„Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL”
37(2024) nr 3(147) 95-119
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

Gajusz KĘSKA

EKSPRESJA W SONATACH FORTEPIANOWYCH KAROLA SZYMANOWSKIEGO

Po opusie dwudziestym pierwszym, Szymanowski nigdy już nie użyje tak jednorodnych środków ekspresyjnych, nie posłuży się tak bogatym wachlarzem gorących, niestabilnych uczuć. Na bazie zdobytych doświadczeń zrodzi się styl dużo bardziej wyrafinowany, pełen zmysłowości, gdzie głównym wyznacznikiem rodzaju ekspresji będzie barwa (wyszukane efekty kolorystyczne) i wieloplanowość.

Okres studiów w Warszawie zaowocował u Karola Szymanowskiego twórczością zamkniętą w klasycznych formach wariacji, sonaty i fugi. Wydaje się ona mniej bezpośrednia w swej osobistej wypowiedzi, bardziej skrępowana i chłodniejsza uczuciowo niż „tymoszowieckie” *Preludia* i *Etiudy*. Widać w niej momentami wyraźny przerost techniki nad ekspresją, wypływającą zarówno ze wskazówek pedagoga, jak i własnej ambicji młodzieńca, pragnącego dorównać imponującym wzorom. Jest to czas „burzy i naporu”, kształtowania się osobowości młodego kompozytora, próby sprecyzowania własnego artystycznego credo i powolnego dojrzewania do obiektywnej samooceny. Jego kompozycje, niezależnie od ich wysokiego poziomu warsztatowego, są pod względem artystycznym bardzo nierówne. Epizody głębokiej, autentycznej wypowiedzi sąsiadują z ustępami ekspresyjnie płytszymi, olśniewającymi wprawdzie „czeladniczą” perfekcją, lecz pozbawionymi znamion geniuszu. Indywidualny rys Szymanowskiego w omawianym okresie wyraża się w pewnej „arystokratycznej” powściągliwości, subtelnej wykwintności, w dyskretnym wyrafinowaniu i wewnętrznym bogactwie struktury dźwiękowej, a także w bardzo swoistym, nieco przyciemnionym kolorycie i nastroju, charakterystycznym dla młodopolskiej dekadencji[1].

Specyficzna i zapowiadająca wielkiego kompozytora aura najpiękniej wykreowana jest w wolnych fragmentach warszawskich kompozycji. To w nich odsłania się liryczna natura twórcy. Chociaż daleko im jeszcze do pełni artystycznej dojrzałości, to jednak już tutaj, w późnoromantycznym świecie dźwiękowym, dochodzi do głosu pewien indywidualny timbre kompozytora.

Znając już różne modele sonaty neoromantycznej, kompozytor wybrał jednak klasyczny wzorzec[2] i stworzył *I Sonatę* według schematu czteroczęściowego z charakterystycznymi dla niego (tak w sensie formalnym, jak i wyrazowym) modułami: 1) *Allegro moderato*, 2) *Adagio*, 3) *Tempo di minuetto comodo*, 4) *Finale* (*Introduzione – Adagio, Fuga – Allegro energico*).

[1] T.A. Z i e l i ń s k i, *Karol Szymanowski. Liryka i ekstaza*, PWM, Kraków 1997, s. 31.

[2] Por. J. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, PWM, Kraków 1969, s. 228.

Ekspresja poszczególnych części *I Sonaty* przejawia wyraźne wpływy twórczości Fryderyka Chopina[3]. Młody Szymanowski, któremu nieobce były najwybitniejsze dzieła literatury fortepianowej, do kompozycji Chopina podchodził ze szczególnym szacunkiem. Dokładne studia nad ich budową polegały nie tyle na przeanalizowaniu środków kompozytorskich, jakie zostały użyte w scherzach czy balladach, ile na poszukiwaniu powiązania między owymi środkami a ekspresją tych utworów. Szymanowski był patriotą żyjącym w kraju od wielu lat nieistniejącym na mapach świata. Doskonale znał historię rozbiorów, z żalem wspominał kolejne nieudane zrywy narodowe, rozumiał pojęcie rusyfikacji i złowrogie zapędy zaborców w kierunku całkowitego pozbawienia Polaków ich świadomości narodowej. Może właśnie dlatego Chopin, który w swej muzyce zawarł tak wiele polskiego, narodowego pierwiastka, był dla niego w początkowej fazie twórczości niedoścignionym wzorem. Bynajmniej nie odwołuję się tu do stylizacji wypływających z zafascynowania obydwu kompozytorów kulturą ojczystą, lecz nawiązuję do rewolucyjnej, wzniosłej ekspresji, zawierającej w sobie żal za utraconą wolnością, wewnętrzny bunt i nawoływanie do walki, tragiczny ból upadku, ale również nadzieję na ostateczne zwycięstwo i odzyskanie niepodległości.

I Sonata jest pewnego rodzaju podświadomą wizją wieku dziewiętnastego i początku dwudziestego. Trudno powiedzieć, czy Szymanowski, komponując ten utwór, do końca zdawał sobie sprawę z głębokiej analogii pod względem kształtowania motywów, a nawet tematów (nie wspominając już o ich ekspresyjnym podobieństwie) do dzieł Chopina. Konstrukcja bazująca na czteroczęściowym modelu stosowanym już przez Ludwiga van Beethovena (ale również i Chopina) odzwierciedla przekrój skrajnie różnych stanów emocjonalnych[4] bezpośrednio wywodzących się z przeżywania sytuacji społecznej i historycznej Polski drugiej połowy dziewiętnastego i początku dwudziestego wieku.

I Sonata c-moll op. 8 poświęcona jest Stanisławowi Ignacemu Witkiewiczowi, ukończona została w ostatecznej wersji w roku 1904, a wydana dopiero w grudniu 1910 roku przez krakowską oficynę Antoniego Piwarskiego[5].

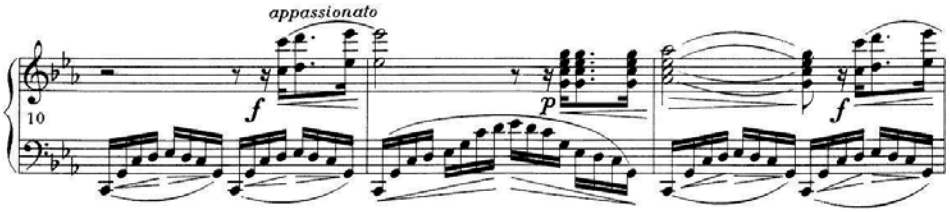
Pierwsza część napisana została pod ewidentnym wpływem dramatycznej i nawołującej do walki *Etiudy c-moll* op. 10 nr 12 Fryderyka Chopina. Motyw czołowy rozpoczynający utwór, z charakterystycznym rytmem punktowanym i skokiem w górę, jest aluzyjnym odzwierciedleniem tego, co w *Etiudzie „Rewolucyjnej"* zaprezentowano in extenso.

---

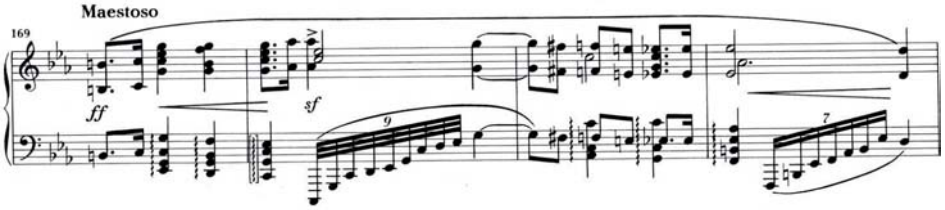
[3] Por. C h o m i ń s k i, *Fortepianowa twórczość Szymanowskiego*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, s. 166; t e n ż e, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, w: tenże, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*, s. 229.

[4] Zob. S. O l ę d z k i, *Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego*, „Muzyka" 18(1973) nr 3, 51-76.

[5] Zob. *Sonate do-mineur (c-moll) pour piano op. 8 par Karol Szymanowski*, A. Piwarski & Co., Cracovie 1910.

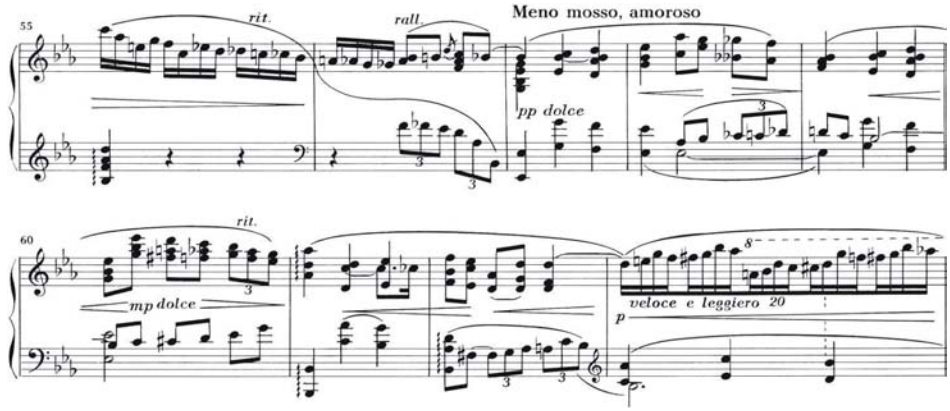


Przykład 1. F. Chopin, *Etiuda c-moll* op. 10 nr 12, t. 10-12 (F. Chopin, *Complete Preludes & Etudes for Piano Solo*, Dover Publications, Inc., New York, 1980).



