

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego
w Krakowie

Aleksander Daszkiewicz

***IDEA BAROKOWEJ SONATY
NA SKRZYPCE SOLO
W I POŁOWIE XX WIEKU***

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

Promotor: prof. Wiesław Kwaśny

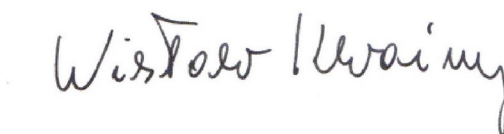
Kraków 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia doktora sztuki.

Data 25.02.2022

Podpis promotora pracy



Oświadczenie autora pracy

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem Promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną na płycie CD wersją elektroniczną.

Data 23.02.2022

Podpis autora pracy



Streszczenie

Idea barokowej sonaty na skrzypce solo w I połowie XX wieku

Słowa kluczowe – Sonata, Bach, Ysaÿe, Bartók, polifonia

Nadrzędnym celem badań naukowych będących przedmiotem poniższej pracy doktorskiej jest analiza wpływu, jaki gatunek barokowej sonaty na skrzypce solo wywarł na wybrane kompozycje I połowy XX wieku.

W pierwszym rozdziale niniejszej rozprawy została omówiona geneza omawianego gatunku. Ze względu na ogromne znaczenie dla literatury przedmiotu, w sposób szczegółowy poddano analizie zbiór *Sonat i Partit* Johanna Sebastiana Bacha, ze szczególnym naciskiem na określenie, w jaki sposób na skrzypcach zostaje realizowana polifonia. Drugi rozdział przedstawia historię powstania istotnych dla gatunku trzech sonat solowych, wyraźnie inspirowanych muzyką Bacha – są to utwory autorstwa Paula Hindemitha, Eugène Ysaÿe'a oraz Béli Bartóka. Tematyką ostatniego, trzeciego rozdziału jest problematyka wykonawcza trzech wyżej wymienionych kompozycji, w oparciu o własne doświadczenia nabyte podczas przygotowywania repertuaru w celu nagrania płytowego.

Summary

Idea barokowej sonaty na skrzypce solo w I połowie XX wieku

Key words – Sonata, Bach, Ysaÿe, Bartók, polyphony

The overriding goal of the scientific research being the subject of the dissertation is an analysis of the influence that the genre of the Baroque sonata for solo violin had on selected compositions from the first half of the 20th century.

The genesis of the solo sonata genre is discussed in the first chapter of this thesis. Due to the great importance for the literature on the subject, the set of *Sonatas and Partitas* composed by Johann Sebastian Bach has been discussed in more detail, with particular emphasis on how the polyphony is realized on the violin. The second chapter presents the history of the creation of three solo sonatas important for the genre, clearly inspired by Bach's music - these are pieces by Paul Hindemith, Eugène Ysaÿe and Béla Bartók. The subject of the third chapter is the performance issues of the three above-mentioned compositions, based on author's personal experience gained while preparing the repertoire for its CD recording.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	8
ROZDZIAŁ I Sonata na skrzypce solo – geneza gatunku	
1. Włoscy wirtuozi epoki baroku	10
Początki gatunku sonaty – <i>chanson</i> i <i>canzona</i>	10
Szkola Bolońska	13
Włoska sonata dojrzałego baroku	14
2. Niemieccy poprzednicy Bacha	19
Johann Schmelzer	20
Thomas Baltzar	21
Heinrich Ignaz Biber	22
Johann Joseph Vilsmayr	23
Johann Jacob Walther	24
Johann Paul von Westhoff	25
Johann Georg Pisendel	26
3. Johann Sebastian Bach i jego zbiór Sonat i Partit na skrzypce solo BWV 1001-1006	27
4. Polifonia w sonatach na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha na przykładzie Sonaty g-moll BWV 1001	29
5. Solowa sonata skrzypcowa po Bachu	37
Friedrich Wilhelm Rust	37
Iwan Chandoszkina	38
ROZDZIAŁ II Odrodzenie idei solowej sonaty skrzypcowej w I poł. XX wieku	
1. Max Reger	41
2. Paul Hindemith	43
3. Eugène Ysaÿe	50
4. Béla Bartók	60

ROZDZIAŁ III	Wybrane sonaty na skrzypce solo z I poł. XX wieku – problematyka wykonawcza	
1. Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6		65
I. Mäßig schnell		65
II. Siziliano: Mäßig bewegt		68
III. Finale: Lebhaft		71
2. Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1		75
I. Grave		75
II. Fugato		78
III. Allegretto poco scherzoso		81
IV. Finale		83
3. Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo		85
I. Tempo di Ciaccona		85
II. Fuga		91
III. Melodia		96
IV. Presto		98
UWAGI KOŃCOWE		102
ANEKS		
Ważniejsze sonaty na skrzypce solo skomponowane w XX i XXI wieku		104
BIBLIOGRAFIA		105

WSTĘP

Od setek lat utwory na skrzypce solo stanowią z pewnością niemałe wyzwanie dla ich interpretatorów. Brak instrumentu akompaniującego lub towarzyszącego z jednej strony ogranicza fakturę, nierzadko jednak pozwala bardziej wyeksponować kunszt artystyczny wykonawcy. Jednym z gatunków tego typu, który zostanie omówiony w pracy doktorskiej mojego autorstwa, jest sonata solowa.

Niniejsza dysertacja posiada trzy rozdziały, i każdy w mojej opinii jest niezbędny, aby temat rozwinąć w szczegółowy i interesujący sposób. Pierwszy z nich jest opisuje ewolucję tytułowego gatunku, poczynając od przybliżenia twórczości wybranych włoskich wirtuozów skrzypiec epoki wczesnego baroku. Następnie omówione zostaną wybrane barokowe sonaty na skrzypce bez udziału głosu akompaniującego oraz inne, analogiczne dzieła wiodących kompozytorów niemieckojęzycznego kręgu kulturowego. Niewątpliwym punktem zwrotnym w historii gatunku było ukończenie przez Johanna Sebastiana Bacha *6 Sonat i Partit BWV 1001-1006*. Sonaty solowe jego autorstwa w znaczący sposób określiły tradycyjną strukturę formalną, dlatego też ich charakterystyka zaznacza główną oś dwóch centralnych podrozdziałów – pierwszy z nich skupia się na historii powstania i analizie całego cyklu jako spójnej całości, drugi zaś kładzie nacisk na określenie kształtu zastosowanej polifonii na przykładzie *I Sonaty g-moll*, oraz rozmaitych, nierzadko bardzo nowatorskich technik kompozytorskich i ich znaczenia w kontekście prób przewyciężenia technicznych trudności, a przede wszystkim osiągnięcia efektu wielogłosowości przez instrument typowo homofoniczny, jakim są skrzypce. Ostatni, piąty podrozdział traktuje o renesansie tego gatunku w XX wieku po długim okresie niebytu i zapomnienia, przypadającym głównie na epoki klasycyzmu oraz romantyzmu.

W rozdziale drugim określony zostanie wpływ twórczości Johanna Sebastiana Bacha i jego *Sonat* na kompozytorów żyjących w I połowie XX wieku, których analogiczne dzieła albo cieszą się nieustającą popularnością i uznawane są niemal za kanoniczne (Eugène Ysaÿe i Béla Bartók), albo wciąż pozostają praktycznie nieznane, lecz ich wartość artystyczna jest nie do przecenienia, toteż mogą stanowić interesującą pozycję w repertuarze każdego dojrzałego skrzypka (Paul Hindemith). Należy przy tym pamiętać, że do znaczącego wzrostu popularności sonaty solowej nie przyczyniła się tylko trójka wymienionych wyżej kompozytorów, jednakże wiele przykładów autorstwa innych twórców cechuje

brak czytelnych związków z techniką polifoniczną czy stylem barokowym w ogólnym tego słowa znaczeniu – zamiast tego opierają się one na klasycznym wzorcu formy sonatowej (Sergiej Prokofiew), kładą największy nacisk na eksponowanie idiomu muzyki ludowej (Sándor Veress), lub charakteryzują je atonalność, dysonansowość i tak daleko posunięty indywidualizm, że szukanie nawet najbardziej dyskretnych odwołań do twórczości Bacha nie przyniosłoby większego sukcesu (Ernst Křenek).

Tematyką rozdziału trzeciego jest przybliżenie problemów wykonawczych obecnych w trzech uprzednio przeanalizowanych sonatach na skrzypce solo, wynikających w dużej mierze z połączenia surowej, bachowskiej polifonii z ekspresyjną, XX-wieczną harmonią. Może wydawać się interesującym, że wszystkie cztery opisywane przeze mnie sonaty łączy pokrewieństwo tonacji (g-moll). W trzech pierwszych dziełach (Bach, Ysaÿe, Hindemith), z racji stosowania systemu dur-moll, jej określenie nie przysparza większych trudności. Inaczej wygląda to w przypadku *Sonaty* Béli Bartóka, lecz mimo jej najbardziej śmiałej, awangardowej harmonii, w dalszym ciągu g-moll można traktować jako tonalne centrum.

Wart odnotowania jest fakt, o ile sonaty Bacha, Ysaÿe'a i Bartóka zostały bardzo dokładnie opracowane i przeanalizowane, tak rozpoznawalność analogicznej kompozycji Hindemitha wciąż pozostaje znikoma. Skąpa jest również bibliografia na jej temat – nie udało mi się odszukać żadnej oficjalnej publikacji w języku polskim, jak i zarejestrowanego nagrania płytowego, co tym bardziej nadaje znaczenia niniejszemu przedsięwzięciu.

Żywię głęboką nadzieję, że lektura pracy doktorskiej mojego autorstwa pozwoli wykazać, jak duży wpływ twórczość Johanna Sebastiana Bacha miała na kształt gatunku sonaty solowej z pierwszej połowy XX wieku. Pełne wzajemnych kontrastów i analogii przedstawione przykłady muzyczne, stanowią niezwykle wartościowe przedmioty analizy oraz znakomite pozycje wykonawcze, co mam nadzieję udowodnić, zestawiając je ze sobą w określonej konfiguracji na profesjonalnym nagraniu płytowym.

ROZDZIAŁ I

Sonata na skrzypce solo – geneza gatunku

1. Włoscy wirtuozi epoki baroku

Początki gatunku sonaty – *chanson* i *canzona*

Prześledzenie genezy gatunku sonaty na skrzypce solo jest zadaniem niełatwym, wszak w epoce baroku nie osiągnął on jasno określonej formy – zamiast tego ulegał szeregowi trendów, które determinowały przede wszystkim wewnętrzny podział, jak również budowę, charakter czy tempo. Wczesnobarokową sonatę można określić jako ustalony schemat następujących po sobie części, których wzajemne powiązania wpływają zarazem na jej spójność, jak i różnorodność. Definicja ta jest dość ogólna, jednak wynika to w głównej mierze z faktu, iż ogromna literatura wynikająca z popularności i uniwersalności sonaty wykazuje wiele wzajemnych różnic i odchyłeń. Pojawiały się one nie tylko w opracowaniach na zespoły smyczkowe - pisano je także z przeznaczeniem na organy, lutnie, instrumenty dęte blaszane. Podejmowano się również prób wykorzystania rozmaitych konfiguracji z użyciem głosu, jednak stanowią one jedynie sporadyczne wyjątki od reguły. Gatunek ten z zasady miał czysto instrumentalne przeznaczenie, na co wskazuje sama etymologia słowa „sonata” – wywodzi się ono wprost z włoskiego bezokolicznika *sonare*, oznaczającego *brzmieć* (niejako w przeciwieństwie do *cantare* - śpiewać, *ballare* – tańczyć i *toccare* – dotykać)¹.

Mimo, że to działalności włoskich kompozytorów sonata zawdzięcza swój gwałtowny rozwój, jej korzenie sięgają francuskiej pieśni z początków XVI wieku, jaką był *chanson* - pierwotnie wokalny utwór operujący prostą polifonią, którego struktura opierała się głównie na kontraście następujących po sobie sekcji, np. AAB, ABB itp. Forma ta w miarę swojej ewolucji była także aranżowana na głos oraz instrument lub na instrument solo (najczęściej lutnia lub klawesyn). Około roku 1540, po migracji do Włoch *chanson* przybrał czysto instrumentalny kształt – najpierw pisany był w opracowaniach na same organy (*canzona d'organo*), później zaś na mały zespół kameralny (*canzona da sonare*). Wkrótce potem włoskie *canzony* były komponowane z uwzględnieniem skrzypiec, choć wciąż ich rola była drugorzędna. Budowa pozostawała wieloczęściowa; w jej skład wchodziło wiele sekcji o niewielkich rozmiarach².

1 Mary Watson, *The Violin Sonata in the Baroque Era* (The University of North Carolina, 1966), str. 9.

2 Nancy Golden, *The development of the solo violin sonata in Italy during the Baroque period* (Boston University, 1955), str. 1-2.

Canzony z początków XVII wieku charakteryzowała swobodna, kontrapunktowo-imitacyjna tekstura. Zestawianie ze sobą krótkich fraz o wielu powtarzalnych układach rytmicznych było wciąż bardzo powszechne i niemal stereotypowe, co tylko wzmacniało zależność między *chanson* i jej włoskim odpowiednikiem. *Canzona* tamtego okresu posiadała dość żywe tempo, chociaż nie charakteryzowała się dużym zróżnicowaniem rytmicznym, a poszczególne partie wciąż nie były komponowane z myślą o określonych instrumentach. W ramach jednoczęściowej formy przeplatano wolne sekcje homofoniczne i nieco szybsze, fugalne. Ciekawym jest, że na początku XVII wieku zespół instrumentalny wykonujący *canzonę* był określany mianem *Sinfonia* lub w niektórych przypadkach nawet *Sonata*³.

Canzona około 1610 roku była pisana na różną liczbę głosów. *A due*, składającą się z dwóch głosów, często nazywano sonatą „solową”. Górna partia była przeznaczona była na instrument wiodący, zaś dolna na *basso continuo*, pełniące ważną rolę harmonicznego wypełnienia – realizowano je najczęściej na klawesynie lub teorbii⁴, czasami bywał dodawany w miarę niezależny lub dublujący instrument smyczkowy. Stopniowo redukowano ilość sekcji, przy jednoczesnym zwiększaniu rozmiarów każdej z nich. Również frazy ulegały wydłużeniu i większemu skonstrastowaniu w celu uzyskania bardziej melodyjnej ekspresji. Stopniowo wzrastała świadomość specyfiki danego instrumentu na który przeznaczony był głos solowy; przejawiała się ona poprzez częstsze stosowanie dwudźwięków i wyższych pozycji, a także użycie nowatorskich środków artystycznych takich jak *tremolo*, *pizzicato* czy *scordatura*. Wszystko to miało wpływ na przyszłe wykształcenie się sonaty solowej.

W kontekście ewolucji gatunku nie sposób pominąć gwałtownego rozwoju lutnictwa, co stanowi klucz do wiodącej roli skrzypiec w muzyce baroku. Egzemplarze sygnowane przez członków uznanych klanów skupionych głównie wokół włoskiej Cremony (Amati, Guarneri, Stradivari) pozostawały w rękach największych wirtuozów, którzy komponując sonaty solowe w celu ukazania swojego wykonawczego talentu, przyczyniali się wręcz do zmonopolizowania gatunku jako powiązanego ściśle ze skrzypcami, postrzeganymi w pierwszej kolejności jako substytut głosu ludzkiego, dopiero zaś w dalszej perspektywie wchodzącymi w skład orkiestry lub mniejszych zespołów kameralnych⁵.

3 N. Golden, op. cit., str. 3.

4 Instrument szarpany powstały z końcem XVI wieku jako rodzaj lutni, do której dodawane były struny basowe w celu rozszerzenia jej możliwości brzmieniowych. Teorba była instrumentem akompaniującym; pod koniec XVIII wieku zostaje wyparta przez instrumenty klawiszowe, głównie klawesyn.

5 Marion M. Scott, *Solo Violin Sonatas: Some Observations upon Their past and upon Their Performance* (Oxford University Press: Music & Letters, Vol. 10 No. 1, 1929), str. 47-48.
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2010.27.2.181> (02.09.2021)

Jednym z pierwszych twórców pełnoprawnych sonat jest Giovanni Battista Fontana (1589-1630), autor osiemnastu utworów tego typu, z których sześć było przeznaczonych na skrzypce solo i akompaniament basowy. Są one dobrym przykładem ewolucji pomiędzy gatunkiem *canzona da sonare* a dojrzałą, barokową formą sonatową: wciąż posiadają one wiele części o odmiennym charakterze, jednak typowa dla *canzony* wielogłosowość ustępuje miejsca podziałowi na wyraźny głos solowy i partię akompaniamentu⁶.

Dzieło Fontany było kontynuowane przez jego zdolnego studenta, Biagio Mariniego (1594-1663). To w jego sonatach postępuje emancypacja skrzypiec jako pełnoprawnego instrumentu solowego. Szczególnie ważna z punktu widzenia historii wiolinistyki jest jego pierwsza kompozycja, *Affetti Musicali* – najstarszy zachowany przykład solowej monodii instrumentalnej⁷. Składa się ona z dwóch sekcji, i o ile w pierwszej z nich oba głosy są w pełni zintegrowane, tak w kolejnej bas stanowi już jedynie harmoniczne wypełnienie dla partii solowej, której znaczenie jest dodatkowo podkreślone poprzez zastosowanie szybszych motywów rytmicznych.

Kolejnym ważnym przedstawicielem tego okresu jest Carlo Farina (1600-1640), jeden z pierwszych prawdziwych wirtuozów skrzypiec. Jego kompozycje, wśród których znajdują się również sonaty solowe, stanowią istotny przełom w literaturze instrumentu. Dzięki innowacyjnemu zastosowaniu dynamiki, Farina podjął próbę różnicowania barwy w ramach nieskomplikowanych tematów, wyznaczając tym samym początki idei muzyki ilustracyjnej. W swoich sonatach rozszerza skalę instrumentu poprzez użycie trzeciej pozycji, ponadto prezentuje zróżnicowaną gamę artykulacji, dwudźwięków i akordów⁸.

Nie sposób też pominąć postaci Marco Uccelliniego, który nie tylko wprowadził nieznane wcześniej warianty smyczkowania, ale także rozszerzył skalę instrumentu do szóstej pozycji. *Delle Sonate over Canzoni da farsi a violino solo e basso continuo* jest przykładem nowych tendencji formalnych, które przejawiały się poprzez ograniczanie liczby sekcji, wraz z dalszą gradacją ich długości. To zasadniczo monotematyczne dzieło podzielone jest na cztery części, będąc zarazem jednym z pierwszych, które w tak wyraźny sposób zarysowuje ich obecność⁹.

6 N. Golden, op. cit., str. 11.

7 Rebecca Cypess, *Instrumental Music and 'Conversazione' in Early Seicento Venice: Biagio Marini's 'Affetti Musicali' (1617)* (Oxford University Press: Music & Letters Vol. 93 No. 4, 2013), str. 455. <https://www.jstor.org/stable/41811888> (10.09.2021)

8 David D. Boyden, *The History of Violin Playing from Its Origins to 1761 and Its Relationship to the Violin and Violin Music* (Oxford University Press, 1965), str. 30.

9 N. Golden, op. cit., str. 29.

Szkoła Bolońska

Szkoła Bolońska, nazwana tak ze względu na grupę wybitnych kompozytorów-wirtuozów skrzypiec tworzących wówczas w Bolonii (Włochy), miała ogromny wpływ na rozwój nowego stylu charakterystycznego dla okresu wczesnego baroku, który na pierwszym planie zamiast wcześniej eksponowanej żywiołowości stawiał większą szlachetność dźwięku, elegancję wyrazu i bogactwo uczuć. Ogromne znaczenie miał dalszy rozwój w dziedzinie budowy instrumentu, co pozwoliło na eksplorowanie nowych, często skomplikowanych technik wykonawczych (*col legno*, *scordatura*); nie bez znaczenia był fakt, że sami kompozytorzy byli coraz lepiej wykształceni teoretycznie. *Canzona* ostatecznie popadła w zapomnienie; jej miejsce zajęły pełnoprawne sonaty skrzypcowe¹⁰.

Pierwszym godnym uwagi przedstawicielem Szkoły Bolońskiej był Maurizio Cazzati (1616-1678). Jego styl jest dość surowy i powściągliwy – odczuć można brak zarówno wirtuozowskiego zapału znamiennego dla jego poprzedników, jak i liryzmu pozostałych członków Szkoły Bolońskiej. Jednak to on wprowadził do głównego nurtu mało wcześniej wyrafinowaną solową sonatę skrzypcową, nadając jej wyraźną, cztero- lub pięcioczęściową formę¹¹. Miał on również znaczące osiągnięcia pedagogiczne – wszak jego uczniem był Giovanni Battista Vitali.

Istotnym jest wyodrębnienie dwóch typów sonaty, według których możliwe jest jej sklasyfikowanie w okresie od połowy XVII wieku. Czynnikiem różnicującym stanowiło ich przeznaczenie sceniczne – były one wykonywane albo w kościele (*Sonata da Chiesa*), lub na prywatnych uroczystościach (*Sonata da Camera*). Na oba typy składały się elementy zaczerpnięte z innych obszarów muzyki – jak recytatywy i arie charakterystyczne dla opery, ornamentyka wzorowana na brzmieniu lutni lub harfy, pieśni ludowe i melodie pastoralne. Podstawową różnicą pomiędzy dwoma typami sonat jest obecność (lub jej brak) elementów tanecznych. *Sonata da Chiesa* ich nie zawiera, zamiast tego implikuje zasady wcześniejszej formy *canzony*, ponadto w znacznej mierze cechuje ją polifoniczna natura. Z reguły dzieli się na trzy kontrastujące części - ogniwa skrajne mają najczęściej drobne, dwudzielne metrum, często eksponują element wielogłosowości; część środkowa natomiast posiada spokojny, liryczny charakter, fakturę homofoniczną i zapisana jest najczęściej w metrum trójdzielnym. Drugi z wyżej wymienionych typów, *Sonata da Camera*, składa się z serii tańców.

10 M. M. Scott, op. cit., str. 48.

11 Henry G. Mishkin, *The Solo Violin Sonata of the Bologna School* (Oxford University Press: The Musical Quarterly, Vol. 29 No. 1, 1943), str. 102-103
<https://www.jstor.org/stable/739354> (02.07.2021)

Z reguły rozpoczyna się preludium, które pełni rolę wolnej introdukcji; następnie zaś dobór kolejnych części pozostawia dużo swobody w tej kwestii – pojawiały się m.in. *Allemande*, *Pavane*, *Courante*, *Aria*, *Gigue*, *Menuet* czy *Chaconna*. Głównym spoiwem dla rozmaitych form tanecznych jest tonacja (tym bardziej jej tryb), która w ramach jednej *Sonaty da Camera* pozostaje niezmienna.

Podział obu wersji sonaty (*da Chiesa* oraz *da Camera*) nie był wyraźnie zaznaczony aż do 1667 roku, kiedy Giovanni Battista Vitali (1632-1692) opublikował swój zbiór sonat z *op. 2*. Jego *Sonaty da Chiesa* wyraźnie odwoływały się do swych religijnych funkcji, pomijając wszelkie części taneczne. Sam Vitali jest jednak bardziej znany ze swoich *sonat da Camera*, które pod względem muzycznym przewyższają kompozycje jego poprzedników. W tym wypadku kolejne ogniwa są zwięzłe i bardzo energiczne w swym charakterze. Co prawda utwory te nie stawiają przed wykonawcą większych wymagań technicznych, jednak ścisła precyzja instrumentalnego kontrapunktu plasuje Vitalego pośród największych artystów przed Corellim. Znane są również sonaty z *op. 10*, zatytułowane jako *Varie Sonate alla francese e all'Italiana*. Wskazują one na uznanie dla stylu francuskiego, który swoją popularność zawdzięcza głównie dzięki muzyce Jeana-Baptiste Lully¹².

Warto także wymienić ostatnich znaczących przedstawicieli Szkoły Bolońskiej, jakimi byli Giuseppe Torelli (1658-1709) oraz Tomaso Antonio Vitali (1663-1745). Pierwszy z nich był jednym z największych innowatorów tamtych czasów, który głęboką ekspresję osiągał m.in. poprzez użycie zmniejszonych akordów septymowych i *appoggiatury*¹³. Drugi zaś, syn i uczeń Giovanniego Battisty Vitali, znany jest głównie za sprawą chętnie wykonywanej *Chaconne*, którą pod koniec XIX wieku spopularyzował Joseph Joachim.

Sonata dojrzałego baroku. Arcangelo Corelli i Francesco Geminiani

Wykształcenie się czteroczęściowej formy sonaty przypada na okres tzw. dojrzałego baroku. Co prawda starszy, trzyczęściowy typ wciąż cieszył się popularnością, jednak coraz bardziej zauważalne były tendencje zmierzające do ostatecznego ustanowienia struktury, o kontrastowym uszeregowaniu kolejnych części (wolna - szybka – wolna – szybka)¹⁴.

12 Nancy Golden, *op.cit.*, str. 37.

13 *Appoggiatura* - rodzaj ozdobnika, który zakłada dodanie pojedynczej nuty (najczęściej umieszczonej o sekundę wyżej) przed głównym składnikiem akordu. Ów ornament skraca nutę właściwą o wartość rytmiczną, jaką ona sama posiada, oraz, pojawiając się na mocnej części taktu, przejmując jej akcent. Termin pochodzi od włoskiego czasownika *appoggiare* – opierać się.

14 Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era- from Monteverdi to Bach* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947), str. 326, tłum. własne.

Właśnie w tej części epoki baroku oba warianty sonaty wzajemnie się przemieszały i utraciły swoją odrębną tożsamość, chociaż kompozytorzy nadal określali tego typu pozycje jako jeden lub drugi z wcześniej omówionych typów. W sonacie *da Chiesa* trzy początkowe części pozostały wierne swoim pierwotnym założeniom. Pierwsza z nich, często kończąca się dominantą, prowadziła bezpośrednio do szybszego ogniwa w stylu fugalnym, które z kolei poprzedzało ogniwo o spokojniejszym charakterze. Zasadnicza zmiana nastąpiła w finale, gdzie często umieszczano *Gigue*, co wiązało się z wprowadzeniem elementu tanecznego. W sonacie *da Camera*, zamiast łączyć szereg tańców w jednolitą spójną całość, włoscy kompozytorzy pozostawili wykonawcy zadanie powiązania ich ze sobą. Przede wszystkim pierwsza część wykazywała wpływy pokrewnego typu tego gatunku, zyskując większe rozmiary i będąc traktowaną w bardziej swobodnym stylu.

Asymilację elementów sonaty *da Chiesa* i *da Camera* bardzo wyraźnie widać w twórczości jednego z najwybitniejszych skrzypków i kompozytorów całego okresu baroku, Arcangelo Corellego (1653-1713), głównie w jego najslynniejszym zbiorze dwunastu sonat solowych op. 5. Mimo że nie jest to w żaden sposób określone, utwory od *I* do *VI* można sklasyfikować jako rodzaj *da Chiesa*, zaś *VII* do *XI* jako *da Camera*. Finałowa, *XII Sonata* stanowi wyjątek, jest to bowiem zestaw wariacji opartych na popularnym ludowym temacie, *la Folii*; wciąż jednak zachowany jest kontrast charakteru i tempa poszczególnych jej sekcji.

W sonatach *da Chiesa* widoczna jest krystalizacja budowy formalnej, której znakiem jest rozszerzenie starego, czteroczęściowego schematu dzięki dodaniu ogniwa opartego na stylizowanym motywie tanecznym. Tym sposobem budowa początkowych sześciu sonat jest pięcioczęściowa (odstępstwem od reguły jest pierwsza z nich, która posiada ich siedem). Formę rozpoczyna pełniące rolę introdukcji *Grave* (Sonaty *I, II, VI*), lub *Adagio* (Sonaty *III, IV, V*). Harmoniczną podstawę zapewniają długie nuty osadzone w najniższym głosie, na tle których snuta jest swobodna, wręcz improwizacyjna narracja. Część druga (również w metrum dwudzielnym), to trzygłosowa fuga, w której *basso continuo* przejmuje rolę jednego, pełnoprawnego głosu, i w połączeniu z dwoma kolejnymi, realizowanymi przez skrzypce solo, dopełnia strukturę analogiczną do sonaty triowej. Kontrapunkt wydaje się być gęstszy niż jest w rzeczywistości ze względu na liczne pozorowane wejścia, co jest cechą charakterystyczną dla włoskiej polifonii. Częste zwodnicze rozwiązania kadencji uporczywie opóźniają definitywne rozwiązanie, co tylko potęguje jego dramaturgię i ostateczność. Kolejne ogniwo jest najczęściej utrzymane w stylu szybkiego, zwartego *perpetuum mobile*.

Skrzypek może wykazać się biegłością zarówno prawej, jak i lewej ręki, wykonując kolejne figuracyjne pasaże. Wraz z początkiem części czwartej metrum ulega zmianie na trójdzielne, co służy potęgowaniu kontrastu w ramach szerszego schematu, ponadto wzmaga pewną ruchliwość melodii – dlatego jest ona również dodatkowo ornamentowana, lecz w bardziej dyskretny sposób. Część piąta zaś utrzymana jest w formie imitacyjnego, stylizowanego tańca, nawet jeśli jej tytuł jedynie dookreśla tempo. Dzieje się tak np. w *III Sonacie*, gdzie finał oznaczony jest mianem *Allegro*, mimo że metrum (12/8) i charakterystyczna rytmika wskazują na odwołanie do *Gigue*. Nie jest to wszakże regułą – taniec ten pojawia się także w *V Sonacie*, jednak w tym wypadku jest on czytelnie zapowiedziany w tytule. Imitacja jest mniej rygorystyczna, a forma pozostaje zasadniczo ewolucyjna ze względu na brak obecności silnych kadencji. Corelli w żaden sposób nie dookreśla artykulacji oraz smyczkowania – ignorowanie tego typu szczegółów było powszechne w epoce baroku.

Wszystkie z pięciu sonat *da camera* są technicznie nieco mniej skomplikowane, bowiem ich budowa opiera się na obecności stylizowanych tańców, które historycznie były dostosowywane do technicznych ograniczeń instrumentu. Liczba części waha się od trzech do czterech; są one skontrastowane pod względem tempa i faktury, lecz poza tym forma poszczególnych sonat jest tylko częściowo zbieżna – całość otwiera wolne preludium (utrzymane w tempie *Largo* lub *Adagio*), zaś zwieńczeniem jest energiczny finał. Corelli swobodnie włącza różne formy taneczne, takie jak *Giga* (*Sonaty VIII i IX*), *Gavotta* (*XI*), *Allemanda* (*VIII*) i *Sarabanda* (*VIII*). Utwory te, choć stosunkowo proste, stawiają przed wykonawcą pewne wyzwania, wynikające głównie z konieczności krzyżowania strun, w szczególności w połączeniu ze zwawszym tempem. Dominuje nastrój wdzięku i lekkości; niezwyklej urody melodie są niemal całkowicie pozbawione ozdób (z wyjątkiem części wprowadzających). Ich ostrożna równowaga i prosta szlachetność emanuje m.in. w *Largo* z *IX Sonaty*, czy *Preludium*, otwierającym *VIII Sonatę*.

Podstawowa trudność, a zarazem wyrafinowanie omawianych kompozycji z op. 5 opiera się na kunsztownym kontrapunkcie, który komplikuje konsekwentne prowadzenie głosów wiodących. Corelli poszerzył schematy określone w połowie XVII wieku, traktując formę sonat *da camera* i *da chiesa* w bardziej swobodny sposób. Połączył niemieckie zamiłowanie do polifonii i typowo włoską zdolność kreowania długich, bogato zdobionych i spójnych linii melodycznych. W podobny sposób opisywano później twórczość Bacha, który wymienione wyżej elementy przyswoił w równie imponujący sposób.

Spośród kompozytorów włoskich, których styl i technika mogła mieć wpływ na twórczość Bacha, był uczeń Corellego, Francesco Geminiani (1680-1761). Ten wybitny twórca wiele lat spędził w Anglii i Irlandii, ciesząc się tam szczególną popularnością. O jego niezwykle wysokiej pozycji świadczą wymagania, które stawiał aby wystąpić jednym z dworskich koncertów niedługo po swoim przyjeździe - zgodził się tylko pod warunkiem, że będzie mu towarzyszył sam Georg Friedrich Händel¹⁵.

Jego dzieła, których część została wydana w Londynie w 1716 roku, charakteryzują się dużą swobodą i harmonicznym zróżnicowaniem. Jako powszechnie szanowany pedagog, Geminiani wniósł także znaczący wkład w rozwój metody gry na skrzypcach – jest on autorem dwóch traktatów, *The Entire New and Complete Tutor for the Violin*, oraz *The Art of Playing the Violin*, opublikowanych po raz pierwszy również w Londynie, w 1740 roku.

Nie wiadomo, czy Bach rzeczywiście poznał twórczość Geminianiego. Należy jednak brać pod uwagę taką możliwość – szczególnie późniejsza *Sonata a Violino Solo Senza Basso* autorstwa utalentowanego Włocha zapowiada bachowski cykl *Sonat i Partit*, opracowany również na skrzypce bez akompaniamentu. Podobieństwa zachodzą pomiędzy pierwszym jego ogniwem, *Sonatą g-moll BWV 1001*, a solowym dziełem Geminianiego, głównie pod względem pokrewnych, równoległych tonacji (B-dur – g-moll), czteroczęściowej budowy, strukturalnych analogii wybranych części oraz użytego kontrapunktu¹⁶.

Sonatę B-dur otwiera surowe, *Adagio*, które oparte jest na ruchu półnutowym; jedynie pierwsze dwa takty są dokładnie rozpisane z wykorzystaniem dużo krótszych wartości rytmicznych (trzydziestodwójek). Na tym przykładzie dobrze widać, jak ogromną rolę odgrywała w baroku sztuka improwizacji – kompozytor pozostawił wykonawcy zadanie wypełnienia zapisanej podstawy harmonicznego stylu, który osobiście wskazał na samym początku części, co było zgodne ze zwyczajem panującym we Włoszech oraz we Francji¹⁷.

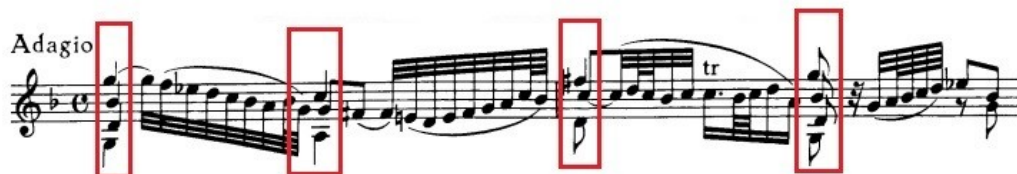
Obecnie powszechnie wykonywane jest opracowanie autorstwa Mario Cortiego (1882-1957), w którym wspomniane wypełnienie jest w sposób szczegółowy zapisane¹⁸. Dzięki temu tym łatwiej dostrzegalne jest podobieństwo w zakresie budowy z *Adagio* otwierającym *Sonatę g-moll BWV 1001* Johanna Sebastiana Bacha:

15 Frank Spinosa, *Unaccompanied Sonatas and Partitas for Violin* (Boston University, 1954), str. 47-48.

16 F. Spinosa, op.cit., str. 48.

17 Podejście niemieckich kompozytorów do improwizacji miało inny charakter – Johann Sebastian Bach w swoim zbiorze *Sonat i Partit* na skrzypce solo w sposób szczegółowy wypisywał wszelkie figuracje, ornamenty czy ozdoby.

18 Z tego powodu w wydaniach nutowych *Sonaty* Mario Corti jest wymieniany niemal na równi z Geminianim. Często posiada ona podwójne autorstwo, tj. F. Geminiani-M.Corti – *Sonata B-dur*.



