelberga, Ludomira Różyckiego, Karola Szymanowskiego i Antoniego Szeluto. W 1905 roku w związku z wydarzeniami rewolucyjnymi w Rosji pojawiły się oczekiwania na zmiany polityczne i artystyczne w Polsce. Nadzieje częściowo zostały spełnione wraz z koncertem muzyki współczesnej w Filharmonii Warszawskiej 6 lutego 1906 roku, gdzie wykonano utwory kompozytorów „Młodej Polski”. Rok wcześniej Fitelberg, Różycki, Szymanowski i Szeluto z pomocą finansową księcia Władysława Lubomirskiego założyli Spółkę Nakładową Młodych Kompozytorów Polskich, której celem było uzyskanie poparcia dla nowej muzyki polskiej poprzez publikację utworów jej członków oraz organizację koncertów w kraju i za granicą. Silny wpływ na twórców z tego okresu miał nurt neoromantyczny i reprezentujący go kompozytorzy niemieccy tacy jak Richard Wagner, Gustav Mahler, Richard Strauss czy Anton Bruckner. Około 1912 roku Ludomir Różycki podpisał umowę z duńską firmą Hansen, a Karol Szymanowski związał się z wiedeńskim Universal Edition zaprzestając tym samym dalszej wspólnej działalności.

Zainteresowanie kulturą francuską w Polsce było widoczne już w XIX wieku. Tam też wyjechał między innymi Zygmunt Stojowski w celu dalszego kształcenia muzycznego. Jednak w okresie międzywojennym szkoła paryska zdominowała scenę polską pod względem wpływów i czerpania inspiracji. Karol Szymanowski uważał, że muzyka francuska jest nosicielką najwyższych wartości estetycznych i duchowych, otwierając zarazem drogę do nowoczesności.⁵⁵ Polski kompozytor regularnie przebywał w Paryżu w latach 20. i 30. mając tam grono wielbicieli swojej twórczości. W tym czasie rozpoczęła się masowa emigracja

⁵⁴ Z. Chechlińska, *Poland*, dz. cyt., tłum własne, „Stylistically, the works of Polish composers in the later 19th century are conservative, rarely going beyond Schumann or Mendelssohn. The only exceptions are the songs of Eugeniusz Pankiewicz (1857–98), which reveal a more adventurous approach to harmony and, above all, the works of Juliusz Zarębski (1854–85), whose music sometimes foreshadows Impressionism. (...) The situation only changed with the next generation of composers, such as Karłowicz and Szymanowski, whose work extended well into the 20th century.”

⁵⁵ R. Suchowiejko, *L'Émigration Musicale Polonaise à Paris pendant L'Entre-deux-guerres: Artistes – Événements-Contextes*, [https://www.jstor.org/, dostęp: 10.01.2022].

kompozytorów polskich do stolicy Francji, która motywowana była względami estetycznymi i artystycznymi oraz wciąż skomplikowaną sytuacją polityczną w rodzimym kraju. „*Młodzi kompozytorzy, emisariusze Szymanowskiego, doskonale zaadaptowali się w wielokulturowej atmosferze Paryża. Ale ci muzycy, kształceni w duchu Debussy'ego i Ravela, byli też otwarci na inne tendencje i opcje estetyczne, których Szymanowski nie przewidział. Z punktu widzenia techniki kompozytorskiej nie stosowali jego pomysłów ani rozwiązań postimpresjonistycznych. Wpisywali się w nurt neoklasyczny, dodając do niego polskiego ducha, liryzm i nawiązania do kultury popularnej.*”⁵⁶

Część artystów, która osiedliła się w Paryżu na stałe wkomponowała się w krajobraz kulturowy Francji. Przykładem jest Aleksander Tansman, który odniósł tam spektakularny sukces oraz przyjął ze względów politycznych obywatelstwo francuskie. Inni zaraz po studiach w Polsce szukali w Paryżu inspiracji oraz upatrywali w emigracji szansę na osiągnięcie uznania w środowisku międzynarodowym. Z uwagi, że działania te przynosiły różne efekty, jeden z kompozytorów polskich – Piotr Perkowski, kierowany przez Tansmana, postanowił zrzeszyć artystów pochodzenia polskiego i ich wpływowych przyjaciół. Takim sposobem w 1926 roku powstało Stowarzyszenie Młodych Muzyków w Paryżu, w którym honorowym przewodniczącym został Ignacy Jan Paderewski, a wśród członków znalazły się takie osobistości jak Maurice Ravel, Nadia Boulanger czy Emma Debussy.⁵⁷ Działalność Stowarzyszenia zakładała organizację koncertów, festiwali, konkursów, kursów i konferencji, na których wykonywano i promowano muzykę polską. Do członków Stowarzyszenia należeli kompozytorzy tacy jak Antoni Szałowski, Tadeusz Szeligowski, Bolesław Woytowicz i Szymon Laks.⁵⁸

⁵⁶ R. Suchowiejko, dz. cyt., tłum. własne. „*Les jeunes compositeurs, émissaires de Szymanowski, s'adaptent alors parfaitement à l'atmosphère multiculturelle de Paris. Mais ces musiciens, formés dans l'esprit de Debussy et Ravel, s'ouvrent aussi à d'autres courants et options esthétiques, ce que Szymanowski n'avait pas prévu. Du point de vue de la technique de composition, ils n'appliquent en effet ni ses idées ni les solutions post impressionnistes. Ils rejoignent le courant néoclassique en y rajoutant un supplément d'esprit polonais, de lyrisme et de référence à la culture populaire.*”

⁵⁷ J. Cegiełka, dz. cyt., s. 185-186.

⁵⁸ R. Suchowiejko, dz. cyt..

Rozdział 3

Wybrane sonaty na wiolonczelę i fortepian kompozytorów polskich z przełomu XIX i XX wieku – omówienie

3.1 Zygmunt Stojowski – Sonata A-dur na fortepian i wiolonczelę op. 18 (1895)

Zygmunt Stojowski – życie i twórczość wiolonczelowa

Zygmunt Stojowski był jednym z najbardziej cenionych pianistów swoich czasów. Urodzony 8. kwietnia 1870 roku w Strzelcach spełniał się również jako kompozytor, pedagog i pisarz. Jako dziecko rozpoczął naukę gry na fortepianie u swojej matka Marii – amatorki pianistyki. Po ukończeniu szkoły w Krakowie, gdzie pobierał lekcje kompozycji u Władysława Żeleńskiego, przeniósł się w 1887 roku do Paryża kontynuując edukację w Conservatoire National u Léo Delibesa (kompozycja), Théodore Dubois (harmonia) i Louisa Diémera (fortepian).⁵⁹

Studia Zygmunta Stojowskiego obfitowały w sukcesy zdobyte zarówno na konkursach pianistycznych jak i kompozytorskich. Twórca *Sonaty A-dur* zapisał się na kartach historii Konserwatorium Paryskiego jako pierwszy Polak, który otrzymał *Premier Prix* w klasie kontrapunktu i fugi. Znalazł się w gronie takich laureatów jak César Franck, Jules Massenet, Claude Debussy, Paul Dukas czy Maurice Ravel. Sam kompozytor twierdził, iż największy wpływ w kształtowaniu jego języka muzycznego mieli Ignacy Jan Paderewski i Władysław Górski – skrzypek i kompozytor – solista paryskiej Orchestre Lamoureux. Górski prowadził w Konserwatorium kurs zwany *Leçons d'Accompagnement*, na który uczęszczał Stojowski, zgłębiając tym samym tajniki muzyki kameralnej. Lekcje prowadzone przez Paderewskiego zaczął pobierać w 1891 roku, będąc jednym z czwórki uczniów przyszłego premiera i ministra spraw zagranicznych Polski. Stojowski uważał Paderewskiego za ideał artysty łączącego wirtuozerię z poetyckim wyrazem. Międzynarodową karierę pianistyczną i kompozytorską Zygmunta Stojowskiego otworzył koncert symfoniczny w całości poświęcony twórczości Polaka, dyrygowany przez Benjamina Godarda w Salle Erard w lutym 1891 roku. W programie

⁵⁹ J.A. Herter, *Stojowski*, w: Encyklopedia Muzyczna PWM, red. E. Dziębowska, Kraków 2007, s. 121-123.

znalazły się między innymi *Ballada na orkiestrę* oraz *Suita na orkiestrę i fortepian nr 1 op. 3*, w której partię fortepianu wykonał sam kompozytor.⁶⁰

Pierwszą opusowaną kompozycją wiolonczelową Zygmunta Stojowskiego jest *Sonata A-dur na fortepian i wiolonczelę op. 18*, stworzona w czasie pobytu kompozytora w Paryżu. Kolejną pozycją w twórczości wiolonczelowej jest *Konzertstück d-moll na wiolonczelę i orkiestrę op. 31*. Utwór skomponowany podczas I wojny światowej, zaraz po osiedleniu się kompozytora w Stanach Zjednoczonych. W 1915 roku miało miejsce premierowe wykonanie *Konzertstück* w nowojorskiej Carnegie Hall, gdzie partię solisty wykonał adresat dedykacji utworu – Willem Willeke (przyszły wykładowca Juilliard School of Music) z towarzyszeniem New York Philharmonic Orchestra.⁶¹ Jest to jednocześnie koncert wiolonczelowy podzielony wewnętrznie na cztery odcinki (*Allegro vivace*, *Andante sostenuto*, *Allegro come prima*, *Allegro assai*). Istnieje również nieopusowany manuskrypt miniatury instrumentalnej o charakterze kantylenowym *Romances sans paroles pour Violoncelle na wiolonczelę i fortepian w tonacji A-dur*, który prawdopodobnie jest pierwszą próbą kompozytorską Stojowskiego przeznaczoną na wiolonczelę.

Oprócz utworów oryginalnie skomponowanych na ten instrument warto nadmienić transkrypcję, która stanowi ciekawą pozycję w literaturze wiolonczelowej. Jest to *Fantazja na wiolonczelę i fortepian op. 27*. W oryginale *Fantasie pour trombone ténor avec accompagnement de piano* (1889 rok) została dedykowana dyrektorowi Konserwatorium Paryskiego – Théodorowi Dubois i napisana na potrzeby konkursu puzonowego, który odbył się w 1905 roku w Conservatoire National.

Sonate pour piano et violoncelle op. 18

Sonata A-dur na fortepian i wiolonczelę powstała w 1895 roku. Kompozytor zadedykował ją swojemu mentorowi i przyjacielowi Ignacemu Janowi Paderewskiemu. Prapremiery utworu dokonał sam twórca dzieła z towarzyszeniem Josepha Salmona⁶²

⁶⁰ J.A. Herter, *Zygmunt Stojowski. Life and Music*, Figureoa Press, Los Angeles 2007, s. 33-41.

⁶¹ J. Kalinowski, *Zarys sylwetki Zygmunta Stojowskiego w kontekście twórczości wiolonczelowej*, w: *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, red. J. Kalinowski, M. Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 110.

⁶² Holenderski wiolonczelista, ur. w Hadze w 1863 r., zm. w Tuluzie w 1943 r. Uczeń Franchomme'a. Zdobył pierwszą nagrodę w Konserwatorium Paryskim w 1883 roku. Joseph Salmon przez czternaście lat był solistą Concerts Lamoureux. W 1892 r. założył kwartet smyczkowy ze skrzypkiem M. E. Hayotem. (na podstawie: N. Dufourcq, [hasło:] *Salmon, Joseph*, w: *Larousse de la Musique*, tome second, Paryż 1957).

w paryskiej Salle Erard w maju 1896 rok. W tym samym miejscu cztery lata później Stojowski wykonał *Sonatę* wraz z 24-letnim wówczas Pablo Casalsem.⁶³

Dzieło posiada cechy sonaty romantycznej: „*melodia staje się bardziej plastyczna, praca tematyczna intensyfikuje się, zwiększają się kontrasty, różnicuje ekspresja. Główny środek kształtowania formy to dialog instrumentów podających sobie motywy i tematy.*”⁶⁴ To słowa polskiego muzykologa Bohdana Pocięja, opisujące sonatę XIX wieku trafnie określające również utwór Zygmunta Stojowskiego. Kompozytor wyraźnie odnosi się również do folkloru polskiego oraz czerpie z kolorystyki brzmieniowej rodzącego się wówczas we Francji impresjonizmu (finał cyklu). *Sonata* składa się z trzech części, z których skrajne posiadają formę allegra sonatowego, zaś część środkowa wykazuje cechy formy pieśniowej.

Część I *Andante. Allegro risoluto*

Sonatę A-dur na fortepian i wiolonczelę op. 17(18) otwiera *Andante*, wprowadzając w sposób subtelny i łagodny motyw główny pierwszej części cyklu sonatowego. Tempo introdukcji jest zmienne i swobodne. Wyrażają to określenia wpisane przez kompozytora takie jak *stringendo*, *calando*, *poco accelerando*, *poco slargando*, co z natury ich znaczenia pozostawia wykonawcy szerokie pole do indywidualnej interpretacji przepływu czasu i narracji. Wrażenie ulotności i łagodność *Andante* powinna determinować barwa i ścisła współpraca kameralna obu instrumentów. Jeśli chodzi o aspekty kolorystyczne kompozytor używa tu ciemniejszych barwowo możliwości wiolonczeli, co również pomaga w utrzymaniu nostalgicznego nastroju początku dzieła. Przejrzysta faktura umożliwia wykonawcom wnikliwe słuchanie i reagowanie na niuanse barwowe obu instrumentów. Patrząc *stricte* na partię wiolonczeli, która eksploruje niższe rejestry instrumentu warto zwrócić uwagę na prędkość smyczka adekwatną do nastroju i przepływu napięcia we frazie. Należy również świadomie operować długością smyczka z zachowaniem elastyczności w ewentualnych zmianach prędkości lub intensywności nacisku determinowanych zmianami kolorystycznymi, bądź tempowymi, inicjowanymi przez fortepian. Biorąc pod uwagę, iż kompozytor od początku wpisuje oznaczenie *esspreso*, należy odnaleźć głęboki i nasycony rodzaj brzmienia, który możliwy jest do uzyskania na niższych strunach prowadząc smyczek bliżej podstawka niż podstrunnicy.

⁶³ J.A. Herter, dz. cyt., s. 178-179.

⁶⁴B. Pocięj, *Sonata*, [https://meakultura.pl/artukul/sonata-7-1255, dostęp: 29.12.2021]



Przykład nutowy nr 1: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op. 18 (17)*, rękopis, część I, takty 1-42.

Wstęp płynnie przechodzi do tempa *Allegro risoluto*, w którym od pierwszych taktów wyraźnie słyszalny jest rytm mazurka wyrażający się w rytmie tematu prowadzonego przez fortepian oraz akcentowaniu drugiej miary w takcie przez *pizzicato* w wiolonczeli. Temat ten ukazany jest w dwóch wariantach: polskim i francuskim. Narodowy element objawia się w sposób oczywisty poprzez użycie mazurka, będący stylizowaną formą muzyczną opartą

na polskich tańcach ludowych takich jak mazur, oberek czy kujawiak.⁶⁵ Wariant francuski identyfikowany jest w temacie przedstawionym po raz pierwszy przez wiolonczelę, który posiada inną warstwę muzyczną towarzyszącą frazie głównej, przez co temat nabiera nieco innego charakteru.