Przykład 2. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 1, t. 169-172 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

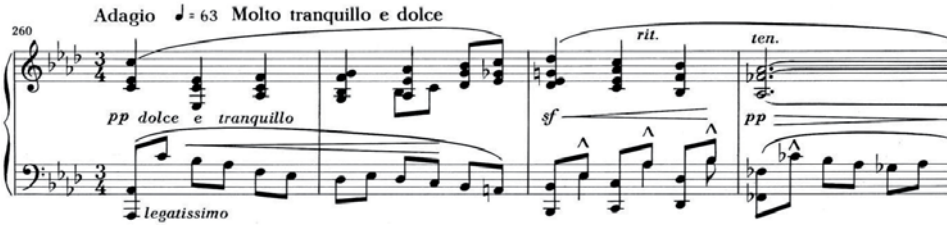
Forma *Allegra* traktowana jest tu bardzo ściśle, w sposób, który można określić jako szkolny, co podkreślają relacje harmoniczne tematów, odpowiadające nie tyle zasadom epoki klasycznej, ile regułom przejętym z podręcznika form muzycznych. Poszczególne elementy *Allegra* przedstawiane są bardzo plastycznie, na co kolosalny wpływ mają zmiany tempa między tematami a łącznikiem; wyraźny tego przykład stanowi wejście drugiego tematu *Meno mosso, amoroso*. Pomimo to kompozytor uzyskuje spójną formę dzięki zastosowaniu wspólnych zwrotów melodycznych. Dominująca tonacja molowa podkreśla jej dramatyzm, a liryczny, czuły nastrój drugiego tematu pojawiającego się w durowej paraleli jest jakby cichym, nieśmiałym pocieszeniem, zwiastunem nadziei i zwycięstwa w nieokreślonej przyszłości.



Przykład 3. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 1, t. 55-63 – drugi temat (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Również przetworzenie, repryza i koda nie odbiegają od przyjętych zasad. W tej schematycznej budowie możemy odnaleźć ewidentne cechy romantyczne – zwłaszcza pozostający na pierwszym planie, obok melodyki i harmoniki, wyraz naznaczony nieokiełznaną namiętnością (poprzez rozwijanie szerokich linii melodycznych oraz stosowanie wielkich kontrastów dynamicznych). Fiksacja ponurego, lecz podniosłego nastroju, przerywana epizodami durowymi, wywołuje efekt emocjonalnej fluktuacji, która klaruje się ostatecznie dopiero w łączniku prowadzącym z powrotem do motywu czołowego. W codzie wprowadzającej attaca motyw czołowy na tle rozwichrzonych figuracji w basie (efekt brzmieniowy i wyrazowy do złudzenia przypomina *Etiudę „Rewolucyjną"*) rozgrywa się ostateczna walka. Jej potęga i przerysowana ekspresja są manifestacją brutalnej, agresywnej i niszczycielskiej siły.

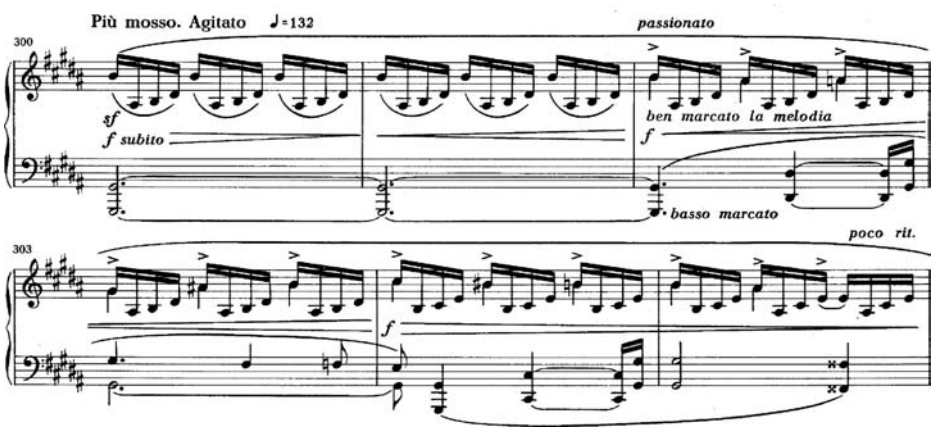
Druga część stanowi apoteozę romantycznych uniesień, jest intymnym zwierzeniem, pełnym tęsknoty i żalu za czymś niespełnionym. *Andante* ukształtowane zostało w trzyczęściowej formie pieśni o nostalgicznej kantylenie części skrajnych, z kontrastującym pod względem tempa, tonacji i charakteru środkowym epizodem *Piu mosso. Agitato*. Gładkość narracji jest przerywana, rozwój emocji hamowany i zatrzymywany poprzez zastosowanie rozwiązania harmonicznego niespodziewanie kończącego się na alterowanym szóstym stopniu.



Przykład 4. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 2, t. 260-263 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

To właśnie ów specyficzny zwrot harmoniczny jest głównym czynnikiem prowokującym rozwój wyrazowy[6], przez niezauważalne dawkowanie niepokoju i dramatyzmu, których zaskakujący wybuch odnajdujemy we fragmencie środkowym. Wszystkie hamowane dotąd złowrogie siły i dzikie emocje ukazują się z całą mocą. Potężne oktawy na tle jaskrawych figuracji wprowadzają nową wizję dramatycznej ekspresji – niepohamowanej, niemożliwej do zatrzymania w swym szaleńczym pędzie.

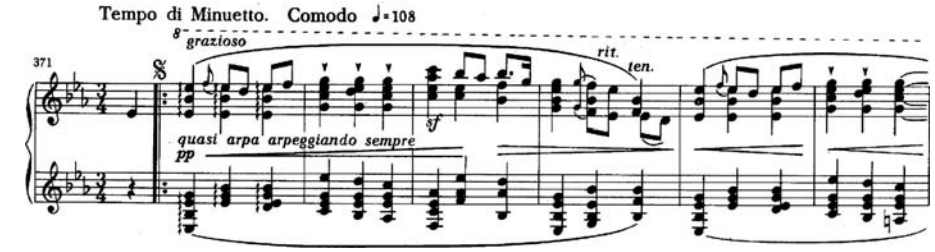
[6] Por. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 230.



Przykład 5. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 2, t. 300-305 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

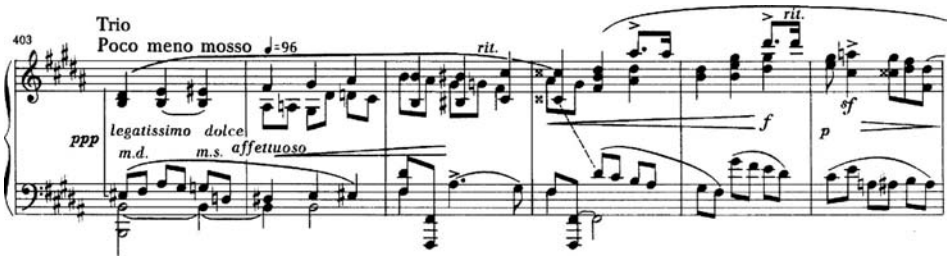
Gwałtowna eksplozja potęgi nieoczekiwanie szybko przygasa, zmieniając się najpierw w echo, później w delikatny szmer, z którego wyłania się główny temat tej części. Ostatnie dziewięć taktów to już właściwie reminiscencja tematu oddalająca się w sferę surrealną.

Trzecia część *I Sonaty* (oprócz medytacyjnego epizodu środkowego) przynosi długo oczekiwane odprężenie, zarówno melodyka, jak i ekspresja stają się spokojniejsze i bardziej neutralne. Tu najważniejsza jest barwa i wrażenie lekkości wyzwolonej z ziemskiej grawitacji. Ulotne brzmienia imitujące dźwięk harfy, oparte na prostej harmonii, podkreślają baśniowy, pozytywkowy charakter skrajnych odcinków tej części. Pojawia się w niej także pierwsza w twórczości Szymanowskiego próba wprowadzenia dawnych tańców (w tym przypadku jest to menuet) do cyklu sonatowego.



Przykład 6. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 3, t. 371-377 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

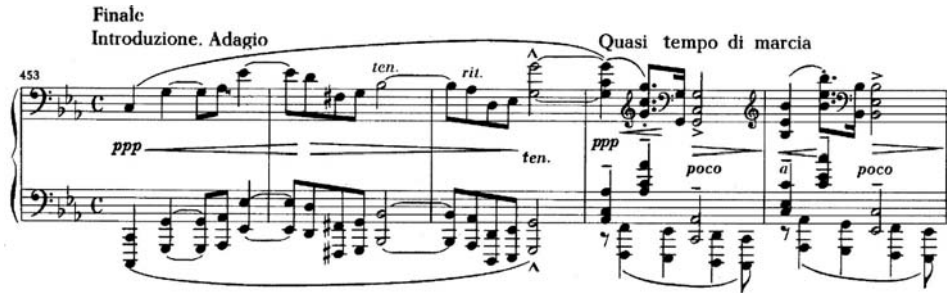
Trio o charakterze religioso, pełne smutku, zadumy, rezygnacji, „tęsknie" wypatruje powrotu beztroskiego charakteru w da capo.



Przykład 7. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 3, t. 403-408 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Coda sprytnie łączy kontrastujące nastroje części A i B poprzez wykorzystanie faktury z obydwu elementów formalnych.

Następująca introdukcja, oddzielona emocjonalną przepaścią od beztroskiego menueta, brodzi w mrocznych, posępnych nastrojach przygotowując długo oczekiwaną kulminację cyklu sonatowego. Wolne, przytłoczone ciężarem dramatycznych zmagań żałobne pochody akordów w połączeniu z narastającym brzmieniem oktaw w basie wyobrażają „skutą kajdanami" potężną energię, czekającą na uwolnienie. Ich heroiczny wydźwięk „ku pokrzepieniu serc" jest zwiastunem nadziei i zwycięstwa okupionego bólem i śmiercią.