Przykład 1.01, F. Geminiani – Sonata B-dur na skrzypce solo, cz. I takty 9-11,
J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takty 1-2

Najbardziej popisowe jest *Fugato*, w którym obecne są dwa wyraźne, ruchome głosy. Porównania do drugiej części bachowskiej *Sonaty g-moll* są jak najbardziej uzasadnione, chociaż utwór Geminianiego posiada durowy tryb, w swym charakterze jest bardziej skoczny i energiczny, a jego poszczególne motywy są wyraźnie krótsze. Mimo tych subtelnych różnic oba ogniwa można zestawić obok siebie; szczególnie pod względem struktury rytmicznej ich tematy są zbudowane w uderzająco podobny sposób:



Przykład 1.02, F. Geminiani – Sonata B-dur na skrzypce solo, cz. II takty 1-2
J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 1-2

Wyczekiwana zmiana nastroju nadchodzi wraz z pojawieniem się wolnego *Affettuoso*, umieszczonym po skomplikowanym, wymagającym *Fugato*, zaś cały cykl zamyka skoczna i pogodna *Giga*. W obu częściach kontrapunkt schodzi na drugi plan, co determinuje ich inne cechy charakterystyczne. Stosowane są figuracje w wysokich rejestrach instrumentu oraz rozległe skoki interwałowe; dwudźwięki lub akordy pojawiają się rzadziej, są jednak istotne ze względu na podkreślenie progresji oraz wzmocnienie wyrazu. Interesującą cechą jest budowa trzeciej i czwartej części – Geminiani w obu przypadkach posługuje się formą binarną AB, zbliżoną w charakterze do stylizowanych części tanecznych obecnych m.in. w partitach skrzypcowych Bacha oraz w jego dwóch zbiorach *Suit na klawesyn*, *Anielskich* (BWV 806-811) i *Francuskich* (BWV 812-817).

2. Niemieccy poprzednicy Bacha

Na początku XVII wieku włoscy wirtuozi emigrowali z rodzimych, wiodących ośrodków kompozytorskich, przyczyniając się do zaadaptowania gatunku sonaty w innych miejscach, głównie w Niemczech, Francji i Anglii. Jednym z takich artystów jest wymieniony wyżej Carlo Farina, uważany za ojca tzw. Szkoły Niemieckiej – wszak w latach 1625-1632 przebywał on w Dreźnie, gdzie wydano jego wszystkie zachowane obecnie utwory¹⁹.

Poddając się pewnym inspiracjom, kompozytorzy każdej z wymienionych wyżej narodowości wprowadzali dalsze zmiany. Niemcy rozwinęli technikę gry na skrzypcach w stopniu niespotykanym nawet we Włoszech i wykorzystali ją szczególnie w ramach swojego wyjątkowego upodobania do rygorystycznej polifonii. Francuzi, których zdolności wykonawcze były na ogół znacznie mniej zaawansowane niż Niemców czy Włochów, skupili się na fantazyjnej stylizacji części tanecznych i charakteryzujących je rytmów. Anglicy, którzy dość późno rozwinęli technikę gry na skrzypcach w porównaniu z Włochami, Niemcami i Francuzami, na ogół przyswoili elementy każdej z wcześniej wymienionych, narodowych tendencji. Wiąże się to z faktem, iż jeszcze z początkiem XVII wieku w Anglii wielką popularnością cieszyły się *virole*, ponadto zainteresowanie kompozytorów pozostawało równie mocno skierowane na muzykę klawiszową oraz wokalną²⁰.

Przypadająca na XVII wiek znaczna aktywność skrzypków-kompozytorów należących głównie do niemieckojęzycznego kręgu kulturowego, połączona z rozwojem technicznym instrumentu miała wielki wpływ na twórczość Bacha i kształt jego *Sonat i Partit* na skrzypce solo. Rosnący stopień komplikacji technicznych, oraz obecność elementów programowych lub improwizacyjnych w kompozycjach Heinricha Ignaza Bibera, Johanna Jacoba Walthera czy Johanna Paula von Westhoffa miały na celu stymulowanie interakcji pomiędzy solistą a odbiorcami²¹. Jednym z bardziej widowiskowych rozwiązań tego typu było wykorzystanie możliwości „fałszywego strojenia”, czyli tzw. *scordatury*. Taka manipulacja wysokością pustych strun pozwalała na ich powszechniejsze wykorzystanie oraz uzyskanie ciekawej, niespotykanej barwy. Możliwe stało się też opanowanie dużo bardziej skomplikowanych dwudźwięków, akordów czy pasaży, pozostających dotąd praktycznie niewykonalnymi dla tradycyjnie nastrojonego instrumentu²².

19 H. G. Mishkin, op. cit., str. 96.

20 William Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (The University of North Carolina Press, 1966), str. 18.

21 Thomas Drescher, *Virtuosissima conversazion: Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts*, (Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 1996), str. 41.

22 Hristo Kardjiev, *A Historical Survey of the Theory and Practice of Violin Scordatura* (University of Durban, 1995), str. 2.

Spośród najważniejszych niemieckich lub austriackich wirtuozów-kompozytorów tamtych czasów, których można uznać za prekursorów Bacha, oprócz trzech wspomnianych wyżej twórców wymienić należy inne wybitne postaci, takie jak nauczyciel Heinricha Ignaza von Bibera, Johann Schmelzer, a także Johann Joseph Vilsmayr, Thomas Baltzar czy Georg Pisendel. Każdy z nich w istotnym stopniu przyczynił się do udoskonalenia techniki gry na skrzypcach. Miało to przede wszystkim związek z dalszym poszerzeniem rozpiętości skali instrumentu, kładzeniem większego nacisku na częstszą grę w wysokich pozycjach, wprowadzaniem nowatorskich rodzajów smyczkowania, a przede wszystkim ze znacznym rozwojem gry akordowej, co w połączeniu z wykorzystaniem wcześniej omówionego efektu *scordatury*, stanowiło impuls do dalszego rozwoju skrzypcowej polifonii.

Johann Schmelzer

Pierwszym z wyżej wymienionych twórców jest Johann Schmelzer (1620–1680). Jego dorobek obejmuje m.in. zbiór *XII Sonat triowych* (1659), utwory na skrzypce, viole i puzony, oraz przede wszystkim cykl *Sonatae unarum fidium* (1664) na skrzypce solo – prawdopodobnie pierwsze tego rodzaju dzieło opublikowane przez niemieckojęzycznego kompozytora²³. Dwa lata przed jego ukończeniem ten niezwykle utalentowany artysta został mianowany kapelmistrzem orkiestry dworskiej w Wiedniu. Zespół ten był w owym czasie zdominowany przez Włochów, co znajduje odbicie w autorskiej twórczości Schmelzera. Wszystkie sześć sonat wchodzących w skład zbioru cechują wyraźne wpływy muzyki włoskiej, przejawiające się poprzez nagromadzenie części składowych, kontrastujących między sobą pod względem tempa oraz charakteru. Niezwykle ciekawą jest pewnego rodzaju gra słów w tytule, która może być rozwinięta w dwojaki sposób – *unarum fidium*, w tłumaczeniu z łaciny jako „jedność wiary”, lub „jedne skrzypce”²⁴. Należy dodać, że Johann Schmelzer, jak wielu innych twórców jemu współczesnych, pod pojęciem sonaty na skrzypce solo rozumiał utwór, w którym skrzypce pełnią wiodącą rolę, lecz gdzie wciąż obecny jest głos *basso continuo* (realizowany przez teorbę lub klawesyn), zapewniający harmoniczne wypełnienie. Nie sposób jednak jego spuścizny pominąć ze względu na jej pionierski idiom – wywarła ona wpływ na kompozytorów, których twórczość zostanie omówiona poniżej.

23 Peter Wollny, *Johann Heinrich Schmelzer, Violin Sonatas* (Journal of Seventeenth-Century Music, Volume 3 No. 1, 1997) <https://sscm-jscm.org/v3/no1/wollny.html> (13.09.2021)

24 Julia Chmielewska-Ulbrich, Uwe Ulbrich, *Unarum Fidium* www.unarum-fidium.de/duo-unarum-fidium-eng (31.01.2021)

Thomas Baltzar

Niewiele młodszy od Johanna Schmelzera, Thomas Baltzar (1630-1663) jest z nim często wymieniany na równi jako jeden z pierwszych kompozytorów, których twórczość na skrzypce solo przedstawia niezaprzeczalną, artystyczną wartość. Całe swoje dzieciństwo spędził w Lubece (Niemcy), aby następnie przenieść się na stałe do Anglii, gdzie jego kariera nabrała znacznego rozpędu. Jak wskazują zachowane relacje z koncertów, podobnie jak miało to miejsce w przypadku Nicolo Paganiniego ponad 100 lat później, w niezwykłych wręcz umiejętnościach Baltzara dopatrywano się wpływu diabła²⁵ - wszak był on jednym z pierwszych wirtuozów tak chętnie popisujących się grą wielogłosową, która w tamtym czasie nie była niczym oczywistym. Świadczą o tym niepocholebne opinie ówczesnych krytyków – jak w roku 1725 pisał Charles Avison, „stosowanie dwudźwięków na skrzypcach powinno, moim zdaniem, zostać uznane za jedno z nadużyć, ponieważ nawet w rękach największych mistrzów tłumią ton, psują wyraz i utrudniają grę. Doprowadzają do tego, że jeden dobry instrument brzmi jak dwa przeciętne”²⁶. Pomimo pojedynczych głosów dezaprobaty, artysta ten przyczynił się do zmiany gustu muzycznego Anglików, zakłócając nienaruszalny dotąd szacunek, jakim cieszył się inny instrument – *viola*²⁷. Istotnym powodem zmierzchu jej popularności były nowe tendencje wykonawców i kompozytorów w kierunku dążenia do uzyskania większej ekspresji w muzyce. Z tego powodu zaczęto więcej uwagi poświęcać skrzypcom, ponieważ brzmienie *violi* jawiło się jako zbyt kojące.

Spośród niewielu zachowanych utworów autorstwa Baltzara, na szczególną uwagę zasługuje wolna *Allemande*, jedna z pierwszych kompozycji na skrzypce solo, w której można zaobserwować pewne cechy charakterystyczne m.in. dla stylu Johanna Sebastiana Bacha – zawieszenie na dominancie oddzielające dwie kolejne sekcje (ma to miejsce m.in. w *Presto* z *I Sonaty g-moll*), czy częste stosowanie dwudźwięków i akordów, które wpływają zarówno na wertykalne, jak i horyzontalne ciążenia. Wybrane sekwencje wyprzedzają swoje czasy, zapowiadając dalszy kierunek ewolucji literatury solowej. Za wartościowy przykład może posłużyć już sam początek, którego kształt do złudzenia przypomina niektóre fragmenty bachowskich *Sonat i Partit na skrzypce solo*. Warte przytoczenia jest zwłaszcza zaznaczone poniżej przejście szesnastkowe:

25 Patrick Wood Uribe, „On that single Instrument a full Consort”: Thomas Baltzar’s Works for Solo Violin (Journal of Seventeenth-Century Music, Volume 15, 2009)

26 Gerald Hayes, *Musical Instruments and Their Music* (London: Oxford University Press, 1930), str. 202, tłum. własne.

27 Ernst Meyer, *English Chamber Music* (London: Lawrence and Wishart, 1951), str. 209.



Przykład 1.03, T. Baltzar – Allemande c-moll, takty 1-3
J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 8-10

Heinrich Ignaz Biber

Heinrich Ignaz Biber (1644-1704) był kompozytorem austriackim pochodzenia czeskiego, który dał o sobie znać również jako wybitny instrumentalista, skrzypek-wirtuoz. Jego chyba najbardziej rozpoznawalną kompozycją jest zbiór piętnastu sonat w opracowaniu na skrzypce i *basso continuo*, znanych jako *Sonaty Różańcowe* lub *Sonaty Misteryjne* (niem. *Rozenkranzsonaten*). Ich wartość wynika z kunsztownego wykorzystania *scordatury*, oraz z niezwykle sugestywnej siły wyrazu, którą przesyczone są zwłaszcza początkowe preludia. Nie są to utwory typowo programowe w stylu Jacoba Walthera. Oddają one tylko ogólny rys emocjonalny, komentując kolejne wydarzenia biblijne, z których każde jest opatrzone odrębnym rysunkiem. Za ogniwo szczególnie istotne z punktu widzenia tematu niniejszej dysertacji uznać należy *Passacaglię g-moll*, wieńczącą cały zbiór, i, w drodze wyjątku, opracowaną na skrzypce solo, bez żadnego wypełnienia realizowanego przez *basso continuo*²⁸. Jest ona tym bardziej istotna dla historii wiolinistyki, gdyż stanowi najstarszy zachowany utwór tego typu. Jej formalny podział jest łatwy do zdefiniowania – *Passacaglia* składa się z dwunastu sekcji o odmiennej długości, z których każda posiada introdukcję i kodę. Tym razem Biber nie wprowadza *scordatury*, co jednak wcale nie wpływa na zmniejszenie technicznych komplikacji w porównaniu z innymi utworami cyklu²⁹. Wirtuozeria wyraża się m.in. poprzez użycie wysokich pozycji, występowanie rozległych struktur akordowych oraz *arpeggia*, jak również realizację złożonej polifonii. Pomimo nawarstwiania się trudności technicznych, Biber pozostaje wierny podstawowej zasadzie

28 Beixi Gao, *The use of multiple stops in works for solo violin by Johann Paul von Westhoff, and its relationship to German polyphonic writing for a single instrument* (University of North Texas, 2017), str. 19.

29 Yu-Chi Wang, *A Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Centering on Works by Johann Sebastian Bach and Eugène Ysaÿe* (University of Maryland, 2005), str. 11

kompozycyjnej charakterystycznej dla tego gatunku, zachowując konstrukcyjną podstawę opartą na nieskomplikowanym (jedynie czteronutowym) motywie. Ten rodzaj ścisłego, a zarazem pełnego artystycznego kunsztu rozwiązania dotyczącego elementu wariacyjności opartej na ustalonych formułach melodyczno-rytmicznych rozwinął w większym stopniu Bach, który jest autorem chyba najważniejszego utworu na skrzypce tego typu – *Chaconne z II Partity BWV 1004. Passacaglia* Bibera, będąca świadectwem szczytowych osiągnięć XVII-wiecznej wirtuozerii, mogła stanowić ważny, prekursorski przykład dla zbioru *Sonat i Partit na skrzypce solo* Johanna Sebastiana Bacha, zarówno pod względem solowej obsady, użytych technik, jak i znacznych (jak na tamte czasy) rozmiarów³⁰. Jest bardzo prawdopodobnym, że ponad 100 lat później hołd twórczości Bibera oddał legendarny włoski wirtuoz, Nicolo Paganini – temat *Kaprysu nr 24 op. 1* jego autorstwa nawiązuje do jednego z motywów obecnych w *XV Sonacie Misteryjnej*³¹.

W skomponowanych nieco później ośmiu sonatach solowych przeplatają się wpływy różnych tendencji narodowych: kunsztownie ornamentowane *doubles* poszczególnych części tanecznych wskazywać mogą na francuskie inspiracje, licznie występujące arie z wariacjami oraz częste *ostinata* stanowią odwołanie do muzyki włoskiej, zaś użycie form wariacyjnych opartych na jednolitych tematach – niemieckiej lub angielskiej. Przyswojone przez Bibera wymienione wyżej wpływy scalały się w autorskiej twórczości, wpływając na oryginalny styl kompozytorski, dość nieoczywisty do jednoznacznego sklasyfikowania – jest on bowiem w takiej samej mierze odległy od eksperymentatorskiej harmoniki wczesnego baroku, jak również od rozwiniętej funkcyjnej tonalności schyłku tej epoki.

Johann Joseph Vilsmayr

Ten austriacki skrzypek i kompozytor był jednym z wychowanków Heinricha Ignaza Bibera, którego *Passacaglia g-moll* została wcześniej omówiona. Wpływ rodaka i mentora jest wyraźnie widoczny m.in. poprzez równie częste korzystanie z efektu *scordatury*. Niemal przez całe życie Vilsmayr (1663-1722) związany był z rodzinnym Salzburgiem, gdzie przez ponad 30 lat (1689-1722) był członkiem tamtejszej *Hofkapelle*. O ewolucji jego twórczości można powiedzieć niewiele, gdyż jedyną kompozycją która przetrwała do dziś, jest datowany na 1715 rok cykl sześciu partit – *Artificiosus Concentus pro Camera*.

30 Tara Slough, *Precedents to J.S. Bach's fugues for solo violin from the sonatas, BWV 1001, 1003, and 1005* (University of Calgary, 2010), str. 13.

31 Frank David Leone, *Heinrich Ignaz Franz von Biber baptized today in 1644*.

www.fdleone.com/2015/08/12/heinrich-ignaz-franz-von-biber-baptized-today-in-1644/ (20.07.2021)

Distributus in Sex Partes seu Partias a violino solo con Basso belle imitante. Drugi człon tytułu (*a violino solo con Basso belle imitante*) może sugerować, że utwory te pierwotnie miały być przeznaczone na skrzypce i partię *basso continuo* (którego głos mógł zaginać), lecz obecnie przeważają opinie, że zostały one w rzeczywistości napisane na skrzypce solo, zaś owa adnotacja ma raczej podkreślić ich polifoniczną strukturę³².

Johann Jacob Walther

Fantazyjne rozwiązania obecne w utworach Johanna Jacoba Walthera (1650-1704) stanowiły, podobnie jak u Fariny, pretekst do popisania się niezwykle wirtuozowskimi zdolnościami. Ich przykładem jest finałowa *Serenata* na skrzypce solo bez udziału głosu *continuo*, wchodząca w skład cyklu *Hortulus chelicus* (1688). Kompozytor naśladuje w niej brzmienie rozmaitych instrumentów, takich jak organy, gitara, trąbka, flet, a nawet kotły (!).

Aby ułatwić wykonanie skomplikowanych sekcji polifonicznych, zarówno Walther jak i Biber korzystali z bardzo nowatorskich technik smyczkowania, *ondeggiando* i *bariolage* – polegają one na grze przy użyciu dwóch strun naprzemiennie, tak aby możliwe było wyodrębnienie dwóch głosów, które tym sposobem traktowane są niezależnie i równorzędnie (choć nie stanowi to reguły; często jeden z nich jest bardziej ruchomy, drugi zaś – statyczny). Różnica między obiema technikami jest symboliczna – *ondeggiando* zakłada łączenie obu głosów łukiem *legato*, zaś przy *bariolage* nuty wykonywane są osobno³³.

Obaj artyści znacząco rozwinęli możliwości techniczne wykonawstwa dwudźwięków i akordów; ich kunsztowne utwory przesuwają granice realizacji polifonii na skrzypcach. Tym, co różni obydwu kompozytorów, jest odmienne podejście do stosowania *scordatury*. Biber korzystał z niej regularnie, Walther zaś, mimo że również był szczerze zainteresowany wielogłosowością, w swoich utworach korzystał ze standardowego strojenia skrzypiec. Kolejnym istotnym rozróżnieniem jakie należy wziąć pod uwagę analizując twórczość obu kompozytorów, jest podejście do aluzji programowych. Sonaty Bibera zostały pomyślane jako „abstrakcyjne komentarze do wydarzeń biblijnych”³⁴, Walther tymczasem oddaje się odwzorowywaniu pierwotnych dźwięków natury, takich jak odgłosy kukułki, śpiew słowika czy pianie koguta.

32 Janelle Davis, *Unaccompanied* (Indiana Public Media, Indiana University, 2014) www.indianapublicmedia.org/harmonia/unaccompanied.php (12.08.2021)

33 D. D. Boyden, op. cit., str. 265-266

34 Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era- from Monteverdi to Bach* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947), str. 116, tłum. własne.

Johann Paul von Westhoff

Zbiór 6 *Partit na skrzypce solo* autorstwa austriackiego kompozytora Johanna Paula von Westhoffa (1656-1705) stanowi jeden z najstarszych przykładów tego typu, które zachowały się do dnia dzisiejszego. Informacje na temat jego powstania są niejasne – pierwsza wersja wydana drukiem pochodzi z 1696 roku, lecz może to być kopia jeszcze starszego egzemplarza. Utwory te dość szybko popadły w zapomnienie – wpływ na taki stan rzeczy miało użycie skomplikowanej notacji, opartej o ośmiolinie (!), oraz wykorzystującej częste zmiany kluczy, dzięki czemu polifonia w nich zawarta była „dużo prostsza podczas analizy, lecz... dość trudna do rozczytania”³⁵:



Przykład 1.04, J. P. von Westhoff – Allemande z Partity nr 2 A-dur, fragment manuskryptu

Dopiero w 1971 roku węgierski muzykolog, Peter Várnai, w jednym ze swoich artykułów poinformował o swoim niedawnym, sensacyjnym odkryciu³⁶. Lecz pomimo upływu lat i podjętych dalszych badań, wciąż jednak tak naprawdę niewiele wiadomo o genezie powstania owych kompozycji, co wcale nie stoi na przeszkodzie ich rosnącej popularności. Wielu uznanych muzykologów wskazuje, że to właśnie twórczość Westhoffa najpełniej zapowiada ukończony niemal 30 lat później epokowy cykl na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha, zwłaszcza jego słynne *Partity - BWV 1002, 1004 oraz 1006*³⁷. Inni badacze zwracają również uwagę na nieco szerszy kontekst historyczny tych dzieł, przypisując im rolę swego rodzaju pomostu pomiędzy kompozycjami wczesnobarokowymi autorstwa Heinricha Ignaza von Bibera czy Johanna Jacoba Walthera, a twórczością Bacha, jak również Georga Philippa Telemanna³⁸.

35 Judy Tarling, *Baroque String Playing for Ingenious Learners* (London: Corda Music Publications, 2013), str. 155, tłum. własne.

36 Peter Várnai, *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff* (Die Musikforschung 24 no. 3, 1971), str. 282-286.

37 Simon McVeigh, *The Violinists of the Baroque and Classical Periods* (New York: Cambridge University Press, 1992), str. 48.

38 B. Gao, op. cit., str. 1.

Budowa utworów Westhoffa jest typowa dla okresu baroku – przybierają one formę *suit*, na które składają się skonstrastowane między sobą, stylizowane tańce, tj. *allemande*, *corrente*, *sarabande* oraz *gigue*. Kompozytor wymaga od wykonawcy technicznej biegłości – nierzadko wprowadza kunsztowną, wzbogaconą o motoryczne przebiegi oraz skomplikowane rozwiązania harmoniczne polifonię (ma to miejsce szczególnie w przypadku finałowych *gigue*), choć częściej posługuje się dwudźwiękami niż akordami. Westhoff, uważany za „purytańskiego” kompozytora unika wpływów programowych, które wyraźnie interesowały jego poprzedników (Biber, Walther); zamiast tego na pierwszy plan wysuwa czysty kunszt wirtuozowski – powszechnie uważa się, że polifoniczne fragmenty jego *Partit* przysparzają więcej trudności niż *Sonaty i Partity* Bacha³⁹.

Warto dodać, że Westhoff był jedynym przedstawicielem niemieckiej XVII-wiecznej szkoły skrzypcowej, którego Johann Sebastian Bach miał okazję poznać osobiście. Stało się to najpewniej w 1703 roku w Weimarze⁴⁰, gdzie Westhoff obejmował posadę skrzypka w tamtejszej kapeli dworskiej (niem. *Herzoglichen Hofkapelle*) – tej samej, która wkrótce potem stała się również miejscem pracy młodego organisty z Eisenach.

Johann Georg Pisendel

Przytaczając życiorysy twórców mogących zostać uznanymi za prekursorów Bacha i muzyki na skrzypce solo ogółem, nie sposób pominąć postaci Johanna Georga Pisendla (1687-1755), jednego z wiodących artystów swoich czasów. Dowodem na niezwykłą popularność, jaką z pewnością cieszył się za życia, są poświęcone mu dedykacje autorstwa kompozytorów takich jak Tomaso Albinoni, Antonio Vivaldi czy Georg Philipp Telemann, który zresztą był serdecznym przyjacielem tego twórcy – do dnia dzisiejszego zachowała się obszerna korespondencja obydwu muzyków⁴¹. Pisendel jako aktywny skrzypek-wirtuoz odbywał wiele podróży po Europie, dzięki którym mógł mieć styczność z różnymi muzycznymi tendencjami. Znajduje to odbicie m.in. w *Sonacie a-moll na skrzypce solo*, w której splatają się wpływy dwóch stylów, włoskiego oraz niemieckiego. Została ona ukończona w trakcie długiego *tournee* koncertowego jej autora między 1716 a 1717 rokiem, a więc tuż przed ikonicznym zbiorem *Sonat i Partit* autorstwa Johanna Sebastiana Bacha.

39 T. Slough, op. cit., str. 10.

40 Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Oxford University Press, 2002) str. 133.

41 Listy Georga Philippa Telemanna zostały wydane, są dostępne m.in. w Bibliotece Narodowej w Warszawie: Georg Philipp Telemann, *Briefwechsel sämtliche erreichbare Briefe von und an Telemann* (Leipzig Deutscher Verlag für Musik, 1972)

Jest to pozycja niezwykle wymagająca, napisana z myślą o bardziej dojrzałym wykonawcy. Wskazuje na to mnogość trudnych technicznie rozwiązań, wśród których wymienić można m.in. szybkie tryle, kunsztowne pasaże czy szeregi skomplikowanych chwytów akordowych.

Sonata a-moll posiada klarowną, trzyczęściową strukturę: [brak oznaczenia tempa] – *Allegro* – *Giga*. Mimo że pierwsza część nie posiada wyraźnej indykacji wskazującej jej tempo, jest dość wolna, o spokojnym, deklamacyjnym charakterze. Kompozytor precyzyjnie rozpisuje kunsztowne ornamenty, które bogato oplatają główną melodię. Kolejne ogniwa, zarówno *Allegro* jak i *Giga*, oparte są o prostą formę binarną AB. W znaczącej części jednogłosowe, *Allegro* cechuje żywiołowy i porywający charakter, potęgowany poprzez użycie licznych rytmicznych kontrastów. Finałowa część, *Giga*, rozpoczyna się wdzięcznym tematem, który w ramach kolejnych wariacji jest poddawany coraz bardziej fantazyjnym przekształceniom opartym o niezwykle skomplikowaną polifonię z ciekawymi zależnościami zachodzącymi pomiędzy poszczególnymi głosami⁴².

3. Johann Sebastian Bach i jego zbiór Sonat i Partit na skrzypce solo

BWV 1001-1006

Johann Sebastian Bach swoją edukację muzyczną rozpoczął pod nadzorem ojca, Johanna Ambrosiusa, i stryja, Johanna Christopha. Analizował dzieła włoskich mistrzów – Antonio Vivaldiego czy Arcangelo Corellego, oraz niemieckich kompozytorów bardziej sobie współczesnych, takich jak Georg Philip Telemann. Udało mu się dzięki temu ukształtować własny, unikalny język twórczy, będący zestawieniem różnych tendencji; z tego powodu do dnia dzisiejszego muzyka Bacha określana jest mianem „fuzji stylów”⁴³.

Można domniemywać, że był on bardzo dobrym skrzypkiem (wszak przez kilka lat obejmował pozycję muzyka nadwornej kapeli), toteż grę akordową i wykonawstwo polifonii znał z własnej praktyki. Zdobyta wiedza musiała wywrzeć wpływ na ostateczny kształt cyklu sześciu *Sonat i Partit na skrzypce solo*. Praca nad nim została ukończona w 1720 roku; Bach przebywał wówczas na dworze w Köthen. Spośród najbardziej znanych współcześnie dzieł powstałych w tamtym czasie wymienić można m.in. *Das Wohltemperirte Klavier BWV 846-923*, sześć *Suit na wiolonczelę solo BWV 1007-1012*, jak również cykl sześciu *Koncertów Brandenburskich BWV 1046-1051*.

42 Tomasz Aleksander Plusa, *Pisendel Violin Sonatas*, notka dołączona do nagrania płytowego (Brilliant Classics, 2017), www.chandos.net/chanimages/Booklets/BT1144.pdf (02.09.2020)

43 Manfred F. Bukofzer, op.cit., str. 260.

Pod względem formalnym sonaty solowe mają taką samą budowę jak jeden z dawnych wariantów tego gatunku - *da chiesa*, z naprzemienną kolejnością ogniw wolnych i szybkich. Kolejnym nawiązaniem jest obecność kontrapunktu w drugiej części cyklu, która u Bacha jest fugą. Na omawiany zbiór utworów na skrzypce solo składa się sześć wieloczęściowych form, które umiejscowione są w określonym porządku (sonata – partita – sonata – partita – sonata – partita). W każdej z sonat poszczególne ogniwa uszeregowane są analogicznie – cały cykl rozpoczyna wolne preludium, po nim zaś następuje wielogłosowa fuga, we wszystkich trzech sonatach będąca formą najdłuższą i najbardziej skomplikowaną. Szczególnie wymagająca jest fuga z ostatniej *III Sonaty C-dur*, o łagodnym temacie opartym na chorale *Komm, heilger Geist*. Kolejna część ma spokojny, kojący charakter, po której pojawia się błyskotliwe, energiczne zakończenie.

Budowa partit jest mniej restrykcyjna; stanowią one kombinację pojedynczych, uszeregowanych na zasadzie kontrastu części, które mimo znacznej stylizacji zachowują swój taneczny charakter. Na *I Partitę h-moll* składa się tradycyjna sekwencja tańców: *Allemande*, *Courante*, *Sarabande* oraz finałowe *Bourrée*, przy czym każdy taniec zestawiony zostaje z następującym po nim *Double*, jako jego szybszym wariantem. *II Partita d-moll* jest nieco dłuższa, składa się bowiem z pięciu części. Pierwsze trzy z nich pozostają takie same jak w *I Particie*. Zmiana zachodzi dalej: jako czwartą pozycję Bach umieszcza energiczne, jednogłosowe *Gigue* (zamiast *Bourrée*), zaś cały cykl zamyka monumentalna *Chaconne* ze swoim posępnym i pełnym patetyzmu tematem. Na takim harmonicznym fundamencie Bach konstruuje imponującą formę, która daje się podzielić na trzy części, rozdzielone wariacjami w tonacji D-dur o kontrastowym, jaśniejszym kolorycie. W końcowej sekcji temat, wykorzystując pełne, bogate brzmienie instrumentu, powraca w swoim pierwotnym, mollowym trybie. Ostatnia, *III Partita* posiada durowy tryb (E-dur), co determinuje jej lekkość oraz pogodniejszy charakter. Jej części to kolejno *Prelude*, *Loure*, *Gawot i Rondo*, *Menuet I*, *Menuet II*, *Bourrée* oraz *Gigue*.

Po śmierci kompozytora jego spuścizna uległa niemal zupełnemu zapomnieniu. Pierwsze wydanie zbioru *Sonat i Partit* datowane jest na 1802 rok, ponad 50 lat po śmierci ich twórcy. Do renesansu muzyki wielkiego kantora przyczynił się inny kompozytor, również w znacznym stopniu związany z Lipskiem – Felix Mendelssohn. Doprowadził on do premiery *Pasji wg św. Mateusza*, której przyjęcie przez publiczność i krytyków okazało się być bardzo przychylne. Niedługo potem również uznani skrzypkowie, tacy jak Ferdinand David

i Józef Joachim zaczęli zwracać uwagę na spuściznę Bacha. Krytycy słusznie zauważali, że publiczne wykonanie *Chaconne* wymaga równie wielkiego doświadczenia i technicznego zaawansowania, tak samo jak w przypadku wielu innych późniejszych, typowo popisowych utworów na skrzypce⁴⁴. Mimo to, jeszcze z początkiem XX wieku wielcy skrzypkowie raczej niechętnie sięgali po owe utwory – przeważnie odważali się publicznie grywać *Chaconne*, ewentualnie inne, popisowe technicznie części, na czele z *Prelude* z III Partity E-dur⁴⁵.

Sonaty i Partity, oprócz swojego niezaprzeczalnego bogactwa treści, stawiają przed wykonawcą całe spektrum problemów natury czysto technicznej, z których podstawowym jest umiejętność jak najwierniejszej realizacji bogatej polifonii. Panuje powszechne przekonanie, że każdy skrzypek podczas swojej edukacji powinien mieć styczność z muzyką Bacha – w szczególności z omawianym tutaj zbiorem, który nosi miano „skrzypcowej Biblii”⁴⁶. Na prawdziwość tego stwierdzenia wskazuje fakt, iż poszczególne części *Sonat i Partit* regularnie pełnią rolę wymaganych pozycji spośród większości najbardziej prestiżowych, międzynarodowych konkursów. Ponadto ich głęboki rezonans zaznacza się w twórczości kompozytorów żyjących kilka wieków później – oprócz Ysaÿe'a wspomnieć warto m.in. Maxa Regera, Bélé Bartóka czy Afreda Schnittke. Wybrane utwory, których analiza pojawi się w dalszej części niniejszej pracy, bogato czerpią z twórczości saksońskiego geniusza.

4. Polifonia w sonatach na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha na przykładzie *Sonaty g-moll BWV 1001*

Spośród trzech bachowskich sonat na skrzypce solo, pierwsza z nich, w tonacji g-moll, ustępuje dwóm kolejnym zarówno pod względem rozmiaru, jak i poziomowi technicznych komplikacji – i prawdopodobnie z tej przyczyny cieszy się ona zdecydowanie największą popularnością. Składa się ona z czterech części, są to *Adagio*, *Fuga*, *Siciliana* i *Presto*. *Adagio*, skonstruowane na zasadzie kontrastu rozległych pionów akordowych i oplatających je, ornamentalnych figuracji, charakteryzuje się wolną, ale bogato zdobioną melodią. Następnie pojawia się jest trzygłosowa *Fuga*, będąca w zgodzie ze wszelkimi zasadami barokowej polifonii; poprzez swoją gęstą fakturę i pokaźne rozmiary jest ona z pewnością

44 Y.C. Wang, op. cit., str. 29-30.

45 Ciekawostką jest fakt, iż zarejestrowane ponad 100 lat temu nagrania *Prelude* z III Partity E-dur w wykonaniu wybranych wybitnych skrzypków są dostępne w serwisie Youtube:
www.youtube.com/watch?v=ZEyHfPR3b8k (Pablo de Sarasate, 1904)
www.youtube.com/watch?v=wEEoBBHZYmQ (Fritz Kreisler, 1912; w opracowaniu z fortepianem)

46 Laurence Vittes, *Titans Talk about the Bach Solo Violin Works* (Strings Magazine, 2007),
www.stringsmagazine.com/titans-talk-about-the-bach-solo-violin-works/ (dostęp 24.03.2021)

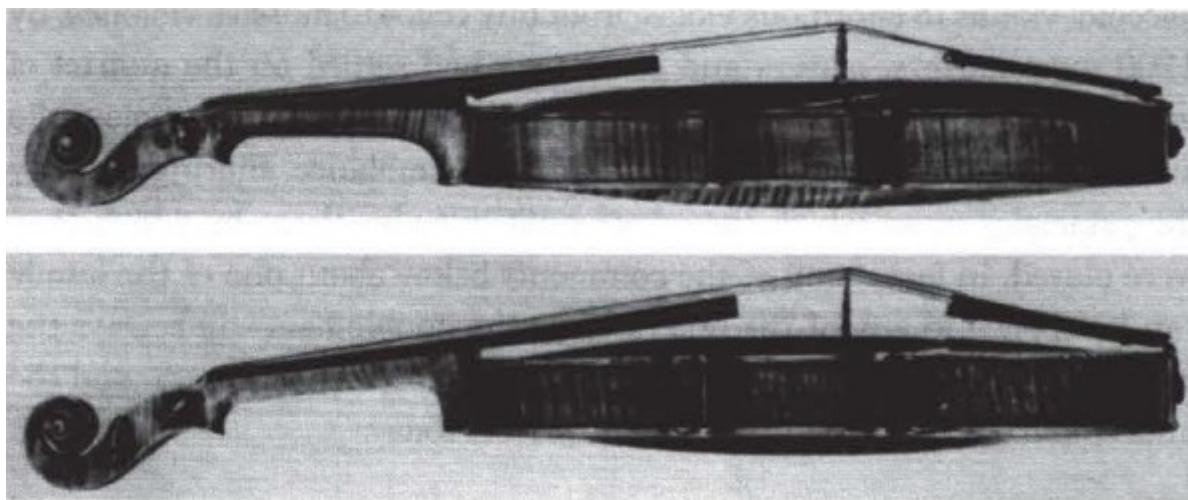
najtrudniejszą częścią z całego cyklu. Następnym, znacznie spokojniejszym w swym nastroju ogniwem jest *Siciliana* ze swoim charakterystycznym, tanecznym motywem rytmicznym. Podstawowym czynnikiem formotwórczym jest dialog pomiędzy basową podstawą a dwoma wyższymi głosami. Całość wieńczy szybkie, homofoniczne *Presto*, stawiające na pierwszym planie szybki ruch pochodów szesnastkowych.