W wersji o charakterze ludowym najistotniejszym elementem do wydobywania przez wykonawców jest rytmika, a co za tym idzie taneczność tematu. Z tego powodu za każdym razem, gdy pojawia się ten rodzaj przedstawienia tematu ważnym jest zaznaczenia początku taktu przez głos prowadzący i właściwe umieszczenie w czasie dźwięków akcentowanych przypadających na drugą miarę w takcie, wynikające ze specyfiki rytmiki tańców ludowych. W przedstawionym poniżej przykładzie partia wiolonczeli wykonywana jest *pizzicato*. Akordy należy wykonać szybkim ruchem palca, aby uzyskać prężne brzmienie całego akordu nadające odpowiednią pulsację mazurka.



Przykład nutowy nr 2: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część I, takty 37-47.

Drugi wariant tematu budzi skojarzenia z estetyką brzmienia występującą u kompozytorów francuskich XIX wieku odznaczającą się melodyką pełną finezji i wdzięku. Te same przymioty charakteryzują temat pierwszy allegra sonatowego *Sonaty* Zygmunta

⁶⁵ J. Chomiński, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 245.

Stojowskiego ukazanego przez wiolonczelę przy figuracyjnym akompaniamencie fortepianu, nadającym melodii lekkości i śpiewności.



Przykład nutowy nr 3: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część I, takty 54-70.

Ten sposób przedstawienia tematu wymaga przede wszystkim długiego prowadzenia frazy ze zwróceniem szczególnej uwagi na technikę grania *legato* szczególnie przy zmianach smyczka i pomiędzy wyznaczonym przez kompozytora łukowaniem. Kluczowe znaczenie

ma tutaj technika prawej ręki. Pomocnym w rozwiązaniu problemów wykonawczych związanych z tym zagadnieniem będzie odniesienie się do francuskiej szkoły wiolonczelowej, której jednym z głównych założeń była ekspresja uzależniona od prawej ręki i sposobu prowadzenia smyczka. Istotny jest również fakt, iż punktem wyjścia, jeśli chodzi o dynamikę w powyżej przedstawionym fragmencie, jest dynamika *piano*. Dodając do tego oznaczenie *espressivo* oczywistym staje się założenie, że mimo iż jest to temat pełen emocji, to nie powinien być on grany w sposób intensywny brzmieniowo. Aby nadać mu lekkości należy zwrócić przede wszystkim uwagę na horyzontalne prowadzenie smyczka. Myślenie o ruchach smyczka w prawą i lewą stronę wspomaga płynne prowadzenie frazy, a także w newralgicznych miejscach (takich jak granie ósemek przy żabce) chroni przed dociążeniem ręki skutkującym niepożądanym wzmocnieniem intensywności brzmienia. Z drugiej strony ósemki wykonywane przy szpicu wymagają dociążenia smyczka i tutaj należy odnieść się do jednego z najbardziej charakterystycznych postulatów francuskiej szkoły wiolonczelowej jakim jest technika otwierania łokcia prawej ręki wraz z oddalaniem się od żabki, wyrównując tym samym nacisk włosia na strunie. W obu przypadkach ósemki powinny prowadzić do następnego taktu, aby zachować ciągłość frazy. Z tego powodu nie mogą one różnić się kolorystycznie od pozostałej części taktu ani w stronę wzmocnienia ich ani tym bardziej w słabszej emisji z powodu braku wystarczającego kontaktu włosia ze struną. Pożądanym efektem jest uzyskanie jednolitego brzmienia, niezależnego od miejsca na smyczku, w którym wykonywany jest dany motyw. Należy zwrócić uwagę na płynną pod względem kolorystycznym zmianę strun poprzez dobranie nieco innego rodzaju kontaktu na wyższej strunie. Kolejnym aspektem wspomagającym utrzymanie linii *legato* jest świadomy podział smyczka uwzględniający zostawienie większej przestrzeni na dogranie ostatniej nuty pod łukiem, co pozwala połączyć ją z następną grupą.

Jeśli chodzi o charakter wyrazu drugiego tematu pierwszej części *Sonaty* to jest on połączeniem stylistyki polskiej z francuską. Z jednej strony przywodzi na myśl prostą pieśń kojarzoną z polską ludowością, noszącą znamiona melancholii często określającej kujawiaka, a z drugiej swoją subtelnością brzmienia nawiązuje do estetyki francuskiej. Przejrzystość brzmieniowa wymaga wysublimowanych środków wykonawczych. Prostota posiada w tym wypadku silniejszy przekaz wyrazu, jednak wymaga większej kontroli wykonawczej z zachowaniem swobody. Klarowność brzmienia jest możliwa do osiągnięcia poprzez panowanie nad wszelkimi aspektami związanymi z prowadzeniem smyczka. Ruch vibracyjny lewej dłoni należy potraktować w sposób oszczędny, tak aby pomógł rozluźnić ewentualne napięcie ręki bez wzmocnienia ekspresji tematu.



Przykład nutowy nr 4: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle*, rękopis, część I, takty 104-124.

Przetworzenie pierwszej części *Sonaty na fortepian i wiolonczelę op. 18 (17)* Zygmunta Stojowskiego jest reprezentatywnym przykładem tego gatunku w okresie romantyzmu, gdzie ważną rolę odgrywa praca tematyczna oraz uwydatniane zostają kontrasty ze stale zmieniającym się rodzajem ekspresji.⁶⁶ Forma opiera się na praktycznie nieustającym dialogu wiolonczeli i fortepianu, w którym oba instrumenty przekazują sobie motywy z obu tematów głównych.

⁶⁶ B. Pocij, dz. cyt..



Przykład nutowy nr 5: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część I, takty 216–228.

Główne wyzwania wykonawcze występujące w przetworzeniu to wydobyć kontrastów w ekspresji oraz wielokrotna zamiana ról między partią prowadzącą główną linię melodyczną, a partią jej towarzyszącą. Wiąże się to z ustawieniem odpowiedniego balansu brzmieniowego, pomimo istniejącej naturalnie dysproporcji, jeśli chodzi o wolumen brzmienia wynikający z rozbudowanej fakturalnie partii fortepianu zestawionej z pojedynczym głosem wiolonczeli. Sposób zmiany ekspresji sugeruje sam kompozytor, wpisując między innymi oznaczenie *marcato*, gdy pojawia się motyw z tematu pierwszego. Wyraziste wydobyć każdego dźwięku ułatwia ograniczone do minimum zużycie smyczka, co pozwala na wyodrębnienie motywu spośród innych głosów. Nadejście zmiany nastroju, w którym przetwarzany jest drugi temat uwydatnia oznaczenie *tranquillo*. Artykulacyjnie wyrażone jest to poprzez przejście z techniki *marcato* na śpiewne *legato*.

Część *Andante*. *Allegro risoluto* kończy wirtuozowska koda, którą zamyka triumfalny pokaz tematu pierwszego allegra sonatowego.



Przykład nutowy nr 6: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część I, takty 449-461.

Część II *Andante*. *Allegretto molto moderato*. *Tempo I*

„Muzyka może wyrazić pewien nastrój, intensywne uczucie, dramatyczną pasję, radość, głęboki smutek i tym podobne, dlatego też ta forma sztuki nazwana została językiem uczuć.”⁶⁷ Co prawda słowa kompozytora *Sonaty na fortepian i wiolonczelę* określają generalną istotę muzyki, jednak zdanie to szczególnie odnosi się do części *Andante*. *Allegretto molto moderato*. *Tempo I*, w której zadaniem wykonawcy jest przedstawienie szerokiej gamy emocji zawartych w dziele.

⁶⁷ Z. Stojowski, dz. cyt., *Pisma wybrane*, s. 53-54.

II.

Andante.
espress. cresc.

Andante. poco cresc.

p

mf cresc.

f espress.

con s

Andante rozpoczyna poetycka melodia w partii wiolonczeli, będąca jednym z tematów głównych tej części. Zygmunt Stojowski w prowadzeniu początkowej frazy (podobnie jak *Andante* części pierwszej) „wspina się” po rejestrach wiolonczeli uzyskując tym samym

naturalne intensyfikowanie napięcia dążące do pierwszej kulminacji. Z uwagi na balladowy charakter tego tematu, w którym płynna narracja opowieści stanowi klucz do interpretacji, należy zwrócić szczególną uwagę na technikę *legato*. „*O ile absolutne legato może być niemożliwym do osiągnięcia na fortepianie, jest naszym obowiązkiem wynaleźć sposoby i środki, czasem niewygodne, zakrywania naruszeń owego patentu, stwarzając tym samym przynajmniej wrażenie idealnego toku i iluzję ciągłości (...)*”⁶⁸ Odnosząc się do słów samego kompozytora, który wprawdzie pisał o instrumencie, na którym sam koncertował i który z natury jest instrumentem perkusyjnym, również w technice wiolonczelowej *legato* jest środkiem wyrazowym, będącym dużym wyzwaniem wykonawczym. Charakteryzuje się „*gładkimi zmianami smyczka, łagodnymi płynnymi przejściami ze struny na strunę (...) oraz śpiewnością i szeroko rozumianą równomiernością, przeciwną wszelkiej ostrości, kanciastości i gwałtowności*”⁶⁹ Zgodnie z ideą francuskiej szkoły wiolonczelowej, aby uzyskać ten efekt należy zwrócić uwagę na zachowanie elastyczności palców prawej ręki przy zmianie kierunku (szczególnie przy żabce), sterowanie ciężarem ręki na całej długości smyczka za pomocą kontrolowania pozycji łokcia oraz użycie odpowiedniej prędkości przesuwu smyczka, służącej utrzymaniu płynności narracji. Z uwagi na poetycki charakter melodii warto zastosować również technikę permanentnej wibracji, która z jednej strony wspomaga łagodność brzmieniową frazy, zaś z drugiej poprzez wzmożony ruch wibracyjny potęguje ekspresję momentów kulminacyjnych.

Scherzandowy charakter *Allegretto molto moderato* objawia się w artykulacji i rytmice. Fragment ten posiada cechy taneczne, na które wskazują: zmiana metrum na 3/4, żywsze tempo oraz charakterystyczny i powtarzalny schemat rytmiczny z akcentowaną drugą miarą w takcie. Jest to wyraźne nawiązanie do polskich tańców ludowych z rytmami mazurowymi. Interpretację *Allegretto molto moderato* może definiować dziarskość i werwa polskiego folkloru lub francuska elegancja i lekkość. Istnieje również trzecia opcja łącząca oba warianty, w której uwydatnienie idiomu ludowego, poprzez podążanie za wynikającym z zapisu akcentowaniem przebiegu melodycznego zintegrowane jest z uszlachetnieniem brzmienia, wynikającym z subtelnych zmian artykulacyjnych.

⁶⁸ Tamże, s. 17.

⁶⁹ J. Kusiak, *Skrzypce od A do Z*, red. E. Bednarska- Gryńiewicz, PWM, Kraków 1988, s. 399.



Przykład nutowy nr 8: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle*, rękopis, część II, takty 31-55.

Lekkość a zarazem wyrazistość rytmu i artykulacji jest możliwa do uzyskania poprzez zastosowanie metody francuskich wiolonczelistów, którzy przywiązywali dużą wagę do roli czwartego palca na smyczku, balansując dzięki niemu ciężar ręki na żabce. Jest on szczególnie użyteczny przy wykonaniu rytmu punktowanego pojawiającego się w temacie drugim. Pozwala uniknąć zbędnego akcentowania szesnastki poprzedzonej pauzą z pozostawieniem jej ładunku energetycznego, co nadaje melodii wdzięku i zgrabności tańca.

Wysoki stopień sprawności lewej ręki szczególnie w wyższych pozycjach⁷⁰ definiuje problem wykonawczy fragmentu, w którym tematowi głównemu *Allegretto moderato* granemu przez fortepian towarzyszą figuracje szesnastkowe w wiolonczeli, zgrabnie otaczające melodię pod warunkiem zachowania klarownego wydobywania poszczególnych dźwięków.

⁷⁰ S. Bonta, S. Wijsman, M. Campbell, B. Kernfeld, A. Barnett, dz. cyt., s. 757.

The musical score is for measures 61-69 of the second part of Z. Stojowski's Sonata for piano and cello, Op. 18. It is written in G major and 3/4 time. The piano part (p) and cello part (f) are shown. The tempo is marked 'a tempo ma poco animato'. The score includes dynamic markings like 'p', 'f', and 'cresc.', and tempo changes like 'poco a poco più animato' and 'poco cresc.'.

Przykład nutowy nr 9: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część II, takty 61-69.

Fragment ten przeradza się w burzliwą kulminację, będącą punktem zwrotnym tej części, po której powraca pierwszy temat *Andante* w fortepianie. Tym razem melodii głównej towarzyszy rozbudowany fakturalnie akompaniament lewej ręki oraz wchodząca w ścisły dialog z tematem linia melodyczna w wiolonczeli. Dalszy przebieg drugiej części *Sonaty* opiera się na materiale tematów głównych, które pojawiają się w coraz krótszej i emocjonalnie gasnącej odsłonie, kończąc całość w intymnej atmosferze początku.



Przykład nutowy nr 10: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część II, takty 152-159.

Część III *Allegro con fuoco. Andante con moto. Tempo I*

Finał *Sonaty A-dur* Zygmunta Stojowskiego wyróżnia wartka narracja opierająca się na dwóch tematach głównych, które ulegają częstemu przeistoczeniu, pojawiając się w różnych strukturach fakturalnych, brzmieniowych i artykulacyjnych. Ze względu na żywe tempo oraz na umiejętne wykorzystanie potencjału obu instrumentów przez kompozytora, część trzecią cechuje mnogość problemów technicznych lewej i prawej ręki. Całość podzielona jest na trzy fragmenty. Skrajne *Allegro con fuoco* i *Tempo I*, w którym na końcu pojawia się widowiskowa koda, noszą znamiona allegra sonatowego, głównie poprzez dualizm tematyczny. Środkowe *Andante con moto* jest swego rodzaju impresją zaczerpniętą z tematu głównego części pierwszej cyklu. Fragment ten daje wykonawcy i słuchaczowi moment refleksji i wytchnienia od pędzącego *Allegro con fuoco* oraz stanowi o integralności cyklu sonatowego.



Przykład nutowy nr 11: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część III, takty 6-17.