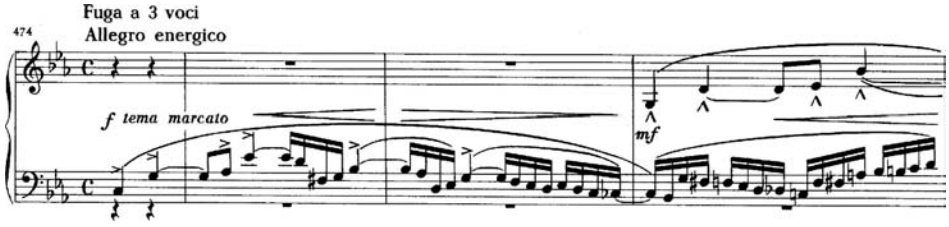
Przykład 8. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 453-457 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Potężny finał, którego trzon stanowi monumentalna, trzygłosowa fuga, jest jaskrawym przykładem dominacji techniki nad twórczą inspiracją[7]. W pierwotnej wersji finał miał formę ronda, jak tego chciał klasyczny schemat (i zapewne nauczyciel Szymanowskiego Zygmunt Noskowski), ale po zakończeniu studiów kompozytor rondo usunął, a w jego miejsce skomponował obecną część czwartą – introdukcję i podwójną, trzygłosową fugę. Część ta stała się więc niejako zapowiedzią przyszłych wielkich polifonicznych finałów *II Sonaty fortepianowej*, *II Symfonii* i *III Sonaty*. W sonatach i innych utworach cyklicznych

[7] Por. Z i e l i ń s k i, *Szymanowski. Liryka i ekstaza*, s. 31.

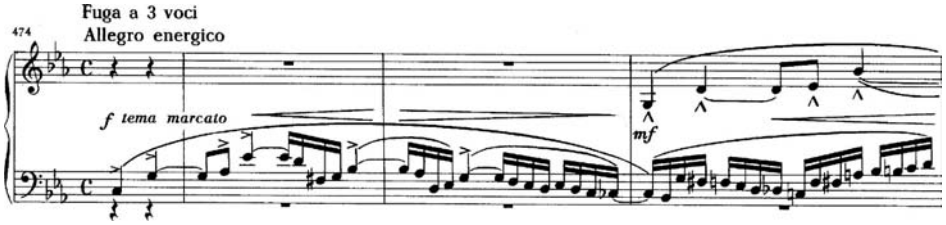
Szymanowski wprowadza epizody (a nawet samodzielne twory formalne, na przykład wariacje czy preludia) o charakterze żałobnym (oznaczone „mesto" lub „marcia funebre"), w których prowadzi swoistą, smutną refleksję na temat przemijania i sensu egzystencji; wszechobecność takich epizodów sprawia, że stają się one idiomatyczną cechy jego twórczości. W *I Sonacie* marsz żałobny pojawia się w introdukcji i powraca w inkrustującym fugę epizodzie, potęgując wrażenie triumfującego odrodzenia. Kończąca wstęp figuracyjna wznosząca się girlanda szesnastek symbolizuje ostatnie spojrzenie za siebie przed rzuceniem się w rozwichrzoną dramaturgię fugi.

Wyrazisty temat, silny, pełen wewnętrznego skupienia i zdecydowania, o pewnej aluzyjnej analogii motywicznej do tematu pierwszej części *Sonaty*, jak również permanentnie narastająca emocja sugerują, że nie ma już odwrotu w dążeniu do ostatecznego zwycięstwa.



Przykład 9. K. Szymanowski, *Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 474-477.

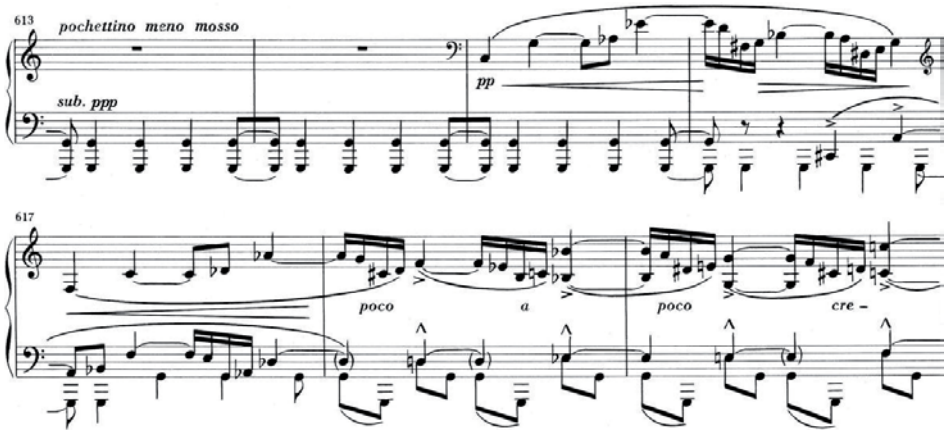
Nasilenie chromatyki zagęszcza brzmienie, co wprowadza swego rodzaju chaos nastroju, motywy tematów pojawiają się nagle i równie niespodziewanie znikają. Do pierwszej kulminacji, po której następuje odprężenie, mamy wrażenie pewnego poszarpania continuum, narracja jest niezwykle gwałtowna i nieprzewidywalna, rośnie wrażenie paniki i nieplanowanego bezładu ekspresji. Nagle pojawia się quasi echo – reminiscencja motywu czołowego pierwszej części o diametralnie różnej, ewokującej śmierć i klęskę ekspresji.



Przykład 10. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 553-558 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Epizod ten podkreśla dialektyczny kontrast między siłą wyrazu części pierwszej, gdzie motyw nawoływał, roztaczał wizje, prowokował, a finałem,

w którym owa walka się rozgrywa. Polifoniczny charakter ostatniej części pozwala na precyzyjne śledzenie pola walki i strategiczne rozmieszczenie i kontrolowanie sił. Ekspresja narasta wraz z tempem, ostatni zryw będzie rozstrzygać o zwycięstwie.



Przykład 11. K. Szymanowski, *I Sonata c-moll* op. 8, cz. 4, t. 613-619 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

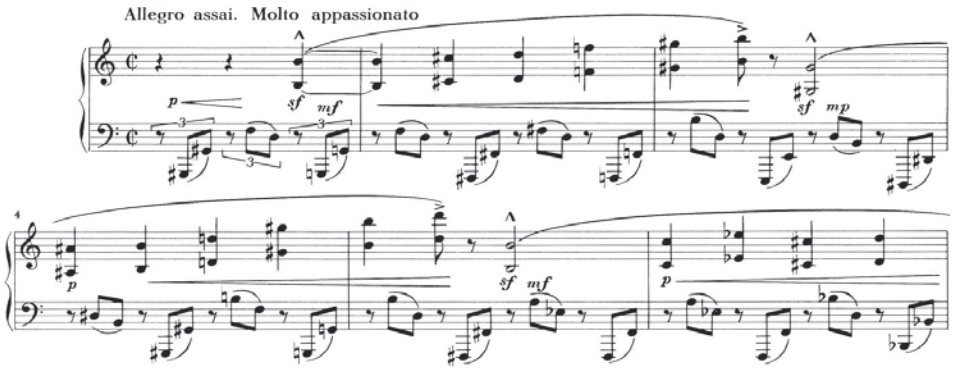
Zakończenie fugi promieniuje radością wiktorii, głoszoną triumfalnymi akordami w tonacji durowej. Blask fanfarowych oktaw, monumentalne brzmienie i pompatyczny charakter manifestują siłę, która przechodząc wzloty i upadki w trakcie *Sonaty*, ostatecznie pławi się w euforii zwycięstwa. Jakkolwiek by się oceniało *I Sonatę*, nie można nie doceniać jej znaczenia dla dalszego rozwoju tejże formy w twórczości Szymanowskiego. Zwłaszcza struktura *Finału* jest dla niego wyraźnym drogowskazem wyznaczającym nowe kierunki[8].

II Sonata A-dur op. 21 przynosi zasadnicze zmiany zarówno w rodzaju stosowanej w niej ekspresji, jak i w sposobach jej używania i łączenia. Ukończone w roku 1911 dzieło, dedykowane madame Nathalie Davidoff, nosi znamiona dojrzałego stylu Szymanowskiego, który już wtedy zaczynał coraz częściej stosować wypracowane przez lata własne środki kompozytorskie. W porównaniu z *I Sonatą* formę kształtuje tu faktura bezpośrednio podporządkowana spontanicznej ekspresji aktu twórczego. Role i system wartości zostają więc odwrócone. W przeciwieństwie do innych dzieł, *II Sonata* reasumuje wcześniejsze doświadczenia artystyczne kompozytora. Blisko trzydziestoletni Szymanowski wreszcie potrafi pisać w sposób w pełni świadomy, używając palety różnorodnych środków i kierując się intuicyjnie ekspresją – na przykład jeszcze w *I Sonacie* op. 8 czy *Fantazji* op. 14 emocje podporządkowane były formie

[8] Por. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 308.

i pierwotnym założeniom konstrukcyjnym. Choć ostateczny obraz *II Sonaty* plasuje ją na pograniczu całkowitego uwolnienia się z jarzma postromantyzmu, możemy stwierdzić, że struktura utworu – dwuczęściowa, z allegrem sonatowym i cyklem swobodnych wariacji zakończonych fugą – ma korzenie w schemacie dziewiętnastowiecznego czteroczęściowego cyklu, poddanego głębokiej ewolucji[9]. Jednakże emocje w niej zawarte są nieporównywalnie śmielsze, silniejsze i bardziej wyraziste niż w dziełach poprzednich.