Bach często posługuje się gęstą polifonią, której czytelne zaprezentowanie stanowi absolutną podstawę i zarazem największe wyzwanie dla wykonawcy. *Sonaty i Partity* pod względem kompozycyjnym, technicznym i treściowym są jak najbardziej kompletne i samowystarczalne, jednak ich wierne wykonanie natrafia na przeszkody wręcz niemożliwe do przewyciężenia. Skrzypce, w przeciwności do klawesynu czy organów nie są w stanie realizować płynnego wielogłosu. Często jest to jedynie jego jednogłosowa projekcja, ukształtowana dzięki melodycznym skokom. Ze względu na specyfikę budowy instrumentu, wykonanie akordów wymaga zawsze zaangażowania trzech lub czterech strun. Większa krzywizna współczesnych podstawków powoduje, że utrzymanie klarownego dźwięku sprawia więcej problemów niż w przypadku zwykłych dwudźwięków; dla współbrzmień o trzech składnikach jest to możliwe, ale tylko przy użyciu dużej szybkości smyczka i silnego nacisku. Jeśli chodzi o czterodźwięki, rzecz jest praktycznie niewykonalna.

Budowa skrzypiec w ciągu wieków ulegała wielu innym zmianom. W okresie baroku nie istniał jeden, ustalony wzorzec, jednak pomiędzy egzemplarzami budowanymi w latach 1650-1750 (lub ich współczesnymi kopiami), a ich późniejszymi odpowiednikami zachodzą pewne różnice, których nakreślenie jest konieczne w kontekście problematyki wykonawczej kompozycji m.in. Johanna Sebastiana Bacha. Instrumenty barokowe mają krótszy gryf, co wpływa na niższe o niemal pół tonu strojenie. Często znajduje się on pod mniejszym kątem w stosunku do korpusu; skutkuje to słabszym naciskiem strun na podstawek, co z kolei skutkuje skromniejszym dźwiękiem. Wspomniany wyżej kąt „natarcia” ulegał zwiększeniu, w wyniku czego konieczne było poszerzenie podłużnej belki (umieszczanej w środku pudła rezonansowego) w celu wzmocnienia konstrukcji instrumentu. Podstrunnica instrumentów historycznych jest krótsza. Jej stopniowe wydłużanie wynikało z częstszego użycia wyższych pozycji – obecnie rozpiętość interwałowa struny E wynosi 2,5 oktawy, w porównaniu z nieco ponad jedną oktawą w przypadku instrumentów z początku XVII wieku⁴⁷. Ponadto obecnie stosowane, metalowe struny rezonują krócej niż ich starsze, jelitowe odpowiedniki.

47 Andrew Manze, *A performers guide to the music of the baroque period* (London: ABRSM, 2017), str. 67-68.

Ma to ogromne znaczenie, szczególnie gdy temat fugi w głosie basowym wybrzmiewa krócej, niż można by się tego spodziewać. Wiele z opisanych różnic jest łatwych do zaobserwowania na przytoczonej ilustracji; u góry znajdują się skrzypce barokowe, niżej zaś współczesne:



Ilustracja 1.05, porównanie skrzypiec barokowych i współczesnych

Również współczesne smyczki reagują zgoła inaczej w konfrontacji z barokowym wielogłosem. Za pomocą powszechnie używanego modelu według wzoru Francois Tourte'a (II poł. XVIII w.) solowych kompozycji Bacha nie sposób wykonać w sposób absolutnie wierny ich historycznemu oryginałowi, choć gwarantuje on lepsze oparcie w przypadku jednogłosowych linii melodycznych (np. w *Prelude* czy *Gigue* z *III Partity*). Z drugiej strony, smyczki sprzed „reformy” Tourte’a są łukowato wygięte na zewnątrz, tak więc w tym wypadku kształt drewna daje dużo większe możliwości wybrzmiewania wielogłosu, redukując szorstkość brzmienia i wręcz eliminując konieczność częstego łamania akordów (dzielenia ich na dwa dwudźwięki) lub wykonywania ich w formie *arpeggia*, nawet w szybkim tempie. Ich wadą jest jednak dość skromny wolumen brzmienia, szczególnie podczas gry na dwóch lub jednej strunie, wszak „im większy nacisk wywierany jest na pręt, tym większe staje się napięcie włosia, aby oprzeć się temu naciskowi”⁴⁸. W świetle powyższych uwag staje się wręcz oczywiste, że nie istnieje idealny smyczek do wykonywania *quasi*-polifonicznych kompozycji w opracowaniu na skrzypce solo. Zdaniem muzykologa Alberta Schweitzera, pewnym rozwiązaniem mogłoby być użycie smyczka współczesnego przy częściowym poluzowaniu włosia, choć z oczywistych względów sposób ten niesie ze sobą inne komplikacje⁴⁹, chociażby w przypadku bardziej lotnych wariantów artykulacji.

48 G. Hayes, op. cit., str. 202 (tłum. własne).

49 Albert Schweitzer, *J. S. Bach* (New York: The Macmillan Company, 1955), str. 388-391.

Warte przeanalizowania są metody, z których korzystał Bach aby owe trudności przezwyciężyć. W przypadku pojedynczej linii melodycznej, częste i gwałtowne zmiany wysokości dźwięków skłaniają do grupowania ich na zasadzie wzajemnego dialogu. Ma to miejsce w szczególności w bardziej motorycznych przebiegach. Przytoczony fragment *Presto* z I Sonaty g-moll ukazuje też, jak wybrane, wyodrębnione nuty mogą imitować głos basowy:



Przykład 1.06, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. IV takty 11-17

Innym istotnym efektem harmonicznym w ramach pojedynczej linii melodycznej jest zastosowanie tzn. nuty pedałowej, polegające na wielokrotnym powtarzaniu tego samego dźwięku (zwykle pustej struny) na mocnej części taktu:



Przykład 1.07, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 69-74

Również w wybranych częściach Sonat i Partit Bacha pojawiają się omówione w poprzednim podrozdziale *bariolage* oraz *ondeggiando*. Jako przykład występowania techniki podobnej do *ondeggiando* można przytoczyć fragment *Fugi g-moll, BWV 1001*, w której linia melodyczna przeplatana jest przez dźwięki statyczne:



Przykład 1.08, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 64-65

We wspomnianej fudze można odnaleźć przykład użycia *bariolage*, choć nie pochodzi on wprost od Bacha, a wynika z powszechnej tradycji wykonawczej. Poniżej zestawione zostały dwa wydania – *Bärenreiter*, pozostające wierne manuskryptowi, oraz *Universal*, w którym *bariolage* zostało precyzyjnie rozpisane. Jego użycie pozwala lepiej uwypuklić kierunek melodii, przy jednoczesnym uniknięciu trudnych w kontekście jakości dźwięku szeregów akordowych:



Przykład 1.09, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 34-36

Podobnie jak Walther, w celu wyeksponowania ruchu horyzontalnego Bach wykorzystuje szybkie *arpeggia*. W *Fudze z I Sonaty g-moll* można je także zaobserwować, pojawiają się krótko po wspomnianym wcześniej *bariolage*:



Przykład 1.10, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 42-44

Biorąc pod uwagę ciężenia wertykalne, oczywistym będzie stwierdzenie, że mogą być one najpełniej wyrażone za pomocą dwudźwięków i gry akordowej. Bach jednak owe środki wykorzystywał w niespotykanym wcześniej zakresie, zawierając fragmenty składające się wyłącznie z akordów trzy- i czterodźwiękowych, jak np. w *Chaconne z II Partity d-moll*:



Przykład 1.11, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 184-189

W częściach tanecznych dwudźwięki i akordy określały zarówno harmoniczne ramy, jak i metryczną strukturę frazy. Jest to wyraźnie widoczne m.in. w temacie z *Gawota i Rondo z III Partity E-dur* – dwudźwięki pojawiają się jedynie na mocnych częściach taktów:



Przykład 1.12, J. S. Bach – Partita E-dur BWV 1006, cz. III takty 1-8

Z punktu widzenia polifonii na szczególną uwagę zasługują fugi, wchodzące w skład każdej z trzech sonat. Warto odnotować, że Bach nie korzysta z techniki *scordatury*. Jej brak wskazuje na akceptację ograniczeń dotyczących gry akordowej na standardowo strojonych skrzypcach. Są one jednak przewyżczone m.in. poprzez umiejętne użycie tonacji głównych (g-moll, a-moll, C-dur) – niemal każda z nich w swojej naturalnej postaci pozwala na użycie wszystkich czterech pustych strun (G, D, A, E), co bardzo sprzyja realizacji wielogłosu.

Mimo wszystko, mając na uwadze omówioną wyżej specyfikę budowy ówczesnych, barokowych skrzypiec, wydobycie ukrytych w kolejnych akordach wiodących planów jest rzeczą dość skomplikowaną. Konieczne więc jest stwarzanie pewnej iluzji wielogłosowości, korzystając z instrumentu, którego zapis nutowy opiera się na pojedynczej linii melodycznej; pomocne jest odpowiednie różnicowanie dynamiki i subtelna manipulacja czasem trwania danych wartości, tak aby wybrane plany były wyraźnie słyszane. Dlatego też wykonawca musi wybrać, czy akordy wykonywać na zasadzie większego lub mniejszego *arpeggia* (co pozwala utrzymać jakość brzmienia), czy grać wszystkie nuty razem (wszystkie plany pojawiają się jednocześnie, co jest ważne np. dla spójności kolejnych prezentacji tematów w polifonicznej fudze). Najbardziej czytelnym rozwiązaniem będzie odpowiednie wykonanie wielodźwięku, w zależności od tego, na której ze strun prowadzony jest temat. Sam początek *Fugi z I Sonaty g-moll* klarownie obrazuje omawiane zagadnienie:



Przykład 1.13, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 1-4

Temat zaczyna się w środkowym głosie, następnie przechodzi do niższego planu. W tym wypadku po zagranie dwudźwięku wskazane jest pozostanie na samej dolnej linii i niemal niezauważalne jej przedłużenie. W kolejnym takcie temat przechodzi do górnego rejestru - nie powinno to przyspożyć problemów gdy akordy będą wykonywane w sposób standardowy, od dołu do góry. Dylemat pojawia się w przypadku co najmniej trzygłosowej polifonii, gdy równocześnie wiodącą linią melodyczną jest bas. W takim wypadku większość skrzypków decyduje się na odwrotne złamanie akordu, z góry na dół. Dzięki zręcznym ruchom prawej ręki możliwe jest czytelne ukazanie melodii, zamiast pozostawiania oderwanego od kontekstu najwyższego planu. Również we wspomnianej wyżej *Fudze* można znaleźć stosowny przykład:



Przykład 1.14, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 82-84

Zdarzyć się może jednak, że dwa skrajne głosy są traktowane równorzędnie – na przykład wtedy, gdy pierwszy z nich kończy temat, a drugi w tym samym miejscu go rozpoczyna. W takim wypadku to do wykonawcy należy decyzja który z planów wyróżnić, i w jaki z wymienionych wyżej sposobów wykonać kluczowe, przejściowe współbrzmienie. Taka sytuacja ma miejsce w czwartym takcie *Fugi z I Sonaty g-moll*:



Przykład 1.15, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 4-6

Nie powinno dziwić, że już od połowy XIX wieku pojawiały się kolejne opracowania, w których wydawcy prezentują swoje podejście do omawianych problemów⁵⁰. Przeważały jednak pesymistyczne głosy – uważano, że podejmowanie prób jak najwierniejszej realizacji kunsztownego wielogłosu na skrzypcach nie jest w gruncie rzeczy warte większego zachodu; przysparza to wiele trudności, zaś uzyskane w efekcie brzmienie nie jest satysfakcjonujące, zbyt surowe i suche. Aby te komplikacje przezwyciężyć, nierzadko decydowano się na wprowadzanie do bachowskich *Sonat i Partit* dodatkowego głosu akompaniującego. Postąpił tak między innymi Robert Schumann, który dokonał opracowania *Chaconne d-moll* na skrzypce i fortepian, i właśnie w takim kształcie prezentował ją wspólnie z Ferdynandem Davidem; w późniejszych czasach orkiestrowych transkrypcji wybranych części podejmowali się Joachim Raff oraz Leopold Stokowski. I nawet jeśli osiągnięta w ten sposób faktura była bogatsza, w istocie takie zabiegi wskazywały na niezrozumienie prawdziwej istoty dzieł Bacha⁵¹. Kwestią sporną jest czy, lub jak dalece takie opracowania były uzasadnione; ich autorzy mogli jednak posiłkować się przykładem u samego źródła – sam kompozytor

50 Warto wymienić wydania Ferdinanda Davida (1843), Josefa Hellmesbergera (1865), Josepha Joachima (1908), Leopolda Auera (1917) czy Carla Flescha (1930).

51 W tym kontekście warto ponownie zaznaczyć, że kompozytor w swoim rękopisie *Sonat i Partit* zamieścił dopisek *Senza Basso Acompagnato* (bez głosu akompaniującego).

często grywał swoje skrzypcowe utwory na klawikordzie, „dodając tak wiele ciekawych harmoniczných detali, jak tylko uważał to za konieczne”⁵². Wiele wybranych części ze zbioru *Sonat i Partit* osobiście modyfikował, nadając im nowe brzmienie i umieszczając w odmiennym kontekście. Na przykład *Fuga* z I Sonaty g-moll jest bardzo dobrze znana nie tylko skrzypkom – w późniejszym czasie została opracowana również w wersji na organy (w transpozycji do d-moll, *BWV 539*) oraz na lutnię (w tonacji oryginalnej, *BWV 1000*). II Sonata a-moll (*BWV 1003*) posiada również swój przekład na klawesyn (*BWV 964*), nie wiadomo jednak na pewno, czy opracowanie to jest rzeczywiście dziełem Bacha⁵³. Co prawda struktura harmoniczna została odpowiednio wzbogacona, jednak transponowanie utworu o kwintę niżej zupełnie zmienia jego pierwotną wymowę. Zachował się również rękopis *Adagia* z III Sonaty C-dur, opracowanego na ten sam instrument, lecz z transpozycją o kwartę niżej (*BWV 968*), zaś otwierające III Partitę E-dur *Prelude* Bach rozpiął też na orkiestrę – pojawia się jako *sinfonia* w kantatach *Wir danken dir Gott* (*BWV 29*), oraz *Herr Hott, Beherrscher aller Dinge* (*BWV 120a*), gdzie organy niemal wprost przejmują partię skrzypiec solo.

Od lat trwa wciąż nierozstrzygnięty dylemat, czy lepiej jest naśladować brzmienie historycznych instrumentów (nieśpieszne łamanie akordów, słyszalne zmiany smyczka, ograniczenie użycia wibracji, większa swoboda rytmiczna, kładzenie nacisku na klarowne wydobywanie poszczególnych, wiodących głosów; w tym kontekście warte przytoczenia są interpretacje Augustina Hadelicha czy Viktorii Mulovej, jako wyraźnie bardziej zanurzone w tradycji), czy może lepiej zdecydować się na bardziej śmiałą, odcinającą się od korzeni wersję (ostrzejsze akordy, płynne zmiany smyczka, rozległa wibracja, stabilniejsze tempo; w ten sposób Bacha wykonywał Henryk Szeryng, ostatnio dużą popularnością cieszy się dość „uromantyzowany” styl Hillary Hahn). Oczywiście wątpliwości te dotyczą solistów używających skrzypiec o standardowym stroju i metalowych strunach oraz współczesnego smyczka. Co raz więcej jest jednak artystów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki dawnej, koncertujących na instrumentach z epoki; naturalnie ich interpretacje są mocniej zapatrzone w swój historyczny pierwowzór (pod tym względem chyba najbardziej znane jest wykonanie Rachel Podger, choć z pewnością równie wysoki poziom wykonawczy prezentuje wersja autorstwa dużo młodszego skrzypka, Shunsuke Sato).

52 Joel Lester, *Bach's Works for Solo Violin, Style, Structure, Performance* (New York, Oxford University Press, 1999), str. 23, tłum. własne.

53 Ernest Zavorský, *J.S. Bach* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985), str. 230-231.

Niekończący się dyskurs dotyczący problemu wykonawstwa bachowskiej polifonii w najmniejszym stopniu nie umniejsza jej niezwykłego kunsztu. Fugi autorstwa słynnego kantora są niejako wynikiem syntezy dziedzictwa Arcangelo Corellego (głównie w zakresie podejścia do struktury muzycznej) z dalszym rozwojem realizacji polifonii na skrzypcach dokonanych za sprawą niemieckich wirtuozów, a także ich eksperymentów z repertuarem skrzypcowym bez udziału głosu akompaniującego. Bach wykorzystał wszystkie wymienione wyżej czynniki, obficie korzystając również z własnych, osobistych doświadczeń nabytych m.in. podczas komponowania fug klawiszowych.

5. Solowa sonata skrzypcowa po Bachu

Friedrich Wilhelm Rust

Jednym z nielicznych kompozytorów młodszych od Johanna Sebastiana Bacha, którzy w swoim kompozytorskim dorobku posiadali również sonaty na skrzypce solo, jest Friedrich Wilhelm Rust (1739-1796). Otrzymał on w młodości solidne wykształcenie muzyczne, pozostając pod opieką synów samego Johanna Sebastiana (Wilhelma Friedmanna oraz Carla Philippa Emanuela). Co więcej, niedługo później poznał osobiście wielkiego kantora – był członkiem jego orkiestry w Lipsku, ponadto w przyszłości został jednym z pierwszych badaczy analizujących jego rozległą autorską twórczość⁵⁴, co wskazuje na serdeczną relację obu twórców.

Rust łącznie skomponował dwie sonaty na skrzypce solo - *nr 1 d-moll* (układ części: *Grave – Fuga – Gigue – Chaconne – Courrante*), oraz *nr 2 B-dur* (*Largo – Fuga – Aria – Double I, II, III, IV – Aria – Bourrée – Couplet – Gigue*). Oba utwory stanowią swoisty łącznik pomiędzy stylistyką baroku a klasycyzmu – co prawda czerpią one ze starszej formy partity eksponując idiom taneczny, lecz w tym stanowi to pretekst dla dalszego eksplorowania technicznych możliwości instrumentu; ponadto na podobieństwo z bachowską sonatą wskazuje umieszczenie wielogłosowej fugi jako drugiej części cyklu. Z drugiej strony eksponowane przez kompozytora techniczne rozwiązania świadczą o podejmowaniu prób osiągnięcia bardziej nowatorskiego efektu wirtuozerii. Mimo, że owe sonaty z biegiem lat popadły w niemalże całkowite zapomnienie, ich rola jest nie do przecenienia – stanowią one bowiem jeden z nielicznych przykładów sonat na skrzypce solo przed ponad 100-letnim okresem niebytu.

⁵⁴ Maryla Renat, *Oblicza polskiej sonaty XX wieku na skrzypce solo* (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, 2012), str. 12

Iwan Chandoszkina

Kolejnym ważnym w tym kontekście twórcą jest Iwan Chandoszkina (1747-1804). Wiele źródeł wskazuje na to, że ten ponadprzeciętnie uzdolniony rosyjski wirtuoz otrzymał gruntowne wykształcenie we Włoszech, pozostając w serdecznych relacjach z samym Giuseppe Tartinim⁵⁵. Bezpośrednio po powrocie do macierzystego kraju został zatrudniony w dworskiej orkiestrze, której wkrótce potem stał się kapelmistrzem i pierwszym solistą, ciesząc się niebywałą sympatią ze strony cara Piotra III, a później również i carycy Katarzyny Wielkiej. Ze względu na swoje włoskie koneksje, postać Chandoszkińka może być uznana jako kolejne ogniwo w łańcuchu tamtejszych wirtuozów-kompozytorów, rozciągającego się aż od Arcangelo Corellego, na samym Nicolo Paganinim kończąc. Spośród zachowanych kompozycji jego autorstwa, wśród których znajduje się kilka cykli wariacyjnych opartych na pieśniach ludowych, wymienić warto przede wszystkim trzy sonaty na skrzypce solo, które pod względem trudności technicznych są porównywalne z dziełami włoskich twórców jemu współczesnych (m.in. Giuseppe Tartini, Antonio Lolli) – z tej przyczyny stanowią one jeden z nielicznych obecnych w XVIII-wiecznej literaturze rosyjskiej przykładów udanego połączenia europejskich wpływów ze wschodnim kolorytem.

Najwcześniejsza *Sonata g-moll* jest zarazem najdłuższą i najbardziej dramatyczną. Pierwsza część, *Marcia*, eksploruje kierunek ściśle związany m.in. z twórczością synów samego Johanna Sebastiana Bacha – Wilhelma Friedricha oraz Carla Philippa Emmanuel, tzw. *Empfindsamerstil*, którego nadrzędnym postulatem było wyrażanie „prawdziwych i naturalnych uczuć, stosując kontrasty i wahania nastroju w obrębie jednego utworu lub jego danej części⁵⁶. W myśl takich przesłań, Chandoszkina wykorzystuje wyraziste zawieszenia, urywane rytmy czy ekspresyjną chromatykę. Część druga odzwierciedla bardziej swobodny styl, wyrażony poprzez energiczny, ostateczny temat. Rolę ostatniego ogniwa pełni bogato zdobiona rosyjską pieśń z wariacjami, której temat wykorzystujący wielogłosowe brzmienie akordów w czytelny sposób czerpie z bachowskiej *Chaconne z II Partity d-moll*. Istotną, łatwą do zaobserwowania różnicą pomiędzy tymi dwoma monumentalnymi częściami jest rozplanowanie punktów kulminacyjnych – o ile Bach daje wykonawcy i słuchaczowi momenty ukojenia, tak Chandoszkina praktycznie od początku do końca operuje wyjątkowo gęstą melodyką eksponującą wirtuozowskie środki wykonawcze.

55 Grigory Fesechko, *Iwan Evstaf'evich Khandoshkin: monograficheskij ocherk* (Leningrad: Muzyka, 1972), str. 14.

56 Karl Heinrich Wörner, *Empfindsamer Stil w: Geschichte der Musik. ein Studien- und Nachschlagebuch* (Vandenhoeck & Ruprecht, 1993), str. 279.

Nieco łagodniejsza w nastroju *Sonata Es-dur* składa się z trzech części, z których każda kolejna jest zapisana w coraz szybszym tempie. Pierwszą z nich jest *Andante*, pełne wdzięcznego stylu *galant*. Architektura poszczególnych fraz jest nieregularna, zaś użyta harmonia pozostaje z reguły dość zachowawcza, choć pojawiają się fragmenty, które swoim brzmieniem zwiastują styl obecny w europejskiej muzyce pół wieku później. Następnym ogniwem jest wysoce stylizowany *Menuet* oplatający bardziej tajemnicze *Trio*, zaś cały utwór zwieńczony jest *Rondem*, którego prosty, operujący na dolnych strunach temat przypomina ludowe tańce w korowodach.

Ostatnia sonata, w tonacji D-dur, jest najkrótsza ze wszystkich trzech tego typu kompozycji. Część pierwsza ma zmienną narrację muzyczną – obecne w niej są zarówno kontemplacyjne, jak i dramatyczne sekcje. Kolejna z nich to swego rodzaju improwizowane *capriccio*, kunsztowne i harmonicznie rozedrgane, przypominające styl Giuseppe Tartiniego czy Pietro Antonio Locatello. Kończy się rodzajem nuty pedałowej, na tle której górne głosy realizują wirtuozowską linię melodyczną. Następnym ogniwem jest wdzięczny *Menuet*, wprowadzający niezwykle czarujące *Trio* w mollowym trybie, całość zaś zamyka krótkie *Finale* o dziarskim, marszowym charakterze.

Nawet mając na uwadze dwóch wymienionych wcześniej kompozytorów (Rusta i Chandoszkina), można stwierdzić, że po śmierci Johanna Sebastiana Bacha gatunek sonaty na skrzypce solo został prawie zupełnie zapomniany. Same skrzypce niewątpliwie straciły swoją uprzywilejowaną pozycję na rzecz fortepianu, który około 1740 roku zaczął zyskiwać większą popularność jako środek wykonawczy lepiej dostosowany do narastającej fali klasycznych koncepcji prostoty i przejrzystości brzmienia. Z tego powodu sonaty były najczęściej komponowane na fortepian (lub wcześniej, klawesyn) i skrzypce. Kolejność instrumentów nie jest wcale przypadkowa, wskazuje bowiem na prymat pierwszego z nich. W bardziej skrajnych przypadkach (takimi są m.in. sonaty autorstwa Josepha Haydna) skrzypce są wręcz zepchnięte do poziomu wypełnienia, realizowanego przez podwajanie partii fortepianu w oktawach, tercjach i sekstach.

Nie bez znaczenia jest również rozwój instrumentów wchodzących w skład orkiestry, co wprost przełożyło się na możliwość osiągania coraz bardziej skomplikowanych współbrzmień, barw i efektów; tym samym to orkiestra była coraz częściej traktowana jako podstawowe wykonawcze medium. Spośród kompozycji pisanych na skrzypce bez udziału innych instrumentów, sonaty i partity stopniowo ustąpiły miejsca etiudom i kaprysom

oraz, nieco później, wirtuozowskim kadencjom, które nierzadko miały formę brawurowej improwizacji. Warto jednak odnotować, że rozmaici twórcy epoki klasycyzmu lub wczesnego romantyzmu próbowali nawiązywać do dawnych tradycji bądź przenosić je na grunt nowej stylistyki – byli to m.in. Johann Friedrich Reichardt (6 Sonat na skrzypce solo, 1778) Isidore Bertheaume (*Sonate dans le style de Lolli*, 1786), jak również Pietro Nardini (*Sonate enigmatique*, 1803). Kompozycje te jednak nie przetrwały próby czasu a ich bardziej szczegółowe omówienie nie wniosłoby zbyt wiele do tematu powyższej rozprawy.

Niebyt gatunku trwał niemal przez kolejne 100 lat, jego renesans przypada dopiero na początki XX wieku. Badacze przywołują zarówno czysto muzyczne, jak i socjologiczne przyczyny tak gwałtownej zmiany. Oplakane dla europejskiej ekonomii następstwa I wojny światowej w drastyczny sposób ograniczyły działalność muzyczną na większą skalę⁵⁷. Monumentalne zespoły instrumentalne, gigantyczne przedsięwzięcia przestały mieć rację bytu. Nastrój artystyczny lat dwudziestych to przede wszystkim bunt przeciwko muzycznym ideałom epoki postromantycznej, które Igor Strawiński w swojej autobiografii określał mianem „niezdrowej chciwości orkiestrowego bogactwa”⁵⁸. Kontrapunkcyjne aspekty muzyki Bacha i jej uniwersalność wobec medium wykonawczego wydawały się być wręcz idealnym źródłem inspiracji. Tak jak ma to miejsce w cyklu *Sonat i Partit na skrzypce solo*, ponownie starano się maksymalizować ekspresję wyrazu poprzez implementację nowych, śmiałych rozwiązań harmoniczych, przy jednoczesnym redukowaniu rozmachu aparatu wykonawczego. Typowe dla tego nurtu są utwory z najbardziej „eksperymentalnej” dekady lat 20. XX wieku, takie jak kwintet na obój, klarnet, skrzypce, altówkę i kontrabas autorstwa Sergiusza Prokofiewa, czy *L'Histoire du Soldat* Igora Strawińskiego na mały zespół solowy i trzech aktorów.

Należy jednak nadmienić, że odrodzenie gatunku sonaty na skrzypce solo nieznacznie wyprzedziło owe tendencje; rozpoczęło się kilka dekad wcześniej, aby później okazać się być wyjątkowo z nimi zbieżnym. Kompozytorem - pionierem, który do takiego stanu rzeczy przyczynił się chyba w największej mierze, był Max Reger – dlatego też, pomimo że w programie mojej płytowej realizacji nie znajduje się żadna z jego kompozycji, to od tej postaci należy zacząć historię powrotu idei solowej sonaty skrzypcowej w XX wieku, który zostanie szczegółowo omówiony w kolejnym rozdziale.

57 Alzaleen Titcomb, *The Solo Violin Sonatas of Hindemith and Bartók: A Study in Contest* (Smith College, 1955), str. 7.

58 Igor Strawiński, *Autobiografia* (Nowy Jork, 1936) str. 186., tłum. własne.

ROZDZIAŁ II

Odrodzenie idei solowej sonaty skrzypcowej w I poł. XX wieku

1. Max Reger

Max Reger (1873-1916) swoją edukację muzyczną rozpoczął pod okiem ojca, który uczył go gry na organach. Będąc już studentem akademii muzycznej, miał kontakt z innymi nauczycielami, którzy rozbudzali w młodym muzyku fascynację muzyką absolutną⁵⁹, ze szczególnym naciskiem na dziedzictwo Johanna Brahmsa i Johanna Sebastiana Bacha. Już w 1905 roku, na łamach czasopisma *Die Musik*, Reger opisał, jak kluczowe znaczenie ma Bach dla jego artystycznej wrażliwości:

„Johann Sebastian Bach jest dla mnie początkiem i końcem całej muzyki; na nim spoczywa, i od niego pochodzi cały jej prawdziwy postęp. Największym skandalem jest dla mnie brak zrozumienia dla jego geniuszu przez tak długi czas w XVIII i XIX wieku”⁶⁰.

W kompozycjach Regeera ujawnia się dogłębna znajomość barwy, faktury, a przede wszystkim kontrapunktu, którego obecność stanowi niejako *credo* dla jego działalności. Osobą, która wywarła znaczący wpływ na twórczość Regeera na skrzypce, był wirtuoz tego instrumentu, Adolf Busch (1891-1952). Dzięki jego niezwykle wartościowym uwagom, dzieła niemieckiego kompozytora cechuje zrozumienie specyfiki instrumentu, zarówno jego możliwości jak i ograniczeń. Wirtuozeria zawsze osadzona jest w muzycznym kontekście, nie popada w powierzchowną akrobację.

Reger skomponował dwa zbiory *Preludiów i Fug* (*op. 117 i 131a*), ponadto po jego śmierci zostały opublikowane kolejne *Preludium i Fuga*, oraz jedno samodzielne *Preludium*. Jest także autorem dwóch zbiorów solowych sonat skrzypcowych oznaczonych jako *op. 42* (cztery sonaty), oraz *op. 94* (siedem sonat). *Op. 42* jest mniej popularny i rzadziej wykonywany niż m.in. późniejsze *Preludia i Fugi op. 117*, czego przyczynę można upatrywać w nagromadzeniu trudności technicznych. Lecz również tam dość łatwe do uchwycenia są echa twórczości Bacha, choć nie w sposób bezpośredni – sam początek *Sonaty nr 1* oparty jest na motywie, który nieobeznany słuchacz mógłby określić jako barokowy, lecz dalsza ewolucja frazy zmierza raczej w kierunku typowo romantycznej tradycji *brillante*.

59 Mianem muzyki absolutnej (łac. *absolutus* – niezależny) określano muzykę pozbawioną pozamuzycznej inspiracji, w przeciwieństwie do muzyki programowej.

60 Walter Frisch, *Reger's Bach and Historicist Modernism* (19th-Century Music Vol. 25, 2001), str. 301, tłum. własne.
www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.25.2-3.296 (09.08.2021)

Sonaty na skrzypce solo op. 91 stanowią pewną odpowiedź na analogiczny cykl *Sonat i Partit* Johanna Sebastiana Bacha, szczególnie w kwestii zastosowania rozbudowanej polifonii. Reger, wzorem swojego poprzednika, z początku napisał sześć sonat, lecz wkrótce potem zdecydował się na dodanie do zbioru kolejnej, siódmej. Tak ową decyzję tłumaczył swojemu przyjacielowi w jednym z listów: „Bach jest autorem sześciu sonat. Jeśli i ja skomponuję ich tyle samo, porównania odnośnie „szóstki” będą zbyt oczywiste”⁶¹.

Siódma sonata, będąca ukoronowaniem całego cyklu, swój punkt kulminacyjny osiąga w finałowej, niemal piętnastominutowej *Chaconne*. Gatunek ten wywodzi się z XVI-wiecznej hiszpańskiej formy tanecznej. Posiada formę zbliżoną do wariacyjnej, której podstawą jest cztero- lub ósmiotaktowy temat zapisany w metrum 3/4. W historii literatury skrzypcowej, niekwestionowanym wzorem dla tego gatunku jest *Chaconne* Bacha z *II Partity d-moll, BWV 1004*. *Chaconna op. 117 nr 4* Maxa Regera jest jednym z dojrzałych po Bachu utworów tego typu, napisanym przez ukształtowanego twórcę. Tak jak ma to miejsce u Ysaÿe'a, niemalże wszystkie utwory z obu opusów zadedykowane zostały bliskim dla autora muzykom. Ich kolejnymi adresatami byli kolejno: Henri Marteau (profesor klas skrzypiec konserwatoriów w Berlinie i Genewie), William Ackroyd (angielski wirtuoz, lider kwartetu którego ważną część repertuaru obejmowała muzyka kameralna Regera), Gustaw Havemann (student samego Josepha Joachima, objął posadę profesora w Konserwatorium w Lipsku), Carl Wendling (kolejny z czołowych wychowanków Joachima, późniejszy dyrektor Konserwatorium w Stuttgarcie), wspomniany wcześniej Adolf Busch (koncertmistrz dzisiejszej Wiener Symfoniker, jeden z mentorów Yehudiego Menuhina) oraz jego pedagog, Willy Hess (profesor berlińskiej *Hochschule für Musik*).

Pośród wielu kompozycji Regera inspirowanych muzyką kantora z Lipska, w sposób szczególny wyróżnić należy także 7 *Preludiów i Fug* i jednej *Chaconne op. 117*. W skład tego zbioru wchodzi również *Chaconne*, już trzecia kompozycja tego typu jego autorstwa. Tym razem jednak cieszy się ona pełną autonomią, w rozróżnieniu do dwóch poprzednich, które stanowiły integralną część wybranych sonat (*op. 42 nr 2*, i *op. 91 nr 7*). Siedmiotaktowy temat stanowi strukturalną podstawę dla kolejnych wariacji, których łączna ilość wynosi aż 28. Muzyka pełna jest charakterystycznej dla kompozytora późnoromantycznej ekspresji, osiąganey głównie poprzez skomplikowaną harmonię oraz nagromadzenie chromatyzmów, chociaż przy zachowaniu pewnych proporcji tonalnych.

61 Martin Anderson, *Max Reger: Sonatas for Unaccompanied Violin (1905)*
www.classical.net/music/recs/reviews/d/drn90175a.php (10.08.2020)., tłum. własne.

Omawiając kompozycje Regera na skrzypce solo, nie sposób nie wspomnieć o cyklu *6 Preludiów i Fug Op. 131a*. Wzorem *op. 117*, i w tym wypadku dokonywana jest fuzja pomiędzy tradycyjną, barokową formą i językiem muzycznym początków XX wieku. Poszczególne *Preludia i Fugi* są nieco zachowawcze w swoim brzmieniu; dzieje się tak w przypadku m.in. *Preludium i Fugi G-dur*, wprost wykorzystującej tematy z twórczości Johanna Sebastiana Bacha. Innym razem Reger dopuszcza jednak do głosu zdecydowanie więcej ekspresji, chromatyki i środków czysto popisowych – za przykład posłużyć może np. *Preludium i Fuga e-moll*.