Po dynamicznym wstępie fortepianu wykorzystującym motyw czołowy *Allegro con fuoco* następuje pokaz tematu pierwszego w wiolonczeli. Elementami wysuwającymi się na plan główny są rytm i artykulacja. Określenie *alla breve* nadaje odpowiednie tempo i pozwala wykonawcom swobodnie poruszać się w wartkiej akcji utworu. Jeśli chodzi o artykulację to podział na myślenie wertykalne i horyzontalne w prowadzeniu smyczka ma wpływ na dobranie odpowiednich środków wyrazu. Myślenie wertykalne należy zastosować do nut z oznaczeniem *staccato* oraz wartości rytmicznych, po których następuje pauza. W sposobie tym większy nacisk kładziony jest na dobrze zaczepiony początek dźwięku niż na długość brzmienia nuty. Odwrotna sytuacja ma miejsce w myśleniu horyzontalnym dotyczącym pozostałych nut, w którym istotą jest położenie dźwięku i nadanie mu odpowiedniej do energii prędkości. Dzięki temu temat pierwszy nabiera adekwatnej do oznaczenia *con fuoco* żywiołowości połączonej z finezją, doskonale wpisując się w estetykę

brzmieniową francuskiej szkoły wiolonczelowej. Temat ujawnia dodatkowe wyzwania wykonawcze, gdy pojawia się dwie oktawy niżej na strunie C, co wiąże się z trudnościami w wydobyciu wyrazistej artykulacji i utrzymaniu energii tematu. W tym wypadku do wcześniej omówionych aspektów należy dodatkowo maksymalnie skrócić długość używanego smyczka.

Drugi temat finałowej części *Sonaty* przenosi uwagę z rytmiki na melodykę w partii wiolonczeli, przy zachowaniu struktury rytmicznej zaczerpniętej z tematu pierwszego w partii towarzyszącej. Pojawiający się w dolnym głosie fortepianu motyw z tematu pierwszego mobilizuje wykonawców do pozostania w wartkiej tempowo narracji części mimo zmiany charakteru. Aby uzyskać efekt *dolce cantando* bez utracenia tempa należy prowadzić frazę ponad podziałami na kreski taktowe, co możliwe do osiągnięcia jest jedynie dzięki perfekcyjnej technice *legato*.



Przykład nutowy nr 12: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część III, takty 53-61.

Wiele fragmentów zawartych w *Sonacie* Zygmunta Stojowskiego wymaga swobodnego operowania techniką lewej ręki w każdej pozycji, niezależnie od problemów aplikaturowych. Szczególnie w trzeciej części ze względu na szybkie tempo i drobne wartości wykonawca musi

wykazać się dużą elastycznością i biegiłością palców lewej ręki. Pomocne w uzyskaniu tej sprawności mogą być praktyczne ćwiczenia będące zbiorem etiud dołączonym do części teoretycznej *Essai sur de doigter du Violoncelle et la conduite de l'archet* Jean Louisa Duporta.

12

6

Martin Berteau



Przykład nutowy nr 13: M. Berteau, *Etiuda nr 6* w: *Duport, 21 Etüden für Violoncello*, Bärenreiter, Kassel 2020, s. 4, takty 1- 16.

Etiuda nr 6 skomponowana przez Martina Berteau – założyciela francuskiej szkoły wiolonczelowej pozwala wykonawcy *Sonaty* przygotować się na wyzwania techniczne lewej ręki zawarte w finale. Mimo iż kariera wiolonczelowa francuskiego artysty miała swój początek w 1739 roku to jego technika gry na instrumencie ma swoje zastosowanie w dziele skomponowanym pod koniec XIX wieku. Wybrana etiuda usprawnia motorykę palców, a także wykształca mechanizmy sprawnego poruszania się między strunami bez zaczepiania nieużywanych w danym momencie strun i generowania niepotrzebnych przydźwięków. Podobny problem wykonawczy znajduje się między innymi w taktach 185-197 *Sonaty A-dur na fortepian i wiolonczelę op. 18* Zygmunta Stojowskiego.



Przykład nutowy nr 14: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część III, takty 187-196.

Jeśli chodzi o odniesienia do francuskich stylów kompozytorskich zawartych w finale to wyjątkowym fragmentem w kontekście całego dzieła jest łącznik fortepianu wprowadzający *Andante con moto*, który stwarza aurę brzmieniową fragmentu nawiązującego tematycznie do pierwszej części cyklu. Eteryczność i wytracenie energii *Allegro con fuoco* na rzecz aspektu sensualnego skupiającego się na barwie w taktach 144-176 przypominają w wyrazie podejście do harmonii i kolorystyki impresjonistycznej Claude'a Debussy'ego.



Przykład nutowy nr 15: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część III, takty 151-169.

Widowiskowa koda *Sonaty* (takty 247-302) kondensuje większość motywów i problemów wykonawczych *Allegro con fuoco* między innymi pod względem artykulacji tematów głównych czy sprawności techniki lewej ręki, dodając do tego problem dwudźwięków wymagających niezależności poszczególnych palców lewej dłoni w trzech ostatnich taktach. Całość kończy efektowny flażolet w głosie wiolonczelowym połączony z akordem w fortepianie, stanowiąc kwintesencję połączenia ogromnego ładunku energetycznego z wyrafinowaną lekkością.



Przykład nutowy nr 16: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London, część III, takty 285-302.

3.2 Aleksander Tansman - Sonata na wiolonczelę i fortepian nr 2 (1930)

Aleksander Tansman – życie i twórczość wiolonczelowa

Dzieciństwo Aleksandra Tansmana od najmłodszych lat wypełnione było muzyką. Ojciec Mosze – koneser malarstwa i tenor z zamiłowania oraz matka Anna – pianistka z wykształcenia słynęli z organizacji domowych koncertów kameralnych, w których brali udział artyści zapraszani do ich rodzinnej miejscowości - Łodzi. Regularnie uczestniczyli z całą rodziną w wydarzeniach kulturalnych. Byli gotowi odbywać dalekie podróże zagraniczne w celu wysłuchania ciekawych premier spektakli operowych. W takim otoczeniu przyszedł na świat 12 czerwca 1897 roku przyszły kompozytor *II Sonaty wiolonczelowej*.⁷¹

Przygodę z praktykowaniem muzyki rozpoczął od gry na fortepianie w klasie Wojciecha Gawrońskiego. W latach 1913-1918 studiował prawo na Uniwersytecie Warszawskim, a także harmonię i kontrapunkt u Piotra Rytla oraz kompozycję pod kierunkiem Henryka Melcera. W 1919 roku zdobył swoje pierwsze Grand Prix na konkursie kompozytorskim Polskiego Klubu Artystycznego w Warszawie.⁷²

Niedługo po wynikach konkursu wyjechał do Paryża, które uznawane było ówczesnie za centrum świata muzycznego. Tam też spotkał Maurice'a Ravela. To właśnie francuski kompozytor wprowadził młodego Tansmana na paryskie salony artystyczne, pomagając mu nawiązać wszelkie potrzebne kontakty w rozwoju jego kariery (dzięki niemu Tansman zawarł stałą współpracę z wydawnictwem Maxa Eschiga). Wówczas też poznał między innymi Manuela de Falle, Siergieja Kusewickiego, Dariusza Millhauda, Artura Honnegera czy Igora Strawińskiego. W listopadzie 1927 roku Tansman wyjechał na swoje pierwsze tournée po Stanach Zjednoczonych, gdzie poznał Charliego Chaplina i Georga Gershwina. To właśnie twórca *Błękitnej rapsodii* pokazał Polakowi sławne nocne kluby Haarlemu, w których miał okazję słuchać muzyki jazzowej w najlepszym wydaniu.⁷³ Odniesione tam sukcesy kompozytorskie i pianistyczne ugruntowały międzynarodową pozycję Aleksandra Tansmana w świecie muzycznym. W lutym 1930 roku kompozytor wrócił do Francji z drugiej trasy koncertowej po Ameryce Północnej. Podczas podróży statkiem stworzył *Sonatinę transatlantycką* nazwaną przez Janusza Cegiełłę „transplantacją jazzu na grunt muzyki

⁷¹ J. Cegiełła, dz. cyt., s.19-25.

⁷² M. Szoka, *Tansman*, w: Encyklopedia Muzyczna PWM; część biograficzna t-v, red. E. Dziębowska, Kraków 2009, s. 23-29.

⁷³ J. Cegiełła, dz. cyt., s. 181.

klasycznej”. Zaraz po niej Aleksander Tansman rozpoczął komponowanie *II Sonaty na wiolonczelę i fortepian*.⁷⁴

Utwory wiolonczelowe Aleksandra Tansmana z początkowego okresu jego twórczości to *Romans na wiolonczelę* (fragment zachowany w rękopisie z 1915 roku), *Deux melodies pour violoncelle* i *Canzonetta* (1917 rok). *Sonata D-dur na wiolonczelę i fortepian*, która powstała rok później nie zachowała się do naszych czasów.⁷⁵ W 1931 roku Tansman dedykuje wybitnemu wiolonczeliście Pablo Casalsowi *Deux pièces pour violoncelle*. Kompozytor przyczynia się również do rozwoju kameralnej muzyki wiolonczelowej tworząc w 1935 roku *Deux mouvements pour quatuor de violoncelles*, co potwierdza, iż w doskonały sposób posługuje się możliwościami technicznymi i barwowymi tego instrumentu smyczkowego. Kolejną pozycję wiolonczelową zawdzięczamy zamówieniu słynnego amerykańskiego wiolonczelisty Grigorija Piatigorskiego, dla którego powstała *Fantaisie pour violoncelle avec orchestre ou piano* (1936 rok) nosząca znamiona rapsodii. *Cavatina*, *Sicilienne*, *Rondine* i *Sérénade* to krótkie utwory składające się na cykl *Quatre pièces faciles* na wiolonczelę i fortepian napisane w czasach II wojny światowej, podczas której kompozytor emigrował z rodziną do Stanów Zjednoczonych. Kolejnym ważnym dziełem jest *Partita pour violoncelle et piano* (1955-1956 rok) dedykowana Gasparowi Cassado, która pod względem formalnym i rytmicznym nawiązuje do tradycji barokowych, wpisując się tym samym w nurt neoklasyczny XX wieku. Ostatnią chronologicznie pozycją w literaturze wiolonczelowej Aleksandra Tansmana jest *Concerto pour violoncelle et orchestre* stworzone na przełomie lat 1963-1964. „Spoglądając całościowo na twórczość wiolonczelową Aleksandra Tansmana można stwierdzić, że wirtuozeria instrumentalna jest podporządkowana stronie wyrazowej dzieła i jego strukturze formalnej. Formę łączy wspólny styl harmoniczny, powracanie do materiału dźwiękowego z poprzedzających części, wyrafinowana rytmika z silnymi wpływami jazzowymi, atmosfera poezji i liryzmu oraz właściwa Tansmanowi świeża inwencja melodyczna. Pod względem estetycznym i artystycznym dzieła Tansmana posiadają niezwykłą wartość jako dziedzictwo kulturowe XX wieku.”⁷⁶

⁷⁴ Tamże, s. 217-218

⁷⁵ Tamże, s. 358.

⁷⁶ J. Kalinowski, *Twórczość wiolonczelowa Aleksandra Tansmana*, w: *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, red. J. Kalinowski, M. Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 77.

Deuxième sonate pour violoncelle et piano

Na przełomie marca i kwietnia 1930 roku Aleksander Tansman skomponował *II Sonatę na wiolonczelę i fortepian*. Utwór zadedykował jednemu z najwybitniejszych wiolonczelistów XX wieku, przedstawicielowi francuskiej szkoły wiolonczelowej - Maurice'owi Maréchalowi. 2. maja 1930 słynny wiolonczelista wraz z kompozytorem dokonali prapremiery utworu w Salle Gaveau w Paryżu. Duet prezentował nowopowstałe dzieło wielokrotnie na scenach francuskich, belgijskich i niemieckich. Rok później w celi Chopina w klasztorze Valdemosa na Palma de Mallorca w Hiszpanii Tansman wykonał *Sonatę* z towarzyszeniem Pablo Casals. ⁷⁷

Utwór utrzymany jest w nurcie neoklasycznym z wyraźnie słyszalnymi inspiracjami kompozytora muzyką jazzową. Charakteryzuje go również precyzja i zwięzłość formalna, na które miała niewątpliwy wpływ twórczość Maurice'a Ravela. Cykl ma znamiona sonaty klasycznej. Składa się z trzech części: *Allegro moderato*, *Largo* oraz *Scherzo. Allegro grazioso*. Wydany w roku powstania przez Editions Max Eschig.

Część I *Allegro moderato*

Jednym z największych wyzwań wykonawczych tej części jest przejrzyste i klarowane przedstawienie formy oraz struktur kompozytorskich bez utracenia ciągu narracyjnego dzieła z utrzymaniem napięcia w utworze. Wielotematyczność pierwszej części, będącej allegrem sonatowym stawia przed artystą zróżnicowane problemy wykonawcze. Posługując się klasyfikacją tematów występujących w neoklasycznych formach sonatowych umieszczoną w książce *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku* autorstwa Zofii Helman w pierwszej części *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Aleksandra Tansmana możemy wyróżnić dwa tematy główne.

TEMAT I – „o wyraźnym zarysie motywu czołowego, w typie Beethovenowskim, stanowiące punkt wyjścia dla ewolucji, pojawiającej się już w płaszczyźnie tematu” ⁷⁸

⁷⁷ J. Cegiella, dz.cyt., s. 218.

⁷⁸ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s. 169.



Przykład nutowy nr 17: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 23-24.



Przykład nutowy nr 18: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 104-105.

Motywy czołowy tematu pierwszego stanowią dwa takty, które pojawiają się na początku utworu w partii fortepianu. W partii wiolonczeli możemy je usłyszeć w takcie ósmym. Największym wyzwaniem wykonawczym myśli przewodniej jest odpowiednie intonowanie dźwięków w stosunku do równomiernie temperowanego stroju fortepianu. Do tego motyw czołowy nigdy nie pojawia się dwa razy w ten sam sposób od tego samego dźwięku. Struktura interwałowa motywu wymaga co najmniej trzech zmian pozycji w ciągu dwóch taktów oraz używania dwóch strun, co stanowi dodatkowe ryzyko wystąpienia niepożądanych zmian barwowych w obrębie tematu. Do tego występują drobne zmiany odległości dźwiękowych w motywie w zależności od fragmentu utworu, co nie pozwala na zautomatyzowanie myślenia schematami interwałowymi w graniu. Zadaniem prawej ręki jest właściwe wymodelowanie melodii i wyciągnięcie odpowiednich struktur interwałowych. Ważne jest utrzymanie odpowiedniego kontaktu włosia ze struną, bez dodatkowego nacisku, który spowodowałby zakłócenia w emisji dźwięku, a co za tym idzie utrudniłby odbiór i tak skomplikowanej już struktury melorytmicznej. W osiągnięciu tych założeń warto odnieść się do *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduit* Jean-Louis Duporta, w którym pisze: „Należy pamiętać, aby otworzyć łokieć tak, aby ramię było prawie proste, gdy smyczek osiągnie swój koniec, a także aby nie cofać do tyłu barku, ponieważ powoduje to, iż wszystkie ruchy smyczka stają się ciężkie, skomplikowane i chaotyczne.”⁷⁹ Wykorzystując metodę francuskiego wiolonczelisty

⁷⁹ J.-L. Duport, dz. cyt., s.159, tłum. własne, “Il faut avoir attention de bien ouvrir le coude de façon que le bras se trouve presque tendu quand l'archet arrive à sa pointe, et ne pas retirer le haut du bras en arrière, ce qui rend tous les mouvements de l'archet lourds, difficiles et embrouillés”.

zyskujemy swobodę w prowadzeniu dźwięku przy zachowaniu kontaktu włosia ze struną również w górnej połowie smyczka.