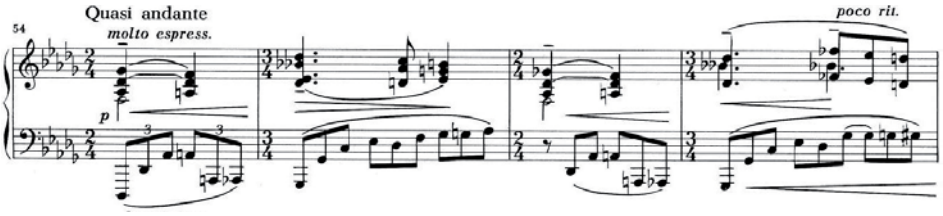
Pierwsza część (jak i cała *II Sonata*), stworzona jest w duchu ekspresji twórczości fortepianowej Aleksandra Skriabina. Motywy przewodnie mają czytelny charakter, co zostało osiągnięte za pomocą wyrafinowanych środków kompozytorskich. Motyw czołowy pulsuje siłą namiętności, nie porywa melodyką, lecz rozszalałą, rozgrzaną do granic możliwości lawą ekspresji.



Przykład 12. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 1-6 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

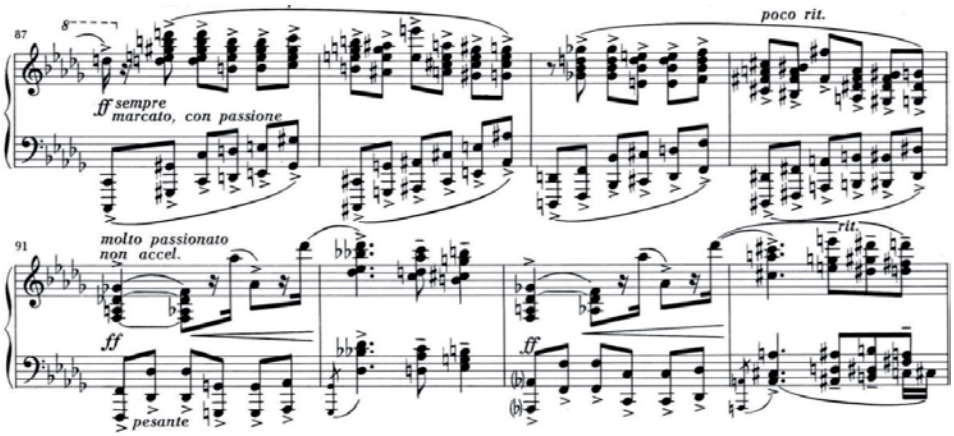
Dramatyczne, łańcuchowe kulminacje następują jedna po drugiej, potężniejsze i coraz bardziej histeryczne, sprawiając wrażenie transcendentnej mocy nieznajdującej wytchnienia i niewyczerpanej. Towarzysząca linii melodycznej faktura jest niezwykle zagęszczona – składa się z wirtuozowskich, rozwichrzonych pasaży i akordów (co zadziwiające, o dość prostej budowie harmonicznej). Masa materiału dźwiękowego jest potężna i wydawałyby się niezmierzona. Przytłaczająca, nieokiełznana burza emocji umiejscowiona została w epicentrum tygla żywiołów. Wobec obudzonych sił natury nie ma chwili na refleksję i osobiste wyznania, które pojawią się dopiero w wyczekiwanym już, emocjonalnie intymnym, lecz równie silnym wyrazowo drugim temacie.

[9] Por. Z i e l i ń s k i, dz. cyt., s. 60-62.



Przykład 13. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 54-57 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Gęstniejąca chromatyka pociąga za sobą komplikację ekspresji, która do tej pory była w swej dzikości i pozornej prostocie brzmieniowej wyobrażeniem potęgi natury, a teraz ewokuje ludzkie, bardziej wyrafinowane emocje. Liryczna, śpiewna linia melodyczna podparta została nowatorskim brzmieniem i skomplikowaną harmoniką warstwy akompaniującej. Kontemplacyjny i refleksyjny nastrój kapryśnie cieniowany jest barwami optymizmu i pesymizmu. W miarę wielokrotnych powtórzeń ekspresja narasta, aż w końcu doprowadza do wybuchu krzyku, przywodzącego na myśl obraz Edwarda Muncha, który w zamierzeniu malarza (choć trudno to sobie wyobrazić) miał być poematem na cześć życia, miłości i śmierci[10]. Liryczny dotąd drugi temat poddany zostaje metamorfozie wyrazowej.

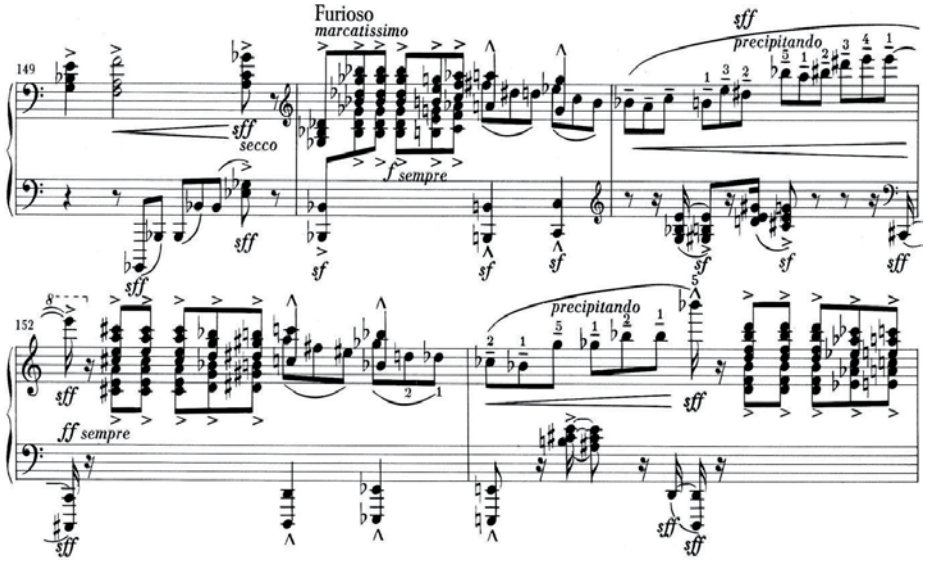


Przykład 14. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 87-94 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Heroiczność brzmienia stanowi wynik rozpoczętych wcześniej radykalnych przemian charakteru drugiego tematu, dzięki czemu przetworzenie, które wykorzystuje tylko materiał motywów tematu pierwszego (o podobnej ekspresji), jest mocno zintegrowane z ekspozycją. Nawet chwilowy spadek napięcia (ca-

[10] Edward Munch, *Krzyk*, 1893, Narodowe Muzeum Sztuki, Architektury i Projektowania w Oslo.

lando) nie dezintegruje formy – timbre ekspresji pozostaje niezmieniony. Siła wyrazu wyrasta z powtarzanego wielokrotnie motywu ze stopniowo zagęszczającą się fakturą. Kolejne progresje i dodawane głosy powodują powstanie gwałtownych fal, które kilkakrotnie (z powodu dynamicznych wycofań) zmierzają w stronę ostatecznej kulminacji. Witalistyczna (oparta na powtarzanych z maniakalnym wręcz uporem akordach) cadenza (furioso), podsumowuje przetworzenie, ale i otwiera repryzę. Jest nie tylko pewnego rodzaju oczyszczeniem zarówno brzmienia, jak i ekspresji (katharsis, po którym pojawia się oczywisty w wyrazie, płomiennie namiętny pierwszy temat), lecz także mostem tworzącym sojusz motywów, gdy z energii „przetworzeniowej" cadenzy rodzi się potęga repryzy.

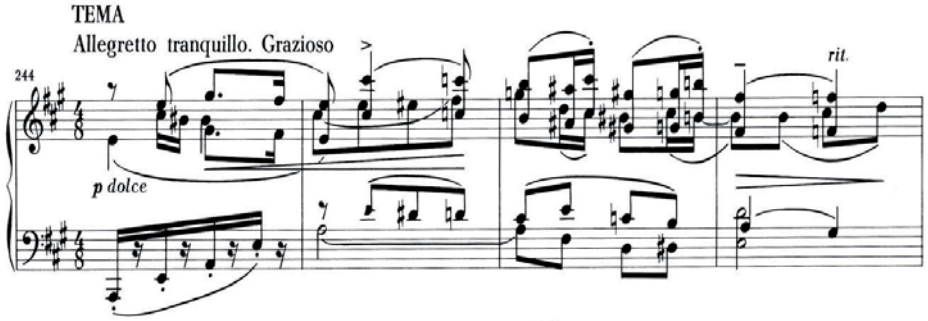


Przykład 15. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 149-153 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Powrót do pierwszego tematu odbywa się z pominięciem motywu czołowego. Być może Szymanowski nie chciał nadużywać materiału zastosowanego w przetworzeniu, a powielanie podobnej emocjonalności byłoby nieuzasadnione i w pewnym sensie hamowałoby rozwój wielowątkowej ekspresji. Myśl muzyczna jest bardziej swobodna, jakby pewna swojej mocy[11] – „doświadczona" meandrami ekspozycji i przetworzenia śmiało podąża przetartym szlakiem. Mniej tu zawahań, napięcia łączą się w jedną całość, zanika podział między łańcuchowymi kulminacjami kumulującymi się w jednorodną, masywną i niemożliwą do zatrzymania falę emocji. Drugi temat pojawia się jakby pro forma

[11] Por. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 232.