Odbiór jego dzieł na skrzypce solo był bardzo zróżnicowany na przestrzeni lat, dziś są one stosunkowo rzadko wykonywane. Można wyróżnić kilka przyczyn takiego stanu rzeczy; jedną z nich jest niezwykle obfitość kompozycji na skrzypce solo które wyszły spod jego pióra, przez co momentami ocierają się o pewną powtarzalność. Dosadnie skomentował to Adolfo Salazar: „Reger był kompozytorem, którego można nazwać bardziej pracowitym niż płodnym”⁶². Ponadto wręcz obsesyjne kładzenie nacisku na prowadzenie kontrapunktu niejednokrotnie prowadzi do pewnych zniekształceń formalnych (w szczególności reprzyty utworów z *op. 42* są rozbudowane do granic logicznego podziału allegro sonatowego).

Jego styl – osadzony w tradycji wirtuozowskiej, pełen chromatyzmów, zbliżający się do granic tonalności – w istocie stanowi dla przeciętnego słuchacza pewne wyzwanie, będąc równie wymagającym dla wykonawcy; z drugiej strony ma w sobie mniej spektakularności i wirtuozowskiego błysku niż np. w przypadku cyklu *Sonat op. 37* Eugène Ysaÿe’a. Jednak to właśnie bezkompromisowa harmonia stawia Regera jako jednego z prekursorów XX-wiecznej muzyki klasycznej. Dążenie do pewnej emancypacji dysonansu nie przystawało do muzycznego gustu współczesnych mu krytyków; było jednak zapowiedzią zbliżających się narodzin muzyki atonalnej znanej m.in. z utworów Arnolda Schönberga – zresztą Austriak uznawał Regera za prawdziwego geniusza, pioniera nowatorskich ekspresjonistycznych tendencji⁶³. Oczywiście w kompozycjach Regera nie zetkniemy się z taką samą, radykalną atonalnością charakterystyczną dla Schönberga i jego serii fundamentalnej, jednak można stwierdzić, iż język harmoniczny w swym najbardziej śmiałym, obecnym w dojrzałych dziełach kształcie przypomina styl młodszego twórcy z okresu przejściowego, krótko przed całkowitą implikacją systemu dwunastotonowego⁶⁴.

62 Adolfo Salazar, *Music in our Time* (New York; W. W. Norton, Inc., 1946), str. 119, tłum. własne.

63 Harold C. Schonberg, *Nobody wants to play Max Reger* (The New York Times, 1973)

www.nytimes.com/1973/12/02/archives/nobody-wants-to-play-max-reger.html (11.08.2021)

64 F. Spinosa, op. cit., str. 90.

Między innymi dlatego twórczość Regera już za jego życia spotykała się z dużym niezrozumieniem – po premierze *Sonaty C-dur na skrzypce i fortepian* okrzyknięto go mianem „zbyt radykalnego rewolucjonisty”⁶⁵. Krytykowano również „bezczelową i wędrującą chromatykę”⁶⁶ i krzywe, dysonansowe współbrzmienia. Oczywiście dzisiejszych koneserów sztuki, mających doświadczenia znacznie bardziej skrajnych kierunków pokroju dodekafonii czy sonoryzmu, twórczość Maxa Regera nie powinna w żadnym stopniu razić; mimo to jednak przez kolejne dziesięciolecia w jej ocenie dokonał się pewien zwrot, niezupełnie dla niej korzystny – z początku była ona uważana za zbyt odmienną od powszechnych nurtów stylistycznych, zaś obecnie wydaje się ona nie być godną „ponownego” odkrycia (wzorem Antona Weberna, Schnittkego i wielu XX-wiecznych kompozytorów którzy przez większość życia spotykali się z kompletnym niezrozumieniem szerszej publiczności), ponieważ większą uwagę przykuwa jej uderzające odwołanie się do przeszłości, niż to, że pomimo wszystkich barokowych zależności, stanowi ona pomost pomiędzy stylistyką końca romantyzmu, a dojrzałym, XX-wiecznym ekspresjonizmem. Z punktu widzenia tematu niniejszej pracy nie będzie przesadą stwierdzenie, że żaden z powszechnie uznawanych kompozytorów nie pozostawił po sobie tak obszernej spuścizny. Przywracając gatunkowi sonaty na skrzypce solo jego dawno utracony blask, Max Reger swoją twórczością utorował dalszą drogę kompozytorom takim jak Paul Hindemith, Eugène Ysaÿe i Béla Bartók, których bogata twórczość zostanie poniżej przybliżona.

2. Paul Hindemith

Jednym z artystów, w twórczości których stylistyka neobarokowa jest szczególnie eksponowana, był Paul Hindemith. Urodził się on w 1895 roku w Hanau niedaleko Frankfurtu (tam też zmarł w 1963 roku). Mimo że był członkiem prostej, robotniczej rodziny, on i jego dwoje rodzeństwa już od najmłodszych lat byli kształceni muzycznie pod okiem ambitnego ojca – cała trójka występowała razem jako *Frankfurter Kindertrio*. Talent Paula szybko dał o sobie znać, toteż już w 1908 roku młodzieniec pobierał nauki w Konserwatorium dr Hocha we Frankfurcie. Jego nauczycielem skrzypiec został Adolf Rebner – solista, lider kwartetu smyczkowego noszącego jego imię oraz koncertmistrz orkiestry Opery we Frankfurcie⁶⁷. Charakteryzował on młodego Paula jako raczej cichego, ale bardzo uważnego ucznia,

65 F. Spinosa, op. cit., str. 70, tłum. własne.

66 F. Spinosa, op. cit., str. 72, tłum. własne.

67 Vera Lampert, László Somfai, Eric White, Jeremy Noble, Ian Kemp, *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith* (New York: W.W. Norton, 1984), str. 230.

który podczas swoich występów świetnie wykonywał dzieła pokroju *Chaconne* Bacha czy *Koncertu skrzypcowego* Beethovena, mając wcześniej zdumiewająco mało czasu na ich przygotowanie. Młodzieniec raczej nie był skłonny do śmiałych, wirtuozowskich popisów – nie interesowały go brawurowe kompozycje Wieniawskiego; zamiast nich częścią codziennej rutyny było ćwiczenie etud Kreutzera i Rodego. Będąc jeszcze na studiach poświęcał dużo czasu analizując bachowskie *Sonaty i Partity*, zarówno podczas gry na skrzypcach, jak również na zajęciach z teorii; nie dziwi więc, że wkrótce potem dał o sobie znać jako wierny interpretator dzieł wielkiego kantora. Z równie wielkim entuzjazmem odnosił się do muzyki innego Niemca, znacznie bardziej mu współczesnego – Maxa Regeera. Podczas rozmowy z jego biografem Helmutem Wirthem, powiedział że „Reger był ostatnim gigantem muzyki. Bez niego nie potrafię myśleć”⁶⁸. Jak sam przyznał, zaczął naprawdę wierzyć w swój kompozytorski talent już w wieku 24 lat – około 1919 roku. Mniej więcej w tym czasie porzucił skrzypce na rzecz altówki, by niedługo później odkryć fascynację jej barokową odmianą – *violą d'amore*⁶⁹. W rezultacie już wkrótce potem był powszechnie uważany za „najwybitniejszego i najbardziej wszechstronnego wykonawcę-kompozytora swoich czasów”⁷⁰. Mimo takiej opinii, zdając sobie sprawę że nie będzie w stanie poświęcić się obu pasjom w wystarczającym stopniu, skupił się wyłącznie na komponowaniu. Po przejęciu władzy przez nazistów w 1933 roku jego muzyka była oczerniana w Niemczech jako „sztuka zdegenerowana”. Wobec takiego stanu rzeczy Hindemith już pięć lat później wyemigrował do Szwajcarii, zaś niedługo po wybuchu II wojny światowej przeprowadził się do Stanów Zjednoczonych, gdzie objął stanowisko nauczyciela na uniwersytecie w Yale. Do grona jego studentów należeli m.in. kompozytor Lukas Foss, uznany pianista jazzowy Andrew Hill, czy twórca muzyki filmowej, laureat nagrody Oscara, George Roy Hill. Przebywając w Ameryce, Hindemith nie porzucił dawnych zainteresowań związanych z muzyką dawną – założył *Yale Collegium Musicum*, zespół specjalizujący się w historycznie poinformowanym wykonawstwie dzieł od Perotinusza do Johanna Sebastiana Bacha⁷¹. Po niemal 13 latach spędzonych za oceanem, wrócił do Europy w 1953 roku. Ostatnie lata życia artysta spędził w szwajcarskiej wsi Blonay, leżącej nad Jeziorem Genewskim.

68 Helmut Wirth, *Max Reger. Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. (Rowohlt, Hamburg 1973), str. 151, tłum. własne.

69 Heinz-Jürgen Winkler, *Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winteritz* (Music in Art 29, 2004), str. 16. www.jstor.org/stable/i40085673 (20.06.2021).

70 Vera Lampert, László Somfai, Eric White, Jeremy Noble, Ian Kemp, op. cit., str. 234, tłum. własne.

71 Giseller Schubert, *Hindemith Paul*, w: Grove Music Online (Oxford University Press, 2001) www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13053 (10.08.2021)

W swojej twórczości szczególnie upodobał sobie gatunek sonaty, zarówno solowej, jak i z towarzyszeniem fortepianu. Jego horyzont zainteresowań był bardzo szeroki, o czym świadczy fakt, iż skomponował on utwory tego typu na praktycznie każdy instrument dęty. Tak swoją motywację tłumaczył w liście do swojego wydawcy, Willy'ego Streckera:

„Po pierwsze, dla tych instrumentów nie ma przyzwoitej literatury poza kilkoma klasycznymi utworami, więc jest to bardziej szczytne i dalekosiężne przedsięwzięcie w celu jej wzbogacenia, niż coś, co wynika z doraźnych biznesowych spraw. Po drugie, [...] bardzo interesują mnie instrumenty dęte. Sonaty służą jako ćwiczenie techniczne dla dużego projektu *Harmonie der Welt*⁷², z którym mam nadzieję zmierzyć się na wiosnę”⁷³.

Ponieważ jednak niniejsza praca podejmuje tematykę sonaty na skrzypce solo, przedmiotem analizy są trzy odmienne cykle wchodzące w skład dwóch opusów, stanowiące odzwierciedlenie różnych etapów artystycznej dojrzałości. Utwory powstałe w latach 1917–1924 dokumentują pewność siebie początkującego twórcy, i zgodnie z jego deklaracją, służą jako eksperymenty mające na celu poszerzenie autorskich możliwości wyrazu⁷⁴.

Jedną z pierwszych kompozycji tego okresu jest *Sonata na skrzypce solo g-moll op. 11 nr 6* - Hindemith prace nad nią rozpoczął w 1917 roku, nie mając jeszcze na myśli całej serii utworów. Z jego odręcznego spisu dzieł wynika, że części skrajne zostały napisane podczas wakacji które Niemiec spędził we Friedbergu, zaś drugą z nich dokończył rok później, pełniąc służbę wojskową w Muhlhausen. Zaszczytu premierowego wykonania dostąpił koncertmistrz orkiestry Opery we Frankfurcie, bliski przyjaciel kompozytora – Hans Lange.

Jej numeracja może być myląca, bowiem uszeregowanie cyklu sonat z *op. 11* nie jest zbieżne z chronologią ich powstawania. Początkowo *Sonatę g-moll* Hindemith skatalogował jako *op. 11 nr 1*, traktował ją więc jako pierwsze ogniwo przyszłej sekwencji utworów z tego wczesnego opusu; finalnie jednak mianem *op. 11 nr 1* oznaczył *Sonatę Es-dur na skrzypce i fortepian*. Niewiele wiadomo o dalszych losach utworu na skrzypce solo; sam twórca więcej do niego nie wracał, traktując go raczej jako dzieło młodzieńcze, o czym może świadczyć rezygnacja z przypisania mu pierwotnego opusu. Nieopublikowana kompozycja została uznana za zaginioną - w posiadłości Hindemitha znaleziono tylko rękopis kompletnego

72 *Die Harmonie der Welt* (Harmonia świata) to opera Paula Hindemitha w pięciu aktach, który był również autorem libretta. Tytuł opery zaczerpnięty został z dzieła *Harmonices Mundi* niemieckiego astronoma Johanna Keplera (1571–1630). Hindemith użył systemu planetarnego jako metafory dla muzycznej aranżacji skali chromatycznej. Opera została ukończona w maju 1957.

73 Heinz Jürgen Winkler, *Hindemith's Violin Sonatas* (Hindemith-Forum 3, 2001), tłum. własne. www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_3_2001.pdf (09.08.2021)

74 H. J. Winkler, op. cit.

www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_3_2001.pdf (09.08.2021)

finału i ostatnie 18 taktów środkowego *Siziliano*. Nieco ponad 20 lat temu niespodziewanie zidentyfikowana została kopia całej sonaty, która odtąd jako op. 11 nr 6 jest skatalogowana we współczesnych wydaniach, ciesząc się rosnącą popularnością i uznaniem dla niezwyklej kreatywności młodego kompozytora. Hindemith musiał być wyraźnie zapatrzony w muzykę Bacha, choć skupiał się bardziej na rodzaju zabawy barokową formą. Wysoce wirtuozowski finał świadczy także o zainteresowaniu twórczością Paganiniego - pobrzmiewają w nim echa jego *Kaprysów*, głównie nr 1, 2 oraz 11. Oczywisty jest także wpływ muzyki Regera, choć biorąc pod uwagę narrację dzieła, Hindemith w swojej sonacie jest mniej konsekwentny – muzyka niejednokrotnie wydaje się kręcić w kółko (takie wrażenie wywołuje pierwsza część, a także środkowa sekcja finału), ponadto zdarza się, że kolejne tonacje ulegają szeregom modulacji nie mających wyraźnego celu (jak w ponurym, pełnym niepewności *Siziliano*)⁷⁵.

Zaledwie trzy lata później Hindemith, już jako zdeklarowany altowiolista, niejako wzorem Ysaÿe'a skomponował następne trzy sonaty, dedykując je swoim przyjaciółom, muzykom Amar String Quartet (którego sam był członkiem) – dwie na skrzypce solo, oraz jedną na wiolonczelę, również bez udziału głosu towarzyszącego. Podobnie jak w przypadku wielu innych kompozycji tego autora, utwory te powstały podczas jego częstych podróży koleją. Dwie *Sonaty na skrzypce solo op. 31 nr 1 i 2* w zauważalny sposób różnią się swoim wyrazem, i można domniemywać, że są one odzwierciedleniem dwóch różnych osobowości swoich adresatów; obie jednak dobitnie świadczą o wykształceniu się wysoce indywidualnego języka twórczego, w którym wciąż, chociaż bardziej dyskretnie, wybrzmiewa wpływ muzyki Bacha. Stanowią one ponadto dowód na znajomość specyfiki instrumentu. W swym charakterze są dość bezpretensjonalne, eksponują charakterystyczną dla tego okresu twórczości Hindemitha fantazję i pewnego rodzaju spontaniczność, wyrażaną poprzez kontrast trudności technicznych ze zwięzłością i prostotą formy, czy wdzięk melodii połączony z częściowym rozluźnieniem ograniczającej ją logiki harmonii tonalnej. Mając na uwadze ich swobodny charakter, termin *divertimento* mógłby być bardziej odpowiedni⁷⁶.

Pierwsza sonata, poświęcona Licco Amarowi jest bardziej żywiołowa i w swoim brzmieniu bardziej nowatorska, „sceniczna”⁷⁷. Charakteryzuje się większą intensywnością dynamiki i kontrastów tempa pomiędzy kolejnymi częściami, których formalna struktura przypomina tradycyjną *sonatę da chiesa* (wolna-szybka-wolna-szybka), poddaną pewnemu

75 Herwig Zack, *Made in Germany*, notka dołączona do nagrania płytowego (AVIE Records, 2012), www.chandos.net/chanimages/Booklets/AV2289.pdf (11.08.2021)

76 A. Titcomb, op. cit., str. 16.

77 Heinrich Strobel, *Paul Hindemith* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1961), str. 34.

rozszerzeniu w postaci szybkiej introdukcji. Ów wstęp rozpoczyna się pełnym energii, fanfarrowym motywem, określanym jako *Großstadtmusik* (niem. Muzyka wielkiego miasta) – stylistyka, która była popularna w latach 20. XX wieku i pojawia się również w *Sonacie na skrzypce solo* Nikosa Skalkottasa (A/K69)⁷⁸. Największym wyzwaniem dla wykonawcy jest nagromadzenie skoków interwałowych pomiędzy odległymi pozycjami oraz kunsztowna ornamentyka; ponadto ciekawym zabiegiem jest częste użycie hemioli. Druga część, o wyraźnie wolniejszym tempie i spokojniejszym charakterze, posiada ciekawą strukturę formalną – można ją traktować zarówno jako szereg wariacji, jak i trzyczęściowe ABA', ze względu na wyraźne podobieństwo sekcji skrajnych. Uderzająca jest wyraźna inspiracja *Adagiem* z *Sonaty na skrzypce C-dur* Johanna Sebastiana Bacha – łatwo dostrzegalne jest wyraźne podobieństwo sekcji opartych na wiodącym, ostinatowym rytmie punktowanym, oraz łączących je fragmentów o charakterze bardziej improwizacyjnym:



Przykład 2.01, P. Hindemith – Sonata op. 31 nr 1, cz. I takty 1-9,
J. S. Bach – Sonata C-dur BWV 1005, cz. I takty 1-14

Jako część trzecią Hindemith umieścił frywolne *Scherzo*. Wykorzystujące formę ronda, skutecznie obrazuje typowe dla kompozytora użycie dynamiki – jej skrajnie rozległego wolumenu (od poczwórnego *piano* do *fortissimo forte*), oraz częstych i raptownych jej zmian.

⁷⁸ Herwig Zack, *Made in Germany*, notka dołączona do nagrania płytowego (AVIE Records, 2012), www.chandos.net/chanimages/Booklets/AV2289.pdf (11.08.2021)

Szczególnie intrygujące jest zakończenie, zawierające efekt „rozpływania się w nicość”. Krótki, ósemkowy motyw-szablon jest wciąż powtarzany w sposób wręcz mechaniczny (wskazuje na to dookreślenie *ohne jedes ritardando* – niem. bez żadnego zwolnienia), zaś użyty na końcu wielokropek sugeruje jego zapętlenie, które wraz z ciągłym *diminuendem* ma uniemożliwić słuchaczowi określenie, kiedy muzyka tak naprawdę dobiega końca:



Przykład 2.02, P. Hindemith – Sonata op. 31 nr 1, cz. III takt 76

Po wspomnianym wyżej *Scherzo* następuje niewinne *Intermezzo*, którego charakter przybliżył sam autor, dopisując w podtytule *ganz leise und zart zu spielen* (niem. grać bardzo cicho i delikatnie). Utwór kończy się niezwykle błyskotliwym, pełnym wirtuozowskiego pędu *Prestissimo*, który przywodzi na myśl finał *Sonaty b-moll* Chopina. W obu przypadkach pierwszoplanowym czynnikiem jest sprawność techniczna i precyzja wykonania, dynamika schodzi na dalszy plan – u Chopina poparciem tej tezy jest umieszczona na początku adnotacja *sotto voce*, Hindemith zaś podobny efekt uzyskuje poprzez użycie tłumika.

Op. 31 nr 2 jest zupełnie inny – bardziej intymny i liryczny. Z wyjątkiem finałowej części, kontrasty dynamiki i tempa są niewielkie. Muzyka sugeruje, że Walter Caspar, któremu sonata została zadedykowana, był przede wszystkim mistrzem lirycznej kolorystyki. Pierwsza część wydaje się niemal impresjonistyczna (na co wskazuje już jej tytuł, *Es ist so schönes Wetter draußen* – niem. Pogoda na zewnątrz jest taka cudowna), słychać w niej echa twórczości Claude Debussy'ego. Spokojna i nieśpieszna część druga brzmi marzycielsko, wprowadzając nastrój delikatnej zadumy, zaś następujące po niej *Scherzo* – grane w całości *pizzicato* – emanuje swoim kapryśnym humorem. To samo można powiedzieć o finałowym cyklu wariacji na temat pieśni Mozarta *Komm lieber Mai* (niem. Przyjdź, kochany maju). Po tym, jak Hindemith stopniowo odchodzi od niewinnego tematu, coraz bardziej eksponując gęstniejącą fakturę i skomplikowaną harmonię, muzyka niespodziewanie zatacza koło – cały cykl kończy się dowcipnym powrotem do pierwotnej myśli, tak jakby żadne większe przekształcenia nie miały wcześniej miejsca.

3. Eugène Ysaÿe

Eugène Ysaÿe jest, wspólnie z Henri Vieuxtempsem, uważany za najbardziej wpływowego skrzypka zapoczątkowanej przez Auguste de Bériot tzw. *Szkoły Belgijskiej* (lub *Franko-Belgijskiej*), lecz zważywszy na jego niezwykle koneksje, bezsprzecznie można go zaliczyć do wielkiej „rodziny” największych, europejskich wirtuozów – wszak był on wychowankiem wspomnianego wcześniej Vieuxtempsa oraz Henryka Wieniawskiego, zaś dekady później uczył kolejnych wybitnych muzyków, do których można zaliczyć Nathana Milsteina czy Williama Primrosa; ponadto swoje utwory dedykowali mu m.in. César Franck (*Sonata A-dur na skrzypce i fortepian*), Claude Debussy (*Kwartet smyczkowy g-moll*) czy Ernest Chausson (*Koncert skrzypcowy, Poème*). Jego kariera solistyczna nabrała rozpędu z końcem XIX wieku, niedługo po premierowych występach w Wiedniu (1889) i Londynie (1890). Skrzypek odbywał liczne koncertowe *tournées* obejmujące kraje zachodniej Europy oraz Stany Zjednoczone, występując również w charakterze kameralisty. Do dnia dzisiejszego zachowały się archiwalne nagrania (z lat 1912-1914), na których prezentuje głównie drobne miniatury z towarzyszeniem fortepianu (Antonin Dvořák – *Humoreska*, Henryk Wieniawski – *Obertas*, Fritz Kreisler – *Recytatyw i Scherzo-Caprice*), lub pojedyncze części wybranych koncertów skrzypcowych (Felix Mendelssohn – *Koncert skrzypcowy e-moll, cz. 3*). Stanowią one dowód jego niebywałej wyobraźni muzycznej, która wraz z techniczną łatwością pozwoliła na ponowne zdefiniowanie rozmaitych możliwości wykonawczych, spośród których warto wymienić permanentną wibrację, dotychczas postrzeganą jedynie jako rodzaj ornamentu. Jako jeden z pierwszych wirtuozów, oprócz popularnych wówczas miniatur, wykonywał bardziej obszerne, cykliczne formy. Przytaczając słowa Henry'ego Rossa, którego jednym z nauczycieli gry na skrzypcach był wychowanek Ysaÿe'a, Alfred Megerlin, interpretacje Belga pełne były prawdziwej spontaniczności i różniły się między sobą, wszak podczas kolejnych występów stosował odmienne palcowanie i podziały smyczka, inaczej budował frazę czy konstruował punkty kulminacyjne⁷⁹.

Zbiór *6 Sonat na skrzypce solo op. 27* do dziś cieszy się nieustającą popularnością. Jak sam Ysaÿe wspominał, do napisania tego cyklu zainspirował go recital Josepha Szigetiego. Na program tego koncertu składały się m.in. wybrane części Sonat i Partit autorstwa Johanna Sebastiana Bacha. Belg był pod ogromnym wrażeniem maestrii skrzypka – świadczą o tym jego przemyślenia, które przytoczył syn, Antoine:

⁷⁹ Henry Roth, *Violin Virtuosos: from Paganini to the 21st Century* (Los Angeles: California Classics Books, 1997), str. 22-25.

„Geniusz Bacha może przerazić każdego, kto chciałby komponować w stylu jego sonat i partit. Utwory te stanowią szczyt i nie ma mowy o wzniesieniu się ponad to. Lecz kiedy słucham takiego mistrza, jakim jest Joseph Szigeti, który potrafi równie dobrze dostosować swój talent do stylu klasycznego, romantycznych uniesień czy do współczesnej surowości, zachęca mnie to do eksperymentowania – dlatego właśnie myślę o utworze, którego istotą jest koncepcja "przez i na skrzypce", inspirując się czasami konkretną grą jednego z wielkich artystów naszych czasów⁸⁰”.

Na ostateczny kształt *Sonat* z całą pewnością miała twórczość Maxa Regeera, który zapoczątkował renesans tego gatunku na początku XX wieku. Nie wiadomo czy Ysaÿe miał styczność z twórczością Paula Hindemitha i jego *op. 11*, lecz dzieła Belga przedstawiają zdumiewające podobieństwa w dziedzinie formy, użytej harmonii czy środków technicznych do analizowanej w niniejszej pracy *Sonaty nr 6*; cytując słowa wybitnego skrzypka, Christiana Tetzlaffa, „ciężko uwierzyć, że dwóch kompozytorów wywodzących się z tak różnych tradycji mogło napisać utwory tak bardzo zbliżone do siebie”⁸¹. Niedługo potem Ysaÿe rozszerzył swoją ideę, komponując w sumie sześć sonat; każda z nich jest zadedykowana innemu z uznanych wirtuozów tamtych czasów, z którymi utrzymywał przyjacielskie kontakty. Byli to kolejno: Joseph Szigeti, Jaques Thibaud, Georges Enescu, Fritz Kreisler, Mathieu Crickboom oraz Manuel Quiroga. Kompozytor chciał niejako uhonorować kolejnych skrzypków, naśladując ich styl wykonawczy – z tego powodu *Ballada* pełna jest fragmentów mających brzmieć niemal jak improwizowane, tak bliskie Enescu, zaś *Sonata nr 2* obfituje zarówno w subtelne, jak i bardziej bezpośrednie nawiązania do twórczości Johanna Sebastiana Bacha, kompozytora szczególnie cenionego przez Szigetiego. Cały zbiór składa się z sześciu sonat. Można je uszeregować ze względu na ich wewnętrzną budowę i podział formalny, co dobrze widać po tytułach poszczególnych części:

- *Sonaty nr 1, nr 4* – wyraźny wpływ epoki baroku (*Grave, Fugato, Allemanda* itp.)
- *Sonaty nr 2, nr 5* – tytuły programowe (*Obsession, Malinconia, L'Aurore*)
- *Sonaty nr 3, nr 6* – utwory jednoczęściowe

Każda z nich zostanie pokrótce opisana poniżej, wraz z krótkimi biografiami ich adresatów, których styl i osobowość miały duży wpływ na ostateczny kształt kompozycji.

80 Antoine Ysaÿe, *Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe and Chronological Summary of the Major Events in the Master's Life and Career Followed by a Catalogue of His Compositions and a Discography* (Brussels: Editions Ysaÿe, 1968), str. 4, tłum. własne.

81 Heinz-Jürgen Winkler, *Interview with Christian Tetzlaff* (Hindemith-Forum 3, 2001), tłum. własne.
www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_3_2001.pdf (09.08.2021)

Sonata nr 1

Została napisana z myślą o skrzypku pochodzenia węgierskiego, Josephie Szigeti. Był on cudownym dzieckiem którego niezwykle talent został szybko zauważony. W 1905 roku, mając jedynie 13 lat debiutował w Berlinie, wykonując między innymi *Chaconne z II Partity d-moll* Johanna Sebastiana Bacha. Liczne, ważne dla literatury kompozycje jemu adresowane świadczą o tym, jak wpływowym i cenionym muzykiem stał się Szigeti. Oprócz analizowanej *Sonaty*, wymienić należy dedykowany mu m.in. *Koncert skrzypcowy* autorstwa Ernesta Blocha czy *Melodię* Sergieja Prokofiewa⁸². Szigeti szczególnie blisko współpracował ze swoim rodakiem, Bélą Bartókiem, dokonując premierowego wykonania *Rapsodii nr 1*, jak również *Kontrastów* na skrzypce, klarnet i fortepian⁸³. Jego unikalny styl wykonawczy charakteryzowała niezwykła elegancja, świadome frazowanie oraz przywiązanie do tekstu nutowego. Zachowało się archiwalne nagranie skrzypka datowane na 1946 roku, które zawiera *Sonatę nr 1 na skrzypce solo* Johanna Sebastiana Bacha – tę samą, którą Ysaÿe słyszał ponad 20 lat wcześniej na jednym z recitali⁸⁴. Inny wybitny wirtuoz, Yehudi Menuhin w swojej autobiografii wspomina:

„Szigeti i Enescu to dwaj skrzypkowie, których darzyłem największym uznaniem. O ile styl gry Enescu odzwierciedlał prawdziwą dzikość, tak mały i niepozorny Szigeti był niczym kunsztownie zdobiona porcelana, najpiękniejsza waza z Sèvres”⁸⁵.

Porównując z innych utworami wchodzącymi w skład op. 27, *Sonatę nr 1* cechuje pewna surowość stylu, połączona ze wzmożoną ekspresją przejawiającą się m.in. częstym użyciem chromatyki czy nagromadzeniem dysonansów. Jest ona pełna analogii do innego wielkiego dzieła na skrzypce solo, *Sonaty nr 1 g-moll*, BWV 1001 Johanna Sebastiana Bacha - zostaną one dokładniej omówione w kolejnym rozdziale. Dla samego Szigetiego, będącego zaangażowanym w promowanie muzyki nowej, zadedykowanie *Sonaty* przez Ysaÿe’a było źródłem wielkiej dumy. Tak skrzypek w swoich pamiętnikach opisuje pierwsze wrażenia:

„W połowie lat dwudziestych, po tym, jak spędziłem dzień lub dwa grając kwartety z Ysaÿem w jego nadmorskim domu na belgijskim wybrzeżu, pewnego razu wezwał mnie do swojej sypialni i pokazał mi mały rękopis muzyczny oprawiony w zieloną skórę [...].

82 Andrey Curty, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, op. 27* (University of Georgia, 2003), str. 8.

83 Boris Schwarz, *Szigeti Joseph* w: Grove Music Online (Oxford University Press, 2001) www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27314 (09.08.2020)

84 Nagranie dostępne jest pod adresem www.youtube.com/watch?v=aAALICKwD4s (11.08.2020).

85 Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey: Twenty Years Later* (New York: Fromm International, 1997), str. 339, tłum. własne.

Po jego otwarciu zauważyłem swoje imię wypisane nad pierwszymi, zapisanymi ołówkiem szkicami *Sonaty g-moll*. Oto chyba ostatni przedstawiciel dawnej, wspaniałej szkoły pokazuje mi muzykę, którą tworzył z myślą o mojej grze! [...]. Zaczął opowiadać o „mojej” sonacie, jak i o innych, które planował wkrótce ukończyć; tłumaczył, jak wielką wagę będąc mieć dla niego te utwory. Rzut oka na niektóre strony uzmysłowił mi, że rzeczywiście powstała kompozycja, która pozwoli późniejszym pokoleniom zredefiniować ten styl wykonawczy, co do którego nieadekwatne nagrania dają ledwie mglistą wskazówkę”⁸⁶.

Sonata nr 2

Jej adresatem był wybitny wirtuoz początków XX wieku, Francuz Jaques Thibaud. Obaj skrzypkowie pozostawali w niezwykle ciepłych relacjach – ponoć Ysaÿe nie wahał się pożyczać swoje skrzypce samego Antonio Stradivariemu przy okazji ważniejszych występów utalentowanego kolegi, ponadto tak wypowiadał się o jego grze: „Znam dwóch skrzypków co do których mogę być pewien, że zawsze czegoś nowego się od nich nauczę. To Kreisler i Thibaud”⁸⁷. Ten drugi nie pozostawał Belgowi dłużny, z przekonaniem stwierdzając, że „Ysaÿe i Sarasate są moimi ideałami”⁸⁸.

Thibaud szczególnym uznaniem cieszył się w swojej ojczyźnie ze względu na swój „francuski styl wykonawczy, reprezentowany na sposób niemożliwy do podrobienia”⁸⁹. Niestety, świetnie rozwijająca się kariera została nagle przerwana – utalentowany artysta zginął śmiercią tragiczną, w wyniku katastrofy lotniczej która miała miejsce w 1953 roku.

Znamienny jest zamieszczony przez Ysaÿe’a podtytuł *Sonaty nr 2 - Obsession* (fr. Obsesja). Jego najbardziej oczywistym wyjaśnieniem jest wyjątkowe podejście Thibauda do twórczości Bacha - ponoć francuski wirtuoz szczególnie chętnie rozgrywał się ćwicząc *Prelude z III Partity E-dur*⁹⁰. Możliwym jest, że podtytuł dodany przez kompozytora ma też inne, nieco szersze znaczenie – wszak motywem przewodnim utworu jest *Dies Irae* (łac. Dzień gniewu), średniowieczna sekwencja liturgii Kościoła rzymskokatolickiego, śpiewana podczas mszy żałobnych:

86 Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections* (New York: A.A. Knopf, 1967), str. 116-118, tłum. własne.

87 Donald Brook, *Violinists of Today*, (London: Rockliff, 1950), str. 176, tłum. własne.

88 Frederick H. Martens, *Violin Mastery: Talk with Master Violinists and Teachers*, (New York: Frederick A. Stokes company, 1919), str. 265.

89 Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman* (New York: Simon and Schuster, 1983) str. 356, tłum. własne.

90 Hector Valdivia, *Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, Op.27: Bach, Virtuosity, and Musical Portraiture. The Violexchange* 6, 2&3 (1991) str. 83-95.



Ilustracja 2.03, średniowieczna sekwencja Dies Irae

Jej melodia cieszyła się nieustającą popularnością poczynając od epoki romantyzmu; pojawia się ona m.in. w kompozycjach Hectora Berlioza (*Symfonia fantastyczna*), Franza Liszta (*Totentanz*), Camille Saint-Saënsa (*Danse Macabre*), Charlesa Gounoda (*Faust*) czy, nieco później, Sergieja Rachmaninowa (*Rapsodia na temat Paganiniego*) – tak więc Ysaÿe poprzez wielokrotne wplatanie dwóch pierwszych wersów owej sekwencji wpisał się w pewien panujący wówczas trend. Możliwe, że snucie narracji opartej na żałobnej sekwencji *Dies Irae*, w zestawieniu z tytułami dalszych części *Sonaty* (kolejno, tłumacząc z języka francuskiego: *Melancholia*, *Taniec Cieni*, *Furie*) może wskazywać na pewną obsesję na punkcie śmierci⁹¹, zgodną z *fin de siècle* (fr. koniec wieku), dekadencją postawą charakterystyczną dla okresu Ysaÿe'owi bliskiemu, bo przypadającemu na koniec XIX wieku.

Sonata nr 3

Została ona zadedykowana wybitnemu skrzypkowi, Georgesowi Enescu, który swój szacunek zyskał również jako animator i mecenas życia kulturalnego w ojczystej Rumunii – ustanowił stypendium swojego imienia przeznaczone głównie dla obiecujących, młodych kompozytorów, jest również jednym z założycieli pierwszej w swoim kraju instytucji opery narodowej. Jako muzyk słynął ze swej imponującej pamięci muzycznej – znał większość repertuaru skrzypcowego Bacha, ponoć potrafił też wykonać na fortepianie wybrane opery Wagnera, bez wcześniejszego wglądu w partyturę⁹². Jeśli chodzi o grę na instrumencie, jego interpretacje charakteryzowała niespotykana muzykalność, ponadto Enescu często puszczał wodze fantazji wykorzystując elementy cygańskiej improwizacji; jest nią również prześiąknięta jego twórczość kompozytorska. Na taką a nie inną wrażliwość muzyczną ogromny wpływ miał z pewnością pierwszy nauczyciel, Nicolae Filip – cygański grajek, który nie miał żadnego podłoża teoretycznego; nie opanował nawet umiejętności czytania nut, toteż swoich wychowanków uczył jedynie na zasadzie powtarzania ze słuchu⁹³.

91 Mashan Yang, *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: a study in dedication and interpretation* (Victoria University of Wellington, 2016), str. 40.