TEMAT II – „o charakterze pieśniowo-lirycznym, nawiązujący do romantycznego typu tematów-miniatur”⁸⁰

Drugi temat po raz pierwszy pojawia się w mniej skomplikowanej fakturze niż temat pierwszy, co sprawia, że jest on bardziej przejrzysty i prostszy zarówno w odbiorze jak i interpretacji. Ostinatowa partia fortepianu pomaga utrzymać charakter *dolce* melodii nadając jej kołyszący puls o nieregularnym podziale rytmicznym. Wymusza to naturalnie na głosie wiodącym punktualność rytmiczną przy zachowaniu śpiewnego charakteru. Problem wykonawczy stanowi utrzymanie długiej frazy *legato* przy klarownym wydobyciu poszczególnych motywów. Z technicznego punktu widzenia pomocnym w uzyskaniu założonego celu jest świadomy podział smyczka przy zachowaniu kontaktu włosia ze struną na całej jego długości oraz płynne zmiany pozycji z doborem aplikatury, która umożliwi prowadzenie śpiewnej melodii.



Przykład nutowy nr 19: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 36-44.

⁸⁰ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s.169.

O ile temat drugi w głosie wiolonczeli pojawia się w charakterze śpiewnym przy prostym i stałym rytmicznie akompaniamencie fortepianu, tak temat pierwszy przybiera różne charaktery, które definiuje też partia towarzysząca. W wielu fragmentach motyw czołowy musi być zdyscyplinowany rytmicznie, ponieważ przeciwstawia się przesuniętemu akcentowaniu akompaniamentu, innym zaś razem stanowi on moment kulminacyjny *esspreso* w tempie *Meno mosso* (oznaczenia kompozytora) przy pionach akordowych fortepianu w dynamice *forte*, co nadaje mu zupełnie inny charakter i wymaga innego doboru środków wykonawczych, np. permanentnej vibracji, która w innych przypadkach motywu czołowego byłaby niewskazana.

Opierając się na klasyfikacji Z. Helman możemy wyodrębnić także tematy poboczne:

1. „Tematy o charakterze ludowym”⁸¹



Przykład nutowy nr 20: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 93-101.

⁸¹ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s.170.

W przedstawionym przykładzie widoczny jest wyraźny idiom ludowy, który narzuca charakter wykonawczy. W tym fragmencie istotne jest, aby uzyskać prostotę i jednolitość brzmienia, których nie ogranicza kierunek smyczka i różne rozłożenie ciężaru ręki na całej jego długości. Sprawę ponownie rozwiązuje otwarta i stabilna pozycja łokcia. W pierwszych dwóch taktach tematu należy unikać grania zarówno przy samej żabce jak i przy samym szpicu, a kreski umieszczone nad nutami interpretować jako horyzontalny ruch prawej ręki z zachowaniem stałej prędkości smyczka, co ujednolica brzmienie poszczególnych nut. Realizacja akcentów powinna odbyć się poprzez zwiększenie prędkości ruchu prawej ręki w początkowej fazie dźwięku.



Przykład nutowy nr 21: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 111-113.

W drugim przykładzie (takty 111-113) największym problemem wykonawczym jest odpowiednie dobranie proporcji w taki sposób, aby partia wiolonczeli pozostała słyszalna mimo dominującej fakturalnie i dynamicznie partii fortepianu. *Pizzicato* należy grać przy końcu podstrunnicy prężnym ruchem palca prawej ręki przy pewnym stawianiu palców lewej ręki na gryfie, co pozwala na wyraziste zagranie każdej ósemki. Warto zauważyć, że kompozytor stosuje tu polimetrię poprzez oznaczenia artykulacyjne w fortepianie. Podkreślone pioniki powodują, że fortepian gra według podziału trójdzielnego, a wiolonczela w zapisanym metrum 4/4. Aby wydobyć ten efekt ważna jest precyzja wykonawcza każdej ósemki w partii instrumentu smyczkowego przy interpretacji oznaczenia *giocoso* w fortepianie jako wesoło i zarazem lekko, pozwalając tym samym zachować odpowiednią przestrzeń na wydobywanie obu linii.

2. „Temat wywodzący się z drobnoustroju motywicznego, rozwijany na zasadzie snucia motywicznego, asymetryczny, obiektywny w charakterze.”⁸²



Przykład nutowy nr 22: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 74-76.

Niebezpieczeństwem wykonawczym tego tematu jest granie go w sposób ciężki z tendencją do zwalniania tempa, co jest przeciwieństwem intencji kompozytora, który wpisuje oznaczenie *con moto*. Aby tego uniknąć warto odnieść się do założeń członków francuskiej szkoły wiolonczelowej, które mówią o myśleniu horyzontalnym w prowadzeniu smyczka. Pozwala to zachować odpowiednią długość dźwięku i stały kontakt włosia ze struną, a przy zwiększeniu prędkości ruchu na trzydziestodwójce uzyskać wyrazistą artykulację, uwydatniając tym samym rytmikę motywu.

Sposobem interpretacji tej części jest przejrzyste przedstawianie tematów. Kompozytor w obrębie jednej frazy potrafi połączyć ze sobą oba tematy (koda części pierwszej), bądź też nakłada na siebie poszczególne motywy. Precyzja rytmiczna i prostota brzmieniowa pozwalają na klarowne przedstawienie zamysłu kompozytorskiego pod względem formy i struktury. Dlatego też nie wskazana jest w wykonywaniu tej części manieryczność np. w wibracji, zmianach pozycji, czy swobodnym interpretowaniu rytmicznym tekstu. Punktem wyjścia do osiągnięcia odpowiedniego efektu wykonawczego są założenia szkoły francuskiej, która największy nacisk kładła na gładkość i czystość brzmienia oraz wysoką sprawność techniczną lewej ręki.

⁸² Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s. 170.

Część II *Largo*

Charakter liryczny określa drugą część *Sonaty na wiolonczelę i fortepian nr 2*. Rolą głosu wiolonczelowego jest prowadzenie melodii, która znajduje się tu zawsze na pierwszym planie. Towarzyszy jej przejrzysta pod względem faktury partia fortepianu, a w jej przeważającej części pojawia się charakterystyczny rytm nawiązujący do włoskiego tańca – *siciliani*.⁸³ To co stanowi w części *Largo* najbardziej wymagający aspekt wykonawczy to dobranie takich środków wyrazu, które oddają zróżnicowane rodzaje ekspresji poszczególnych fraz, bądź ich motywów. Dwa elementy determinujące ich zmiany to oznaczenia wpisane przez kompozytora i harmonika w głosie fortepianu.



Przykład nutowy nr 23: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, rękopis, część II, takty 1-11.

Tranquillo to oznaczenie wpisane przez kompozytora, które określa charakter początku drugiej części *Sonaty*. Rozpoczyna ją fortepian, który wprowadza słuchacza w spokojny i kołyszący nastrój nasuwający skojarzenia z wcześniej wspomnianą *sicilianą*. Nie tylko specyficzny rytm nadaje charakter tej części, ale także oznaczone w nawiasie metrum 6/8, które definiuje sposób prowadzenie środkowego głosu w początkowych taktach partii fortepianu.

⁸³ Siciliana - Sébastien de Brossard (*Dictionnaire de musique*, 1703) opisał "*canzonette siciliane*" jako rodzaj gigue, w metrum 6/8 lub 12/8 z charakterystycznym rytmem punktowym (ósemka-szesnastka-ósemka) występującym na pierwszych miarach taktów. Johann Mattheson (*Das neu-eröffnete Orchestre*, 1713) sugerował, aby wykonywać ją powoli, a za jej przeznaczenie uważał wywoływanie melancholijnych uniesień.

Na tym tle wyłania się pierwsza fraza wiolonczeli, która jako jedyna pojawia się dwukrotnie w *Largo*. Tak delikatny początek tematu wymaga doboru precyzyjnych środków wykonawczych. Po pierwsze należy zwrócić uwagę na nieprzerwany ruch prawej ręki z uniknięciem raptownych zmian prędkości. Kolejną istotną sprawą są zmiany kierunków, które idąc za oznaczeniem kompozytora nie powinny zakłócać przebiegu narracji i przerywać linii melodycznej. Pomocnym w tym aspekcie jest świadomy podział smyczka. Aby zachować kontrast między pierwszymi sześcioma taktami frazy i ich kontynuacją, która zmienia swój charakter w takcie siódmym (pojawia się oznaczenie *esspreso*) należy oszczędnie podejść do tematu wibracji w pierwszej frazie, aby później zaktywizować ruch wibracyjny w celu wzmocnienia ekspresji.



Przykład nutowy nr 24 A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część II, takty 15-19.

W kolejnym fragmencie na wyraz przebiegu narracyjnego wpływają oznaczenia dynamiczne wprowadzone przez kompozytora oraz subtelne cieniowanie barw poszczególnych fraz wiolonczeli uwarunkowane zmianami zachodzącymi w partii fortepianu. W takcie 15. po raz pierwszy pojawia się dynamika *forte* i mimo że jest ona szybko wygaszona to kompozytor intensyfikuje tu brzmienie zarówno w fortepianie jak i wiolonczeli. Używa do tego między innymi łukowania w partii instrumentu smyczkowego, które jest znacznie krótsze niż początkowe. Co prawda nie zwalnia to wykonawcy z przemyślanego sposobu

zarządzania smyczkiem, ale zmienia kierunek myślenia o jego podziale. W pierwszej frazie świadome zużycie długości włosia na poszczególnych nutach miało służyć utrzymaniu linii *legato*, zaś w tym fragmencie celem odpowiedniego podziału jest utrzymanie natężenia brzmienia poprzez granie w pierwszej połowie smyczka i wykorzystanie naturalnego ciężaru prawej ręki w tym odcinku.

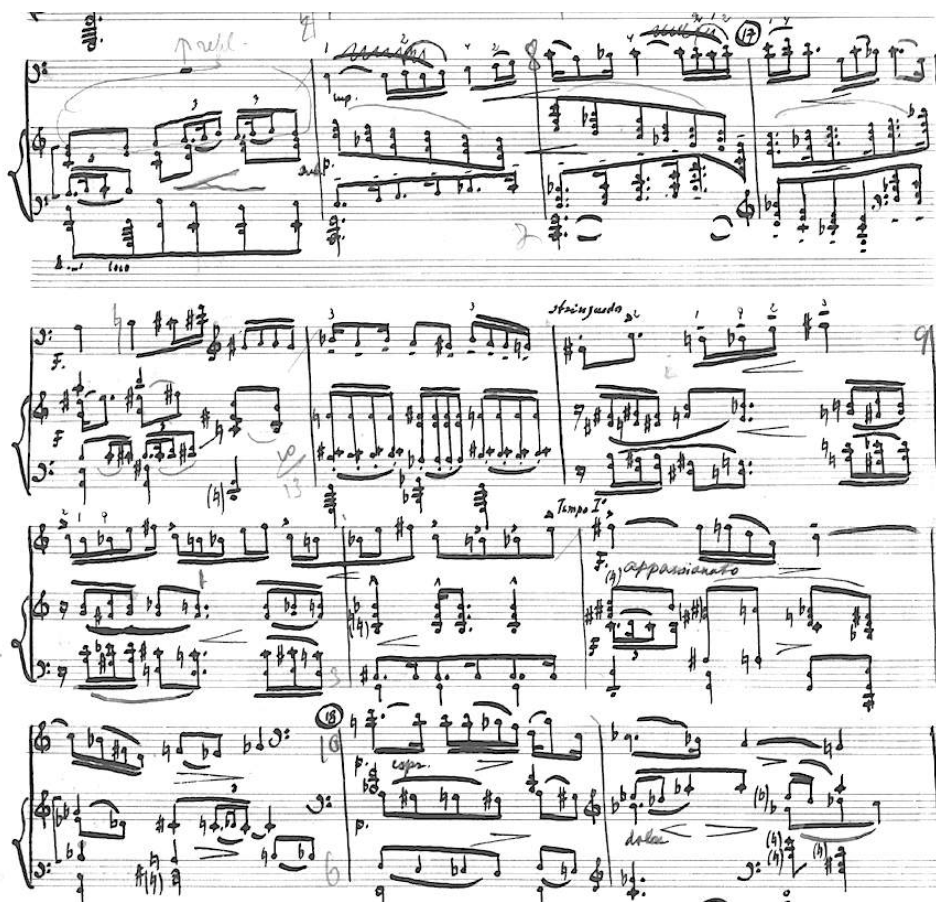
W takcie 17. kompozytor diametralnie zmienia nastrój poprzez uproszczenie faktury w fortepianie, w której dodatkowo po raz pierwszy zanika charakterystyczny rytm *siciliany*. Moment ten poprzedza pochód dysonujących akordów, które kontrastują z następującym po nich fragmentem. W kontekście całej drugiej części wyróżnia go intymność charakteru, poprzez zastosowanie prostych środków wyrazowych. Jednym z nich jest połączenie podstawowych akordów w fortepianie (H-dur, e-moll, C-dur). Ekspresję tego fragmentu najtrudniej oddać z powodu zawartej w nim subtelności wyrazu, którą warunkuje również dynamika *piano*. Oprócz aspektów smyczkowych wspomnianych wcześniej, ważnym problemem technicznym, który pojawia się w tej części utworu jest zmiana strun, a co za tym idzie płaszczyzn, w której znajduje się smyczek. W tym miejscu należy ponownie odnieść się do jednego z postulatów szkoły francuskiej, który głosi o równoległym prowadzeniu smyczka względem podstawka. Dzięki temu wykonawca jest w stanie zachować *legato* w linii melodycznej bez zakłóceń emisyjnych przy przechodzeniu na kolejne struny.



Przykład nutowy nr 25: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, rękopis, część II, takty 23-28.