– i choć główne jego założenia pozostają, usytuowane są jednak w podtekście doświadczeń całej części. W codzie (gdzie osiągnięte zostało apogeum dynamiczno-wyrazowe), dodane zostają pasażowe progresje zakończone iskrzącą, buchającą emocjami „kaskadą", opartą na odwróconym motywie czołowym. Przekroczone zostają progi instrumentalnej rzeczywistości, użyte przez kompozytora środki dążą ku transcendencji.

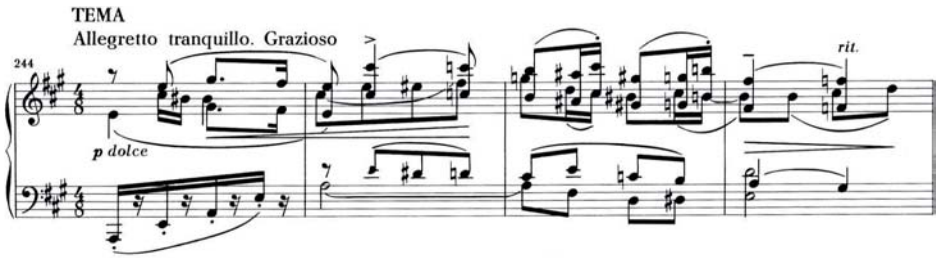


Przykład 16. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 1, t. 237-243 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Środki kompozytorskie, których Szymanowski używał już we wcześniejszych utworach, znajdują tu szerokie zastosowanie, a jednocześnie podlegają silnej ewolucji. Zagęszczenie faktury zawsze prowokuje komplikację emocji, a przez to wzrost całościowej energetyki wyrazu kolejnych odcinków. Motywy i tematy, zarówno te dramatyczne i burzliwe, jak i te liryczne i kontemplacyjne, często nieoczekiwanie zmieniają swój charakter na skrajnie przeciwny. I o ile w poprzednich dziełach przemiany te były delikatne i wynikały z zaplanowanych wcześniej zamierzeń konstrukcyjnych, o tyle na przykład w *II Sonacie*, zwłaszcza w pierwszej jej części, stają się nagłe i dają pierwszeństwo potrzebom ekspresyjnym, którym tkanka faktury i harmonii są bezwzględnie podporządkowane. Dzięki temu możemy tu mówić o szeroko pojętej uniwersalności tematów, niezwiązanych już ściśle z konkretnym rodzajem emocji czy wyrazu.

Druga część – temat z wariacjami zakończony fugą – podzielona na trzy grupy wariacyjne, reprezentuje skrajnie różne rodzaje ekspresji. Temat, który przynosi ze sobą zupełnie nowy, nieznany w przebiegu utworu genre, jest spokojny, melancholijny, pozbawiony obecnego w poprzedniej części pośpiechu, pędu i niecierpliwości.

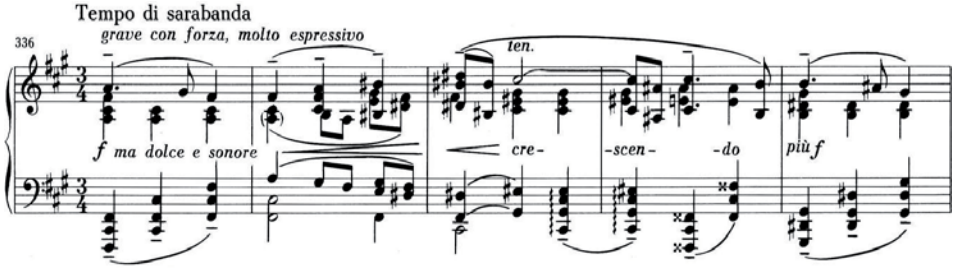
Rozwój frazy przebiega powoli, a czas na refleksję zostaje niejako wpisany w budowę motywu. Ewolucja wariacji również jest stopniowa dzięki przemyślanej, jakby celowo opóźnianej gradacji temperatury. Emocje, które Szymanowski powierzył warstwie kolorystycznej, przekładają się na niezwykle wyrafinowany efekt barwowy, pełen pastelowych, przepływających z jednego



Przykład 17. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 244-247 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

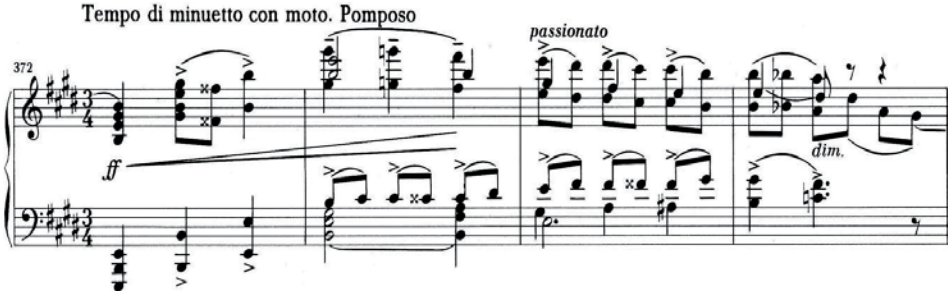
w drugi odcieni. I choć początkowe wrażenie sugeruje, że cały impet i agresja wypaliły się już w pierwszej części, to jednak wyczuwamy podskórne pulsowanie zamaskowanej energii, co ostatecznie prowadzi do wybuchu ekspansyjnej euforii, która okaże się zaczątkiem kolejnej grupy wariacyjnej.

Archaizacja w postaci quasi sarabandy przynosi ustabilizowanie emocji, a wprowadzony tu pierwszy anachronizm (drugim jest kolejna wariacja w formie menueta bez tria), zatrzymuje w górnym rejestrze skali emocjonalnej narrację całej części.



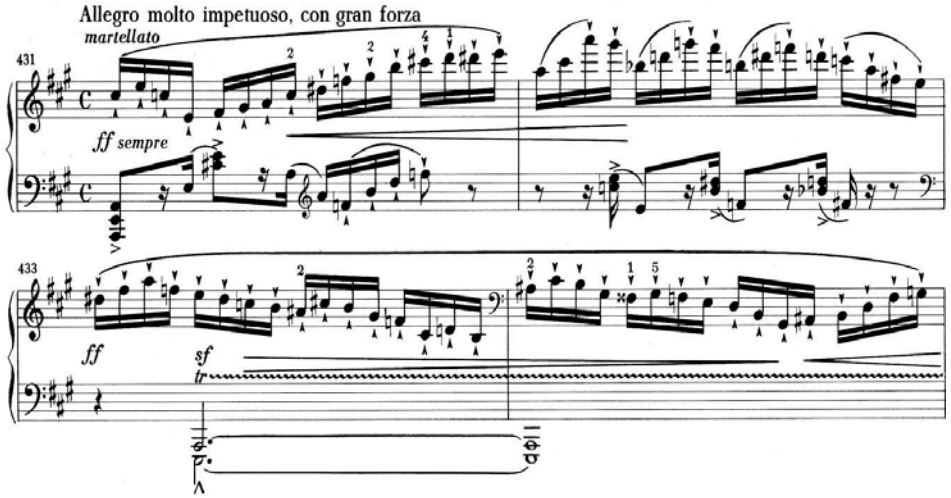
Przykład 18. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 336-340 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Temat, po przebyciu długiej drogi, w zasadzie nie przypomina już oryginału, jest poważny i dostojny, a zrównoważony, jakby kroczący charakter barokowego tańca, który posłużył za symboliczny wzór dla omawianej wariacji, zdeterminował występującą tu ekspresję. Zakończenie jest niespodziewane i dowodzi dobitnie, że Szymanowski doskonale zdawał sobie sprawę z efektu stosowanych przez siebie zabiegów kompozytorskich i potrafił niezwykle precyzyjnie rozplanować układ napięć i ich rozładowań. Zamiast osiągnąć oczekiwaną kulminację, sarabanda wycisza się, aby po krótkim, figuracyjnym łączniku kadencyjnym mogła pojawić się kolejna, świeża i naładowana nową energią wariacja o charakterze menueta.



Przykład 19. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 372-375 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ta dwuczęściowa wariacja jest niezwykle skomplikowana pod względem użytej harmoniki i faktury[12], a immanentne cechy menueta występują bardzo sporadycznie i tylko w formie aluzyjnej podtrzymują charakter pastiszu. Pewna statyczność, a nawet mętność ekspresji drugiej grupy wariacyjnej (sarabanda, menuet) przywodzi na myśl rozglądanie się na rozstaju dróg, szukanie wiarygodnego drogowskazu prowadzącego ku innym sferom ekspresji. Rozpoczynający trzecią grupę wariacji epizod akordowo-kadencyjny przywraca przekonanie o wewnętrznej potędze, równowadze, która tylko na chwilę została zachwiana.