92 Noel Malcolm, *George Enescu: His Life and Music* (London: Toccata Press, 1990), str. 262.

93 N. Malcolm, op. cit., str. 30.

Ysaÿe w swojej *Sonacie nr 3* chciał nawiązać do takiego pojmowania muzyki, nadając jej cechy improwizacyjnej swobody. Świadczy o tym opis procesu twórczego, który przytacza syn, Antoine:

„[...] pozwoliłem się ponieść mojej fantazji. Szacunek do Enescu oraz wciąż żywe wspomnienia naszych wspólnych koncertów [...] prowadziły moje pióro⁹⁴”.

Spośród wszystkich sześciu *Sonat op. 37, Ballada* jest prawdopodobnie najczęściej wykonywaną. Na taką popularność z pewnością duży wpływ ma jej zwarta, jednoczęściowa forma, przez co łączny czas trwania jest relatywnie krótki. Po dwóch pierwszych sonatach, wyraźnie nawiązującym do baroku i renesansu, Ysaÿe zwraca się ku romantycznym ideom – sam podtytuł *Sonaty nr 3* wywodzi się z gatunku literackiego, który niecałe 100 lat wcześniej został przeniesiony na grunt muzyki za sprawą Fryderyka Chopina.

Sonata nr 4

Jak zostało to wcześniej zaznaczone, *Sonata nr 4*, podobnie jak pierwszy utwór z cyklu, wykazuje zainteresowanie Ysaÿe’a stylistyką barokową, choć w tym wypadku próżno szukać bezpośrednich odniesień. Dzieło to jest przede wszystkim wyrazem uznania dla maestrii austriackiego skrzypka, Fritza Kreislera. Ysaÿe, który był obecny na jednym z jego występów, w liście do jednego ze swoich znajomych tak wspominał o młodego artystę:

„Sam niczego więcej już nie osiągnę, teraz czeka mnie już tylko powolny regres moich dawnych zdolności... Ale Kreisler obiera kurs wznoszący, już wkrótce stanie się prawdziwym wirtuozem”⁹⁵.

Styl wykonawczy Kreislera był niezwykle ekspresyjny i emocjonalny, pełen słodyczy i elegancji brzmienia. Podobnie jak w przypadku innych wielkich adresatów poszczególnych sonat, Ysaÿe i Kreisler przez lata byli przyjaciółmi – sporadycznie spotykali się, aby razem muzykować. Austriak ponadto zadedykował Belgowi *Recytatyw i Scherzo-Caprice op. 6*, będące obecnie jednym z jego najpopularniejszych utworów. Wiele lat później wziął również udział w dobroczynnym koncercie na rzecz chorego Ysaÿe’a, wykonując m.in. *Poème* autorstwa Ernesta Chaussona. Pełen wdzięczności dla młodszego skrzypka, Belg podarował mu rękopis wspomnianego dzieła⁹⁶. W swojej *Sonacie nr 4* czytelnie nawiązuje do najbardziej znanego dzieła Kreislera, *Preludium i Allegro w stylu Pugnani*:

94 A. Ysaÿe, op. cit., str. 11, tłum. własne.

95 Louis Lochner, *Fritz Kreisler* (New York: Macmillan, 1950), str. 60, tłum. własne.

96 L. Lochner, op. cit., str. 62-63.



Przykład 2.04, F. Kreisler – Preludium i Allegro w stylu Pugnani, takty 76-83
E. Ysaÿe – Sonata e-moll op. 27 nr 4, takty 20-23

Przytaczając słowa Antoine Ysaÿe’a, spośród wszystkich utworów wchodzących w skład op. 27, *Sonata nr 4* jest prawdopodobnie najbardziej „klasyczna”⁹⁷. W jej skład wchodzi trzy części, wyraźnie między sobą skonstrastowane – wolna, posępna *Allemande*, lekka, oparta na stałym, pizzicatowym motywie *Sarabanda*, oraz szybkie, pełne wigoru *Presto*. Ich tytuły, w oczywisty sposób nawiązujące do epoki baroku czytelnie odwołują się do rozmaitych, historyzujących aranżacji autorstwa Kreislera, zaś jego żywe oddanie stylowi wiedeńskiemu z końca XIX wieku mogło stanowić inspirację dla umieszczenia w finale Sonaty motywów ludowych⁹⁸.

Sonata nr 5

Sonata nr 5 została skomponowana z myślą o belgijskim skrzypku, dziś już niemal całkowicie zapomnianym. Mathieu Crickboom był wychowankiem Ysaÿe’a, prywatnie obu artystów łączyła szczerza przyjaźń⁹⁹. Wedle słów Antoine Ysaÿe’a, „Crickboom swoją grą naśladował estetyczne i interpretacyjne idee Joachima, które łączył ze wskazówkami danymi mu przez Ysaÿe’a. Przypominał styl swojego nauczyciela, szczególnie jeśli chodzi o pewne prowadzenie smyczka i ciepły dźwięk”¹⁰⁰. W przeciwieństwie do innych *Sonat op. 27*,

97 A. Ysaÿe, op. cit., str. 12.

98 A. Curty, op. cit., str. 47.

99 A. Curty, op. cit., str. 54

100A. Ysaÿe, B. Ratcliffe, op. cit., str. 231, tłum. własne.

wciąż ciężko oszacować w jakim stopniu utwór ten odzwierciedlał grę swojego adresata – wszak jej charakterystyka w przypadku Crickboom’a jest dość skąpa. Nigdy nie wykonał on „swojej” *Sonaty* publicznie, nie zachowały się również ewentualne komentarze odnośnie dedykowanej mu kompozycji.

W 1888 roku Crickboom nawiązał współpracę z Ysaÿe String Quartet, pełniąc tam funkcję drugiego skrzypka. Był także członkiem tria fortepianowego, regularnie koncertując wraz ze słynnym pianistą i kompozytorem Enrique Granadosem, oraz legendarnym wiolonczelistą, Pablo Casalsem¹⁰¹. Warto nadmienić, że skrzypek ten cieszył się szerokim uznaniem nie tylko jako sprawny kameralista. Był on również znakomitym pedagogiem – jest m.in. autorem zbiorów wprawek i miniatur, mających podłoże czysto dydaktyczne. Ysaÿe dokonuje dyskretnego nawiązania do tej sfery działalności swojego przyjaciela, zręcznie wplatając w materiał *Sonaty nr 5* wybrane pasáže jego autorstwa¹⁰²:



Przykład 2.05, M. Crickboom – *La Technique du Violon*, Vol. I ćwiczenie nr 51
E. Ysaÿe – *Sonata G-dur op. 27 nr 5*, takty 39-40

Dwuczęściowa *Sonata nr 5* znajduje się pod głębokim wpływem muzyki okresu impresjonizmu. Wskazywać może na to również sam tytuł pierwszej części, często używany w odniesieniu do całego dzieła – *l'Aurore* po francusku oznacza jutrzeńkę, brzask, świt. Swoją obecność dyskretnie zaznacza również symbolizm, na co zwracał uwagę również syn kompozytora, Antoine:

¹⁰¹M. Yang, op. cit., str. 78.

¹⁰²Ray Iwazumi, *The Six Sonates Pour Violon Seul, Op. 27 of Eugène Ysaÿe: critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions* (Julliard School, 2004), str. 107.

„Pierwsza część jest niczym sielski, wiejski krajobraz osadzony w stylu Corota¹⁰³, który utrzymywał że „nie maluje natury lecz jej wibrację”. Część druga, utrzymana w formie wiejskiego tańca daje się ponieść swojej fantazji; dla wykonawcy największym wyzwaniem jest ukazanie jej lekkości i prostoty”¹⁰⁴.

Sonata wykorzystuje także szereg typowo popisowych środków wykonawczych, takich jak lotne, szesnastkowe pasaże, *arpeggia*, pełne fantazji sekcje oznaczone adnotacją *ad libitum*, czy także eksponowanie techniki *pizzicata* zarówno lewej ręki, jak i obu rąk naprzemiennie – jednej z bardziej widowiskowych sztuczek samego Nicolo Paganiniego¹⁰⁵. Pomimo obecności wszystkich wymienionych wyżej technicznych wymagań, *Sonatę nr 5* cechuje większa lekkość, mniejsze natężenie chromatyki i najbardziej beztroski charakter spośród wszystkich sześciu kompozycji zebranych w *op. 27*.

Sonata nr 6

Swoją ostatnią *Sonatę nr 6*, Ysaÿe skomponował będąc pod wrażeniem gry jednego z najbardziej obiecujących hiszpańskich skrzypków z początku XX wieku – Manuela Quirogi. Nazywany on był przez krytyków „najznakomitszym spadkobiercą Pablo de Sarasate”, z czym zresztą zgadzał się Ysaÿe¹⁰⁶ – dlatego ostatnia z sonat jego autorstwa zdaje się być hołdem złożonym tym dwóm wybitnym hiszpańskim wirtuozom. Potwierdzeniem tej tezy jest jej alternatywny podtytuł, który zaproponował Antoine Ysaÿe – *Kaprys Hiszpański*¹⁰⁷.

Pod względem strukturalnym dzieło jest przykładem zmodyfikowanej formy ABA'. Już pobieżna analiza pozwala dostrzec analogie pomiędzy dwoma sonatami z *op. 27, nr 3* oraz *nr 6*. Zaznaczają się one w jednoczęściowej formie, swobodnej narracji, występowaniu sekcji mających imitować wirtuozowską improwizację. Tym, co przede wszystkim wyróżnia *Sonatę nr 6* spośród poprzednich pięciu kompozycji, jest jej egzotyczny charakter. Wiąże się to z recepcją hiszpańskiego folkloru, który przez francuskich kompozytorów przełomu XIX i XX wieku uważany był jako bardziej autentyczny od muzyki ludowej znad Loary¹⁰⁸.

Nawiązania do hiszpańskiej muzyki dostrzegalne są w sekcji środkowej, gdzie Ysaÿe wplata *habanere* – taniec wywodzący się z angielskiego, XVIII-wiecznego *country dance*,

103Jean Baptiste Corot (1796-1875) – malarz, jeden z przedstawicieli francuskiego realizmu.

104A. Ysaÿe, op. cit., str. 15, tłum. własne.

105M. Yang, op. cit., str. 77.

106A. Ysaÿe, op. cit., str. 16.

107A. Ysaÿe, op. cit., str. 16.

108Jessika Ulrike Rittstieg, *Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six Sonatas, Op. 27 for Solo Violin* (The Open University, 2018), str. 203.

skąd wyemigrował do Ameryki Łacińskiej. Znaczną popularnością cieszył się on na Kubie, czemu zresztą zawdzięcza swoją nazwę (stolica Kuby po hiszpańsku to *La Habana*)¹⁰⁹. *Habanera* posiada miarowe tempo, metrum to 2/4. Cechą charakterystyczną cechą jest wyraźne akcentowanie początków taktów oraz duże nagromadzenie rytmów punktowanych. Jej powrót na europejskie salony datuje się na koniec XIX wieku – wielu kompozytów wplatało ją w swoje dzieła, co wiązało się z dalszymi stylizacjami. Dla Ysaÿe'a *habanera*, wzorem innych nawiązań obecnych w poprzednich sonatach, stanowi pewien punkt wyjścia dla indywidualnego języka twórczego¹¹⁰. W opozycji do bardzo zmysłowej, tanecznej części środkowej, kompozytor zestawia sekcje skrajne, gdzie dominują elementy wirtuozowsko-improvizacyjne. Dalsza narracja zmierza do spektakularnej kody, która bardzo rozległym, oktawowym pochodem wieńczy dzieło w E-dur – tonacji, w której zapisana jest również finałowa, *III Partita* autorstwa Johanna Sebastiana Bacha.

W 2018 roku na jaw wyszła sensacyjna wiadomość o zidentyfikowaniu kolejnej, niedokończonej i nigdy wcześniej niepublikowanej sonaty pośród innych szkiców w jednym z zeszytów kompozytora. Warto odnotować, że ukazały się już pierwsze nagrania płytowe obejmujące nowo odkryty utwór – mimo to, wciąż jest on znany jedynie dla wąskiego grona melomanów. Nie jest jednoznacznie ustalone, czy wykonywać *Sonatę* w takim kształcie, w jakim pozostawił ją kompozytor (została ona ukończona w ok. 2/3), czy dopisać brakujące fragmenty „w stylu Ysaÿe'a”. Takiej próby podjął się chociażby jej odkrywca, skrzypek Philippe Graffin¹¹¹. Do tej pory jednak wciąż nie ukazało się żadne profesjonalne wydanie nutowe *Sonaty*, nie podjęto się również jej rzeczowej, teoretycznej analizy. Obecnie wydawać się może, że *Sonata nr 6bis* jest traktowana jako swego rodzaju ciekawostka, dlatego też w niniejszej pracy zostaje jedynie odnotowane jej istnienie.

Pomimo upływu lat, zbiór *6 Sonat op. 27* stanowi atrakcyjną pozycję w repertuarze skrzypcowym, ciesząc się także uznaniem krytyków i słuchaczy. Każdy utwór wchodzący w skład cyklu jest niezwykle efektowny, posiada odmienny, wyjątkowy koloryt. Z pewnością duży wpływ na ich nieustającą popularność ma prestiżowy, Międzynarodowy Konkurs im. Królowej Elżbiety w Brukseli, na którym każdy z uczestników musi obowiązkowo wykonać jedną z kompozycji wchodzących w skład tego kanonicznego cyklu.

109Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Philadelphia: Temple University Press, 2009), str. 56.

110J.U. Rittstieg, op. cit., str. 204.

111Cristina Schreil, *Violinist Philippe Graffin on Completing & Recording an Unknown Ysaÿe Sonata* www.stringsmagazine.com/violinist-philippe-graffin-on-completing-recording-an-unknown-Ysaÿe-sonata/ (12.08.2021)

4. Béla Bartók

Sonata na skrzypce solo, Sz. 117

Béla Bartók w 1940 roku osiadł na stałe w Stanach, spędzając tam ostatnie 5 lat swojego życia. Jego emigracja miała charakter przymusowy – kompozytor, jako stanowczy przeciwnik polityki Hitlera, po przyłączeniu Węgier do III Rzeszy postanowił opuścić Europę. Niestety, pobyt w USA był naznaczony samotnością oraz tęsknotą za ojczyzną, a sytuacja finansowa artysty również była daleka od stabilnej. Mimo wszystko udało mu się nawiązać współpracę z Uniwersytetem Columbii, w celu przeprowadzenia badań nad muzyką ludową regionu Jugosławii. Pomimo, że zajęcie to przynosiło mu wiele szczerzej satysfakcji, było oparte jedynie na krótkoterminowej, sześciomiesięcznej umowie. Co prawda regularnie ją przedłużano, lecz wciąż stanowiło to źródło wielu niepokojów kompozytora, bowiem była ona niewystarczająca aby Bartók mógł w Stanach zapewnić utrzymanie sobie i swojej żonie. Innym, potencjalnie całkiem dobrym źródłem dochodów mogły być honoraria za koncerty, oraz tantiemy za publiczne wykonywanie jego dzieł. Niestety, twórczość Węgra na początku lat 40. nie cieszyła się wielkim zainteresowaniem, co było źródłem wielu rozczarowań; Bartók w jednym z listów twierdził wręcz, że jego kariera kompozytorska jest skończona: „Nasza sytuacja pogarsza się z dnia na dzień. Mogę tylko powiedzieć, że odkąd zarabiam na życie, nigdy nie znalazłem się w tak okropnej sytuacji¹¹²”. Kolejne przeciwności losu – *quasi*-bojkot jego twórczości oraz brak nowych zamówień, połączone z nieustannie pogarszającą się kondycją zdrowotną przyczyniły się do tego, że Bartók komponował rzeczywiście bardzo niewiele. W styczniu 1943 roku w Nowym Jorku miała miejsce próba generalna niedawno ukończonej *Sonaty na dwa fortepiany i perkusję* (w opracowaniu na orkiestrę), na której Bartók był osobiście obecny. Jak wspominała jego przyjaciółka, Agatha Fassett, muzyków filharmonii zszokował jego wygląd – był on bardzo szczupły, sprawiał wrażenie schorowanego i opadłego z sił¹¹³, czego przyczyną była zdiagnozowana białaczka. Pomimo złych rokowań, niedługo potem stan jego zdrowia nieznacznie się poprawił – stało się tak między innymi dzięki staraniom władz Uniwersytetu Harvarda, który sfinansował kompleksową opiekę szpitalną. Bartók mógł też liczyć na pomoc swoich starych przyjaciół – pianista Erno Balogh zdołał przekonać organizację ASCAP, aby pokryła koszty dalszego leczenia, zaś skrzypek Joseph Szigeti przekonał Serge Koussevitzky’ego,

¹¹²Halsey Stevens, *The life and Music of Béla Bartók* (New York: Oxford University Press, 1993), str. 97, tłum. własne.

¹¹³Oliver Yatsugafu, *Performance-practice issues in Bartók's Sonata for Solo Violin* (University of Georgia, 2007), str. 10.

pierwszego dyrygenta Boston Symphony Orchestra, do zamówienia u Węgra nowego dzieła; tak powstał *Koncert na orkiestrę*, jeden z jego najbardziej rozpoznawalnych utworów. Niedługo potem również *II Koncert skrzypcowy* (1938) zaczął święcić triumfy na światowych salach koncertowych, wchodząc do repertuaru wielu wybitnych artystów, wśród których znajdował się przyszły przyjaciel Bartóka, Yehudi Menuhin.

W 1943 Bartók i Menuhin spotkali się po raz pierwszy – stało się to przy okazji recitalu uznanego już wirtuoza w słynnej Carnegie Hall. W programie koncertu znalazła się m.in. I Sonata na skrzypce i fortepian autorstwa węgierskiego kompozytora. Chcąc zasięgnąć wartościowych wskazówek, Menuhin poprosił Bartóka o konsultację, która rzeczywiście niedługo przed koncertem miała miejsce. Węgier był pod wrażeniem gry młodego artysty, który czuł się coraz swobodniej interpretując muzykę swojego nowego mentora. Menuhin uważał Bartóka za jednego z najwybitniejszych twórców, a jego utwory stawiał wyżej nad inne XX-wieczne dzieła: oprócz wspomnianych wcześniej *Sonaty na skrzypce solo* oraz *I Sonaty na skrzypce i fortepian*, szczególnie cenił również *II Koncert skrzypcowy*, który uwzględnił w sezonie koncertowym w 1943 roku, promując utwór, a tym samym i jego autora, podczas szeregu koncertów w Stanach Zjednoczonych i Europie.

Menuhin w tamtych czasach cieszył się ogromną popularnością, a jego koncerty były wielkimi wydarzeniami kulturalnymi. Jednocześnie skrzypek ten był wielce zainteresowany promowaniem dzieł współczesnych mu twórców, ufając że mogłyby przyczynić się do zwrócenia uwagi publiczności i krytyków na premierowo wykonywane, dedykowane mu pozycje. Zdawał sobie również z tego sprawę, że sytuacja finansowa Bartóka była nie do pozazdroszczenia – kompozytor, pozostając na emigracji w Stanach, ledwo wiązał koniec z końcem, jednocześnie był zbyt dumny, by przyjąć jakkolwiek jałmużnę. Dlatego też skrzypek postanowił zamówić jakiś utwór dla siebie. Mając na uwadze pogarszające się zdrowie Węgra, nie liczył na trzeci koncert skrzypcowy, myślał bardziej o niewielkich rozmiarów miniaturze na skrzypce solo. Bartók przystał na taką propozycję; cały utwór ukończył w ciągu sześciu tygodni (od początku lutego do połowy marca 1944 roku), otrzymując w zamian honorarium w wysokości 500 USD¹¹⁴.

Sonata na skrzypce solo stanowi przykład bardzo udanego zaimplementowania skrajnych, ekspresjonistycznych postulatów, które niemalże od początku XX wieku były popularyzowane przede wszystkim przez Schönberga, czy nieco później, Hindemitha.

114ok. 7385 USD w przeliczeniu na dzisiejszą walutę, z uwzględnieniem inflacji

Należy zaznaczyć, że w omawianym dziele Bartók nie stosował ścisłych zasad systemu dwunastotonowego; u Węgra ekspresja została spotęgowana gęstą wielogłosową fakturą, innym razem skomplikowanymi rytmami, czy kanciastymi melodiami, które inspirowane były ukochaną przez niego, węgierską pieśnią ludową.

Kompozytor, pomimo swojego sporego doświadczenia w pisaniu na skrzypce, miał pewne wątpliwości co do niektórych fragmentów *Sonaty*. Dlatego też, przed wysłaniem partytury do wydawnictwa postanowił poprosić Menuhina o jej przestudiowanie. W jednym ze swoich listów do skrzypka pisał:

„Chciałbym się Ciebie poradzić. W tym celu wysłałem Ci dwa egzemplarze *Sonaty*. Czy byłbyś tak uprzejmy, i zechciał wprowadzić w jednym z nich niezbędne zmiany w smyczkowaniu, zaznaczyć niezbędne palcowanie oraz inne sugestie, które później byś mi odesłał? Wskaż proszę miejsca, które są zbyt skomplikowane - spróbuję je zmienić”¹¹⁵.

Równocześnie, w oczekiwaniu na odpowiedź, Bartók postanowił skonsultować się z innym wybitnym skrzypkiem oraz swoim wieloletnim kolegą, Rudolfem Kolischem. Był on z pochodzenia wiedeńczykiem, uczył się u słynnego pedagoga Otakara Ševčíka. Przed wyemigrowaniem do USA studiował również teorię i kompozycję u Schönberga. Co ciekawe, trzymał skrzypce odwrotnie, w prawej ręce. Był on muzykiem, któremu przypadł w udziale zaszczyt dokonania premierowych wykonania wielu arcydzieł XX-wiecznej kameralistyki, w tym *V* i *VI Kwartetu* Bartóka. Kolisch wkrótce potem nauczył się *Sonaty* i z nieskrywaną pewnością siebie przyznał, że „nic nie jest niemożliwe do wykonania”¹¹⁶, chociaż przyznał, że istnieje wiele bardzo trudnych fragmentów. W późniejszych latach twierdził, że to on jako pierwszy miał styczność z rękopisem sonaty; Bartók pokazał ją Menuhinowi dopiero po ostatecznym potwierdzeniu przez Austriaka jej „wykonywalności”. Wersja Kolischa jest jednak nieco myląca, ponieważ jak wcześniej zostało wyjaśnione, Bartók najpierw przesłał kopię swojej nowej *Sonaty* do Menuhina, ale ponieważ poczta nie działała wtedy tak sprawnie, nie otrzymał odpowiedzi od swojego przyjaciela tak szybko, jak by tego oczekiwał.

Prawdopodobnie to Kolisch jako pierwszy zwrócił uwagę na niespójności pomiędzy oryginalnym manuskrytem, a nieco późniejszym wydaniem *Sonaty*, opublikowanym już po śmierci kompozytora. Największe wątpliwości dotyczyły finałowego *Presto*, w którym

115Y. Menuhin, op. cit., str. 167, tłum. własne.

116David Schoenbaum, *Rudolph Kolisch at 82: a link to Old Vienna* (University of Iowa, 1972), str. 3.
www.ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=history_pubs (10.07.2021)

interwały ćwierćtonowe zostały zastąpione półtonami. Sam Bartók użycie ćwierćtonów w liście do Menuhina motywował chęcią uzyskania określonego koloru, nawet jeśli ich obecność w muzyce zachodniej wciąż nie była czymś oczywistym. Najprawdopodobniej chciał w ten sposób odnieść się do folkloru, a także do inspirowanych nim, pełnych gwałtownych emocji, niemal improwizacyjnych kompozycji (np. Enescu). Nie upierał się jednak przy swojej wersji – nie uważał ćwierćtonów za materiał „strukturalny”, dlatego też mogły one zostać pominięte. Tak też postąpił Menuhin, ostatecznie decydując się zagrać owe fragmenty w wersji półtonowej – według własnego wyjaśnienia, miał tylko kilka tygodni na przygotowanie premierowego wykonania *Sonaty*, poza tym stwierdził, że nie potrafiłby zagrać ćwierćtonów w tak szybkim tempie. Obawiał się również, że ich użycie odbierze muzyce niezbędnej przejrzystości¹¹⁷.

Skrzypek ten, jak później sam wspominał, po pierwszym odczytaniu partytury był wręcz przerażony – Sonata wydawała mu się niemożliwa do wykonania¹¹⁸. Gorączkowo próbował zrozumieć prawdziwe intencje kompozytora, eksplorował dzikie kontrasty dzieła, pracując niemal nuta po nucie. W miarę zagłębiania się w rozmaite techniczne i narastające harmoniczne zawiłości, wywierała ona na nim coraz większe wrażenie, aby wkrótce potem mógł określić ją jako „jeden z najbardziej dramatycznych i satysfakcjonujących dla muzyka utworów”¹¹⁹. Finalnie zasugerował niewiele zmian, gdyż mimo znacznego poziomu trudności, utwór okazał się być wykonalny. Niedługo potem Bartók naniósł propozycje skrzypka, gwarantując mu równocześnie wyłączność na wykonywanie dzieła przez kolejne dwa lata oraz dał mu wolną rękę w kwestii dalszych drobnych poprawek.

Tymczasem Kolisch był zwolennikiem oryginalnej, trudniejszej wersji, i starał się ją rozpropagować, przekazując kopię rękopisu wielu znajomym skrzypkom. Po konfrontacji z Austriakiem, Menuhin przyznał się do swojego błędu: „żałuję, że nie opublikowałem wersji ćwierćtonowej już w pierwszym wydaniu: inni skrzypkowie powinni dzielić mój przywilej wyboru; oczywiście mam na myśli włączenie obu wariantów do każdej przyszłej edycji”¹²⁰. Poprosił o kopię oryginału, i obiecał wkrótce zaprezentować kolejną, zrewidowaną wersję. Na to było już jednak za późno – mimo że nowe wydania nierzadko dodają w przypisie wariant ćwierćtonowy, większość wykonania jest wierna poprawkom Menuhina.

117Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey: Twenty Years Later* (New York: Fromm International, 1997), str. 196, tłum. własne.

118B. Schwarz, op.cit, str. 528.

119Y. Menuhin, op. cit., str. 166, tłum. własne.

120Ove Nordwall, *The Original Version of Bartók's Sonata for Solo Violin* (Cambridge University Press: 1965), str. 3, tłum. własne.

Premiera *Sonaty* miała miejsce 26 listopada 1944 r. w Carnegie Hall. Kompozytor, który był obecny na koncercie został nagrodzony gromkimi brawami i zaproszony na scenę. Recenzje krytyków były w przeważającej części dość chłodne, co było zaprzeczeniem entuzjastycznego przyjęcia nowego utworu przez publikę - wydaje się, że jego sukces przypisywano bardziej kunsztowi Menuhina, niż muzyce samej w sobie. O nowym utworze pisano, że jest „dobrze napisany, ale w istocie brakuje mu kształtu”¹²¹. Bardziej dosadni recenzenci stwierdzali, że *Sonata* „stawia wyzwanie dla słuchu, inteligencji i wrażliwości nawet najbardziej wykształconego słuchacza”¹²². Sam twórca nie miał jednak powodów do zmartwień, był w pełni usatysfakcjonowany tym, co usłyszał tamtego wieczoru. W liście do swojej przyjaciółki, Wilhelmine Creel, pisał: „Było to świetne wykonanie. *Sonata* ma cztery części i trwa około dwudziestu minut. Obawiałem się, że okaże się za długa. Wyobraź sobie słuchać skrzypiec solo przez całe dwadzieścia minut... Choć muszę szczerze przyznać, że przynajmniej dla mnie wszystko było w porządku, [...] moja sonata została wyjątkowo dobrze wykonana”¹²³.

Menuhin w późniejszych wypowiedziach nie ukrywał swojej dumy, że przyczynił się do powstania tak wyjątkowego utworu; żałował jednak, że przed śmiercią kompozytora nie zdążył zaprezentować mu bardziej dojrzałej, przemyślanej interpretacji¹²⁴. Bartók zmarł 26 września 1945 roku. Po *Sonacie na skrzypce solo* zdążył pozostawić jeszcze zapiski niedokończonego *III Koncertu fortepianowego*, oraz swoje ostatnie dzieło – *Koncert na altówkę* (pełny zapis głosu solowego oraz szkice partii orkiestry).

121O. Yatsugafu, op. cit., str. 19, tłum. własne.

122Raymond Sidoti, *The Violin Sonatas of Béla Bartók: an Epitome of the Composer's Development* (The Ohio State University, 1972), str. 37, tłum. własne.

123Béla Bartók, *Letters* (London: Faber & Faber, 1971), str. 342, tłum. własne.

124O. Yatsugafu, op. cit., str. 20.

ROZDZIAŁ III

Wybrane sonaty na skrzypce solo z I poł. XX wieku – problematyka wykonawcza

1. Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6

I. Mäßig schnell

Pierwsza część *Sonaty g-moll*, której tempo zostaje dookreślone przez kompozytora jako *Mäßig schnell* (umiarkowanie szybko), posiada budowę ABA. Widać w niej wyraźny wpływ *I Sonaty na skrzypce solo* Johanna Sebastiana Bacha. Hindemith nie wprowadza gęstej, wielogłosowej polifonii, co w połączeniu z miarowym tempem sprawia, że ogniwo otwierające jest najprostsze spośród wszystkich trzech, wchodzących w skład młodzieńczego dzieła. Oba utwory łączy jednak podobieństwo tonacji (g-moll) oraz struktura poszczególnych części, które można ze sobą zestawić w sposób przedstawiony poniżej:

J. S. Bach - Sonata g-moll, BWV 1001 P. Hindemith - Sonata g-moll, op. 11 nr 1

1. Preludium		1. Mässig schnell
2. Fuga		
3. Siciliana		2. Siziliano: Mässig bewegt
4. Presto		3. Finale: Lebhaft

Ilustracja 3.01, Porównanie struktury Sonaty g-moll J. S. Bacha oraz Sonaty g-moll P. Hindemitha

Jak zostało przedstawione na powyższym przykładzie, pierwsza część *Sonaty g-moll* Paula Hindemitha pod pewnymi względami inspirowana jest zarówno *Adagiem*, jak i *Fugą* z bachowskiej *Sonaty BWV 1001*. Odwołaniem do fugi jest już konstrukcja obu tematów – mają one bardzo zbliżoną strukturę rytmiczną:



Przykład 3.02, J. S. Bach - Sonata g-moll, cz. I takty 1-2,
P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6 cz. I takty 1-3

Kolejnym przykładem jest szersza sekcja pierwszego tematu, w ramach której wyróżnić można trzy jego kolejne warianty. Każdy z nich posiada bogatszą fakturę będącą wynikiem nagromadzenia dwudźwięków i akordów – analogicznie do wprowadzania nowych głosów podczas kolejnych ukazań tematu w barokowej fudze. Podobnie jak w swoim tradycyjnym wzorcu, sekcje te są przeplatane przez dwa krótkie *quasi*-łączniki wewnętrzne o bardziej fantazyjnym, swobodnym charakterze. Szczególnie drugi z nich wart jest szerszego omówienia – dość łatwy do uchwycenia jest w nim dialog pomiędzy dwoma rejestrami, a przesunięcie akcentu na początek łuków *legato* dodatkowo nadaje ciekawego, barokowego kolorytu. Całość zamyka ostatnia sekcja wykorzystująca początkowy materiał, która pełni zarazem rolę modulacji do B-dur, tonacji tematu II:



Przykład 3.03, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 1-19

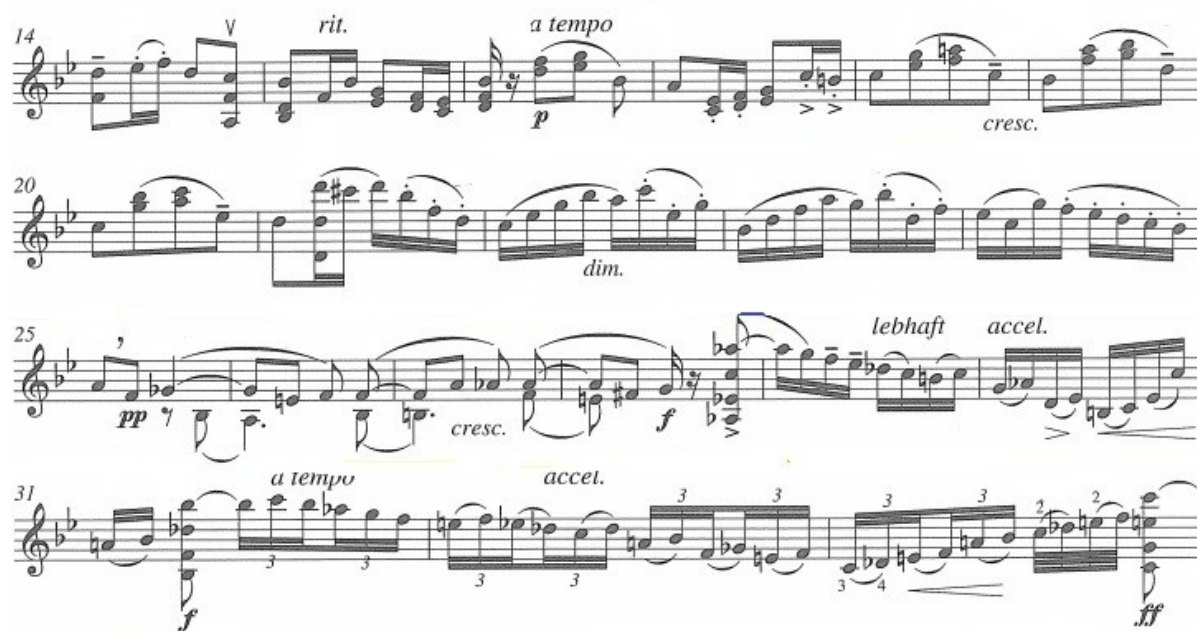
Posiada on zdecydowanie lżejszy charakter. Wzorem pierwszego tematu, i w tym wypadku zaobserwować można krótkie „czoło”, po którym tym razem następują trzy modulacje wykorzystujące jego motywy:



Przykład 3.04, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 16-19

Następnie Hindemith po raz kolejny wprowadza rodzaj łącznika, który prowadzi do kolejnej, bardziej wariacyjnej wersji tematu II, o bardziej statycznym i posępnym charakterze. Warto w tym miejscu zwrócić uwagę na ukształtowanie faktury, co również

świadczy o żywym czerpaniu z bachowskich wzorców. Zwyczajowo jest ona homofoniczna i zdecydowanie bardziej linearna. Drugie ukazanie tematu II (takty 25-28) stanowi przykład, w którym głos dolny otrzymuje swoistą autonomię, co wpływa na uzyskanie efektu dialogu. Kolejne takty wskazują na inspirację Hindemitha twórczością Bacha, w szczególności *Adagio* z *I Sonaty g-moll na skrzypce solo*. Mają one charakter wirtuozowskiej improwizacji, która oparta jest na kolejnych pionach akordowych – w ten sposób w bezpośredniej bliskości przeciwstawiane są ze sobą ciężenia wertykalne oraz horyzontalne:



Przykład 3.05, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 14-33

Po osiągnięciu kulminacji następuje krótki łącznik modulujący do sekcji środkowej, dużo lżejszej w swym charakterze. Można w tym miejscu wyodrębnić podział na głos melodyczny i kontrapunktujący bas:



Przykład 3.06, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 35-36

W dalszym przebiegu utworu dominuje atmosfera lekkości i żartu – pojawia się określenie *scherzando* (wł. kapryśnie), lecz wraz z powrotem początkowego tematu również charakter muzyki ulega kolejnym zmianom, wracając do wczesnego kolorytu i surowości.