Aspekt równoległego prowadzenia smyczka pojawia się również w pierwszej kulminacji tej części, która stanowi wyzwanie wykonawcze pod kilkoma względami. Pierwsze z nich to utrudniona emisja, spowodowana eksplorowaniem przez kompozytora wysokiego

rejestr wiolonczeli. Kolejne to wymagające uwagi odpowiednie intonowanie melodii, której towarzyszą chromatyczne połączenie akordów w fortepianie oraz natężenie ekspresji w dynamice *forte*. Aby uzyskać pełne i satysfakcjonujące brzmienie warto posłużyć się metodą Jean'a-Louisa Duporta, który w swoim *Essai* pisał: „Smyczek powinien być naciągnięty i umieszczony poziomo nad struną, z zamiarem utrzymania go w tej samej odległości od mostka na przestrzeni całej jego długości. Osiąga się to poprzez pchanie i ciągnięcie, tak aby włosie smyczka tworzyło idealny kąt prosty ze struną, a także poprzez używanie zawsze tego samego stopnia siły.”⁸⁴



Przykład nutowy nr 26: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, rękopis, część II, takty 39-51.

Najbardziej intensywny emocjonalnie fragment ze względu na długość trwania kulminacji i dobór zróżnicowanych środków kompozytorskich rozpoczyna nawiązanie

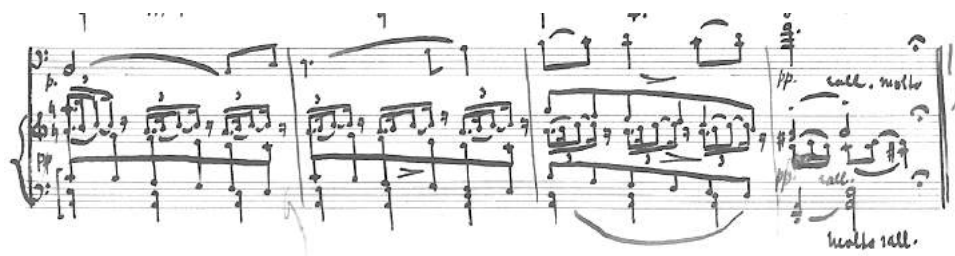
⁸⁴ J.-L. Duport, dz. cyt., s.159, tłum. własne, „(...) l'archet doit être tiré et poussé horizontalement dessus la corde, avec l'attention de le maintenir d'un bout à l'autre à la même distance du chevalet.” „On obtiendra cela en le poussant et tirant, de manière que les crins de l'archet forment une équerre parfaite avec la corde, et en employant toujours le même degré de force.”

kompozytora w taktach 40-41 do motywu czołowego z pierwszej części *Sonaty*. W kolejnym odcinku dramaturgia budowana jest przez wyostrzoną artykulację w obu głosach, do której dochodzi *stringendo* ze zmiennymi podziałami rytmicznymi. Poszczególne grupy oparte są na akcentach, pochodzie chromatycznym i skoku o kwartę zwiększoną. Aby nadać kulminacji odpowiedni pęd narracji, należy realizować akcenty poprzez zwiększenie prędkości smyczka na początku dźwięku. Całe napięcie budowane przez osiem taktów uwolnione zostaje wraz z pojawieniem się oznaczeń *Tempo I* i *appassionato*, stopniowo rozładowując skumulowane wzburzenie. Powraca tu technika szerokiego grania *legato*, intensywnej wibracji i śpiewnego prowadzenia frazy.



Przykład nutowy nr 27: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część II, takty 41-49.

Jeśli chodzi o aplikaturę w powyżej omawianej kulminacji to warto skorzystać z opracowania Maurice'a Maréchała, profesora wiolonczeli w Conservatoire de Paris, któremu Aleksander Tanmsan dedykował swoją *Sonatę*. Dzięki użyciu kciuka w takcie 45. pozycja lewej ręki staje się stabilna, co pozwala na naciągnięcie jej na skok o kwartę zwiększoną i powrót w to samo miejsce w celu powtórzenia motywu. Eliminuje to także niepotrzebne *glissanda* pomiędzy zmianami pozycji.



Przykład nutowy nr 28: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, rękopis, część II, takty 52-55.

Koniec części drugiej przypomina jej początek. Ostatni fragment wygasza wszystkie występujące w niej wcześniej emocje. Powraca spokój i kołyszący charakter nadany przez partię fortepianu. Głos wiolonczeli grany *sul tasto* i *non vibrato* wycisza całość końcowym flażoletem wybrzmiewającym na ostatniej fermacie *Largo*.

Część III *Scherzo. Allegro grazioso*

W finale *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Aleksander Tansman kontrastuje cykl zestawiając energetyczne *Scherzo* z liryczną i emocjonalną częścią drugą. Wyraźnie słyszalne są tu wpływy jazzowej muzyki amerykańskiej, którą kompozytor chłonał z wielką fascynacją podczas swojego pobytu w Stanach Zjednoczonych już dwa lata wcześniej. Objawia się to przede wszystkim w metryce i harmonii *Scherza*. Elementem formotwórczym finału jest w przeważającej części wyrazisty rytm i puls. Tym razem kompozytor skłania się bardziej ku perkusyjnej naturze fortepianu aniżeli wokalnemu prowadzeniu linii melodycznej wiolonczeli, jak to miało miejsce w części drugiej *Sonaty*.

Scherzo. Allegro grazioso to dwutematyczna forma refreniczna. Temat pierwszy prowadzony jest przez partię fortepianu na tle ostinatowej linii basowo-harmonicznej granej *pizzicato* w wiolonczeli. Wyróżnia go wyrazisty puls i zmiany polimetryczne w obu głosach. Drugi temat posiada prostszą fakturę i rytmikę. Opiera się na pogodnej melodii ukazanej również po raz pierwszy w partii fortepianu. Kodę rozpoczyna temat drugi, który pojawia się w głosie wiolonczelowym. Zakończenie utworu ma charakter przetworzeniowy, o czym świadczy m.in. pojawienie się materiału z pierwszej grupy tematycznej w wiolonczeli pozbawionej ostinatowej linii basowo-harmonicznej fortepianu, czy nakładanie na siebie dwóch motywów głównych w obu partiach.

Finał rozpoczyna oraz kończy wcześniej już wspomniane czterotaktowe *ostinato* wiolonczeli, grane *pizzicato*. Ukazuje to od samego początku najistotniejszy element tej części, którym jest metryka. Metrum, które wpisuje kompozytor na początku *Scherza* (3/4; 3/8; 4/4; 3/8) jest punktem wyjścia dla tego co dzieje się później, jeśli chodzi o rytm i dalszy rozwój narracyjny części. Dlatego też zadaniem wykonawców jest przejrzyste wydobycie pulsu, który porządkuje skomplikowany materiał rytmiczny. Jego niekonwencjonalną strukturę potwierdza jeszcze jeden zabieg kompozytorski, którym jest słyszalna polimetria w obu głosach. O ile w partii wiolonczeli metrum rzeczywiście definiuje podział rytmiczny w taktach, to w partii fortepianu ma ono jedynie charakter umowny. Większe znaczenie mają tu poszczególne grupy rytmiczne, wyznaczone przez przebieg melodii i harmonię. W głosie

wiolonczelowym kierunku linii melodycznej uwydatniają również układ akcentów w takcie, jednak jest on zgodny z przyjętym na początku podziałem rytmicznym.



Przykład nutowy nr 29: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 5-12

Polimetria była częstym zabiegiem stosowanym w polskim neoklasycyzmie. Głównym założeniem tej techniki kompozytorskiej jest przełamanie regularności przebiegu narracji. Może odbywać się to na różne sposoby. Aleksander Tansman w trzeciej części *Sonaty* użył dwóch rodzajów polimetrii: w partii wiolonczeli jest to polimetria sukcesywna oparta na stosowaniu przemiennego metrum, co zaburza regularną pulsację akcentów, zaś w partii fortepianu dodatkowo stosuje polimetrię symultatywną poprzez akcentowanie również słabszych części taktu.⁸⁵ Co prawda kompozytor nie wpisuje akcentów, więc teoretycznie zjawisko to nie jest potwierdzone graficznie przez odpowiednie oznaczenia artykulacyjne,

⁸⁵ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s. 159.

Zrozumienie użytych środków kompozytorskich twórcy ma znaczenie w odpowiedniej interpretacji dzieła. W finale *Sonaty* nadrzędnym elementem muzycznym jest rytmika. Wydobycie jej cech charakterystycznych stanowi główny cel wykonawców. Jak już wcześniej zostało wspomniane, sam kompozytor ułatwia muzykom te zadanie poprzez powierzenie prowadzenia narracji w przeważającej części fortepianowi, który jest instrumentem perkusyjnym. Dodatkowo w większości *Scherza* wykorzystana jest technika *pizzicato* w wiolonczeli, która w odróżnieniu od techniki *arco* polega jedynie na punktowym wydobyciu dźwięku, co przybliża instrument smyczkowy do natury fortepianu. Biorąc pod uwagę tempo *Scherza* z technicznego punktu widzenia oprócz ataku na dźwięk równie ważne jest zachowanie odpowiedniej motoryki obu rąk. Łącząc te dwa aspekty wykonawca uzyskuje odpowiednią artykulację, która nadaje części żywiołowy charakter.

[illegible]

Jeśli chodzi o prawą rękę istotna jest świadomość na których strunach wykonywane są poszczególne dźwięki. Tutaj również ma swoje zastosowanie postulat francuskiej szkoły wiolonczelowej dotyczący odpowiedniej wysokości łokcia prawej ręki. Mimo iż nie dotyczy bezpośrednio samego smyczka to przygotowuje dłoń do swobodnego poruszania się po wszystkich strunach w szybkim tempie. Ruch palca poza niektórymi wyjątkami powinien być szybki i kolisty, co zapewnia z jednej strony wymaganą motorykę przebiegu ósemkowego, a z drugiej strony ułatwia wydobycie pełnego tonu *pizzicata*.



Przykład nutowy nr 31: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 21-32.

Powyższy fragment pokazuje dalszą ewolucję polimetrii Tansmana w finale *Sonaty*. W tym też odcinku przesunięcia akcentów między głosami wyraźniej wykazują inspiracje kompozytora muzyką jazzową. Realizacja zapisanych akcentów i wyższa dynamika warunkuje inny sposób wydobywania dźwięku w wiolonczeli. Szarpnięcia strun graniczą czasami z *pizzicatem* bartokowskim, co powodowane jest próbą wydobywania jak największego wolumenu brzmieniowego w wiolonczeli. Problem balansu jest widoczny od piątego taktu *Scherza*

i wymaga od pianisty bezwzględного realizowania dynamiki *piano* oraz kierowania się bardziej ku wyrazistości artykulacyjnej niż zwiększaniu natężenia brzmienia w wyższych dynamikach. W partii wiolonczeli istotne jest, aby *pizzicato* wykonane było z dbałością o klarowne wydobywanie dźwięku z wyrazistym podkreśleniem zapisanych akcentów.

Tansman nie poprzestaje jedynie na metrycznym jako głównym elemencie formotwórczym części trzeciej. Do wewnętrznego skonstruowania budowy *Scherza* używa wartości sonorystycznych. Kompozytor eksperymentuje z brzmieniem wiolonczeli, dając jej na to przestrzeń poprzez upraszczanie faktury rytmicznej fortepianu w momencie wprowadzenia nowego środka. Jednym z takich zabiegów jest zastosowanie tłumika w wiolonczeli, co zmienia jej barwę, aż do kody utworu.



Przykład nutowy nr 32: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 44-47.

Kolejny zabieg kolorystyczny to zastosowanie sztucznych flażoletów, które wprowadził w użycie założyciel francuskiej szkoły wiolonczelowej – Martin Berteau. W tej technice w celu uzyskania przejrzystego brzmienia istotne jest wydobywanie dźwięku blisko podstawki, zachowując wcześniej już wspomniany kąt prosty między włosiem i struną. Podobnym sposobem wykonawczym prawej ręki odznacza się również ostatni z efektów sonorystycznych zastosowany po raz pierwszy w taktach 61-63. Tam też widnieje napis *près du clavelet*, który oznacza technikę grania przy podstawku, dzięki której uzyskane zostaje metaliczne brzmienie, urozmaicające dotychczasową paletę barw zawartych w *Sonacie*. Warto zwrócić

tu uwagę na przeciwwagę czwartego palca na żabce smyczka, który balansuje nacisk i pozwala uzyskać pożądany kolor.⁸⁶



Przykład nutowy nr 33: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 53-62

W kodzie utworu Tansman oddaje głos prowadzący wiolonczeli, na tle której fortepian eksploruje różne struktury rytmiczne, harmoniczne, artykulacyjne i fakturalne, wyostrowając tym samym charakter scherzandowy tej części. Początkowo wiolonczela intonuje temat drugi, podczas gdy fortepian gra synkopowane akordy przywodzące na myśl big bandową sekcję trąbek akompaniującą głosowi prowadzącemu. Przy zmieniającej się co cztery takty strukturze w fortepianie instrument smyczkowy rozwija główną myśl, którą kończy powrót motywu melorytmicznego z początku, lecz tym razem występującego najpierw w partii fortepianu. Po czterech taktach motyw ten powtarza wiolonczela w niskim rejestrze *pizzicato*, co budzi mocne skojarzenia z kontrabasem grającym *walking* – improwizowanym pochodem linii basu na podanej funkcji harmoniczej, charakterystycznym w jazzie. W kolejnym etapie rozwoju

⁸⁶ J.-L. Duport, dz. cyt., s.15

kody intensyfikuje się znaczenie rytmu i artykulacji poprzez wykorzystanie motywu pierwszej grupy tematycznej *Scherza* w głosie wiolonczeli. Kompozytor wprowadza też oznaczenie *con moto*, stanowiące rozpędzenie do momentu kulminacyjnego finału, budowanego ponownie na kwarcie zwiększonej *appassionato* w wiolonczeli (podobna sytuacja ma miejsce w końcowej kulminacji II części). W tym fragmencie kluczowe są wyraziste początki dźwięków, uzyskane poprzez używanie całego włosia smyczka oraz operowanie nim w odpowiedniej jego części, którą w tym wypadku jest zazwyczaj środek lub dolna połowa smyczka. Kontrola zużycia długości włosia pozwala również na selektywne wydobywanie wszystkich przebiegów melodycznych.



Przykład nutowy nr 34: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 193-199.

Kulminacja osiąga swój szczyt w momencie nałożenia na siebie dwóch grup tematycznych w tonacji C-dur, co powoduje symultaniczne użycie różnego metrum w poszczególnych głosach, po raz pierwszy widoczne w zapisie nutowym. Stanowi to podsumowanie zabiegów i eksperymentów polimetrycznych kompozytora w tej części. Całość ulega stopniowemu wyciszeniu nie tracąc przy tym do samego końca wyrazistości rytmicznej.

ff appassionato

ff appassionato

1/4 Pizz. 3/4

p

pp

molto rall.

a Tempo

rall.

pp lontano

ppp perdendosi

Paris. 1930

Przykład nutowy nr 35: A. Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 204–322.