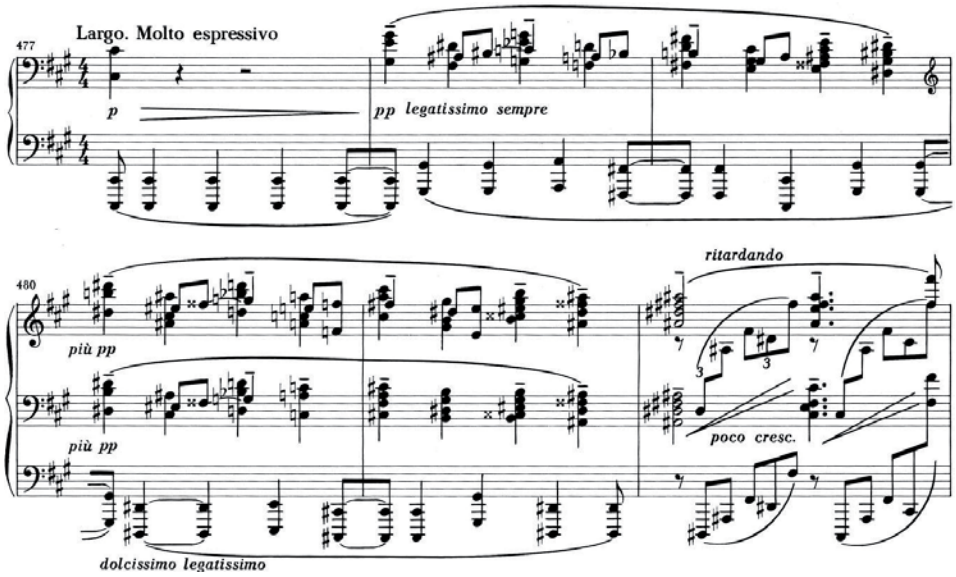
Przykład 20. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 431-434 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

[12] Por. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 249-251.

Siła wyrazu jest niezaprzeczalna i ostatecznie pozostawia w zapomnieniu poprzedni moment słabości. Naładowana nową energią stara, dobrze już znana ekspresja powraca i staje się zarzewiem pożaru emocjonalnego w niecierpliwej, brutalnej toccacie, która dosłownie zmiata i burzy wszystko na swej drodze. W swym niepohamowanym pędzie pogrąża się coraz głębiej w charakter przypominający erupcje uczuć z pierwszej części wykorzystując w formie wzbogaconego cytatu jej motyw czołowy.

Właśnie ekspresja wymusza niezbędny materiał muzyczny, co po raz kolejny egzemplifikuje fakt, że jest w zasadzie podstawowym czynnikiem formotwórczym *II Sonaty*. Dodatkowym tego dowodem jest użycie przez kompozytora motywu czołowego pierwszej części.

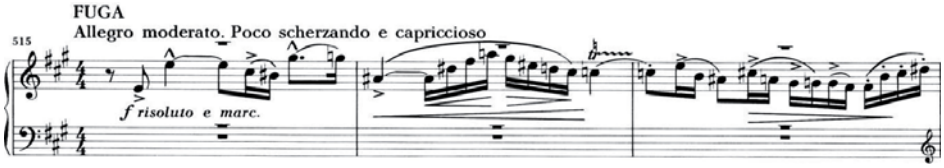
Dalsza wariacja to smutne, posępne *Largo* w charakterze mesto, które podobnie jak w *I Sonacie* (gdzie wystąpiło zarówno przed, jak i wewnątrz fugi) stanowi rozległą refleksję przed finałową fugą. Ten mroczny marche funebre kreuje wyciszone intermezzo, które oddala na chwilę gorączkę obramowujących je wariacji. Stonowana ekspresja kumuluje energię, która ze zdwojoną siłą wybuchnie w finale.



Przykład 21. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 477-482 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Między marszem żałobnym mesto a fugą umieszczony zostaje odcinek bazujący początkowo na motywie czołowym tematu wariacji, a następnie dyskretnie ewoluujący w stronę struktury interwałowej tematu fugi, mający za zadanie ukierunkować wcześniej skomasowane emocje, odrzucić wszelkie

niepewności i wahania, wyzwolić skondensowany strumień energii decydujący o wyrazie finału *II Sonaty*.



Przykład 22. K. Szymanowski, *II Sonata A-dur* op. 21, cz. 2, t. 515-517 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Napisana według najlepszych wzorów, zawierająca trzy przeprowadzenia fuga, jest podsumowaniem i uwieńczeniem nie tyle drugiej części, ile całej *Sonaty*. Zuchwały, lecz z wyrachowaniem uporządkowany charakter emanuje i upaja się swoją siłą, niezachwianą potęgą. Ekspresja jawi się jako kipiąca emocjami magma. Fale energii przelewają się po rozszalałej fakturze, wzbierając i wciąż narastając, a kolejne kulminacje sięgają ekstatycznych wyżyn. Monumentalna coda będąca adekwatnym podsumowaniem treści utworu na wzór łuku tryumfalnego wieńczy to porywające i żarliwe w swej ekspresji dzieło. Tak potężny ładunek emocjonalny zawarty w *II Sonacie* (niespotykany wcześniej w żadnym utworze Szymanowskiego), osiągnięty poprzez kumulację wszystkich dostępnych środków kompozytorskich, stanowi pewnego rodzaju przełom i podsumowuje pierwszy okres twórczości. Po opusie dwudziestym pierwszym, Szymanowski nigdy już nie użyje tak zmasowanych, jednorodnych środków ekspresyjnych, nie posłuży się tak bogatym wachlarzem gorących, niestabilnych uczuć, co sugeruje pewnego rodzaju przesilenie i zaspokojenie ambicji kompozytora w tej sferze. Na bazie zdobytych doświadczeń zrodzi się styl dużo bardziej wyrafinowany, pełen zmysłowości, gdzie głównym wyznacznikiem rodzaju ekspresji będzie barwa (wyszukane efekty kolorystyczne) i wieloplanowość.

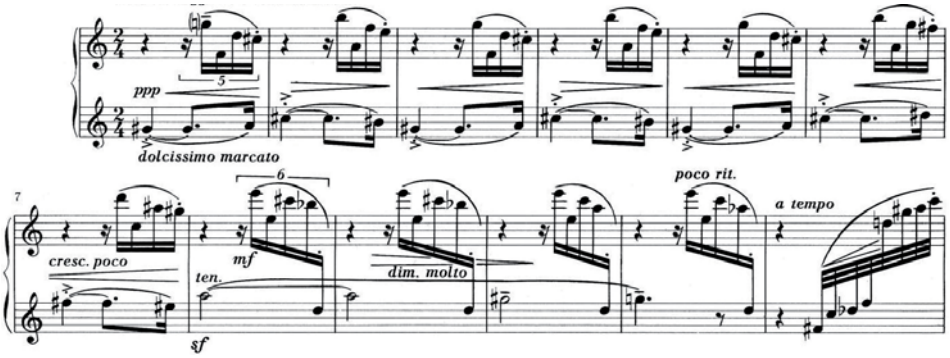
III Sonata fortepianowa jest bez wątpienia jednym ze szczytowych osiągnięć Szymanowskiego w dziedzinie kreowania i formowania ekspresji. Warto przypomnieć, że bogatszy w doświadczenia kompozytorskie nabyte w czasie komponowania cykli: *Metopy* op. 29, *Etiudy* op. 33 i *Maski* op. 34[13], stanął przed trudnym wyzwaniem stworzenia kompozycji oryginalnej i nowatorskiej mieszczącej się równocześnie w sferze osobistych środków twórczych oraz wypracowanego przez lata stylu. Jednocześnie wyczuwalny jest pewnego rodzaju niedosyt. Ma się poczucie, że nie wszystkie ścieżki zostały przetarte, nie każda droga odkryta. Może właśnie dlatego w ciągu zaledwie dwóch lat od 1915, kiedy to Szymanowski ostatecznie ukształtował swój własny, najbar-

[13] Por. T. C h y l i ń s k a, *Karol Szymanowski i jego epoka*, Musica Iagiellonica 2008, t. 1, s. 433.

dziej pokrewny jego wnętrzu styl, powstało aż tyle dzieł na fortepian[14] – dwa tryptyki (*Metopy, Maski*), cykl *12 Etiud*, czy wreszcie będąca ukoronowaniem tego okresu *III Sonata fortepianowa*. Później powstały już tylko utwory inspirowane folklorem, w tym dwa opusy *Mazurków* oraz nieopusowane *Tańce polskie* i *Walc romantyczny*. Napisana w apogeum rozwoju kompozytorskiego, dedykowana pianiście i dyrygentowi Aleksandrowi Silotiemu, *III Sonata* jest nie tylko wynikiem ewolucji formy, stanowiącym jednoczęściowy monolit obejmujący liczne epizody (segmenty), ale i niezwykle głębokiego rozwoju ekspresji. Czasy ognistych, niekontrolowanych wybuchów żarliwych emocji dawno przeminęły, neoromantyczne, liryczne frazy przestały wystarczać, a czysto kolorystyczne efekty brzmieniowe nie mogły sprostać coraz bardziej wyrafinowanym wymaganiom wyrazowym.

Ekspresja zawarta w jednoczęściowej formie jest bardzo zróżnicowana, co spowodowane zostało wewnętrznym, nieoznaczonym w zapisie nutowym, lecz wyraźnie wyczuwalnym podziałem na poszczególne elementy cyklu sonatowego.

Błyszczący, migotliwy wstęp niesie ze sobą delikatną fluktuację nastroju i wyraźnie ukazuje, że wszelkie wahania emocji continuum będą przebiegały stopniowo, a ich poziom energetyczny będzie wzrastał lub słabł zawsze w obrębie jakiegoś odcinka lub epizodu we wcześniej określonych granicach.