Ostatnie takty pierwszej części Sonaty Hindemitha zawierają kolejne odwołanie do okresu baroku – rozłożyste akordy poddawane progresji przypominają znane szczególnie organistom nuty pedałowe, które oplecione są przebiegami o improwizacyjnym charakterze. Podobny zabieg można znaleźć w *Adagio* z *III Sonaty C-dur* Johanna Sebastiana Bacha:



Przykład 3.07, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takty 40-42,
P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 86-90

II. Siziliano – Mäßig bewegt

Jako drugą część, Hindemith umieszcza *Siziliano*, czyli autorską wersję stylizowanego tańca pasterskiego o spokojnym tempie. Również Bach w *I Sonacie g-moll* na drugiej pozycji wprowadził ogniwo o podobnym charakterze i, wedle tradycyjnego, ludowego wzorca, oparte o w dwudzielne, ósemkowe metrum (12/8, podczas gdy u Hindemitha jest to 6/8). Na szczególną uwagę zasługuje obecny już od samego początku i stanowiący o tanecznych konotacjach obu części motyw rytmiczny, tzw. *rytm siciliana* (ósemka z kropką – szesnastka – ósemka). Z wykonawczego punktu widzenia obie części są stosunkowo niewygodne ze względu na wolne tempo oraz częste zmiany płaszczyzn strun, wynikające z kształtu melodii, która lawiruje pomiędzy rejestrami. Pomimo przytoczenia jedynie dwóch pierwszych taktów, poniższy przykład dobrze obrazuje opisywany problem.



Przykład 3.08, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. III takt 1
P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 1-2

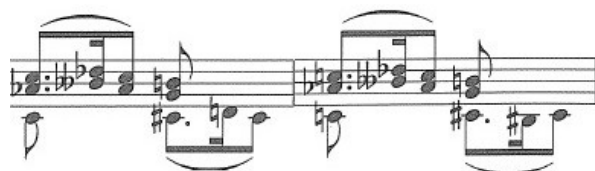
Interesującym jest, że Hindemith, który szczególnie w późniejszym okresie stosował niezwykle precyzyjne określenia dynamiczne w celu rozszerzenia rozpiętości brzmienia i podkreślenia efektu kontrastu, tym razem nie pozostawia w tej sferze żadnych adnotacji¹²⁵; nie wiadomo, czy jest to czysty przypadek, czy i tutaj kompozytor chciał subtelnie nawiązać do Johanna Sebastiana Bacha, którego rękopisy są niezwykle precyzyjne i przejrzyste, jednak w przeważającej części pozbawione wskazówek odnośnie zmian dynamiki, ale często także i tempa, charakteru czy artykulacji¹²⁶.

Wolna część *Sonaty* Hindemitha wykorzystuje fakturę homofoniczną – z reguły łatwa do wyodrębnienia jest melodia obecna w najwyższym, wiodącym głosie oraz towarzyszące jej harmoniczne wypełnienie, najczęściej w dolnym rejestrze. Jednak sporadycznie kompozytor równoważy oba plany, konstruując dwugłosowe dialogi oparte najczęściej na przeplatających się między sobą inwersjach – tym sposobem kolejne nawiązanie do dorobku epoki baroku jest niemal oczywiste. Cała część pełna jest tego rodzaju nieskomplikowanych zależności, poniżej przedstawiony jest jeden z takich charakterystycznych fragmentów:



Przykład 3.09, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 8-9

Więcej komplikacji pojawia się w przypadku wykorzystania faktury trzygłosowej. Ponieważ w zaznaczonych miejscach dominujący jest rejestr dolny, powraca dylemat towarzyszący wykonawcom od setek lat – w jaki sposób wykonywać akordy tak, aby dać pierwszeństwo odpowiednim planom? Najlogiczniejszym wydaje się złamanie ich odwrotnie, tj. poczynając od głosu najwyższego, na najniższym kończąc, dzięki czemu dialog pomiędzy skrajnymi rejestrami jest dobrze słyszalny i możliwy do zaobserwowania przez słuchacza:



Przykład 3.10, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 60-61

¹²⁵*Dieser Satz ist in den Quellen dynamisch unbezeichnet geblieben* – rękopis tej części nie zawiera odniesień dynamicznych – uwaga edytora.

¹²⁶Rękopis Sonat i Partit na skrzypce solo dostępny jest pod tym adresem:

www.imslp.net/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP324843-PMLP04292-bach_bwv_1001-1006_1013.pdf
(dostęp 05.02.2021)

Bardzo intrygującym, charakterystycznym również dla późniejszej twórczości Niemca znakiem rozpoznawczym jest częste stosowanie hemiol. W *Siziliano* zaobserwować można ich szczególne nagromadzenie – przyczynia się to do uzyskania specyficznego rodzaju narracji, która w wielu długich fragmentach biegnie zupełnie niezależnie od logiki podziału taktowego, zamiast tego opiera się na strukturze łukowania *legato*:



Przykład 3.11, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 10-11

Mimo, iż cała część zapisana jest w jednolitym metrum 6/8, kompozytor wprowadza dwa wyjątki, kiedy ulega ono zmianie na 3/4. Obie te zmiany pełnią rolę kluczową rolę - pierwsza z nich jest rodzajem rozbudowanego, kończącego część A zawieszenia o dość nietypowym kształcie, zaś drugie takie odstępstwo stanowi wstęp do szeregu szybkich, wznoszących modulacji, będących punktem zwrotnym dla dalszego przebiegu muzycznego:



Przykład 3.12, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 22-25, 43-44

Następstwem wyżej wymienionych progresji jest krótka, znosząca podział taktowy kadencja. Jej początek wyznacza szereg równoległych pochodów sekstowych, z których „wyłaniają” się akordy. Ponieważ są one połączone z poprzedzającymi je sekstami, a tempo jest relatywnie szybkie, ruch prawej ręki w celu złamania akordu i objęcia jego najniższego składnika musi być w tym miejscu wręcz akrobatyczny. Następnie smyczek powinien pozostać dość mocno dociśnięty na środkowej płaszczyźnie, aby w przypadku kolejnego z akordów wykonać wszystkie jego składniki przy jak najmniejszych stratach energii, jednocześnie zachowując dbałość o właściwą jakość brzmienia:



Przykład 3.13, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 47-49

Jeśli potraktować kadencję jako krótką, wprowadzający nowy materiał melodyczny i inny ładunek emocjonalny sekcję B, formę całej części należy określić jako AABA'. Po osiągnięciu kulminacji następuje część A', tym razem w odmiennej tonacji (e-moll) i nieco skróconych rozmiarach. Pierwszy temat w dalszym ciągu wykorzystuje omawiany wyżej dialog pomiędzy głosami, poza tym pojawia się modulacja do tonacji wyjściowej (g-moll). Samo zakończenie stanowi równocześnie ostatnią reminiscencję początkowego tematu. Hindemith po raz kolejny jest wierny barokowemu wzorcowi, odwołując się do jednej z bardziej charakterystycznych tradycji – pomimo iż wcześniej niemal wyłącznie porusza się w kręgu tonacji mollowych, sam koniec (ostatni takt) przynosi zmianę trybu na durowy poprzez zastosowanie tzw. tercji pikardyjskiej, co zostało zaznaczone w przykładzie 3.14. Taki zabieg był chętnie stosowany m.in. przez Johanna Sebastiana Bacha, który w ten sposób wieńczy m.in. wszystkie mollowe preludia i fugi wchodzące w skład pierwszego tomu *Das Wohltemperierte Klavier*, BWV 846-869.

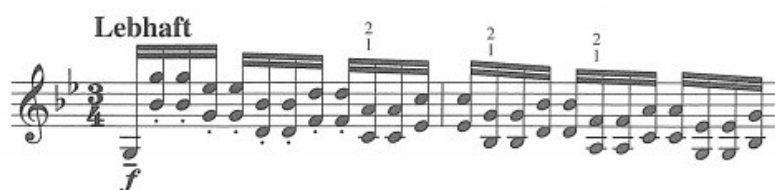


Przykład 3.14, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 67-69

III. Finale: Lebhaft

Ostatnia część, której tempo jest określone przez kompozytora jako *Lebhaft* (niem. szybko) posiada klarowną formę ABA' wraz z wieńczącą dzieło, popisową kodą. Co również stanowi charakterystyczną cechą dla szybkich części bachowskich sonat, suit czy partit, materiał motywiczny jest traktowany ewolucyjnie, szczególnie w sekcjach skrajnych A i A'.

Podobieństwem do *Presto* z *I Sonaty g-moll BWV 1001*, a zarazem różnicą w porównaniu z finałem *I Sonaty Ysaÿe'a* jest eksponowanie w większym stopniu ruchu horyzontalnego, nawet jeśli Hindemith szczególnie na początku obficie korzysta z szeregów równoległych sekst i tercji. Nie może to jednak wpłynąć na najmniejsze zawahanie tempa - kompozycja od samego początku uderza swoim wigorem i motorycznym pędem dzięki szesnastkowej budowie, krótkiej artykulacji i dynamice *forte*:



Przykład 3.15, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 1-2

Hindemith w swoim dziele często porusza się blisko granicy tonalności. Co prawda brak skomplikowanych struktur akordowych może stanowić pewne ułatwienie, jest ono jednak skutecznie rekompensowane poprzez nagromadzenie chromatyzmów o nietypowych wysokościach, takich jak *ges*, *ces* czy *fes*:



Przykład 3.16, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 9-11

W miarę zbliżania się do końca części rytmika kolejnych taktów ulega rozdrobnieniu, a wprowadzenie trójdzielnego *arpeggia* wzmacnia ekspresję i potęguje wirtuozowski efekt. Takie rozwiązanie pojawia się m.in. w bachowskiej *Chaconne* z II Partity na skrzypce solo.



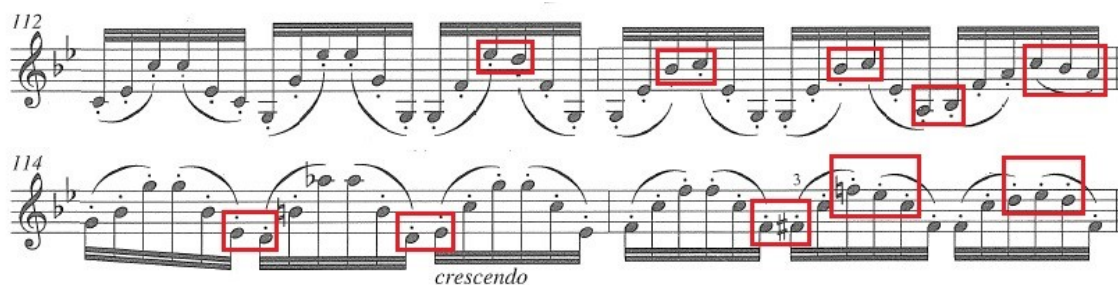
Przykład 3.17, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 241-242
P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 112-113

Arpeggio jako środek wykonawczy koncentruje się głównie na wyeksponowaniu ruchu prawej ręki, jej umiejętności wprowadzenia smyczka w ruch skaczący, dzięki któremu nuty nabierają znacznie większej selektywności brzmienia. Palcowanie lewej ręki opiera się na określonych układach, które najczęściej ulegają zmianom nie częściej niż co miarę. Zmiany płaszczyzn strun są najczęściej również powtarzalne, najczęściej od najniższej do najwyższej i z powrotem (oznaczając nazwy strun chodzi o układy typu g-d-a-a-d-g, lub g-d-a-e-e-a-d-g). Znacznie trudniejsze i bardziej popisowe jest *arpeggio*, którego zmiany zarówno w zakresie palcowania, jak i płaszczyzn strun są nieregularne; w skrajnych przypadkach pozwala ono nawet na wyeksponowanie prostej melodii. Ma to miejsce m.in. w popisowych wariacjach na temat staroirlandzkiej pieśni *The last Rose of Summer* (eng. Ostatnia róża lata), autorstwa Heinricha Wilhelma Ernsta (1812-1865):



Przykład 3.18, H. W. Ernst – *The last Rose of Summer*, takty 64-68

Hindemith nawiązuje do swoich wielkich poprzedników wprowadzając w finale Sonaty g-moll podobne *arpeggia*. Faktem jest, że nie są one tak rozległe jak ma to miejsce w *Ostatniej Róży Lata*, lecz wciąż stanowią jeden z większych problemów wykonawczych trzeciej części. Dodatkowa trudność, analogiczna do wymienionego wyżej utworu Ernsta, polega na wprowadzeniu oznaczenia *spiccato*. Oznacza to, że nadgarstek prawej ręki musi wykonywać dodatkowe, energiczne impulsy w celu wprowadzenia smyczka w ruch skaczący:



Przykład 3.19, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 112-115

Wolumen brzmienia ustawicznie wzrasta, aż do kulminacji, która następuje wraz z ostatnim ukazaniem tematu. Pomimo, iż kompozytor nie zamieścił żadnych uwag odnośnie przyspieszenia tempa, na niektórych nagraniach jego wzrost jest niejako intuicyjny i wynika wprost ze wzmożenia ekspresji. Nawet bez stosowania dodatkowych zmian agogicznych, akordy, których natężenie wywołuje wrażenie kanonady, następują tak szybko po sobie, że niemożliwe jest ich łamanie; jedynym sposobem na ich wykonanie jest maksymalne dociśnięcie smyczka do środkowej struny, tak aby mogła ona się „załamać”, co pozwoli objąć również struny skrajne. Najtrudniejsze w tym wypadku jest utrzymanie jakości brzmienia, niedopuszczenie aby w wyniku nacisku prawej ręki zamiast poszczególnych nut słyszalne było jedynie nieprzyjemne dla ucha rżenie. Skrzypek powinien umiejętnie rozplanować cały przytoczony fragment, aby po pierwszym takcie wciąż mieć pewien margines energii w celu zrealizowania znacznej gradacji dynamiki (oznaczenie *crescendo molto*):



Przykład 3.20, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 137-139

Aby dodatkowo podkreślić napięcie, Hindemith podczas finałowego ukazania tematu „skraca oddech” – kolejne, coraz bardziej rozległe pasaże (ostatni z nich swą rozpiętością obejmuje 3 oktawy) stopniowo redukują swoją długość (dwa takty – jeden takt – dwie miary), kolejne z nich wręcz nachodzą na siebie:



Przykład 3.21, P. Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 139-147

2. Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1

I. Grave

Ysaÿe, podobnie jak Hindemith, komponując swoją *Sonatę g-moll na skrzypce solo*, za wzorzec obrał sobie *Sonaty na skrzypce solo* Johanna Sebastiana Bacha, w szczególności pierwszą z nich, *BWV 1001*. Obie kompozycje są czteroczęściowe, oparte na schemacie sonaty *da chiesa*, ze spokojnym wstępem mającym formę preludium, polifoniczną fugą, wolną, taneczną częścią środkową oraz kontrastującym z nią, popisowym finałem¹²⁷. Łączy je pokrewieństwo tonacji poszczególnych części (kolejno: g-moll – g-moll – B-dur – g-moll), oraz, w określonych przypadkach, metrum (fuga o dwudzielnym podziale taktu, finał w 3/8).

Sonata nr 1, ze względu na mnogość skomplikowanych rozwiązań technicznych, dramatyczny charakter oraz swoją wieloczęściową budowę, uważana jest jako jedna z najtrudniejszych z całego cyklu. W przypadku pierwszej części kluczowa jest umiejętność gry akordowej; wszak już na samym jej początku nagromadzone są dysonujące, czterogłosowe współbrzmienia. Ysaÿe potęguje wrażenie ich rozpiętości, znosząc podział taktowy i czterokrotnie przeprowadzając pierwszy motyw przez kolejne rejestry instrumentu:



Przykład 3.22, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 1-2

Kompozytor nie pozostawił żadnych wskazówek odnośnie sposobów wykonania powyższych współbrzmień, lecz aby zachować integralność melodii, zdecydowana większość skrzypków decyduje się na wykonanie kolejnych akordów w następujący sposób:

- akord I – dalsza melodia zapisana jest w głosie tenorowym, tak więc aby podkreślić jego znaczenie, po złamaniu pierwszego akordu dźwięk es jest często dogrywany nieco dłużej – dzięki temu możliwa jest płynna kontynuacja głównego motywu, nawet jeśli struktura rytmiczna ulegnie pewnym nieznacznym zmianom. Warto też zwrócić uwagę na precyzyjne określenia artykulacji – akcenty na dwóch pierwszych nutach nie wydają się mieć znaczenia czysto brzmieniowego, ich ważniejszą rolę jest podkreślenie konieczności odpowiedniego uwypuklenia melodii.

¹²⁷J.U. Rittstieg, op. cit., str. 119.

- akord II – analogiczny sposób wykonania. Tutaj również wiodący jest rejestr tenorowy.
- akord III – w tym wypadku głos melodyczny pozostaje w sopranie. Z punktu widzenia próby realizacji polifonii na skrzypcach, jest to sytuacja najmniej skomplikowana – akord łamany jest tradycyjnie, od dołu do góry; niektórzy skrzypkowie pod koniec jego trwania pozostają na najwyższym rejestrze, aby dodatkowo zaznaczyć jego nadrzędne znaczenie.
- akord IV – tym razem prym wiecie rejestr basowy, dlatego też, aby melodia nie została zatarta, akord wykonuje się w odwrotnym kierunku, począwszy od najwyższego głosu.

Aby wszystkie akordy móc realizować właściwie, w pierwszej kolejności pomocne może być skupienie się jedynie na aparacie prawej ręki, tzn. ćwiczenie współbrzmień (i ich różnych opcji wykonania) jedynie na pustych strunach – pozwoli to wypracować zrównoważone, jednorodne brzmienie na całej długości smyczka, które poprzez swoją gęstość będzie mogło skutecznie imitować zwarty czterogłos.

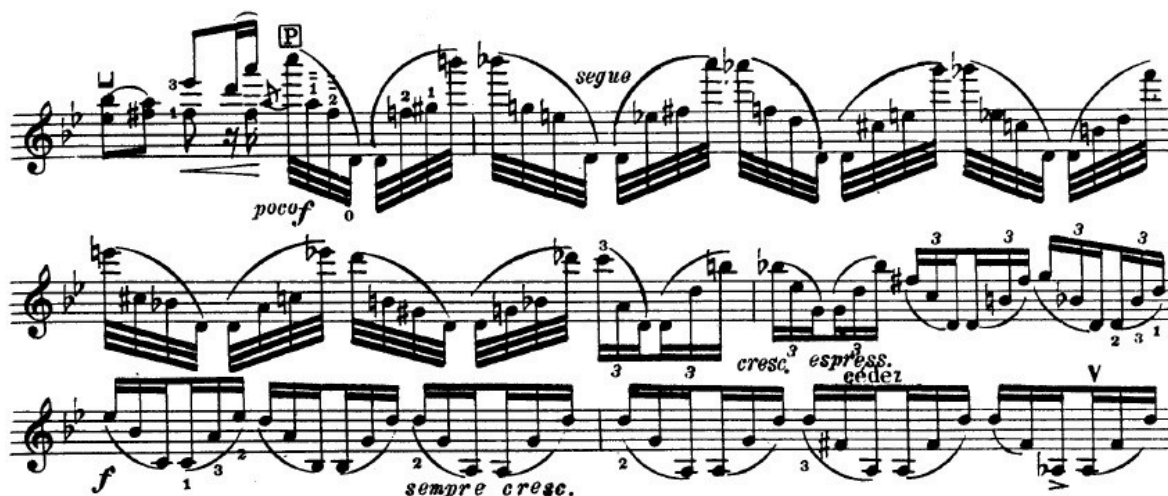
W kolejnych taktach dramaturgia, mimo dynamiki *mezzoforte*, ulega skrajnemu wypłaszczeniu; po rwanym, ekspresyjnym otwarciu po raz pierwszy Ysaÿe wydłuża frazę. Oba głosy uzyskują pewną autonomię – w niższym z nich pojawia się krótka progresja, zaś górny realizuje wznoszący, w znacznej mierze chromatyczny pochód, co tylko potęguje emocjonalne napięcie:



Przykład 3.23, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 5-6

Nawet tak pozornie nieskomplikowany fragment niesie ze sobą kolejne trudności. Należy mieć na uwadze, że jest to część zaledwie dwutaktowego łącznika przedzielającego analogiczne sekcje tematyczne o znacznym ładunku emocjonalnym – pożądanym jest więc maksymalne „wypłaszczenie” brzmienia i rezygnacja z jakichkolwiek oznak dramatyzmu. Wpływ na to będzie mieć utrzymanie miarowej i niczym niezakłóconej prędkości smyczka, zminimalizowanie ruchu wertykalnego prawej ręki podczas zmian płaszczyzn kolejnych strun oraz zaniechanie użycia wibracji, przynajmniej na samym początku. Długie łukowanie w połączeniu z niezwykle wolnym tempem *Grave* wymaga zachowania niebywałego spokoju i opanowania, zwłaszcza podczas wykonania scenicznego. Wierność zapisowi nutowemu skutkuje wytworzeniu krótszego i bardziej gwałtownego *crescenda*.

Obecność pewnych rozwiązań rytmicznych wskazuje na nasycenie pierwszej sonaty barokową manierą – np. *arpeggia* z taktów 29-34 wydają się nawiązywać do podobnych przebiegów pojawiających się w *Chaconne* z *II Partity d-moll* Johanna Sebastiana Bacha:



Przykład 3.24, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 29-34

Ysaÿe, mimo iż sam w swojej twórczości poruszał się w kręgu systemu dur-moll, był szczerze zainteresowany nowymi muzycznymi ideami. *Sonata nr 1* stanowi przykład współczesnego kompozytorowi rozumienia harmonii typowej dla przełomu XIX i XX wieku. Świadczą o tym m.in. dwa fragmenty z pierwszej części, *Grave*. Pierwszym z nich jest szybki pasaż równoległych sekst małych, oparty w znacznej mierze na skali całotonowej:



Przykład 3.25, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 15-18

Równie interesująca jest koda, która wymaga uzyskania odpowiedniego, eterycznego nastroju. Ysaÿe w tym celu zestawia nieoczywiste techniki wykonawcze – niezwykle szybkie tremolo z wykorzystaniem brzmienia *sul ponticello* oraz *pizzicato* lewej ręki, dzięki któremu puste struny wybrzmiewają na początkach kolejnych kilku taktów. Niespotykany podczas przebiegu całej pierwszej części efekt potęgowany jest przez stopniowe wygaszanie narracji,

zarówno pod względem tempa (*ritenuto*), jak również dynamiki (postępujące *diminuendo* z *pianissimo* do *pianissimo piano*). Biorąc pod uwagę specyficzne okoliczności występu scenicznego, zakończenie I Sonaty jest szczególnie niewygodne – wykonanie ostatniego, długiego dwudźwięku (który rozciągnięty jest na dwa takty, dodatkowo oznaczony fermatą) wymaga od skrzypka zachowania niczym niewzruszonego spokoju i opanowania. Prawa ręka musi być ustawiona idealnie pomiędzy płaszczyznami strun A i E, tak aby możliwie jak najdłużej oba plany słyszalne były równocześnie.



Przykład 3.26, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 41-52

II. Fugato

Druga część sonaty nie jest podręcznikową fugą, wzorem trzech tego typu form obecnych w kolejnych sonatach na skrzypce solo Johanna Sebastiana Bacha. Ysaÿe jednakże czytelnie odnosi się do *Fugi z I Sonaty g-moll BWV 1001* - obie części mają podobny charakter, ich tempo jest miarowe, lecz nie za szybkie. Widoczna jest również pewna analogia w konstrukcji obu tematów, głównie w zakresie zależności rytmicznych:



Przykład 3.27, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 1-2,
Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 1-2

Ysaÿe swoją polifonię opiera na dość długim (trzytaktowym) temacie o statycznym, miarowym tempie. Ze względu na swoje rozmiary może on być sklasyfikowany jako rodzaj *andamento*, choć należy zaznaczyć, że w późniejszej narracji kompozytor częściej prezentuje jedynie jego pierwszą część, wraz z charakterystycznym, kwintowym skokiem interwałowym

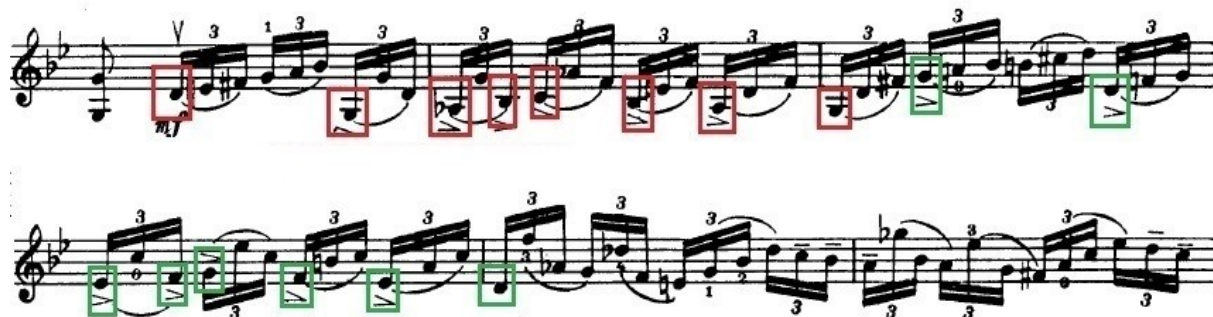
stanowiącym tematyczne czoło. Pierwsza prezentacja tematu zapisana jest w tonacji właściwej dla całej sonaty – g-moll (postać *dux*), co świadczy o respektowaniu przez Ysaÿe’a ściśle określonych zależności które wyznaczają strukturę barokowej fugi. Jego odpowiedź również wierna jest tradycyjnym relacjom z tematem, występuje bowiem w odległości kwinty w górę (d-moll). Tym razem czoło tematyczne przyjmuje postać skoku o kwartę, dlatego też mając na uwadze tego rodzaju odejście od relacji interwałowych na rzecz pozostania wiernym tonacji wyjściowej, taką odpowiedź należy określić mianem tonalnej. Interesujące zjawisko ma miejsce na przełomie 10 i 11 taktu – temat ukazany jest w najniższym głosie (po raz kolejny w postaci *dux*), podczas gdy głos najwyższy realizuje materiał łącznika, płynnie przechodzący w drugą część tematu (również postać *dux*) – tym sposobem już w pierwszym przeprowadzeniu pojawia się zjawisko *stretta*¹²⁸. Ostatni raz pierwszy człon tematu prezentowany jest w postaci *comes*, symultanicznie wraz z krótką kodą, która pełni rolę modulacji wprowadzającej do tonacji łącznika (B-dur).



Przykład 3.28, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 1-23

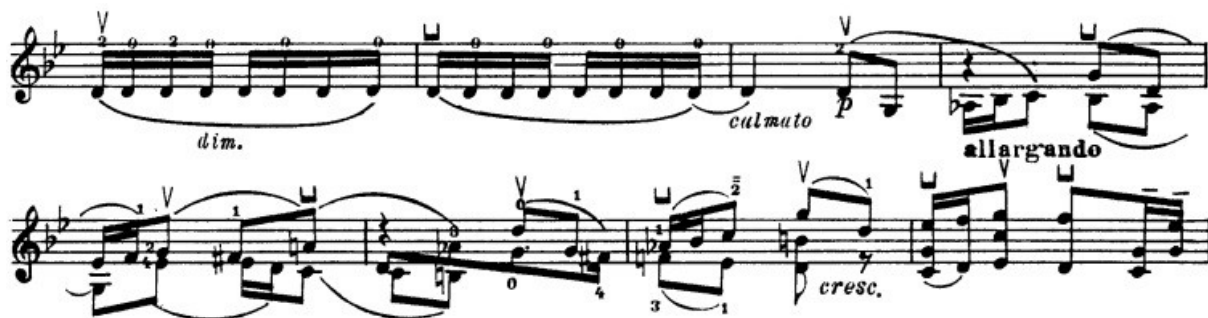
¹²⁸*Stretto* (wł. ścieśniając) – pojęcie ściśle związane z polifonią. Polega na nachodzeniu na siebie tematu, który jest wprowadzany w następnym głosie, podczas gdy w innym rejestrze wciąż nie został zakończony.

Kontrapunkt w dalszej części *Fugata* przybiera coraz bardziej kunsztowną formę. Szczególnie interesujący jest jego kształt oraz relacja z tematem w ostatnim przeprowadzeniu. Pasaże szesnastek wydają się być rodzajem łącznika, jednak i tutaj temat jest dostrzegalny. Wpływ na jego słyszalność będzie miało precyzyjne wykonanie zapisanych akcentów:



Przykład 3.29, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 83-88

Sekcje polifoniczne u Ysaÿe'a prowadzone są najczęściej przez dwa głosy, z których jeden jest tematyczny, drugi zaś pełni rolę kontrapunktu. Kompozytor pozostaje wierny innym, charakterystycznym dla tradycyjnej fugi elementom – w II części *Sonaty g-moll* można łatwo wyodrębnić następne quasi-przeprowadzenia tematu przechodzące przez kolejne rejestry instrumentu, oraz kunsztowne łączniki – zarówno wewnętrzne, jak i zewnętrzne. W końcowych fragmentach utworu, w celu dalszej gradacji ekspresji po raz kolejny zostaje wprowadzone *stretto*, które można zaobserwować na poniższym przykładzie:



Przykład 3.30, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 92-99

Zakończenie całej części także odwołuje się do barokowych tradycji; chodzi tu o tzw. nutę pedałową – długi, przedłużony często o fermatę dźwięk w głosie basowym, na tle którego prowadzona jest wirtuozowska improwizacja prowadząca do finałowej kadencji. Końcowe współbrzmienia są przykładem jednej z innowacji technicznych autorstwa Ysaÿe'a. W teorii akordy wykonywane na skrzypcach nie mogą posiadać więcej niż cztery składniki;

Belg jednak słusznie zauważył, że szybka zmiana pozycji zrealizowana tuż przed złamaniem „właściwego” wielogłosu daje nową możliwość dodania dwóch kolejnych tonów w dolnym rejestrze. Taka struktura nosi nazwę tzw. „super-akordu Ysaÿe'a”¹²⁹:



Przykład 3.31, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 108-113

III. Allegretto poco scherzoso

Allegretto poco scherzoso również cechują pewne analogie do trzeciej części *Sonaty nr 1 g-moll* Bacha, *Siciliana*. Łączy je przede wszystkim atmosfera spokoju, taka sama tonacja główna (B-dur) oraz nieśpieszne tempo. Część tą można określić mianem runda ABA'CA. Wzorem Hindemitha, ogniwa tematyczne (A) nasycone są bachowskim stylem, dość zachowawczym podejściem do harmonii i zarzuceniem elementów czysto popisowych. Co prawda nie pojawia się typowy rytm *siciliana*, jednak idiom taneczny jest równie czytelny. We wszystkich przytoczonych poniżej przykładach wskazanym jest dyskretne wydłużenie nuty otwierającej, w celu nadania frazie większej swobody.



Przykład 3.32, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. III takty 1-2
P. Hindemith – Sonata op. 11 nr 6 g-moll, cz. II takt 1
E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. III takt 1

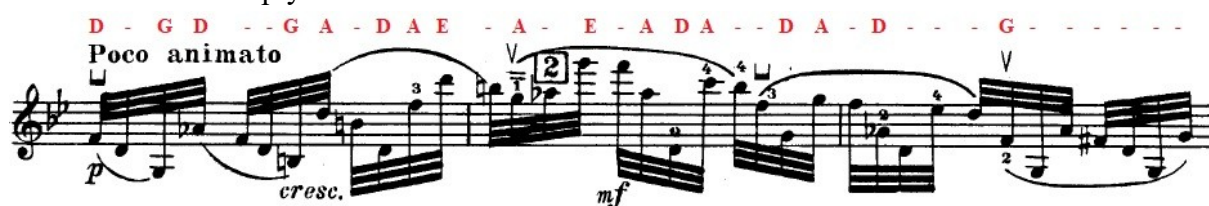
¹²⁹M. Yang, op. cit., str. 44.

Kontrastujące sekcje, przypominające typowe dla formy ronda kuplety, odchodzą od klasycznych interwałowych zależności. W części B wprowadzone są przebiegi kwartowo-kwintowe, które odwołują się do znacznie bardziej współczesnego Ysaÿe'owi impresjonizmu. Ich nieśpieszny charakter jest niemal dobitnie określony; wskazują na to aż trzy określenia dotyczące tempa: *tranquillo* (wł. spokojnie), *cédez* (fr. ustąpić), oraz *tenuto* (wł. przytrzymać).