3.3 Szymon Laks – Sonata na wiolonczelę i fortepian (1932)

Szymon Laks – życie i twórczość wiolonczelowa

Szymon Laks był człowiekiem wszechstronnym. Urodzony 1 listopada 1901 roku w Warszawie podjął studia matematyczne osiemnaście lat później na Uniwersytecie Stefana Batora w Wilnie, kontynuując swoją edukację na Uniwersytecie Warszawskim w latach 1921-1925. Fascynowała go również filozofia oraz języki. W tym samym czasie rozpoczął naukę kompozycji u Romana Statkowskiego i dyrygentury u Henryka Melcera w Konserwatorium Warszawskim. Chcąc poszerzać swoje horyzonty wyjechał początkowo do Wiednia, a następnie Paryża, gdzie podjął dalsze studia w Conservatoire National de Musique kształcąc się pod okiem Paula Vidala (kompozycja) i Henri Rabauda (dyrygentura). Tam też zapisał się w 1927 roku do Stowarzyszenia Młodych Muzyków Polskich skupiającego polskich artystów w ówczesnej kulturalnej stolicy Europy. Celem Stowarzyszenia była promocja rodzimej sztuki na arenie międzynarodowej, co idealnie wpisywało się w aspiracje Laksy.⁸⁷ Był on również twórcą muzyki filmowej. *Sabra* i *Przebudzenie* to filmy powstałe w pierwszej połowie lat trzydziestych XX wieku, które są owocem współpracy kompozytora z polskim reżyserem Aleksandrem Fordem.⁸⁸ W tym okresie Laks komponował również wiele pieśni do tekstów polskich i francuskich, będących wynikiem nawiązania relacji zawodowej z piosenkarką Tolą Korian.⁸⁹

„*Bliski orientacji zwanej niekiedy „Szkołą Paryską”, którą przed II wojną światową tworzyli młodzi kompozytorzy przybywający do stolicy Francji ze Wschodu (Bohuslav Martinů, Marcel Mihalovici i inni), pozostawił po sobie dzieło muzyczne zauważalne, choć pozostające pod wpływem muzyki francuskiej – z jej dbałością o formę, z jej wysublimowaniem dźwiękowym. Twórczość jego była zarazem silnie osadzona w tradycji muzyki polskiej, zarówno klasycznej, jak i popularnej*”.⁹⁰ Do twórczości wiolonczelowej Szymona Laksy możemy zaliczyć jedynie pojedyncze utwory. Pierwszym z nich jest *Sonata na wiolonczelę i fortepian*. W 1933 roku powstają *Trois Pièces de concert* na wiolonczelę i fortepian

⁸⁷ Z. Helman, *Laks, Szymon. Simon*, [https://www.mmg.online.com, dostęp: 27.10.2021]

⁸⁸ B. Urbanek - Kalinowska, *III Kwartet smyczkowy Szymona Laksy jako obraz „innego świata” w opisie polskiej pieśni ludowej*, w: *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, red. J. Kalinowski, M. Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków, 2014, s. 77.

⁸⁹ Z. Helman, *Laks*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM; część biograficzna kłł*, red. E. Dziębowska, Kraków 1997, s. 271-272.

⁹⁰ A. Laks, *O moim ojcu Szymonie Laksie*, [https://www.dwutygodnik.com/artukul/184-o-moim-ojcu-szymonie-laksie.html, dostęp: 27.10.2021].

skomponowane dla wiolonczelisty Królewskiej Orkiestry Concertgebouw, Gérarda Hekkinga, który od 1927 roku wykładał w Konserwatorium Paryskim. Utwór ten w swojej konstrukcji poza ilością części zawiera też inne elementy odpowiadające tym pojawiającym się w *Sonacie*. Jest to między innymi melancholijny *Romans* na tle bluesowych harmonii czy *perpetuum mobile* w części trzeciej, którego znamiona słychać również w cyklu sonatowym kompozytora. *Trois Pièces de concert* istnieje także w wersji na skrzypce i fortepian. Kolejna kompozycja to *Passacaille (Vocalise)* na wiolonczelę/skrzypce/głos i fortepian z 1946 roku. W utworze tym słyszalne są echa traumatycznych przeżyć kompozytora z okresu wojennego. Twórczość wiolonczelową Laksa zamyka *Dialog* na dwie wiolonczele (1964 rok) o budowie trzyczęściowej (*Rubato - Ostinato - Fugato*). W 1966 roku prawykonania dokonali Jeana i Mireille Réculard w paryskim Château de Saint Ouen.

Sonate pour violoncelle et piano

Szymon Laks Sonatę na wiolonczelę i fortepian skomponował w 1932 roku. Utwór ten dedykował uznanemu przedstawicielowi francuskiej szkoły wiolonczelowej – Maurice'owi Maréchalowi. To właśnie przyszły profesor Konserwatorium Paryskiego wraz z pianistą o korzeniach polsko-żydowskich Włodo Perlemuterem znanym ze ścisłej współpracy z Maurice'em Ravelem dokonali premierowego wykonania utworu polskiego kompozytora.

Sonata na wiolonczelę i fortepian wykazuje wiele cech zakorzenionych w nurcie neoklasycyzmu. Jednym z nich jest trzyczęściowa budowa cyklu w układzie Allegro moderato – Andante un poco grave – Presto odnosząca się do klasycznego modelu sonaty. Brzmienia dysonansowe oraz technika kontrapunktyczna charakteryzują pierwszą część cyklu, będącą allegrem sonatowym opartym na dualizmie tematycznym. Klimat Andante un poco grave podobnie jak *Blues* z Sonaty na skrzypce i fortepian *G-dur* Maurice'a Ravela uwydatnia wyraźne inspiracje obu kompozytorów muzyką jazzową. O integralności cyklu stanowi *Scherzo*, w którym kompozytor odnosi się do motywów z poprzednich części. Po raz pierwszy utwór wydany został w postaci przedruku rękopisu przez Editions H. Lemoine. Kolejna edycja nutowa tego utworu ukazała się w berlińskim wydawnictwie Bote und Bock/Boosey and Hawkes.

Część I *Allegro moderato ma deciso*

Forma pierwszej części Sonaty to klasyczne allegro sonatowe. W ekspozycji kompozytor przedstawia dwa kontrastujące ze sobą tematy, które poddaje przetworzeniu, by powtórzyć je w repryzie, kończąc pierwsze ogniwo cyklu zwartą pod względem treści i czasu trwania kodą. Utwór rozpoczyna ośmiotaktowa fraza, która prezentuje w całości temat pierwszy o budowie okresowej, zawierającej podział na poprzednik i następnik.

à Maurice Maréchal
Sonate
pour violoncelle et piano

Simon Laks (1932)

I.

Allegro moderato ma deciso (♩ = 126)

Violoncelle

Piano

5

pizz.

p dolce

Przykład nutowy nr 36: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 1-9.

Określając sposób wykonawczy pierwszego tematu należy poruszyć kilka kwestii. Pierwszą z nich jest oznaczenie tempa i charakteru wpisane przez kompozytora: *Allegro*

moderato ma deciso - umiarkowanie, ale zdecydowanie. Tożsamy opis charakteru części pierwszej znajdziemy w *Kwartecie smyczkowym g-moll op. 10* francuskiego kompozytora – Claude’a Debussy’ego napisanym w 1893 roku. Co ciekawe w obu utworach wskazane tempo metronomiczne jest identyczne.



Przykład nutowy nr 37: C. Debussy, *Streichquartet op.10*, Edition Peters, Leipzig 1971, część I, takty 1-3.

Kolejnym bliźniaczym elementem pierwszych taktów obu kompozycji są pierwsze wartości rytmiczne składające się na motywy główne obu tematów. Charakterystyczne dwie ćwierćnuty grane za oboma razami w dół odzwierciedlają charakter *deciso/très décidé*. Jeśli chodzi o sposób wykonania odnoszący się do francuskiej szkoły wiolonczelowej wraca ponownie temat odpowiedniej, nie za niskiej pozycji łokcia, która przygotowuje całą rękę do horyzontalnego prowadzenia smyczka. Ułatwia to po pierwsze sprawny powrót do żabki po zagranie pierwszej ćwierćnuty, a po drugie sprawia, iż dźwięk po jego wydobyciu odpowiednio rezonuje, nie pozostawiając niedosytu brzmienia i wrażenia skrócenia dźwięku spowodowanego nawrotem smyczka do żabki.

Drugi temat allegra sonatowego skomponowany jest na zasadzie kontrastu barwowego i wyrazowego. Zanika tu stanowczość pierwszego tematu, a w jego miejsce pojawia się śpiewność i spokój tematu drugiego. Zmiany te generuje triolowa struktura rytmiczna w obu głosach, a także dynamika *piano*. Idąc za zdaniem Jeana-Louisa Duporta, który uważał, że ekspresję należy wyrażać smyczkiem, warto przeanalizować sposób wykonawczy drugiego tematu pod tym aspektem.



Przykład nutowy nr 38: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 180-187.

Pierwszą sprawą jest operowanie prędkością smyczka dopasowane do jego podziału, a co za tym idzie zamiaru kształtowania frazy. Dlatego też zupełnie inna prędkość jest na półnutach lub łukach całotaktowych, a zupełnie inna na trioli granej *legato*. Jednak aby różnice w prędkości oraz długości zużywanego włosia nie wpływały na dynamikę poszczególnych wartości należy grając grupę triolową odciążyć rękę na smyczku czwartym palcem. Do tego jego aktywizacja zbalansuje nacisk i rozluźni chwyt dłoni,⁹¹ co pozwoli na delikatniejszy kontakt włosia ze struną, nadając drugiemu tematowi pożądany rodzaj eterycznego brzmienia.

Przetworzenie w stosunku do ekspozycji i reprzyzy jest znacznie krótsze. Kompozytor używa motywów z obu tematów, jednak elementem wysuwającym się tu na pierwszy plan jest motoryka rytmiczna. Całość rozpoczyna forma dialogu między dwoma instrumentami przeprowadzona na zasadzie kontrastu. Wiolonczela podejmuje nowy wątek melorytmiczny o charakterze *giocosu*, co szybko przerywa fortepian przypominając w sposób sentymalny

⁹¹ J.-L. Duport, dz. cyt., s.156.

o temacie pierwszym, a w kolejnym wątku o temacie drugim. Ostatecznie fortepian przejmuje inicjatywę, a towarzyszą mu *pizzicata* w wiolonczeli. Sposób ich wykonania jest analogiczny do techniki wykonawczej *pizzicato* opisaney w trzeciej części *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Aleksandra Tansmana. Wyzwaniem wykonawczym przetworzenia jest wyrazista artykulacja podkreślająca motorykę oraz umiejętność operowania brzmieniem przy nagłych zmianach nastrojów.



Przykład nutowy nr 39: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 114-124.

Zestawienie subtelny w wyrazie tematu drugiego z figuracjami triolowymi wymaga precyzyjnego kontrolowania prawej ręki. Rodzaj kontaktu włosia ze struną jest zupełnie inny

w obu przypadkach. W pierwszym (takty 114,120 i 123) delikatny nacisk dodaje przestrzeni w dźwięku, zaś w drugim kontakt musi być już znacznie bardziej konkretny, a samo zużycie smyczka minimalne, aby uzyskać klarowną artykulację podkreślającą linię melodyczną. Pod koniec przetworzenia Laks stosuje technikę imitacyjną między głosami, która wymaga dobrego artykułowania dźwięków, co uwypukla sam kompozytor oznaczeniem *marcato*.



15



Przykład nutowy nr 40: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 126-134.

Koda *Allegro moderato ma deciso* opiera się na motywie pierwszego tematu. Laks stosuje tu polimetrię sukcesywną, aby przełamać regularność rytmiczną, co należy podkreślić w wykonawstwie tego fragmentu. Dodane do tego stałe *accelerando* kumuluje napięcie, kontynuowane przez stopniowo zwalniane pochody interwałowe i akordowe, doprowadzające do energetycznych dwóch taktów a *tempo* kończących część pierwszą.



Przykład nutowy nr 41: Sz. Laks, Sonate pour violoncelle et piano, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 237-243.

Część II *Andante un poco grave*

Kompozytorzy francuscy w pierwszej połowie XX wieku zafascynowani byli jazzem i folklorem południowoamerykańskim. Słyszalne jest to utworach Maurice'a Ravela, Arthura Honnegera, czy Dariusza Milhauda. Szymon Laks, który przybył do Paryża w 1926 roku bardzo szybko zaasymilował w swojej muzyce ówczesny trend czerpania z muzyki jazzowej. W 1928 roku za *Blues symphonique* – fantazję jazzową z saksofonem otrzymał nagrodę Stowarzyszenia Polskich Muzyków w Paryżu.⁹² Znamiona bluesa wykazuje również druga część *Sonaty na wiolonczelę i fortepian*.

Jedna z definicji bluesa opiera się na nastroju. Zanim pojęcie zaistniało w świecie muzycznym jako słowo używane było w języku potocznym w Stanach Zjednoczonych w XIX wieku. *To have the blues* – mieć bluesa oznaczało stan smutku i melancholii.⁹³ Niewątpliwie nastrój ten określa druga część *Sonaty*. Determinuje to już samo określenie tempa *Andante un poco grave*. Nostalgiczny charakter oddają również częste użycia techniki *glissando* pomiędzy dźwiękami oraz użycie techniki *blue note*, co w europejskim systemie

⁹² Z. Helman, dz. cyt., Laks, w: Encyklopedia Muzyczna PWM, s. 271-272.

⁹³ E. Wald, *Blues*, [https://www.oxfordmusiconline.com, dostęp: 28.10.21].

diatonicznym oznacza obniżenie III i VII stopnia. Laks podkreśla zastosowanie tego efektu poprzez przypominające znaki chromatyczne. Ostatnim z elementów odnoszącym się do bluesa, który należy uchwycić w interpretacji tej części jest specyficzne podejście do zapisanego rytmu, wynikające z tradycji jazzowej. Swoboda ta ma za zadanie podkreślenia subtelnych odcieni tonalnych oraz wprowadzenie w odpowiedni nastrój.

The image displays the first nine measures of the second movement of Sz. Laks' *Sonate pour violoncelle et piano*. The tempo is marked 'Andante un poco grave' with a metronome indication of 58-60 bpm. The key signature has one flat (B-flat). The score is written for cello and piano. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. The cello melody is marked with a *p* (piano) dynamic. Red and blue curved lines are drawn over the melody to highlight specific intervals and phrasing. The first system shows measures 1-3, the second system shows measures 4-6, and the third system shows measures 7-9. The tempo marking 'Andante un poco grave (♩ = 58 – 60)' is at the top left. The piano part has a *p* marking at the beginning and a *simile* marking later. The cello part has a *p* marking at the beginning.

Przykład nutowy nr 42: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część II, takty 1-9.