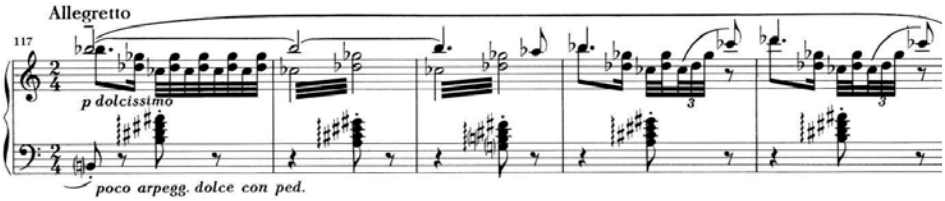


Przykład 23. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 1-12 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

W przeciwieństwie do *I* i *II Sonaty* w zasadzie nie występują tu długie, niekończące się kumulacje napięcia uwieńczone wybuchowymi kulminacjami. Przez kompozytora stworzone zostały pewnego rodzaju skupiska, grupy zawierające wspólne idee emocjonalne. Owe wyspy ekspresji zawierają własną wewnętrzną narrację, nie są jednak od siebie oddzielone czy wyalienowane. Istnieje między nimi ścisła zależność i powiązanie wyrazowo-ekspresyjne,

[14] Por. Z i e l i ń s k i, dz. cyt., s. 247.

które właściwie wyklucza potrzebę zastosowania łączników. Rozwój utworu dokonuje się przez specyficzne traktowanie przedstawionych motywów balansujących między wyciszonymi, spustoszonymi fakturalnie epizodami, a przeładowanymi ilością materiału i skomplikowaną wieloplanowością odcinkami kulminacyjnymi. Wcześniej wspomniany niekonwencjonalny rozwój narracji – składający się z uporządkowanych w logicznym ciągu cząstek zawierających materiał tematyczny – obrazuje różnego rodzaju refleksje na temat własnego, oryginalnego stylu kompozytora. Rozgwieżdżone konstelacje dźwiękowe pierwszego motywu krążą wokół bliżej nieokreślonego epicentrum, szukają wyjścia, ucieczki, obrazując wewnętrzną rozterkę, osamotnienie i ból.



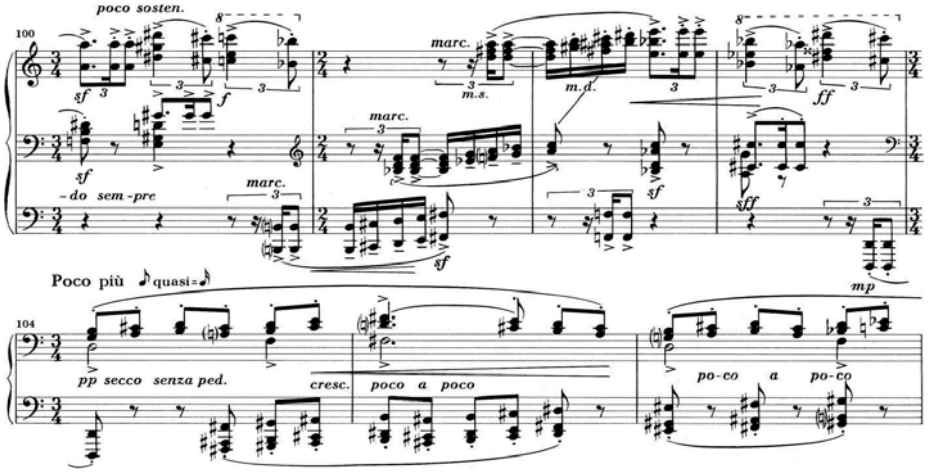
Przykład 24. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 117-127 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Zagęszczająca się faktura pojawia się niespodziewanie i wynika nie z rozwoju dynamiczno-wyrazowego, lecz ze skumulowania emocji poprzez ciągłe ich powstrzymywanie. Mroczne, agresywne kulminacje przypominające rozpaczliwe wołanie o pomoc są bardzo natarczywe i błyskawicznie osiągają emocjonalny zenit, po czym jednak równie szybko wygasają, przemieniając się w kontemplacyjne odcinki przejściowe, przywracające narracji charakter „zagubionego" motywu czołowego. Tu dokonuje się kolejne przeobrażenie, a pozorna neutralność sprawia, że następne fontanny energii jeszcze bardziej przytłaczają dzikością i ostrością brzmienia.

Sposób kreowania połączenia poszczególnych odcinków przypomina „dobieranie oddechu" celem zgromadzenia większych pokładów sił emocjonalnych. Podobny zabieg stosował już Szymanowski w *II Sonacie*, używając tak zwanych łańcuchowych kulminacji – tam jednak wzrost przebiegał w sposób bardziej zintegrowany. W *III Sonacie* owe „oddechy" są ewidentnie zaznaczone – kompozytor dodatkowo podkreślił ich odrębność, oznaczając przy każdym odcinku tempo i przypisany mu charakter.

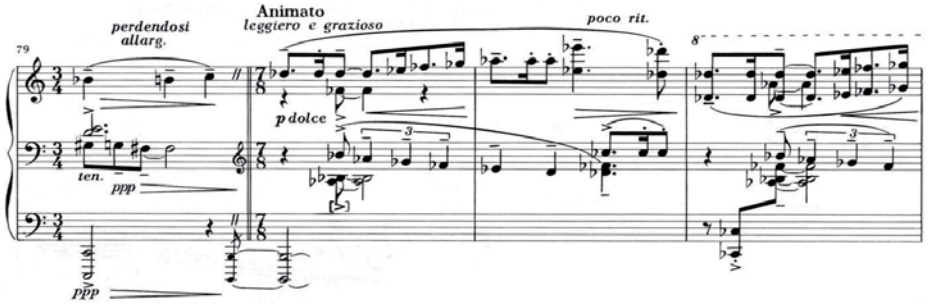
Trudno jednoznacznie określić, dlaczego droga ewolucyjna w dziedzinie ekspresji przebiegła u Szymanowskiego akurat w tym kierunku. Być może na tym właśnie polegała jego dojrzałość, dojście do pewnego rodzaju uspokojenia wewnętrznego, ustabilizowania i poszanowania dla ciszy i czasu, w którym na wszystko jest miejsce, a pośpiech i niecierpliwość, tak często obecne jeszcze w poprzedniej *Sonacie*, zostają odsunięte na bok na rzecz bardziej wyrafino-

wanych środków wyrazu. Zasłuchanie, kontemplacja, trwanie w wewnętrznym skupieniu, delektowanie się barwą nawet pojedynczych dźwięków, cisza, która nabiera nowych wartości wyrazowych, to nowo wykreowane walory artystyczne.



Przykład 25. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 100-106 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

III Sonata różni się w sposób podstawowy od pozostałych, dzięki czemu możliwe stało się wykreowanie nowego rodzaju ekspresji, której zwiastuny mieliśmy okazję zaobserwować już we wcześniejszych dziełach z tego okresu kompozytorskiego Szymanowskiego. Język harmoniczny, który został zastosowany w tym utworze, właściwie pozbawiony jest wszelkich znamion tradycyjnej tonalności, co wyklucza jakąkolwiek hierarchię wartości pod względem funkcyjności czy tonalności systemu dur-moll. Elementy tradycyjnej harmonii nie stanowią tu zasady konstrukcyjnej i porządkującej, materiał dźwiękowy opiera się w istocie na skali dwunastotonowej.

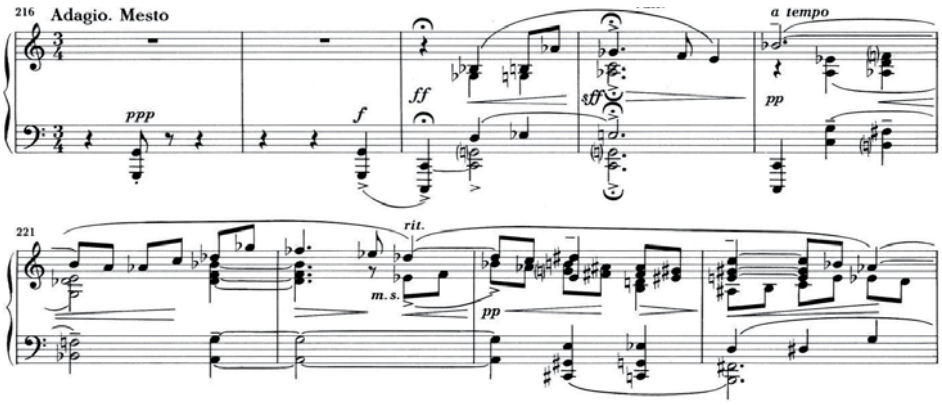


Przykład 26. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 79-86 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Pierwszy główny epizod, wynikający ze wspomnianego wcześniej wewnętrznego podziału, zamknięty został fragmentem zawierającym łagodny motyw czołowy na tle rozdrganego, szemrzącego tremola, spinając całość niewidzialną klamrą. Nastrój łagodnieje i staje się prawie sielankowy, tempo uspokaja się, czas płynie wolniej.

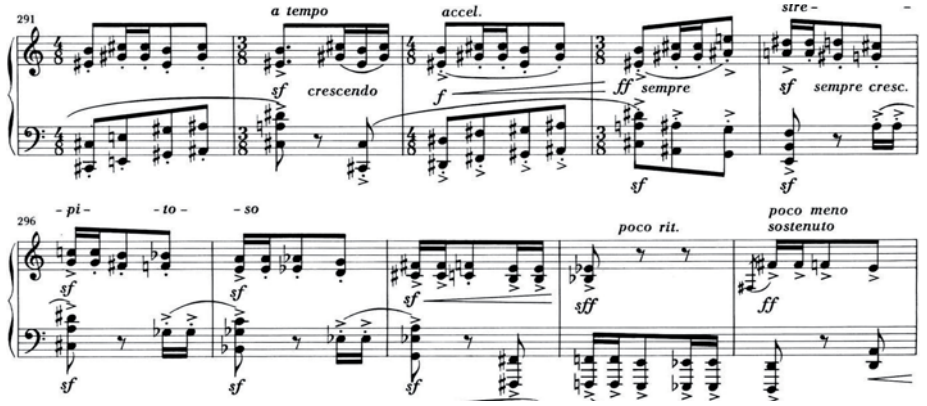
Kolejny ustęp przypomina budową i wyrazem wolną część cyklu sonatowego. Po raz kolejny mamy do czynienia z epizodem o charakterze mesto – co stanowi nieodłączny element stylu kompozytorskiego Szymanowskiego. Na pierwszy plan zostaje wysunięta liryczna linia melodyczna i jej delikatne zmiany ekspresyjne oraz kolorystyka współbrzmień, będących wyimaginowaną ucieczką od realności i zatopieniem się w sennych marzeniach. Faktura staje się bardziej jednostajna i przejrzysta – przeważa wieloplanowość przedstawiająca się jedynie jako skromny substytut wcześniejszych dynamicznych kulminacji.