Przykład 3.33, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 16-18

Bezpośrednio potem następuje lotny fragment o niemal kadencyjnym charakterze. Największą trudnością tego miejsca są częste zmiany płaszczyzn strun, co zostało zaznaczone na poniższej ilustracji. Podstawowym zadaniem wykonawcy jest ich maksymalne ukrycie w celu zachowania płynności melodii:



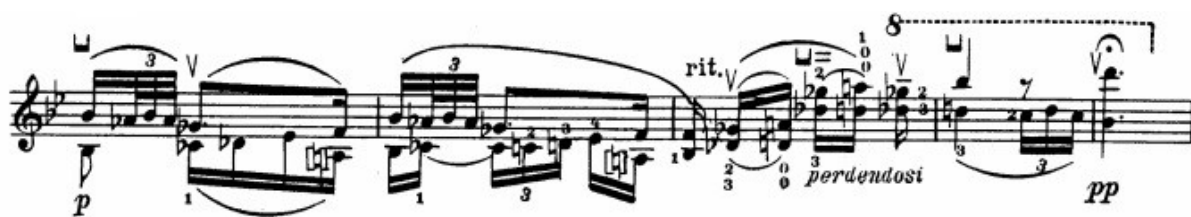
Przykład 3.34, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 22-24

Charakter drugiego kupletu jest bardziej improwizacyjny, co bardziej przywodzi na myśl gatunek fantazji czy romantycznej ballady. Ciekawym posunięciem, które pozwoliło zachować logiczną strukturę opadającego pasażu, jest zastosowanie odległości ćwierćtonu:



Przykład 3.35, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 43-44

Ostatnie ukazanie tematu zwieńczone jest krótką kodą, w której znów obecne są powracające, taneczne figury rytmiczne. Tempo ulega uspokojeniu, jednocześnie melodia wznosi się w skrajnie wysokie rejestry instrumentu, co może bardzo utrudnić utrzymanie właściwej intonacji. Charakterystyczny rytm przewodni pojawia się ostatni raz, tym razem zostaje poddany wydłużeniu, czyli augmentacji:



Przykład 3.36, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 66-69

IV. Finale

W porównaniu do bachowskiego *Presto* wieńczącego *Sonatę g-moll*, finał *Sonaty nr 1* autorstwa Eugène Ysaÿe’a jest dramatyczny i pełen energii, na co wskazuje zamieszczone na początku dookreślenie *Allegro fermo* (wł. żywo i nieustraszenie). Obie części napisane są w tym samym metrum (3/8), i podobnym tempie, choć późniejsza kompozycja jest mniej motoryczna; horyzontalne pochody szesnastkowe są przede wszystkim zastąpione poprzez nagromadzenie dwudźwięków i akordów. Podział taktowy momentami traktowany jest mniej restrykcyjnie – już sam początek przynosi jego zachwianie spowodowane użyciem hemioli:



Przykład 3.37, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. IV takty 1-6

Wieńczącą cały cykl część można określić jako rondo, na które składają się trzy ukazania tematu oraz dwa rozległe i dość odmienne w swoim ogólnym charakterze kuplety. Ich podstawową trudnością jest konieczność kształtowania długiej, wijącej się przez różne rejestry instrumentu frazy, pomimo zmiennego łukowania *legato*, powodującego zatarcie pierwotnego metrum. Podobne zjawisko występuje w *Presto* z *I Sonaty g-moll* Bacha:



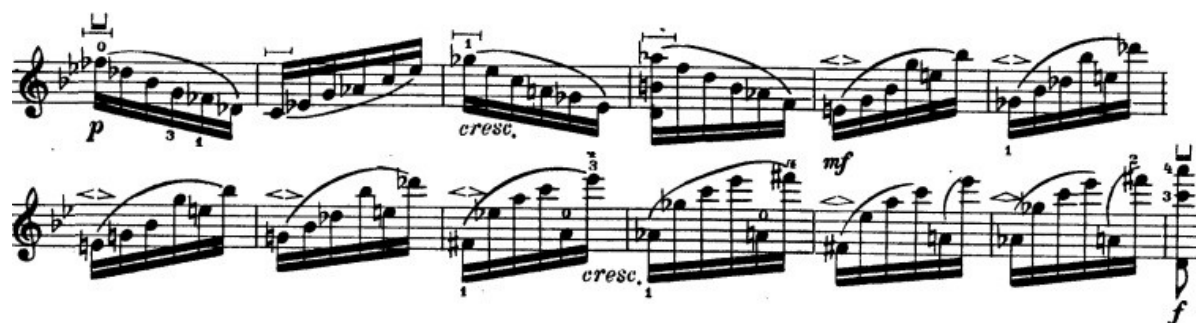
Przykład 3.38, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 43-44

Innym dobrym przykładem mogą być takty 33-38: najpierw szeregi akcentów przypadają na słabą część grup *legato*, następnie zaś owe łukowanie jest nieregularne względem pierwotnego podziału taktowego:



Przykład 3.39, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 33-38

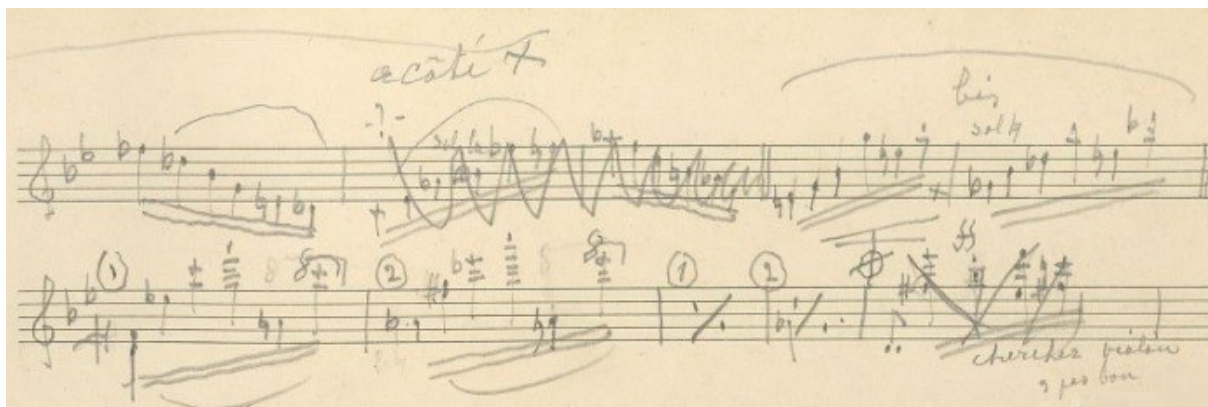
Drugi łącznik jest w swym charakterze jest dużo lżejszy, choć wyczuwalny jest pewien rodzaj sarkazmu. Narracja ulega przyspieszeniu poprzez obecność szybszych wartości rytmicznych, takich jak triole szesnastkowe czy trzydziestodwójki. Bardzo gęsta faktura opiera się niemal w całości o pochody dwudźwięków (tym razem głównie sekst, później również kwint oraz trytonów). Przed ostatnim ukazaniem tematu, ów kuplet swą kulminację osiąga dzięki nagromadzeniu rozległych, rozłożonych akordów zmniejszonych (takty 92-103). Kompozytor dodatkowo stosuje swoje autorskie oznaczenie artykulacyjne (zaznaczone w przykładzie poniżej) – wybrane nuty powinny być wykonane z użyciem znacznie większej ilości smyczka, w celu osiągnięcia odpowiedniego ciężaru:



Przykład 3.40, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 92-104

Jako wykonawca mam wątpliwości odnośnie edycji tekstu nutowego w takcie 93 (drugi takt przykładu 3.40) – właściwszy byłby pochod c-es-fis-a-c-es, dzięki czemu utrzymana byłaby struktura akordu zmniejszonego, niezakłócona we wszystkich pozostałych taktach omawianej sekcji. Wszystkie zidentyfikowane w ramach niniejszej pracy wydania nie biorą takiej ewentualności pod uwagę, mimo że manuskrypt kompozytora¹³⁰ jest dość nieczytelny. Omawiane miejsce pojawia się w drugim takcie poniższego przykładu:

¹³⁰Jest to tzw. *Lavergne Manuscript*, dostępny za pośrednictwem podanej strony internetowej: <http://www.muziekcollecties.be/Lavergneproject/split/lavergneproject.php>
Omawiany fragment jest widoczny na początku strony nr 12.



Ilustracja 3.41, E. Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II (fragment manuskryptu)

3. Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo, Sz. 117

I. Tempo di Ciaconna

Część pierwsza, *Tempo di Ciaconna* zawiera czytelne nawiązania do największego dzieła na skrzypce solo autorstwa Johanna Sebastiana Bacha - finałowej części *Partity d-moll*, w pewien sposób „przetłumaczone” na idiom węgierskiego języka muzycznego. W celu właściwej interpretacji budowy formalnej, należy zwrócić uwagę na kontekst użycia terminu „ciaccona” w tytule. Bartók posługując się określeniem *Tempo di Ciaconna* sugeruje jedynie metryczne i tempowe powiązania ze swoim barokowym odpowiednikiem. W istocie strukturę pierwszej części interpretuje się najczęściej jako rodzaj allegro sonatowego, z możliwymi do wyodrębnienia ekspozycją (takty 1-52), przetworzeniem (53-90), reprizą (91-136), oraz kodą (137-150).

W kontekście budowy utworu należy też wspomnieć o zainteresowaniu Bartóka tzw. Złotym Podziałem oraz mającym z nim bezpośredni związek, ciągiem Fibonacciego¹³¹. Jest to formuła, której korzenie sięgają starożytnej Grecji i Egiptu. Niezliczone przykłady wskazują na jej nieprzypadkową obecność w naturze, ponadto ma ona szerokie zastosowanie m.in. w naukach ścisłych, architekturze, malarstwie czy nawet ekonomii¹³². Została niejako ponownie odkryta przez włoskiego matematyka Leonardo Fibonacciego (ok. 1175-1250) w 1202 roku. Skonstruował on nieskończony ciąg liczb naturalnych, w którym każda kolejna liczba jest sumą dwóch poprzednich: 1-2-3-5-8-13-21-34-55-89-144... Kolejne składniki dzielą się w stosunku równym 1,6180339... - wyznacza on liczbę niewymierną zwaną *phi*.

¹³¹Bartók jest pierwszym kompozytorem, który stosował Złotą Proporcję w procesie twórczym, co trzymał w tajemnicy przez całe życie. Oprócz *Sonaty na skrzypce solo*, jest ona obecna w utworach takich jak *Muzyka na smyczki, perkusję i czeleste* (1937), czy w *Sonacie na dwa fortepiany i perkusję* (1938).

Odkrycia tego dokonał w 1971 roku węgierski badacz, Ernő Lendvai.

¹³²Ray Borges, *The Phi Code in Nature, Architecture and Engineering* (Penn State University, 2004), str. 2-8.

Pierwszą część *Sonaty* można podzielić na trzynaście sekcji o podobnych rozmiarach, zróżnicowanych pod względem ich charakteru, struktury, użytej artykulacji czy dynamiki. W wypadku takiej interpretacji formalnej przetworzenie rozpoczyna się od sekcji piątej, a reprzyza od ósmej sekcji (5, 8, 13 to kolejne liczby ciągu Fibonacciego). Wynikiem dzielenia 136 (koniec reprzyzy) przez 1,618 (liczba *phi*) jest takt 84, w którym rozpoczyna się nowy materiał przetworzenia. Kolejne takie działanie przynosi wynik 52, odpowiadający końcowi ekspozycji, zaś następną liczbą takiego szeregu jest liczba 32 – wyznacza ona takt rozpoczynający trzecią grupę tematyczną. Co więcej, jeśli podzielić 136 (koniec reprzyzy) przez 52 (koniec ekspozycji) uzyskany wynik to 2,615..., co jest niemal dokładnie równe kwadratowi liczby *phi* (2,617...) ¹³³.

Wpływ bachowskiej *Chaconny* widoczny jest już w pierwszych taktach utworu Bartóka, głównie za sprawą takiego samego metrum (3/4), podobnego tempa oraz struktury rytmicznej, wedle której na drugą i trzecią miarę przypada rytm punktowany. Pomimo różnic w zakresie użytej harmonii, obie kompozycje cechuje wykorzystanie gęstej, wielogłosowej faktury. Struktura otwierających fraz jest też analogiczna, wyznaczana przez czterotaktowe zdania, powtórzone dwukrotnie, za pierwszym razem z otwarciem na dominantę (oczywiście Bach swoją *Chaconne* rozpoczyna od przedtaktu, toteż cała struktura ulega przesunięciu).



Przykład 3.42, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 1-4,
B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 1-4

Dostrzegalne jest również podobieństwo *Tempo di ciaccona* do sarabandy, zwłaszcza tej wchodzącej w skład *II Partity d-moll* Bacha. Co prawda niemożliwym jest znalezienie podobieństw formalnych obu części (wszak w *Sarabandzie* przybiera ona postać binarną AB), lecz analogiczna struktura rytmiczna początku obu tematów jest warta odnotowania:

¹³³Joseph Manig-Sylvan, *Béla Bartók: Sonata for Solo Violin* (The University of Arizona, 1986), str. 20-21.



Przykład 3.43, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. III takty 1-5

Choć *Tempo di ciaconna* nie posiada określonej tonacji, cała część ujęta jest w dość konkretne, tonalne ramy – pierwsze, ośmiotaktowe zdanie jest wyraźnie zakotwiczone w g-moll, o czym świadczy przede wszystkim rozległy, „czysty”, czterodźwiękowy akord oparty na prymie, mający taką samą strukturę jak ten otwierający bachowską *I Sonatę g-moll*:



Przykład 3.44, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takt 1

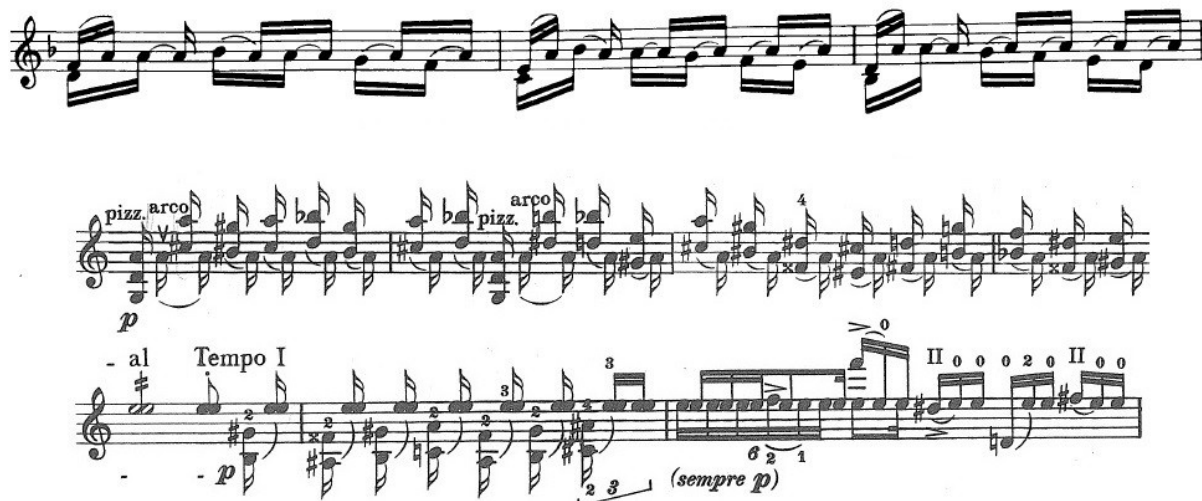
Niemal natychmiast po prezentacji pierwszego tematu *Chaconny* dają o sobie znać znaczne trudności techniczne, którymi ta część jest naszpikowana. Narracja prowadzona jest naprzemiennie w dwóch, skrajnie między sobą oddalonych rejestrach, ponadto pojawia się określenie *più forte* (wł. ciągle głośno). Stawia to wyzwanie utrzymania jednorodnego brzmienia, zwłaszcza w przypadku najkrótszych wartości, jakimi są trzydziestodwójki – szczególnie gdy kolejne grupy są wykonywane odmiennym smyczkowaniem (do góry i w dół, przy końcu i blisko żabki). W celu jak najlepszej ich realizacji należy najpierw ustawić rękę na płaszczyźnie odpowiedniej, skrajnej struny (G lub E):



Przykład 3.45, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 9-10

Pierwsza część omawianej sonaty, ze swym miarowym tempem oraz wirtuozowskim charakterem pozwala Bartókowi na rozszerzenie skali instrumentu niemal do maksimum – już w 15 takcie pojawia się E czterokreślne, stanowiące jeden z krańcowych tonów, które na skrzypcach mogą być wykonane z zachowaniem pełni brzmienia i dynamiki.

Kolejnym ogniwem ekspozycji jest łącznik pomiędzy dwoma kontrastującymi tematami. Jest on szczególnie interesujący, bowiem czytelnie nawiązuje do stylistyki barokowej - dźwięki melodyczne są przeplatane z nawracającym ostinatem pustej struny, co przyczynia się do uzyskania miarowego, nieco nostalgicznego brzmienia. Taki sam efekt słyszalny jest również w *Chaconne z II Partity na skrzypce solo* Johanna Sebastiana Bacha:



Przykład 3.46, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 229-231
B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, takty 17-20, 112-114

Sekcja drugiego tematu jest w swym charakterze znacznie bardziej chwiejna i tajemnicza, głównie dzięki wykorzystaniu wolniejszego tempa i mniejszego wolumenu dynamiki, oraz licznie występującym triolom ósemkowym. Pomijając środkową, bardziej wzburzoną część, fragment ten stanowi moment wytchnienia przed nadchodzącym przetworzeniem. Opiera się ono wyłącznie na pierwszym temacie, którego materiał poddawany jest rozmaitym wariacjom, tak jak ma to miejsce m.in. w taktach 57-59, gdzie dwa głosy nachodzą na siebie, prowadząc dialog w kanonie:



Przykład 3.47, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 57-59

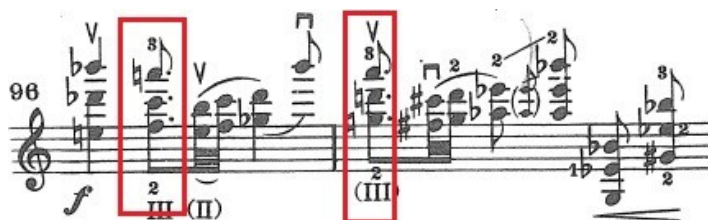
Wraz z dalszym przebiegiem przetworzenia wzrasta również napięcie oraz gęstość faktury. Bartók zamieszcza w tym miejscu szeregi równoległych dwudźwięków kwartowych, które ze względu na intonację są szczególnie wymagające. Niedługo potem pojawia się

triolowa sekcja *pesante*, oparta na rozłożonych akordach wykonywanych na jednym łuku *legato* (w praktyce warto rozważyć jego redukcję do trzech nut, tak aby zachować odpowiednią precyzję wykonania). Analogie do Bacha i jego *Chaconny* są ponownie słyszalne – ostatnia, finałowa wariacja również wykorzystuje triolową strukturę rytmiczną w celu intensyfikacji brzmienia oraz wyrazu. Podobnym rozwiązaniem posłużył się wcześniej Paul Hindemith w swojej Sonacie na skrzypce solo g-moll – odpowiedni przykład nutowy został wcześniej przytoczony (nr 3.17).



Przykład 3.48, J. S. Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 241-242
B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 87-88

Punkt kulminacyjny całej części przypada na początek przetworzenia; temat powraca w swojej pierwotnej tonacji (g-moll), lecz tym razem rozpiętość głosów jest dużo większa – dwa górne są rozpisane o oktawę wyżej. Niektórzy skrzypkowie (m.in. Viktoria Mulova) wybrane akordy wykonują w odwrotnym kierunku, tak aby zachować strukturę melodii:



Przykład 3.49, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 99-100

W dalszym przebiegu muzycznym poszczególne motywy są krótsze, następują po sobie szybciej i prowadzą do łącznika, który wykorzystuje ten sam efekt co w ekspozycji, tzn. oparte na pustej strunie *ostinato*. Obecna jest atmosfera pewnej rezygnacji i wycofania, które uzyskane jest przez odpowiednie zastosowanie dynamiki (pojawiają się określenia *piu piano*, *sempre piu piano* – wł. cały czas cicho). Ważna jest struktura interwałowa kolejnych fraz – swoją obecność zaznaczają zwłaszcza szeregi opadających, jęklanych półtonów. Cicha kodetta stanowi już jedynie odległą reminiscencję wybrzmiałego napięcia, w kunsztowny sposób spaja ze sobą materiał z pierwszego i drugiego tematu:



Przykład 3.50, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 1, 45, 129-130

Całą część wieńczy zawierająca się w ostatnich trzynastu taktach koda, która wprowadza zupełnie nowy, niesłyszany wcześniej materiał. Zmianie ulega również nastrój – po raz pierwszy dominuje atmosfera nieśmiałości połączonej z rodzajem nadziei, do czego przyczynia się sama budowa kolejnych fraz (trzykrotne powtórzenie pierwszego motywu, który za każdym razem ma inne, śmielsze rozwinięcie), oraz wyczuwalny, *quasi*-durowy tryb. Najtrudniejsze jest zachowanie jednorodnej dynamiki *piano* i nieuleganie gwałtownym emocjom które mogłyby prowadzić do niepotrzebnych wahań tempa. Dość wymagające technicznie są ostatnie takty, głównie za sprawą *pizzicata* lewej ręki:



Przykład 3.51, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 145-150

O ile realizacja tego *pizzicata* na strunie G nie jest problemem, dużo trudniej jest wykonać je na strunie D, gdyż lewa ręka ma bardzo mało miejsca na odpowiednie zaczepienie ze względu na sąsiadujące dwudźwięki wykonywane z użyciem smyczka. *Pizzicato* w swojej naturze wybrzmiewa dość krótko; istnieje ryzyko, że wykonywane lewą ręką, w dodatku przytłumione z przyczyn wymienionych wyżej będzie miało wyjątkowo ubogie, „butelkowe” brzmienie. Aby tego uniknąć, lewa ręka powinna być wychylona bardziej w stronę dolnych strun, zaś sam jego ruch palca wykonującego *pizzicato* powinien odbyć się na zasadzie bardzo mocnego docisku i szybkiego odskoczenia od struny – pozwoli to na zwiększenie rezonansu, i tak bardzo już ograniczonego.

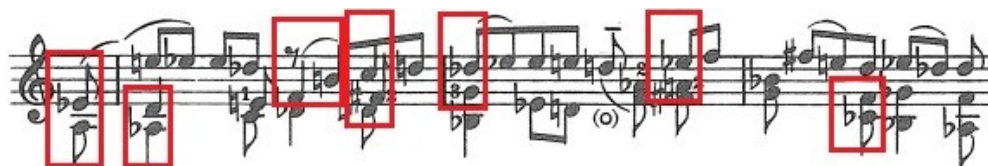
II. Fuga

Cytując Menuhina, stanowiącą drugie ogniwo cyklu *Fuga* to „prawdopodobnie najbardziej agresywna, może nawet i brutalna muzyka, jaką wykonuję”¹³⁴. O ile w *Chaconne* przeważał ruch wertykalny, eksponowany przez gęste, niemal klastrowe akordy, tak w części drugiej Bartók kładzie większy nacisk na liniowość rozwoju motywicznego – temat, z C (c-moll) jako tonalnym centrum, oparty jest na motywie składającym się z dwóch nut (!), który w ramach dalszej narracji poddawany jest odpowiednim rozwinięciom:



Przykład 3.52, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 1-4

W miarę dodawania kolejnych głosów faktura coraz bardziej gęstnieje. Szczególnie problematyczne jest nagromadzenie trytonów, które są bardzo niewygodne do wykonania na skrzypcach – niemal zawsze wiąże się to z koniecznością krzyżowania palców lewej ręki:



Przykład 3.53, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 13-15

Nawiązania do barokowych źródeł gatunku są oczywiste; należy jednak zaznaczyć, że nie jest to pełnoprawna fuga w ścisłym tego słowa znaczeniu. Można ją określić mianem fantazji fugalnej¹³⁵, ze względu na fakt, iż istnieją fragmenty, w których początkowy temat nie pojawia się w ogóle; równocześnie są one zbyt długie, by móc je określić łącznikami. Właściwsze będzie stwierdzenie, że w ramach pełnej ekspozycji zestawiane są ze sobą sekcje zawierające temat w różnych jego wariacjach, oraz epizody o zauważalnie bardziej fantazyjnym charakterze. Warto jednak dokonać analizy pierwszego przeprowadzenia, gdzie Bartók zachowuje ściśle określony porządek kolejnych ukazań tematu, z ilością jego powtórzeń odpowiadającą ilości głosów w fudze (cztery), oraz zachowaniem klasycznych reguł dotyczących tonacji kolejnych ukazań tematu (w tym wypadku temat *dux* pojawia się w tonacji właściwej, odpowiedź *comes* zachowuje relację kwinty czystej w górę):

¹³⁴Humphrey Burton, *Yehudi Menuhin: A Life* (Northeastern University Press, 2001), str. 232, tłum. własne.

¹³⁵Halsey Stevens, op. cit, str. 224.

Fuga

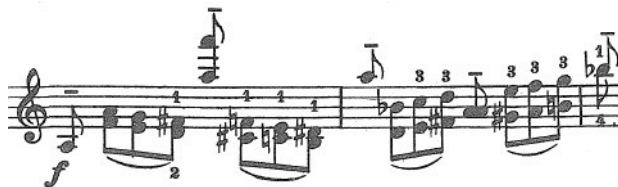
Risoluto, non troppo vivo, $\text{♩} = \text{ca. } 116$

The musical score is for a piece titled "Fuga" from Bartók's Sonata for Solo Violin, Sz. 117, movement II, measures 1-23. It is in 4/4 time with a tempo of approximately 116 beats per minute. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It features a complex, rhythmic melody with many accidentals and fingerings. The notation is dense, with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and various articulation marks like slurs and accents. The score includes dynamic markings such as *sim.*, *legato*, *sf*, and *meno f*. The piece is characterized by its intricate, baroque-style counterpoint and rapid passages.

Przykład 3.54, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 1-23

Spośród wszystkich trudności, które stawia przed wykonawcą *Fuga*, należy wymienić przede wszystkim dbałość o elementy charakterystyczne dla barokowego wzorca – właściwe eksponowanie tematów i ich odpowiedzi czy różnicowanie *quasi*-przeprowadzeń i łączników je spajających. Równie istotne jest utrzymanie żelaznej dyscypliny tempa, które powinno być spójne niezależnie od wszystkich komplikacji. Dlatego też istotne jest jego dostosowanie już od pierwszych taktów, tak aby wystrzec się pospolitego błędu wynikającego z rozpoczęcia *Fugi* wręcz szybciej niż zakłada to kompozytor, co przy niedostatecznym przygotowaniu technicznym prowadzić może do stopniowego, niemającego większego związku z frazą grzęźnięcia w obliczu pojawiania się kolejnych głosów, a co za tym idzie, gęstniejącej faktury.

Mając na uwadze komplikacje w zakresie intonacji, warto dodać, że Bartók oprócz zwartych, jednorodnych wielodźwiękowych przebiegów często zupełnie izoluje od siebie poszczególne plany – pozwala to na lepszą ich identyfikację, poza tym wzmacnia napięcie i potęguje rozmach wybranych motywów, tak jak ma to miejsce w taktach 32-33:



Przykład 3.55, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 32-33

Oczywistą trudnością pojawiającą się w dalszym przebiegu omawianej części będzie konieczność tym większego kładzenia nacisku na ukazania tematu, jako że (z wyłączeniem ekspozycji) nie będą się one pojawiać bezpośrednio po sobie, poza tym niejednokrotnie są one bardzo zręcznie wplecione w wartką narrację. Ze względu na specyfikę instrumentu, temat ukazywany w najwyższym rejestrze jest stosunkowo czytelny i łatwy do identyfikacji. Zupełnie inaczej dzieje się, jeśli umieszczony on jest w głosie najniższym, ponadto poddany jest inwersji. Kompozytor (możliwe że za sprawą Menuhina) dobrze zdaje sobie z tego sprawę, umieszczając możliwie jak najbardziej sugestywne, artykulacyjne adnotacje:

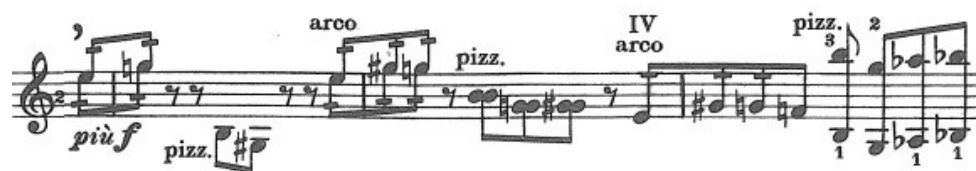


Przykład 3.56, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 44-45

Bartók w II części *Sonaty* wprowadza różne rodzaje *pizzicata*. Pojawiają się one w jednym fragmencie, na przestrzeni zaledwie kilku taktów, stanowiąc inwersję właściwego tematu, który jest z nią konfrontowany. Pierwsza odpowiedź jest zachowawcza, wykorzystuje *pizzicato* o tradycyjnym, znanym od stuleci kształcie. Drugie z nich jest znacznie trudniejsze intonacyjnie ze względu na pochod trzech dźwięków *unisono* (wykonywanych niezmiennym układem ręki – czwarty palec na niższej strunie, pierwszy palec na strunie wyższej). Dodatkowo należy zwrócić uwagę na zastosowanie zarówno w tym przypadku, jak i na samym początku części, szeregu pauz – mają one wielkie znaczenie dla przebiegu muzyki, toteż skrzypek podczas ich trwania nie powinien wykonywać żadnych zbędnych ruchów,

wszystkie zmiany pozycji muszą być bezszelestne. Oznacza to, że nie można sprawdzić, czy wspomniane wyżej *pizzicata* (zwłaszcza te zdwojone) są czyste; wykonawca musi być pewien swojej intonacji, opierając się jedynie na pamięci mięśniowej.

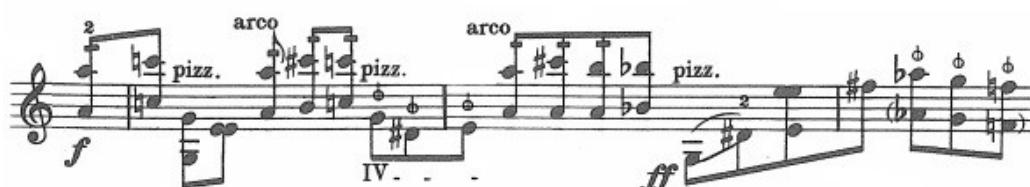
Kolejna odpowiedź jest bardziej awangardowa - tutaj dwudźwiękowe *pizzicato* ma rozpiętość dwóch oktaw, ponadto w tym wypadku w użyciu pozostają struny skrajne (G i E). Yehudi Menuhin proponuje dwie możliwości wykonania tego fragmentu. Pierwsza z nich zakłada zagranie dolnej nuty *pizzicato* prawą ręką, zaś górnej – lewą. Wadą takiego rozwiązania jest to, że *pizzicato* lewej ręki musi być wykonane czwartym palcem, który jest słabszy i mniej mobilny. Z drugiej strony, ułożenie prawej ręki jest w tym wypadku naturalne, będzie więc ona szybciej przygotowana na pasaż grany *arco*. Inną sugestią jest jednoczesne użycie dwóch palców prawej ręki – sposób ten jest częściej stosowany, głównie ze względu na możliwość uzyskania bardziej jednorodnego brzmienia. Trzy pierwsze ukazania tematu wraz z jego inwersją zostały zaprezentowane na poniższym przykładzie:



Przykład 3.57, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 62-64

Po owym szybkim pasażu *arco* Bartók raz jeszcze powraca do eksploatowanej wcześniej techniki wykonawczej. Tym razem riposta zawiera się w dwóch nutach *pizzicato*, i ponownie największy problem wiąże się z zachowaniem dobrej intonacji. Aby poprawnie wykonać *unisono* przypadające na drugą z nich, należy naciągnąć czwarty palec leżący na strunie G, przy jednoczesnym ciążeniu aparatu lewej ręki w stronę pierwszej pozycji, gdzie powinien znajdować się pierwszy palec (przy założeniu, że pierwsza pozycja stanowi w tym wypadku punkt wyjściowy). Samo zestrojenie interwału *unisono* na skrzypcach jest dużą trudnością, w tym wypadku sytuację utrudnia dodatkowo poprzednia nuta, gdzie lewa ręka jest ułożona w pierwszej pozycji. Kluczowym jest więc samo naciągnięcie czwartego palca, które musi się odbyć bardzo szybko i w idealnym momencie – jeśli nastąpi ono zbyt wolno, czwarty palec będzie za nisko, a *unisono* nie będzie czyste. Jeśli jednak wykonawca zbyt szybko skupi się na drugiej nucie, już pierwsza z nich będzie fałszywa w wyniku podświadomego przygotowywania się na naciągnięcie ręki (w takiej sytuacji może się nawet pojawić między nimi minimalne *glissando*, co jest oczywistym błędem).

Ostatnim wykorzystanym wariantem jest tzw. *pizzicato* Bartókowskie, w którym struna poprzez odpowiednie szarpnięcie powinna odbić się od gryfu, co doprowadzi do uzyskania ostrego i metalicznego brzmienia. Może być ono wykonane na dwa sposoby – albo dwoma palcami prawej ręki (wskazującym i kciukiem), albo tylko pierwszym z nich, lecz wyraźnie zaokrąglonym. Osobiście preferuję drugie rozwiązanie, gdyż jest ono szybsze w wykonaniu – aby do *pizzicata* przygotować dwa palce prawej ręki, należy szybko zmienić chwyt całego smyczka, aby później znów powtórzyć całą procedurę przed powrotem do gry *arco*; ponadto z oczywistych względów kciuk jest zdecydowanie mało precyzyjny. W *Fudze* Bartókowskie *pizzicato* pojawia się dwukrotnie – o ile jego wykonanie na strunie G nie stanowi problemu (wręcz odwrotnie, zachodzi większe ryzyko przerysowania brzmienia), tak w wyższym rejestrze powinno być tym lepiej przygotowane i zagrane z przekonaniem.



Przykład 3.58, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. II takty 66-69

W takcie 77 temat ukazany jest po raz kolejny, tym razem z wykorzystaniem szeregów akordowych, co przyczynia się do osiągnięcia największego dotychczas wolumenu brzmienia. Z punktu widzenia formy ważna jest jego tonacja (c-moll). Jest to o tyle istotne, że pozwala na zdefiniowanie fugi jako *quasi-allegro* sonatowe posiadające jeden klarowny temat, z możliwymi do wyróżnienia ekspozycją (pełne, pierwsze przeprowadzenie tematu wraz z modulującym łącznikiem), przetworzeniem (szeregi epizodów tematycznych przeplatanych przez wirtuozowskie, wariacyjne sekcje), repryzą (ponowne ukazanie tematu w „tonacji” pierwotnej) oraz kodą, zawierającą się w ostatnich dziewięciu taktach. Dokonanie takiego podziału jest możliwe również dzięki wyodrębnieniu poszczególnych centrów tonalnych – C (c-moll) wyznacza początek każdej z kolejnych części allegro sonatowego:

	6	11	16	21		36	45	50		63	67	71	77		85	93	99	
	EKSPOZYCJA					PRZETWORZENIE					REPRYZA					CODA		
	Przeprowadzenie kompletne					Epizod					Temat					Epizod		
Ilość taktów	20					15					14					8		
Wejścia tematu	#1	#2	#3	#4		#5	#6	#7	#8	#9	#10	#11	#12	#13		#14	#15	
	5	5	5	5		9	5	4	4	4	4	6	8	8		6	6	
Centra tonalne	C g					A B C f#					C F(d) B(g) G(e) f#					D D(b) C		

Ilustracja 3.59, Struktura I części Sonaty na skrzypce solo Sz. 117 B. Bartóka

Rozpoczynający się od taktu 85 epizod łączy ze sobą atonalne, modernistyczne brzmienie z barokową tradycją. Jego początek w dużej mierze opiera się na skali całotonowej, co w połączeniu z odpowiednią kombinacją rytmu i artykulacji dodaje mu iscie ludowego charakteru. Z kolei dalsza część zawiera się w szeregu akordów (58!), z których dolnym składnikiem jest pusta struna D. Stanowi to pewne odwołanie do nuty burdonowej, na tle której wybrzmiewa wirtuozowski popis prowadzony w kierunku zamykającej fugę kadencji.

Sama koda pełni jednocześnie rolę jednego z punktów kulminacyjnych, za sprawą dynamiki *fortissimo* i gęstej faktury. Struktura występujących w tym miejscu akordów jest bardzo rzadko spotykana w literaturze – zestawiane są między sobą dwie kwinty (bas-tenor oraz alt-sopran). Wykonanie dolnego interwału czwartym palcem jest prawie niemożliwe (gdyż jest on zbyt mały, ma małą powierzchnię nacisku). W takim wypadku konieczność użycia trzeciego palca powoduje, że aparat lewej ręki przesuwa się w górę, tak że pozostaje ona w zawieszeniu pomiędzy dwiema pozycjami. Biorąc pod uwagę, że kwinty czyste są dla skrzypiec z natury niewygodnym interwałem, prowadzi to do oczywistych trudności intonacyjnych; ponadto struny pozostają w ciągłym napięciu, co może prowadzić nawet do przerwania najwyższej, i jednocześnie najsłabszej z nich (E).

Fuga na samym końcu wykorzystuje efekt zaskoczenia – bardzo rozległe *glissando* i wyciszenie do dynamiki *pianissimo piano* przechodzi w długą pauzę, po której po raz ostatni pojawia się czoło tematu (c-es), w ekstremalnie skonstrastowanej dynamice *fortissimo*.

III. Melodia

Jako następną część Bartók umieścił spokojną *Melodię*, której budowa formalna posiada cechy wariacyjnej arii *da capo* (ABA). Stanowi ona bardzo dobry przykład charakterystycznego dla Węgry stylu twórczego, noszącego miano *night music* (ang. muzyka nocy), który rozwijany jest jako „nierzeczywiste dysonanse będące tłem dla odgłosów natury oraz samotnych melodii”¹³⁶. Tempo jest niezwykle wolne; panuje atmosfera tajemnicy i intymności, na co wskazuje chociażby dynamika, która przez cały czas oscyluje pomiędzy *pianissimo piano* a *mezzo piano*.

Sekcja A składa się z czterech długich fraz o monofonicznej fakturze i surowym zabarwieniu, z których każda zakończona jest analogiczną strukturą melodyczno-rytmiczną, stanowiącą swego rodzaju motyw przewodni:

¹³⁶David Schneider, *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (California Studies in 20th-Century Music, 2006), str. 84, tłum. własne.



Przykład 3.60, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. III takty 4-5, 10-11, 18-20, 28-29

Otwierający całą część temat sekcji A jest zauważalnie podobny do motywu zamykającego przetworzenie części pierwszej, *Chaconny*:



Przykład 3.61, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 49-51, cz. III takty 1-3

Sekcja środkowa (B) przynosi istotną zmianę charakteru – użycie tryli i tremola w dolnym rejestrze dodaje pewnego rozedrgania i niepokoju. Bartók zaznacza, aby została ona wykonana z użyciem tłumika, chociaż w jednym ze swych listów do Menuhina wyraża swoją wątpliwość, sugerując możliwość niewprowadzania takiej zmiany¹³⁷. Właśnie tutaj na pierwszy plan wychodzi kolor, co stanowi pewną analogię do stylu impresjonistycznego. Warto w tym kontekście zwrócić uwagę na ulotność szybkich pochodów z taktów 43-44:



Przykład 3.62, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. III takty 43-44

Bezpośrednio potem usłyszeć można krótkie, rwane mordenty, które odwołują się do przytoczonych wcześniej „odgłosów natury” – mogą one przywołać na myśl np. śpiewy ptaków, których specyfika podkreślana jest dzięki wykorzystaniu efektu echa. Kompozytor daje wykonawcy pełną swobodę w kwestii ilości powtórzeń tego krótkiego motywu:



Przykład 3.63, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. III takty 47-48

¹³⁷Béla Bartók, *Letters* (London: Faber & Faber, 1971), str. 332.