W drugiej części *Sonaty* podobnie jak w omawianej wcześniej kompozycji Aleksandra Tansmana rola głosu prowadzącego linię melodyczną, a zarazem tematyczną przypada wiolonczeli. Fortepian do ostatniego segmentu tej części pełni rolę harmoniczną, nadającą puls całości. Jeśli chodzi o wyzwania wykonawcze to pierwszym z nich jest technika grania *legato*. Linia melodyczna wiolonczeli utożsamiana ze śpiewem ludzkim powinna być prowadzona z naturalnością i bez słyszalnych zmian kierunków i prędkości smyczka, które nie podążają za frazą. Istotny jest świadomy podział smyczka oraz granie w odpowiedniej jego części. Należy zachować przy tym kontrolę kontaktu włosia ze struną na całej jego długości, w czym pomaga technika otwierania łokcia wraz z oddalaniem się od żabki, o której wspominał Jean-Louis Duport. *Legato* jest punktem wyjścia do zagłębienia się w interpretację tej części. Niektóre z elementów budujących nastrój utworu kompozytor wpisał sam, o czym mowa w akapicie powyżej. Jednakowoż podchodząc do tematu kreowania własnej interpretacji należy wyjść poza to co widoczne w zapisie nutowym. Z uwagi, iż sposób prowadzenia frazy cechuje naturalność i podobieństwo z prowadzeniem linii przez głos ludzki, wszelkie użyte dodatkowe *portamento* powinno wypływać z intuicji wykonawcy i służyć podkreśleniu emocji w przekazie. To samo tyczy się swobodnego podejścia do rytmu linii melodycznej. Polega ono na operowaniu relacją czasową poszczególnych nut względem siebie tak, aby oddać stan nostalgii i melancholii. Reasumując, oddanie charakteru i nastroju części wypływa z tradycji wykonawczej muzyki bluesowej oraz indywidualnego poczucia czasu i estetyki wykonawcy.

Następnym elementem dzieła muzycznego, który ma kluczową rolę w budowaniu interpretacji tej części jest barwa. Kompozytor oszczędnie używa oznaczeń dynamicznych i ekspresyjno-interpretacyjnych. Jest to kolejny argument potwierdzający intuicyjne podejście w prowadzeniu narracji. Warto zwrócić uwagę również na fakt, iż Laks przez większość utworu nie wpisuje żadnych zmian artykulacyjnych w obu partiach, co wyklucza uzyskanie oczywistych różnic barwowych. Operowanie różnymi kolorami dźwięku pozostaje więc w gestii wyobraźni wykonawcy. Aby mieć ku temu środki należy odnieść się do głównego założenia francuskiej szkoły wiolonczelowej, które głosi, iż niuanse w dźwięku i idąca za tym ekspresja uzależniona jest od sposobu prowadzenia smyczka. Pierwszym z nich, w zależności od natężenia ekspresji, jest odpowiedni dobór nacisku ręki na smyczek. Kolejne to manewrowanie kątem włosia względem struny, eksperymentowanie z prędkością przesuwu smyczka, czy prowadzenie go w różnych miejscach między podstawkiem a gryfem. Wszystkie sposoby poszukiwania brzmienia i wydobywania niuansów barwowych są jednak sprawą mocno zależną nie tyle od techniki wykonawczej, a od kreatywności i wrażliwości wykonawcy.

W myśl zasady, iż aby uzyskać pożądany efekt musi on najpierw zaistnieć w wyobraźni grającego, wtedy ten ma szansę wydobyć go z instrumentu.

W końcowej fazie tej części kompozytor odwraca role obu partii. W 39. takcie funkcję melodyczną przejmuje fortepian, a partię akordową graną *pizzicato* prowadzi wiolonczela. W tym fragmencie należy zwrócić uwagę na równomierne rozłożenie brzmieniowe akordu granego od dołu kciukiem prawej ręki tak, aby imitował on *arpeggia* z początkowej partii fortepianu, towarzysząc melodii o charakterze improwizacyjnym prowadzonej przez instrument klawiszowy. W ostatniej frazie utworu puls ulega całkowitemu rozmyciu.

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 37-39) shows a piano melody in the right hand and viola accompaniment in the left hand. The second system (measures 40-42) features a more complex piano melody with triplets and a 'mf espress.' marking. The third system (measures 43-45) includes 'meno mosso' and 'molto rall.' markings, with the piano part playing a melodic line and the viola providing harmonic support. The score concludes with a 'pp' (pianissimo) dynamic and a 'rall.' (rallentando) instruction.

Przykład nutowy nr 43: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część II, takty 37-45.

Część III *Presto (Scherzo)*

„Motoryka rytmiczna, czyli uporczywe powtarzanie elementarnych formuł rytmicznych”⁹⁴ odgrywała główną rolę w metryrytmice muzyki neoklasycznej. Nie inaczej jest w finale *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Szymona Laksa. Już w dziewięciotaktowym wstępie na plan pierwszy wysuwa się przewodni element konstrukcyjny tej części, którym jest rytm. Od strony wykonawczej istotną rolę odgrywa tu aspekt kameralny, ponieważ krótki motyw rozpoczęty *pizzicato* w głosie wiolonczeli wykończony jest w partii fortepianu, co wymaga od wykonawców natychmiastowego wyczucia wspólnego pulsu.



Przykład nutowy nr 44: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 1-13

„Ekspansywność rytmu przejawia się przede wszystkim w tworzeniu antytezy układów regularnych i nieregularnych, dokonywanej różnymi środkami. Powstaje w ten sposób

⁹⁴ Z. Helman, dz. cyt., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, s. 150.

rytmiczny konflikt, stale odnawiany przez przełamywanie raz ustalonej rytmicznej struktury. Najprostszym przejawem takiej nieregularności (niekiedy zresztą jedynym stosowanym w utworze) będzie przesuwanie akcentu na słabą część taktu bądź likwidacja akcentu na mocnej części taktu przez synkopy”.⁹⁵ Słowa Zofii Helman idealnie odnoszą się do użytego w trzeciej części zabiegu kompozytorskiego Szymona Laksa. Kompozytor przesuwa akcenty na słabszą część taktu w partii wiolonczeli pozostawiając przy tym akcenty w fortepianie występujące na mocnej części taktu. Aby nie zagubić wspólnego pulsu ważna jest precyzja artykulacyjna w obu instrumentach. Pierwszą zasadą jest wyważenie ataku na dźwięk, aby wartość akcentowana nie zaburzyła tempa. Druga zasada to odciążenie nut nieakcentowanych tak, aby zachować przejrzystość faktury w obu głosach. W przypadku wiolonczeli najwygodniejszym miejscem na smyczku do grania tego fragmentu jest jego dolna połowa. Rodzi to jednak niebezpieczeństwo zbyt dużego ciężaru dłoni na smyczku. Dlatego też idealną przeciwwagą dla pozostałych palców na żabce jest czwarty palec, który z jednej strony zbalansuje siłę nacisku, a z drugiej rozluźni chwyt,⁹⁶ co wspomaga zachowanie motoryki ręki w szybkim tempie tej części.



Przykład nutowy nr 45: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 27-33.

Akcentowanie słabszych części taktu i zastosowanie synkop to niejedyne przejawy nieregularności schematów rytmicznych w *Presto*. Szymon Laks stosuje tu również polimetrię sukcesywną, która występowała w finałowej części *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Aleksandra Tansmana. W tym wypadku oprócz zmian metrycznych Laks urozmaica przebieg

⁹⁵ Tamże, s. 152.

⁹⁶ J.-L. Duport, dz. cyt., s. 156

narracyjny nagłymi kontrastami dynamicznymi. Aby spotęgować zmiany dynamiki warto posłużyć się także różnicami barwowymi. W poniżej przedstawionym przykładzie sposobem na przeciwstawienie kontrastowych fragmentów jest użycie różnych miejsc na smyczku oraz zmiana sposobu artykulacji tych samych wartości rytmicznych odpowiednio do dynamiki. Tym samym właściwym miejscem do grania *forte* są okolice żabki oraz krótki smyczek *staccato*, zaś dynamice *piano* odpowiada górna połowa smyczka oraz artykulacja *detaché*. Przy czym należy pamiętać o zachowaniu kontaktu włosia ze struną przy szpicu smyczka poprzez otwartą pozycję łokcia.

Przykład nutowy nr 46: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 80-88.

Scherzo w *Sonacie* Laksa wykazuje klasyczną budowę formy A B (*Trio*) A' z kodą *Prestissimo*. Odcinek B stoi w kontraście do pozostałych części *Scherza* pod względem tempa *Meno mosso* oraz charakteru. Kompozytor w *Trio* umieszcza główny temat bluesowy części

drugiej. Co prawda dzięki melodyce zaczerpniętej z *Andante un poco grave* oraz drugiego tematu części pierwszej fragment ten nabiera liryzmu i śpiewności, jednak nie jest już tak bardzo bezpośrednio kojarzony z tym gatunkiem jazzu, ponieważ wiele z jego elementów nie pojawia się w obecnym przedstawieniu tematu. Głównym tego powodem jest różnica w pulsacji rytmicznej, która w *Trio* zachowuje metrum 3/4, obowiązujące przez większość czasu trzeciej części. W tej odsłonie budzi to skojarzenia bardziej z kołysanką niż ze swobodną rytmicznie opowieścią muzyczną pełną *glissand* przypominających zawrodożenie. Do tego akompaniament towarzyszący głównej frazie poddawany jest różnym efektom sonorystycznym. Początkowo są to głębokie *pizzicata* wiolonczeli, których artykulacje imituje późniejszy akompaniament fortepianu. Następnie kompozytor stosuje *sul ponticello* w instrumencie smyczkowym, który nadaje szklatego brzmienia całości. Stosując tę technikę należy pamiętać o równoległym prowadzeniu smyczka względem podstawka, aby utrzymać stały efekt kolorystyczny związany z graniem blisko mostka.



Przykład nutowy nr 47: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 186-197.

Finał zakończony jest energetyczną kodą w tempie *Prestissimo*. Pod względem melodyki kompozytor używa zamiennie motywów z drugiej i trzeciej części *Sonaty*

zunifikowanych pod względem pulsu ósemkowego w metrum 6/8 oraz zróżnicowanych w artykulacji (ze względu na szybkie tempo) definiowanej przez pierwotny charakter tematów. W ten sposób fragmenty nawiązujące do motywu z *Andante un poco grave* grane są dłuższą artykulacją o lżejszym nacisku smyczka na strunę, aby uzyskać wrażenie myślenia melodycznego w frazie i nadać jej element śpiewności. Drugi temat kody odnoszący się do głównego motywu części trzeciej skupiony jest na wyrazistym pulsie i artykulacji, co znowu uzyskane jest poprzez skoncentrowane zużycie smyczka przy bardzo dobrym kontakcie włosia ze struną nadające ostrości brzmieniu. Jest to kolejny przykład potwierdzający znaczenie techniki prawej ręki, na którą nacisk kładli przedstawiciele francuskiej szkoły wiolonczelowej. Panowanie nad jej najdrobniejszymi niuansami umożliwia wysublimowane operowanie brzmieniem.



Przykład nutowy nr 48: Sz. Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 186-197.

W ostatnich 18. taktach kody kompozytor zapętla motyw rytmiczny, przypominający efekt *perpetuum mobile*, kumulując energię kody i uzyskując tym samym efektowne zakończenie całego cyklu sonatowego.

ZAKOŃCZENIE

Inspiracja francuską szkołą wykonawczą, która swe początki miała w XVIII wieku oraz próba wydobycia jej głównych cech charakterystycznych znacząco wpłynęły na interpretację wybranych sonat na wiolonczelę i fortepian kompozytorów polskich z przełomu XIX i XX wieku. Dzięki analizie problemów wykonawczych i szukaniu rozwiązań interpretacyjnych w tym właśnie ośrodku, dzieło artystyczne, na które składają się opisane utwory, jest wyrazowo spójne, tworząc obraz kultury polskiej przełomu XIX i XX wieku przesiąkniętej francuską estetyką muzyczną.

W celu scharakteryzowania sposobów wykonawczych szkoły francuskiej należało wziąć pod uwagę historię rozwoju wiolonczeli, aby wskazać źródło powstania tego ośrodka oraz zaznaczyć, że na XVIII-wieczną technikę gry wpływała również ewolucja budowy instrumentu i smyczka. Z przeprowadzanych badań wynika, że część techniki francuskich wiolonczelistów miała swoje początki w grze na violi da gamba z powodu jej założyciela – Martina Berteau. Kolejnym krokiem była analiza sztuki wykonawczej wiolonczelistów XVIII wieku, która wraz z powstaniem licznych konserwatoriów miała szansę rozwinąć się w różnych częściach Europy. Na początku XIX wieku edukację wiolonczelową zdominowały dwa ośrodki: francuski i niemiecki. Z tego powodu zostały nakreślone różnice obu szkół, aby móc dokonać świadomego wyboru stylu francuskiego. Większość założeń zaczerpnięto z *Essai* Jeana-Louisa Duporta, a najczęstszym wnioskiem płynącym z postulatów francuskiej szkoły wiolonczelowej było szukanie wyrazu i ekspresji w niuansach technicznych prawej ręki związanych z utrzymaniem odpowiedniego balansu ciężaru ręki na smyczku, zachowaniem elastyczności palców prawej dłoni, świadomym używaniem prędkości i długości smyczka oraz zachowanie wysokiej sprawności technicznej lewej ręki. Poprzez realizację tych postulatów możliwym jest uzyskanie pełnej kontroli nad aparatem gry, który stanowi jeden ze środków służących wykształceniu dojrzałej kreacji artystycznej.

Kolejny aspekt analizy podyktowany był postawą wykonawców przełomu XIX i XX wieku, którzy posiadając pełny wachlarz możliwości technicznych, zaczęli szukać ideału wyrazowego w interpretacji dzieła. Powodem tego była między innymi rosnąca ilość literatury wiolonczelowej i kameralnej, którą wypełniali wybitni kompozytorzy tamtych czasów. Tło historyczno-stylistyczne ówczesnej kultury w Polsce i Francji wykazuje obecne w tym czasie trendy i nurty muzyczne, które mają swoje odzwierciedlenie w utworach wybranych kompozytorów. Czerpanie ze stylistyki francuskiej z jednoczesnym

zakorzenieniem w polskiej muzyce ludowej, szczególnie słyszalne u Zygmunta Stojowskiego i Aleksandra Tansmana stanowi o unikatowości wyrazowej omawianych dzieł.

Główną część opisu stanowi analiza wybranych utworów. Przedstawienie sylwetki poszczególnych kompozytorów miało na celu wykazanie ich silnych powiązań z okręgiem paryskim oraz umiejscowienie omawianych dzieł w perspektywie ich całej twórczości wiolonczelowej. Problemy interpretacyjne poddano szczegółowemu opisowi w kontekście francuskiego stylu kompozytorskiego i wykonawczego. Przedstawienie różnych technik kompozytorskich i elementów dzieła muzycznego, które wysuwały się na plan pierwszy w omawianych utworach podyktowane były również założeniem, że wykonawca i kompozytor wzajemnie na siebie oddziałują, a co za tym idzie – konkretni wykonawcy mogli inspirować twórców do użycia takich a nie innych środków kompozytorskich. Świadczą o tym zarówno konkretne dedykacje utworów, jak to miało miejsce w przypadku *Sonaty* Tansmana i *Sonaty* Laksa, które dedykowali francuskiemu wiolonczeliście Maurice'owi Maréchalowi, jak i pierwsi wykonawcy *Sonaty* Stojowskiego – Joseph Salomon i Pablo Casals, ściśle związani z ośrodkiem paryskim. Postacie te mogły mieć wpływ na proces twórczy kompozytorów, dając im konkretne wyobrażenie o możliwościach brzmieniowych i technicznych wiolonczeli. Reasumując, każda z wybranych *Sonat* została poddana szczegółowej analizie pod względem wykonawczym i stylistycznym, aby uchwycić istotę francuskiego języka muzycznego tamtego okresu, który utożsamia się z takimi pojęciami jak precyzja, klarowność przekazu, różnorodność brzmienia i finezja.

Fakt, iż dzieła polskich kompozytorów wykonywali artyści, którzy nie tylko w czasach im współczesnych uznawani byli za wybitne postacie, ale do teraz ich nagrania cechuje imponujący kunszt wykonawczy świadczy również o wartości artystycznej skomponowanych utworów. Każda z nagranych sonat wciąż ugruntowuje swoją pozycję w literaturze wiolonczelowej, głównie z tego powodu, iż w czasach powojennych niechętnie propagowano twórczość kompozytorów emigracyjnych. Wraz ze zmianą sytuacji politycznej w Polsce pod koniec XX wieku zaczęto na nowo odkrywać utwory twórców takich jak Stojowski, Tansman i Laks. Mam nadzieję, że moja rozprawa doktorska również przyczyni się do pogłębiania fascynacji twórczością tych kompozytorów.

Warto zauważyć, że w XXI wieku trudno już dzielić techniki wykonawcze na osobne ośrodki edukacyjne. Powszechność nagrań koncertowych i studyjnych, możliwość studiowania w wielu ośrodkach, uczestniczenie w kursach mistrzowskich prowadzonych przez wybitnych artystów i pedagogów z całego świata oraz większa świadomość aspektów psychologicznych i możliwości fizjologicznych artysty sprawiły, że dzisiejszy wykonawca czerpie z wielu źródeł,

nie ograniczając się do jednego stylu wykonawczego. Istotnym jest określenie własnych celów i potrzeb artystycznych, aby świadomie ukształtować swój indywidualny język interpretacyjny. Dlatego też oczywistym jest, że przedstawione przeze mnie dzieło artystyczne jest wypadkową różnych wpływów i inspiracji, które wynikały z moich doświadczeń edukacyjnych i zawodowych. Mimo to proces przygotowań do nagrania wybranych utworów posiadał swoją specyfikę polegającą na zwróceniu się w wielu problemach wykonawczych do postulatów przedstawicieli francuskiej szkoły wiolonczelowej oraz inspirowaniu się estetyką muzyczną panującą w Paryżu na przełomie XIX i XX wieku.

*„Jak można przekazać bogactwo i życie pojedynczej frazy pisząc o niej? A setki odmian w dynamice, które zawiera cały utwór? Nie sądzę, żeby to było możliwe. Poza tym to, co jest napisane, pozostaje zamrożone, skamieniałe, podczas gdy moja technika jest w ciągłym ruchu. A ponieważ technika jest dla mnie środkiem, a nie celem, w naturalny sposób podąża za linią moich własnych eksperymentów i ewolucji”.*⁹⁷ Idąc za myślą wybitnego wiolonczelisty Pablo Casalsa analiza mojej interpretacji, a w szczególności problemów wykonawczych zawartych w sonatach na wiolonczelę i fortepian, była próbą uchwycenia ideału wykonawczego, który powinien jak najwierniej oddać myśl kompozytora z zachowaniem naturalności w grze. Sięgnięcie do francuskiej tradycji wykonawczych w sonatach Zygmunta Stojowskiego, Aleksandra Tansmana i Szymona Laksa z opisanych wcześniej względów jest według mnie najwłaściwszym środkiem do osiągnięcia tego celu.

⁹⁷ J. Ma. Corredor, *Conversations with Casals*, s. 209, tłum. własne, “How could one communicate the richness and the life of a single phrase by writing about it? And the hundreds of varieties in dynamics that are contained in a whole work? I don't think it is possible. Besides, what is written remains frozen, petrified, whereas my technique is always on the move. And since technique for me is a means and not an end, it naturally follows the lines of my own experiments and evolution.”

Bibliografia:

Hasła encyklopedyczne:

Robert Anderson, [hasło:] *Casals, Pablo*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.3, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londyn 1980, s. 846-848.

Stephen Bonta, Suzanne Wijsman, Margaret Campbell, Barry Kernfeld, Anthony Barnett, [hasło:] *Violoncello*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 26, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londyn 2001, s. 745-763.

Margaret Campbell, [hasło:] *Maréchal, Maurice*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol.15, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londyn 2001, s. 834.

Norbert Dufourcq, [hasło:] *Salmon, Joseph*, w: *Larousse de la Musique*, tome second, Paryż 1957.

Zofia Helman, [hasło:] *Laks*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*; część biograficzna klł, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1997, s. 271-272.

Joseph A. Herter, [hasło:] *Stojowski*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*; część biograficzna Sm-Ś, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2007, s. 121-123.

Jann Pasler [hasło:] *Paris*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 19, ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londyn 2001, s. 111-119.

Harris S. Saunders, [hasło:] *Poland*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 20 ed. by Stanley Sadie, Macmillan Publishers, Londyn 2001, s. 11-13.

Marta Szoka, [hasło:] *Tansman*, w: *Encyklopedia Muzyczna PWM*; część biograficzna t-v, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 2009, s. 23-29.

Monografie:

Diran Alexanian, *Traité théorique et pratique du violoncelle*, A.Z. Mathot, Paryż 1922.

Margaret Cambel, *The great cellists*, Faber and Faber Ltd., Londyn 2011.

Janusz Cegieła, *Dziecko szczęścia. Aleksander Tansman i jego czasy. Tom I*, 86 Press, Łódź 1996.

Józef Chomiński, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 245.

J. Ma. Corredor, *Conversations with Casals*, przełożył Andre Mangeot, E.P. Dutton and Co, Nowy Jork 1956.

Jean-Louis Duport, *Essai sur le doigté du violoncelle, et sur la conduit*, Imbault, Paryż ok.1804.

Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przełożyli Michalina i Stefan Jarocińscy, PWN, Kraków 1965.

Anna Granat-Janki, *Forma w twórczości instrumentalnej Aleksandra Tansmana*, Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu, Wrocław 1995

Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.

Jospeh A. Herter, *Zygmunt Stojowski. Life and music*, Figueroa Press, Los Angeles 2007.

Jerzy Kusiak, *Skrzypce od A do Z*, red. E. Bednarska- Gryniewicz, PWM, Kraków 1988.

Maria Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, ATK, Warszawa 1982.

Zygmunt Stojowski, *Pisma wybrane*, przełożył Marek Szlezer, red. Jan Kalinowski, Marek Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2015.

Bernard Romberg, *Violoncell-Schule*, T. Trautwein, Berlin 1840.

Bernard Taper, *Cellist in exile, a portrait of Pablo Casals*, McGraw-Hill, New York 1962.

Valerie Elizabeth Walden, *An investigation and comparison of the French and Austro-German schools of violoncello bowing techniques: 1785-1839*, The University of Auckland, 1994.

Artykuły:

Juliette Alvin, *The Logic of Casals's Technique*, w: *The Musical Times*, vol. 71, no. 1054, Musical Times Publications, 1930, s. 1078-1079.

David Cherniavsky, *Casals's Teaching of the Cello*, w: *The Musical Times*, vol. 93, no. 1315, Musical Times Publications, 1952, s. 398-400.

Joanna Glazowska, *Losy – Szymon Laks; W negatywie świata*, w: *Rzeczpospolita*, Kanadyjska Fundacja Dziedzictwa Polsko-Żydowskiego w Montrealu, 2003.

Jan Kalinowski, *Twórczość wiolonczelowa Aleksandra Tansmana*, w: *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, red. Jan Kalinowski, Marek Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 65-78.

Jan Kalinowski, *Zygmunt Stojowski – zarys sylwetki w kontekście twórczości wiolonczelowej*, w: *Polscy kompozytorzy emigracyjni. Szkice i interpretacje*, red. Jan Kalinowski, Marek Szlezer, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2014, s. 107-112.

Źródła elektroniczne:

Zofia Chechlińska, *Noskowski, Zygmunt*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, (dostęp: 10.01.2022).

Zofia Chechlińska, *Poland, 3.1750-1900*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, (dostęp: 10.01.22)

Zofia Chechlińska, *Żeleński, Władysław*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, (dostęp: 10.01.22).

Teresa Chylińska, *Young Poland*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>, (dostęp: 10.01.2022).

André Laks, *O moim ojcu Szymonie Laksie*,
<https://www.dwutygodnik.com/artukul/184-o-moim-ojcu-szymonie-laksie.html>,
 (dostęp: 17.06.2019).

Hans von Loesch, Thomas Drescher, *Violoncellospiel*, <https://www.mgg-online.com/>,
 (dostęp: 12.10.2021).

Britta Schilling-Wang, *Paris, Stadt, 19. Jahrhundert, Konzertwesen*,
<https://www.mgg-online.com/>, (dostęp: 11.01.2022).

Renata Suchowiejko, *L'Émigrations Musicale Polonaise à Paris pendant L'Entre-deux-guerres: Artistes – Événements-Contextes*, <https://www.jstor.org/>, (dostęp: 10.01.2022).

Jelena Magdalena Šarić, *A comparative research on the famous violoncello schools of the 20th century*, <https://fedora.kug.ac.at/fedora/get/o:44364/bdef:Content/get>, (dostęp: 29.05.2019).

Charles B. Paul, *Rameau, d'Indy, and French Nationalism*,
<https://www.jstor.org/stable/741172>, (dostęp: 11.01.2022).

Jann Pasler, *Impressionism*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic>,
 (dostęp: 13.01.2022).

Bohdan Pociąg, *Sonata*, <https://meakultura.pl/artukul/sonata-7-1255>, (dostęp: 29.12.2021).

Feliks Purto, *Davydov, Karl Jul'evic*, <https://www.mgg-online.com>, (dostęp: 16.10.2021).

Elijah Wald, *Blues*, <https://www.oxfordmusiconline.com>, (dostęp: 28.10.21)

Christiane Wiesenfeldt, *David Popper*, <https://www.mgg-online.com>, (dostęp: 16.10.2021).

Źródła nutowe:

Martin Berteau, *Etiuda nr 6 w: Duport, 21 Etüden für Violoncello*, Bärenreiter, Kassel 2020.

Claude Debussy, *Streichquartet op.10*, Edition Peters, Leipzig 1971.

Szymon Laks, *Sonate pour violoncelle et piano*, Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013.

Zygmunt Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18*, Shott & Co. London.

Zygmunt Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle*, rękopis.

Aleksander Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, Max ESCHIG, Paryż 1958.

Aleksander Tansman, *Sonate pour violoncelle et piano*, rękopis.

Spis ilustracji:

Przykład graficzny nr 1: Diagram przedstawiający relację mistrz-uczeń we francuskiej szkole wiolonczelowej. 11

Tabela nr 1: Francuska i niemiecka szkoła wiolonczelowa – cechy charakterystyczne. 15

Przykład nutowy nr 1: Z. Stojowski, *Sonate pour piano et violoncelle op.18 (17)*, rękopis, część I, takty 1-42. 26

Przykład nutowy nr 2: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część I, takty 37-47.....	27
Przykład nutowy nr 3: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część I, takty 54-70.....	28
Przykład nutowy nr 4: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle</i> , rękopis, część I, takty 104-124.....	30
Przykład nutowy nr 5: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część I, takty 216–228.....	31
Przykład nutowy nr 6: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część I, takty 449-461.....	32
Przykład nutowy nr 7: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część II, takty 1-10.....	33
Przykład nutowy nr 8: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle</i> , rękopis, część II, takty 31-55.....	35
Przykład nutowy nr 9: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część II, takty 61-69.....	36
Przykład nutowy nr 10: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część II, takty 152-159.....	37
Przykład nutowy nr 11: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część III, takty 6-17.....	38
Przykład nutowy nr 12: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część III, takty 53-61.....	39
Przykład nutowy nr 13: M. Berteau, <i>Etiuda nr 6 w: Duport, 21 Etüden für Violoncello</i> , Bärenreiter, Kassel 2020, s. 4, takty 1- 16.....	40
Przykład nutowy nr 14: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część III, takty 187-196.....	41
Przykład nutowy nr 15: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część III, takty 151-169.....	41
Przykład nutowy nr 16: Z. Stojowski, <i>Sonate pour piano et violoncelle op.18</i> , Shott & Co. London, część III, takty 285-302.....	42
Przykład nutowy nr 17: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 23-24.....	46
Przykład nutowy nr 18: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 104-105.....	46

Przykład nutowy nr 19: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 36-44.	47
Przykład nutowy nr 20: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 93-101.	48
Przykład nutowy nr 21: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 111-113.	49
Przykład nutowy nr 22: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część I, takty 74-76.	50
Przykład nutowy nr 23: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , rękopis, część II, takty 1-11.	51
Przykład nutowy nr 24: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część II, takty 15-19.	52
Przykład nutowy nr 25: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , rękopis, część II, takty 23-28.	53
Przykład nutowy nr 26: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , rękopis, część II, takty 39-51.	54
Przykład nutowy nr 27: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część II, takty 41-49.	55
Przykład nutowy nr 28: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , rękopis, część II, takty 52-55.	55
Przykład nutowy nr 29: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 5-12.	57
Przykład nutowy nr 30: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 13-16.	58
Przykład nutowy nr 31: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 21-32.	59
Przykład nutowy nr 32: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 44-47.	60
Przykład nutowy nr 33: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 53-62.	61
Przykład nutowy nr 34: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 193-199.	62
Przykład nutowy nr 35: A. Tansman, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Max ESCHIG, Paryż 1958, część III, takty 204–322.	63

Przykład nutowy nr 36: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 1-9.	66
Przykład nutowy nr 37: C. Debussy, <i>Streichquartet op.10</i> , Edition Peters, Leipzig 1971, część I, takty 1-3.	67
Przykład nutowy nr 38: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 180-187.	68
Przykład nutowy nr 39: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 114-124.	69
Przykład nutowy nr 40: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 126-134.	70
Przykład nutowy nr 41: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część I, takty 237-243.	71
Przykład nutowy nr 42: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część II, takty 1-9.	72
Przykład nutowy nr 43: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część II, takty 37-45.	74
Przykład nutowy nr 44: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 1-13.	75
Przykład nutowy nr 45: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 27-33.	76
Przykład nutowy nr 46: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 80-88.	77
Przykład nutowy nr 47: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 186-197.	78
Przykład nutowy nr 48: Sz. Laks, <i>Sonate pour violoncelle et piano</i> , Bote & Bock/Boosey & Hawkes, Berlin 2013, część III, takty 186-197.	79