Sekcja A' stanowi kunsztowną wariację na temat początkowego tematu – czerpie z niego cały materiał melodyczny, jednak jest tak ornamentalnie opleciona, że rozpoznanie jej źródła nie okazuje się być czymś tak oczywistym, tym bardziej że nagromadzenie ozdobników wpływa na zauważalnie większą ruchliwość narracji. Po raz kolejny powracają charakterystyczne zwieńczenia fraz, w tym wypadku ukazane dwukrotnie:



Przykład 3.64, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. III takty 52-53, 57-58

Po osiągnięciu wysokiego rejestru i ponownym pojawieniu się „motywu ptaków”, ostatni raz wyraźnie słyszalny jest główny temat, którego początkowy fragment przechodzi w wieńczącą całą część, serię równoległych flazoletów.

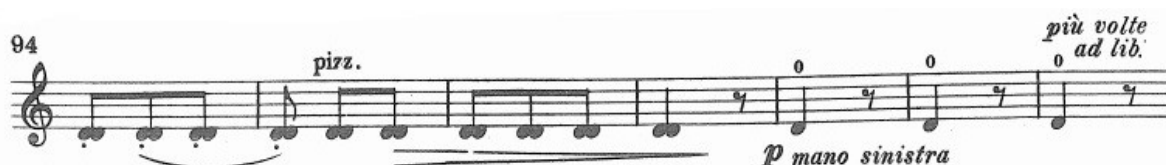
IV. Presto

Czwarta część, *Presto*, napisana jest w formie stylizowanego ronda, którego dalsze sekcje ulegają stopniowej fragmentaryzacji i wzajemnie na siebie nachodzą. Możliwe jest również dokonanie bardziej dokładnego podziału w oparciu o czytelnie zaznaczone piony tonalne (g-moll / B-dur), które dzielą część na cztery człony o zbliżonych rozmiarach (1. A, 2. B, 3. A' C, 4. przetworzenie B i A, B', koda). Z pewnością poszczególne składowe są stosunkowo łatwe do wysłyszenia ze względu na odmienny charakter, różnice w tempie czy dynamice. Sekcje skrajne, refrenowe, mają żywy, przypominający *scherzo* charakter. Wykorzystują żelazną dyscyplinę opartego na szesnastkowym ruchu, niezwykle szybkiego *moto perpetuo*, które swoim niemal niczym nieograniczonym pędem przypomina finał (również *Presto*) z *I Sonaty na skrzypce solo g-moll* Johanna Sebastiana Bacha:



Przykład 3.65, J. S. Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. IV takty 1-3
B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 1-7

Bartók pierwotnie planował w owych szybkich przebiegach wprowadzić ćwierćtony, lecz współcześnie zdecydowana większość wykonawców preferuje nieco uproszczoną wersję będącą wynikiem sugestii Menuhina, wykorzystującą dwanaście tonów klasycznego, zachodniego podziału oktawy. Wolumen brzmienia jest bardzo znikomy – dominuje bowiem dynamika *piano*, szybkie *crescenda* i *diminuenda* przypominają bardziej nerwowe zrywy niż rzeczywiste zmiany natężenia dźwięku. Szybkie i *quasi*-taneczne przebiegi figuracyjne szybko osiągają swój punkt kulminacyjny, po którym muzyka ulega stopniowemu wyciszaniu. Dodatkowy efekt uzyskiwany jest poprzez adnotację *con sordino* (z tłumikiem), którego użycie przy końcu tej motorycznej sekcji jest w pomysłowy sposób zaplanowane – podczas gdy lewa ręka realizuje *pizzicato* oparte na pustych strunach, prawa może w międzyczasie zdjąć tłumik. Bartók korzysta z takiego zabiegu dwukrotnie, zarówno przed pierwszym, jak i drugim kupлетem; dzięki temu zachowana zostaje ciągłość wypowiedzi, tak ważna w kontekście szybkiego, motorycznego pędu. Warto zwrócić uwagę na określenie *più volte* (wł. kilka razy) *ad libitum* (łac. dowolnie). Oznacza to, że *pizzicato* lewą ręką może zostać powtórzone więcej razy; ważniejsze w tym wypadku jest spokojne, niezakłócone zdjęcie tłumika oraz utrzymanie pierwotnego tempa. Drugi temat powinien zostać ukazany na zasadzie kontrastu dynamicznego, bez chociażby podświadomego osadzenia narracji.



Przykład 3.66, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 94-100

Drugi temat poprzez swoją specyficzną melodykę i licznie występujące rytmy punktowane, związany jest bardziej z węgierską muzyką ludową¹³⁸. Charakterystyczne jest użycie hemioli, nadające mu pewnej prowokacyjności:



Przykład 3.67, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 101-118

138O. Yatsugafu, op.cit., str. 57.

Wkrótce potem powraca bardziej tajemniczy nastrój pierwszych taktów – część A' wykorzystuje analogiczny materiał, tym razem jednak zdwojony w odległości kwinty; niektórzy twierdzą, że w muzyce skrzypcowej takie przebiegi równoległych kwint nigdy wcześniej nie pojawiały się w takim natężeniu¹³⁹. Szczególnie niewygodny jest sam koniec, tuż przed nadejściem drugiej, spokojniejszej sekcji. Wykonywanie kwint czwartym palcem jest zdecydowanie najmniej wygodne, dlatego najrozsądniejsze będzie unikanie takiego rozwiązania tak bardzo, jak tylko jest to możliwe. Na poniższym przykładzie przedstawiona jest autorska propozycja palcowania. Co prawda w takim wypadku niezbędne jest częstsze naciąganie palca w przypadku odległości półtora tonu (jak np. w drugim takcie), oraz jedną zmianę pozycji więcej (trzeci takt), lecz w moim mniemaniu stanowi to znacznie mniejszą komplikację, zaś uzyskany dźwięk jest znacznie pewniejszy:



Przykład 3.68, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 245-248

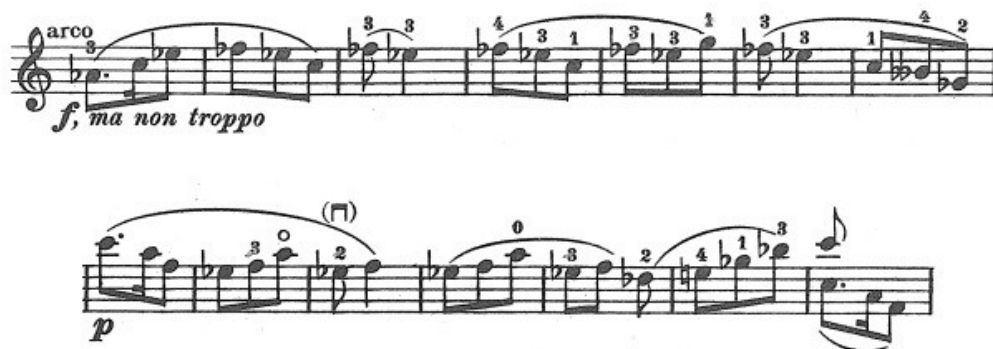
Po znacznym rozszerzeniu intensywności brzmienia (w porównaniu do początku *Finale*), i tym razem akordy *pizzicato* płynnie przechodzą do kolejnego kupletu, o nieco spokojniejszym charakterze. Warto zwrócić uwagę na dość nietypowe palcowanie w takcie 272. Naturalnym byłby układ palców 4-3; świadome zsunięcie trzeciego palca ma przynieść efekt jęklivego *glissanda*, a intonowanie dźwięku *fa* niżej pozwoli skuteczniej oddać orientalny charakter melodii.



Przykład 3.69, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 270-276

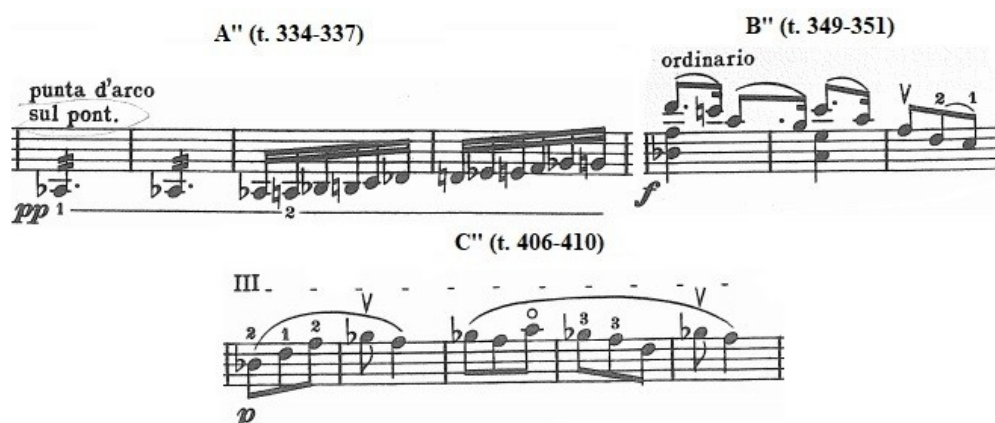
Jest ona tym ciekawsza, gdyż jej kolejna prezentacja zachowuje relacje inwersji, czyli odwróconego kierunku interwałów pomiędzy kolejnymi dźwiękami. Zabieg ten był szczególnie chętnie wykorzystywany m.in. przez Johanna Sebastiana Bacha, jako jedna z możliwości prezentacji tematu w jego polifonicznych kompozycjach:

¹³⁹F. Spinosa, op. cit., str. 118.



Przykład 3.70, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 270-276, 282-288

Końcowa sekcja finału stanowi swego rodzaju podsumowanie całego materiału pojawiającego się wcześniej. Słyszalne są reminiscencje oryginalnego tematu (zarówno jego pojedynczej, jak również dwudźwiękowej tekstury), kanciaste rytmy punktowane sekcji B poddawane dynamicznej gradacji, jak również, pod sam koniec, ostatni melancholijny zaśpiew z drugiego kupletu (C):



Przykład 3.71, B. Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 334-337, 349-351, 406-410

Należy zauważyć, że pomimo wcześniejszego eksponowania pewnych skrajnie dysonansowych kombinacji, Bartók kończy swoją solową sonatę niemal tymi samymi, rozległymi akordami, od których się ona rozpoczynała. Ich podstawę stanowią dwie puste struny; różnica tkwi w trybie (g-moll – G-dur), oraz rozpiętości oktawowowej.

UWAGI KOŃCOWE

Wszystkie trzy pozycje, których szczegółowej analizy dokonałem w trzecim rozdziale niniejszej pracy, są niezwykle wartościowe z punktu widzenia całej literatury skrzycowej. W przypadku pierwszej z nich, autorstwa Paula Hindemitha, należy docenić fakt, że obok analogicznych utworów Maxa Regera, ma ona charakter niemal pionierski – na początku XX wieku gatunek sonaty na skrzypce solo po niemal 150 latach niebytu dopiero rozpoczynał swój powrót na estrady. Utwór ten jest owocem wczesnej działalności kompozytorskiej; wcale nie oznacza to jednak jego niedojrzałości – przeciwnie, w rzeczywistości posiada wszelkie atrybuty, aby móc wejść do standardowego repertuaru i zająć w nim należne miejsce m.in. obok *Sonat z op.35* Eugène Ysaÿe’a.

Wspomniany wyżej zbiór autorstwa belgijskiego wirtuoza od dziesiątek lat cieszy się nieustającą popularnością, i nic nie wskazuje na to, aby taki stan rzeczy miał się zmienić. Już pierwsza sonata ukazuje pełnię osobistego, unikalnego stylu wzbogaconego o śmiałe innowacje z dziedziny harmonii, niespotykaną wcześniej kolorystykę, nowatorskie środki wyrazu, oraz wirtuozowską brawurę. Połączenie praktycznego doświadczenia z naturalną łatwością pisania pozwoliło mu stworzyć dzieło kompletne.

Kompozycja autorstwa Beli Bartóka stanowi zaś pewien symbol przemian i nowych dążeń charakterystycznych dla muzyki współczesnej – świadczą o tym m.in. mocna ekspresja, emancypacja dysonansu, budowanie narracji opartej przede wszystkim o silne, diatoniczne piony tonalne. Utwór ten, w opozycji do *Sonaty g-moll* Hindemitha, został ukończony u schyłku życia jego twórcy. Z tego powodu jest on pewną reminiscencją całej twórczości Bartóka, w której splatają się charakterystyczne dla niej cechy – inspiracja folklorem, wyrazista rytmika, czy obecność silnych kontrastów.

Mimo, iż wszyscy wymienieni wyżej kompozytorzy z wielu rozmaitych względów mieli inne spojrzenie na muzykę, ich *Sonaty na skrzypce solo* łączy jeden, niezwykle ważny mianownik – czytelna inspiracja dziedzictwem Johanna Sebastiana Bacha, zwłaszcza jego cyklem *Sonat i Partit*. W działach tych, będących pewnym podsumowaniem epoki baroku, istnieje doskonała równowaga między zewnętrzną formą a wewnętrzną treścią; przejawia się świadomość możliwości i ograniczeń skrzypiec oraz prawdziwe mistrzostwo kontrapunktu.

Praca nad czterema pozycjami wchodzącymi w skład załączonego nagrania płytowego była z pewnością największym wyzwaniem w mojej dotychczasowej karierze artystycznej, stanowi również pewną puentę wieloletniej edukacji – wszak dobór programu był dyktowany osobistą, głęboką admiracją dla muzyki Bacha oraz jego wiernych, XX-wiecznych następców. Prezentowane przeze mnie kompozycje są niezwykle wymagające zarówno pod względem solowej obsady, kunsztu polifonii, jak i muzycznej głębi oraz czysto wirtuozowskich walorów. Cały proces przygotowawczy był czynnością bardzo inspirującą, wpłynął na dalszy rozwój mojej wrażliwości muzycznej, ponadto pomógł mi na nowo zdefiniować szereg zależności i ciągów przyczynowo-skutkowych którymi prześiąknięta jest cała muzyka klasyczna, oraz docenić na nowo uniwersalizm muzyki Johanna Sebastiana Bacha. Mając to na uwadze, warto w tym miejscu przytoczyć słowa muzykologa Karla Geiringera, które wciąż zachowują swoją aktualność i mogą posłużyć jako trafne podsumowanie niniejszej rozprawy:

„Często zdarza się w historii sztuki, że geniusz znacznie wyprzedzający swoje czasy pozostaje niezrozumiały i zyskuje uznanie dopiero po śmierci. W przypadku Bacha obraz jest nieco inny – za życia jego muzykę często uważano za wtórną, niemodną, wręcz przestarzałą; jednak rzeczywiście dla późniejszych pokoleń okazał się wręcz niewyczerpanym źródłem inspiracji, życiową siłą w muzycznym dziedzictwie Zachodu”¹⁴⁰.

¹⁴⁰Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era* (New York: Oxford University Press, 1966), str. 353, tłum. własne.

ANEKS

Ważniejsze sonaty na skrzypce solo skomponowane w XX i XXI wieku

- Max Reger – *7 Sonatas for Violin Solo, Op.91* (1905)
- Ernst Křenek – *Sonata No. 1 for solo violin, Op. 33* (1925)
- Nikos Skalkottas – *Sonate* (1925)
- Erwin Schulhoff – *Sonate* (1927)
- Karl Amadeus Hartmann – *2 Sonatas for solo violin* (1927)
- Sándor Veress – *Sonata* (1935)
- Erich Honneger – *Sonata for solo violin* (1940)
- Grażyna Bacewicz – *Sonata No. 1 for solo violin* (1941)
- Sergiej Prokofiev – *Sonata for solo violin in D major, Op. 115* (1947)
- Ernst Krennek – *Sonata No. 2 for solo violin, Op. 115* (1948)
- Paul Ben-Haim – *Sonata in G* (1951)
- Bogusław Schaeffer – *Sonata per violino solo* (1955)
- Darius Milhaud – *Sonatina pastorale for violin solo, Op.383* (1960)
- Mieczysław Weinberg – *Sonata No.1 for violin solo, Op.82* (1964)
- Mieczysław Weinberg – *Sonata No.2 for violin solo, Op.95* (1967)
- Aram Khachaturian – *Sonata-Monologue, for unaccompanied violin* (1975)
- Krzysztof Meyer – *Sonata na skrzypce solo* (1975)
- Edison Denisov – *Sonata for violin solo* (1978)
- Mieczysław Weinberg – *Sonata No.3 for violin solo, Op.126* (1979)
- Rodion Shchedrin – *Echo Sonata, for solo violin* (1984)
- Laura Schwendinger – *Sonata for solo violin* (1995)
- Alexander Shchetynsky – *Sonata for Solo Violin* (2009)
- Mohammed Fairouz – *Sonata for Solo Violin* (2011)

BIBLIOGRAFIA

Monografie

- Rudolf Aschmann, *Das deutsche polyphone Violinspiel im 17. Jahrhundert: ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Violinspiels* (Universität Zürich, 1962)
- Donald Brook, *Violinists of Today* (London: Rockliff, 1950)
- David D. Boyden, *The History of Violin Playing from its origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music* (London, United Kingdom: Oxford University Press, 1965)
- Manfred F. Bukofzer, *Music in the Baroque Era- from Monteverdi to Bach* (New York: W. W. Norton & Company, Inc., 1947)
- Humphrey Burton, *Yehudi Menuhin: A Life* (Northeastern University Press, 2001)
- Andrey Curty, *A Pedagogical Approach to Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, op. 27* (University of Georgia, 2003)
- Thomas Drescher, *Virtuosissima conversazion: Konstituenten des solistischen Violinspiels gegen Ende des 17. Jahrhunderts* (Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis, 1996)
- Grigory Feschenko, *Ivan Evstafevich Khandoshkin: monograficheskij ocherk.* (Leningrad: Muzyka, 1972).
- Beixi Gao, *The use of multiple stops in works for solo violin by Johann Paul von Westhoff, and its relationship to German polyphonic writing for a single instrument* (University of North Texas, 2017)
- Karl Geiringer, *Johann Sebastian Bach: The Culmination of an Era* (New York: Oxford University Press, 1966)
- Nancy Golden, *The development of the solo violin sonata in Italy during the Baroque period* (Boston University, 1955)
- Gerald Hayes, *Musical Instruments and Their Music* (London: Oxford University Press, 1930)
- Ray Iwazumi, *The Six Sonates Pour Violon Seul, Op. 27 of Eugène Ysaÿe: critical commentary and interpretive analysis of the sketches, manuscripts, and published editions* (Julliard School, 2004)

- Hristo Kardjiev, *A Historical Survey of the Theory and Practice of Violin Scordatura* (University of Durban, 1995)
- Joel Lester, *Bach's Works for Solo Violin, Style, Structure, Performance* (New York, Oxford University Press, 1999)
- Louis Lochner, *Fritz Kreisler* (New York: Macmillan, 1950)
- Noel Malcolm, *George Enescu: His Life and Music* (London: Toccata Press, 1990)
- Joseph Manig-Sylvan, *Béla Bartók: Sonata for Solo Violin* (The University of Arizona, 1986)
- Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Philadelphia: Temple University Press, 2009)
- Andrew Manze, *A performers guide to the music of the baroque period* (London: ABRSM, 2017)
- Frederick H. Martens, *Violin Mastery: Talk with Master Violinists and Teachers*, (New York: Frederick A. Stokes company, 1919)
- Simon McVeigh, *The Violinists of the Baroque and Classical Periods* (New York: Cambridge University Press, 1992)
- Yehudi Menuhin. *Unfinished Journey: Twenty Years Later* (New York: Fromm International, 1997)
- Ernst Meyer, *English Chamber Music* (London: Lawrence and Wishart, 1951)
- William Newman, *The Sonata in the Baroque Era* (The University of North Carolina Press, 1966)
- Ove Nordwall, *The Original Version of Bartók's Sonata for Solo Violin* (Cambridge University Press: 1965)
- Maryla Renat, *Oblicza polskiej sonaty XX wieku na skrzypce solo* (Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, 2012)
- Jessika Ulrike Rittstieg, *Continuity and Change in Eugène Ysaÿe's Six Sonatas, Op. 27, for Solo Violin* (The Open University, 2018)
- Henry Roth, *Violin Virtuosos: from Paganini to the 21st Century* (Los Angeles: California Classics Books, 1997)
- Adolfo Salazar, *Music in our Time* (New York: W. W. Norton, Inc., 1946).

- David Schneider *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition: Case Studies in the Intersection of Modernity and Nationality* (California Studies in 20th-Century Music, 2006)
- Boris Schwarz, *Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman* (New York: Simon and Schuster, 1983)
- Alfred Schweitzer, *J. S. Bach* (New York: The Macmillan Company, 1955)
- Raymond Sidoti, *The Violin Sonatas of Béla Bartók: an Epitome of the Composer's Development* (The Ohio State University, 1972)
- Frank Spinosa, *Unaccompanied Sonatas and Partitas for Violin* (Boston University, 1954)
- Tara Slough, *Precedents to J.S. Bach's fugues for solo violin from the sonatas, BWV 1001, 1003, and 1005* (University of Calgary, 2010)
- Halsey Stevens, *The Life and Music of Béla Bartók* (New York: Oxford University Press, 1993)
- Igor Strawiński, *Autobiografia* (Nowy Jork, 1936)
- Heinrich Strobel, *Paul Hindemith* (Mainz: B. Schott's Söhne, 1961)
- Joseph Szigeti, *With Strings Attached: Reminiscences and Reflections*, (New York: A.A. Knopf, 1967)
- Judy Tarling, *Baroque String Playing for Ingenious Learners* (London: Corda Music Publications, 2013)
- Alzaleen Titcomb, *The Solo Violin Sonatas of Hindemith and Bartók: A Study in Contest* (Smith College, 1955)
- Yu-Chi Wang, *A Survey of the Unaccompanied Violin Repertoire, Centering on Works by Johann Sebastian Bach and Eugène Ysaÿe* (University of Maryland, 2005)
- Mary Watson, *The Violin Sonata in the Baroque Era* (The University of North Carolina, 1966)
- Helmut Wirth, *Max Reger: Mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten* (Rowohlt, Hamburg 1973)
- Christoph Wolff, *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician* (Oxford University Press, 2002)
- Oliver Yatsugafu, *Performance-practice issues in Bartók's Sonata for Solo Violin* (University of Georgia, 2007)

- Mashan Yang, *The Six Sonatas for Unaccompanied Violin by Eugène Ysaÿe: a study in dedication and interpretation* (Victoria University of Wellington, 2016)
- Antoine Ysaÿe, *Historical Account of the Six Sonatas for Unaccompanied Violin Op. 27 of Eugène Ysaÿe and Chronological Summary of the Major Events in the Master's Life and Career Followed by a Catalogue of His Compositions and a Discography* (Brussels: Editions Ysaÿe, 1968)
- Ernest Zavorský, *J.S. Bach* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1985)

Artykuly

- Ray Borges, *The Phi Code in Nature, Architecture and Engineering* (Penn State University, 2004)
- Hector Valdivia, *Eugène Ysaÿe's Six Sonatas for Solo Violin, Op.27: Bach, Virtuosity, and Musical Portraiture* (The Violexchange 6, 2&3, 1991)
- Peter Várnai, *Ein unbekanntes Werk von Johann Paul von Westhoff* (Die Musikforschung 24 no. 3, 1971)

Publikacje zbiorowe

- Vera Lampert, László Somfai, Eric White, Jeremy Noble, Ian Kemp, *The New Grove Modern Masters: Bartók, Stravinsky, Hindemith* (New York: W.W. Norton, 1984)

Hasła encyklopedyczne

- Giselher Schubert, *Hindemith Paul* w: Grove Music Online (Oxford University Press, 2001)
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13053 (10.08.2021)
- Boris Schwarz, *Szigeti Joseph* w: Grove Music Online (Oxford University Press, 2001)
www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/27314 (09.08.2020)
- Karl Heinrich Wörner, *Empfindsamer Stil* w: *Geschichte der Musik. ein Studien- und Nachschlagebuch* (Vandenhoeck & Ruprecht, 1993)

Zasoby internetowe

- Martin Anderson, *Max Reger: Sonatas for Unaccompanied Violin (1905)*
www.classical.net/music/recs/reviews/d/drn90175a.php (07.01.2021).
- Julia Chmielewska-Ulbrich, Uwe Ulbrich, *Unarum Fidium*
www.unarum-fidium.de/duo-unarum-fidium-eng (31.01.2021)
- Rebecca Cypess, *Instrumental Music and 'Conversazione' in Early Seicento Venice: Biagio Marini's 'Affetti Musicali' (1617)*
(Oxford University Press: Music & Letters Vol. 93 No. 4, 2013)
<https://www.jstor.org/stable/41811888> (10.09.2021)
- Janelle Davis, *Unaccompanied* (Indiana Public Media, Indiana University, 2014)
www.indianapublicmedia.org/harmonia/unaccompanied.php (12.08.2021)
- Walter Frisch, *Reger's Bach and Historicist Modernism*
(19th-Century Music Vol. 25, 2001)
www.jstor.org/stable/10.1525/ncm.2001.25.2-3.296 (09.08.2021)
- Frank David Leone, *Heinrich Ignaz Franz von Biber baptized today in 1644*
www.fdleone.com/2015/08/12/heinrich-ignaz-franz-von-biber-baptized-today-in-1644/
(20.07.2021)
- Henry G. Mishkin, *The Solo Violin Sonata of the Bologna School*
(Oxford University Press: The Musical Quarterly, Vol. 29 No. 1, 1943)
<https://www.jstor.org/stable/739354> (02.07.2021)
- Tomasz Aleksander Plusa, *Pisendel Violin Sonatas* (Brilliant Classics, 2017)
www.chandos.net/chanimages/Booklets/BT1144.pdf (02.09.2020)
- Marion M. Scott, *Solo Violin Sonatas: Some Observations upon Their past and upon Their Performance* (Oxford University Press: Music & Letters, Vol. 10 No. 1, 1929),
<https://www.jstor.org/stable/10.1525/jm.2010.27.2.181> (02.09.2021)
- David Schoenbaum, *Rudolph Kolisch at 82: a link to Old Vienna*
(University of Iowa, 1972)
https://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1023&context=history_pubs
(10.07.2021)
- Harold C. Schonberg, *Nobody wants to play Max Reger* (The New York Times, 1973)
www.nytimes.com/1973/12/02/archives/nobody-wants-to-play-max-reger.html
(11.08.2021)

- Cristina Schreil, *Violinist Philippe Graffin on Completing & Recording an Unknown Ysaÿe Sonata*
www.stringsmagazine.com/violinist-philippe-graffin-on-completing-recording-an-unknown-ysaye-sonata/ (08.08.2021)
- Patrick Wood Uribe, “*On that single Instrument a full Consort*”: *Thomas Baltzar’s Works for Solo Violin* (Journal of Seventeenth-Century Music, Volume 15, 2009)
www.sscm-jscm.org/jscm/v15/no1/uribe.html#_edn1 (02.08.2021)
- Laurence Vittes, *Titans Talk about the Bach Solo Violin Works* (Strings Magazine, 2007),
www.stringsmagazine.com/titans-talk-about-the-bach-solo-violin-works (24.03.2021)
- Heinz-Jürgen Winkler, *Fascinated by Early Music: Paul Hindemith and Emanuel Winternitz* (Music in Art 29, 2004)
www.jstor.org/stable/i40085673 (20.06.2021).
- Heinz-Jürgen Winkler, *Interview with Christian Tetzlaff* (Hindemith-Forum 3, 2001)
www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_3_2001.pdf (09.08.2021)
- Heinz-Jürgen Winkler, *Hindemith’s Violin Sonatas* (Hindemith-Forum 3, 2001)
www.hindemith.info/fileadmin/hindemith-forum/hf_3_2001.pdf (09.08.2021)
- Peter Wollny, *Johann Heinrich Schmelzer, Violin Sonatas* (Journal of Seventeenth-Century Music, Volume 3 No. 1, 1997)
<https://sscm-jscm.org/v3/no1/wollny.html> (13.09.2021)
- Herwig Zack, *Made in Germany* (AVIE Records, 2012)
www.chandos.net/chanimages/Booklets/AV2289.pdf (11.08.2021)

Partytury – źródła nutowe

- Johann Sebastian Bach, *Drei Sonaten und Drei Partiten für Violine allein, BWV 1001-1006* (Kassel: Bärenreiter Verlag, 1958)
- Béla Bartók, *Sonata for Solo Violin, Sz. 117* (London: Hawkes & Son, Ltd., 1994)
- Paul Hindemith, *Sonate for Violono solo op. 11 No. 6* (Mainz: Schott Music International GmbH & Co. KG, 2002)
- Paul Hindemith, *Sonate for Violino solo op. 31 No. 1* (Mainz, Schott Music International GmbH & Co. KG, 1952)
- Eugène Ysaÿe, *Six Sonates pour violon seul, op. 27* (Brussels: Schott Frères, 1952)

Spis ilustracji

- Przykład 1.01, Francesco Geminiani – Sonata B-dur na skrzypce solo, cz. I takty 9-11
Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takty 1-2
- Przykład 1.02, Francesco Geminiani – Sonata B-dur na skrzypce solo, cz. II takty 1-2
Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 1-2
- Przykład 1.03, Thomas Baltzar – Allemande c-moll, takty 1-3
Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 8-10
- Przykład 1.04, Johann Paul von Westhoff – Allemande z Partity nr 2 A-dur,
fragment manuskryptu
- Ilustracja 1.05, porównanie skrzypiec barokowych i współczesnych
- Przykład 1.06, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. IV takty 11-17
- Przykład 1.07, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 69-74
- Przykład 1.08, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 64-65
- Przykład 1.09, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 34-36
- Przykład 1.10, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 42-44
- Przykład 1.11, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004,
cz. V takty 184-189
- Przykład 1.12, Johann Sebastian Bach – Partia E-dur BWV 1006, cz. III takty 1-8
- Przykład 1.13, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 1-4
- Przykład 1.14, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 82-84
- Przykład 1.15, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. II takty 4-6
- Przykład 2.01, Paul Hindemith – Sonata op. 31 nr 1, cz. I takty 1-9,
Johann Sebastian Bach – Sonata C-dur BWV 1005, cz. I takty 1-14
- Przykład 2.02, Paul Hindemith – Sonata op. 31 nr 1, cz. III takt 76
- Ilustracja 2.03, średniowieczna sekwencja Dies Irae
- Przykład 2.04, Fritz Kreisler – Preludium i Allegro w stylu Pugnaniiego, takty 76-83
Eugène Ysaÿe – Sonata e-moll op. 27 nr 4, takty 20-23
- Przykład 2.05, Mathieu Crickboom – La Technique du Violon, Vol. I ćwiczenie nr 51,
Eugène Ysaÿe – Sonata G-dur op. 27 nr 5, takty 39-40
- Ilustracja 3.01, Porównanie struktury Sonaty g-moll J. S. Bacha oraz
Sonaty g-moll P. Hindemtha

- Przykład 3.02, Johann Sebastian Bach - Sonata g-moll, cz. I takty 1-2,
Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6 cz. I takty 1-3
- Przykład 3.03, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 1-19
- Przykład 3.04, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 16-19
- Przykład 3.05, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 14-33
- Przykład 3.06, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 35-36
- Przykład 3.07, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takty 40-42,
Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty 86-90
- Przykład 3.08, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. III takt 1,
Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 1-2
- Przykład 3.09, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 8-9
- Przykład 3.10, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 60-61
- Przykład 3.11, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 10-11
- Przykład 3.12, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 22-25, 43-44
- Przykład 3.13, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 47-49
- Przykład 3.14, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. II takty 67-69
- Przykład 3.15, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 1-2
- Przykład 3.16, Paul Hinedmith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 9-11
- Przykład 3.17, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004,
cz. V takty 241-242
Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 112-113
- Przykład 3.18, Heinrich Wilhelm Ernst – The Last Rose of Summer, takty 64-68
- Przykład 3.19, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 112-115
- Przykład 3.20, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. III takty 137-139
- Przykład 3.21, Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6, cz. I takty
- Przykład 3.22, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 1-2
- Przykład 3.23, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 5-6
- Przykład 3.24, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 29-34
- Przykład 3.25, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 15-18
- Przykład 3.26, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 41-52
- Przykład 3.27, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll, cz. II takty 1-2,
Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. I takty 1-2

- Przykład 3.28, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 1-23
- Przykład 3.29, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 83-88
- Przykład 3.30, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 92-99
- Przykład 3.31, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 108-113
- Przykład 3.32, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 1-2
- Przykład 3.33, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 16-18
- Przykład 3.34, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 22-24
- Przykład 3.35, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 43-44
- Przykład 3.36, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 66-69
- Przykład 3.37, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. IV takty 1-6
- Przykład 3.38, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 43-44
- Przykład 3.39, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 33-38
- Przykład 3.40, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 92-104
- Przykład 3.41, Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1, cz. II takty 43-44
- Przykład 3.42, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. V takty 1-4
Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 1-4
- Przykład 3.43, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004, cz. III takty 1-5
- Przykład 3.44, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. I takt 1
- Przykład 3.45, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo, cz. I takty 9-10
- Przykład 3.46, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004,
cz. V takty 229-231
Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, takty 17-20, 112-114
- Przykład 3.47, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 57-59
- Przykład 3.48, Johann Sebastian Bach – Partita d-moll BWV 1004,
cz. V takty 241-242
Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. I takty 87-88
- Przykład 3.49, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. I takty 99-100
- Przykład 3.50, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117,
cz. I takty 1, 45, 129-130
- Przykład 3.51, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. I takty 145-150
- Przykład 3.52, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 1-4
- Przykład 3.53, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 13-15

- Przykład 3.54, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 1-23
- Przykład 3.55, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 32-33
- Przykład 3.56, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 44-45
- Przykład 3.57, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 62-64
- Przykład 3.58, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. II takty 66-69
- Ilustracja 3.59, Struktura I części Sonaty na skrzypce solo Sz. 117 Béli Bartóka
- Przykład 3.60, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117,
cz. III takty 4-5, 10-11, 18-20, 28-29
- Przykład 3.61, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. I takty 49-51,
cz. III takty 1-3
- Przykład 3.62, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. III takty 43-44
- Przykład 3.63, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117, cz. III takty 47-48
- Przykład 3.64, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz.117,
cz. III takty 52-53, 57-58
- Przykład 3.65, Johann Sebastian Bach – Sonata g-moll BWV 1001, cz. IV takty 1-3
Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 1-7
- Przykład 3.66, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 94-100
- Przykład 3.67, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 101-118
- Przykład 3.68, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 245-248
- Przykład 3.69, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117, cz. IV takty 270-276
- Przykład 3.70, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117,
cz. IV takty 270-276, 282-288
- Przykład 3.71, Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117,
cz. IV takty 334-337, 349-351, 406-410

Program nagrania zrealizowanego w ramach artystycznej pracy doktorskiej:

1. Johann Sebastian Bach – I Sonata g-moll BWV 1001,

I. Adagio

II. Fuga

III. Siciliana

IV. Presto

2. Paul Hindemith – Sonata g-moll op. 11 nr 6

I. Mäßig schnell

II. Siziliano - Mäßig bewegt

III. Finale: Lebhaft

2. Eugène Ysaÿe – Sonata g-moll op. 27 nr 1

I. Grave

II. Fugato

III. Allegretto poco scherzoso

IV. Finale

4. Béla Bartók – Sonata na skrzypce solo Sz. 117

I. Tempo di Ciaccona

II. Fuga

III. Melodia

IV. Presto

Aleksander Daszkiewicz - skrzypce

Nagranie zostało zrealizowane w dniach 05.01 oraz 09.02 w Sali Koncertowej

Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Za realizację dźwięku odpowiedzialny był mgr Kamil Madoń.