Nastrój jest przygnębiający, wręcz żałobny, jednak na pewno nie smutny – czujemy raczej przerażenie i strach przed śmiercią połączony z jednoczesnym zrozumieniem i pogodzeniem się z jej nieodwołalnością. Niesamowitość brzmienia, swoisty sarkazm zawarty w brzmieniu dysonansów czy pewien rodzaj ironicznej taneczności niektórych odcinków dodatkowo wzmagają tajemniczość, a nieziemskie brzmienie przywodzi na myśl muzykę rodem zza grobu na kształt współczesnego „tańca śmierci".



Przykład 27. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 216-224 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Następny epizod o charakterze scherzando gwałtownie uwalnia się z hipnotycznego transu, wywołanego ponurym i mrocznym nastrojem poprzedniego fragmentu. Stanowi również przygotowanie i wstęp do finałowych kulminacji, gdzie pojawi się zintegrowany we wspólnym, ekstatycznie dzikim wyrazie, materiał całej *Sonaty*.



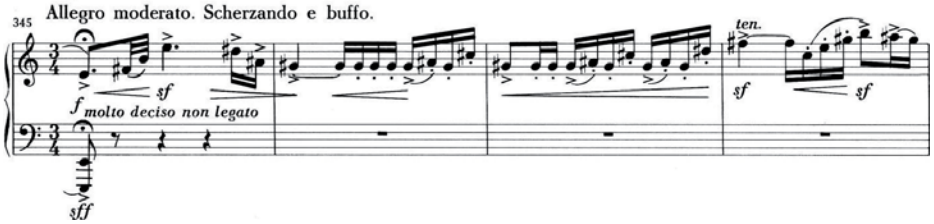
Przykład 28. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 291-300 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ekspresja przywodzi na myśl wizję ogólnego zamieszania i próby uporządkowania, usystematyzowania poszczególnych, jakby niepoddających się woli kompozytora, samowolnych, zbuntowanych motywów.

Połączenie różnorodnych zwrotów melodycznych, charakterystycznych rytmów i przypisanej do poszczególnych zwrotów tematycznych faktury wydaje się stanowić siejący zniszczenie nieokiełznany twór, który wymknął się spod kontroli swojego twórcy i na dodatek bada granice jego cierpliwości. W miarę narastania siły emocji towarzyszących owemu artystycznemu i celowemu chaosowi, Szymanowski kreuje nowy wymiar kulminacji[15]. W całym jej przebiegu występuje stała faktura, linia melodyczna motywów poddana jest zaledwie delikatnym zabiegom. Ekspresja zatem kumuluje się tu nie dzięki przekształceniom w postaci ogólnego narastania, zwiększania dynamiki czy zagęszczania faktury – jak to było w poprzednich sonatach – lecz poprzez uporczywe, natrętne, wręcz maniakalne powtarzanie krótkich, kilkutaktowych odcinków. Stanowcze, oktawowe zakończenie odcina się od awanturniczego charakteru poprzedniego epizodu i wyraźnie sygnalizuje, że z nagromadzonych tam potężnych ładunków emocjonalnych zrodzi się równie silny wyrazowo temat finalnej fugi.

Pulsujący wewnętrzną energią ostatni epizod tej sonaty zawiera w sobie niezwykłą zmienność i kapryśność ekspresji. W fudze, w której Szymanowski umiejscawia nowy materiał melodyczno-rytmiczny, mający jednak korzenie w motywach poprzednio wykorzystanych, pojawiają się również cytaty wcześniej użytych fraz, o zróżnicowanym charakterze.

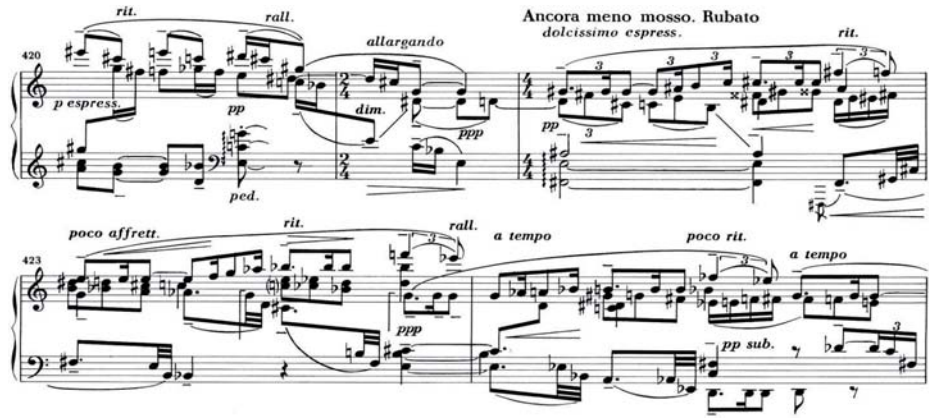
[15] Por. C h o m i ń s k i, *Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych*, s. 305-307.



Przykład 29. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 345-348 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

Ich ekspresja i wyraz są tym razem dużo bardziej jaskrawe i podkreślone przez bezustanne stosownie polifonii, tworzonej za pomocą wieloplanowości. Konieczne było większe zróżnicowanie poszczególnych motywów i wzmocnienie przypisanych im charakterystycznych cech, co miało ogromny wpływ na czytelność owego złożonego obrazu dźwiękowego. W przebiegu narracji możemy bez trudu zaobserwować specyficzną dla twórczości Szymanowskiego uniwersalność motywów w kontekście ekspresji[16] – w zależności od poprzedzających i następujących po nich fragmentów continuum mogą one przybierać dowolne, często skrajnie przeciwne walory brzmieniowo-dynamiczne. Dzięki temu występujące w fudze kulminacje i odprężenia tworzą quasi przeprowadzenia nie wykraczając poza zadany z góry materiał tematyczny a jednocześnie nie przytłaczając jednostajnością przeładowanej agresją ekspresji.

Absolutnie nowy materiał o charakterze martellato pojawia się tylko jeden raz. Jego zadaniem jest błyskawiczna zmiana nastroju i ucieczka od sentymentalnego, kontemplacyjnego poprzedniego odcinka, będącego reminiscencją i bezpośrednim cytatem z materiału początku *III Sonaty* połączonego z tematem fugi, który symbolicznie umieszczono w najniższym głosie w dynamice pianissimo, jako drugoplanowy.

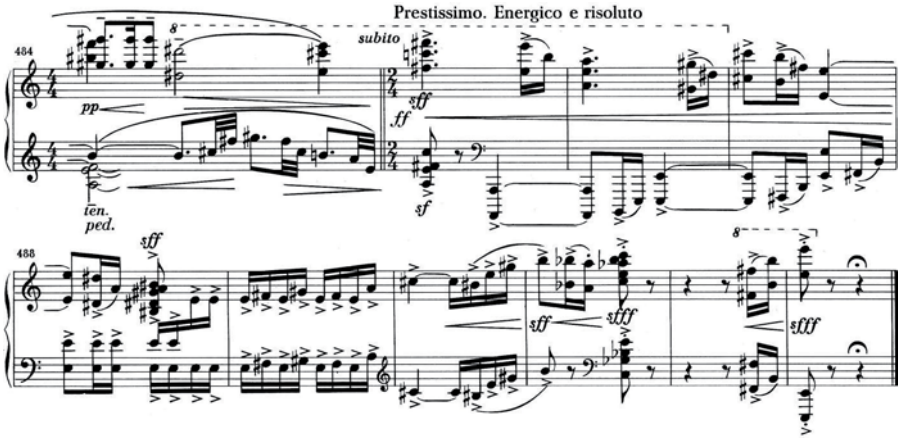


Przykład 30. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 420-424 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

[16] Por. tamże, s. 308.

Następuje natychmiastowy powrót do pierwotnego, brutalnego charakteru ostatniego epizodu utworu. Dominująca rola przypada rytmicznemu, witalnemu tematowi fugi (teraz znów na pierwszym planie) pochwyconemu przez pęd i siłę ekspresji wcześniej omawianego, kontemplacyjnego motywu z początku *Sonaty*. Motyw ten potwierdza swą uniwersalność, pojawiając się tym razem w skrajnie dramatycznym wyrazie.

Coda, w której następuje ustabilizowanie emocji, zawiera głównie materiał tematyczny fugi[17] – choć pojawia się także element motywu kontemplacyjnego. Całość kończy temat w oktawach unisono niespodziewanym wybuchem dynamiczno-wyrazowym, silnie kontrastującym z poprzedzającym go zasłuchaniem, co stanowi pewnego rodzaju szok i orzeźwienie po wycieńczającej długiej wędrówce.



Przykład 30. K. Szymanowski, *III Sonata* op. 36, t. 484-493 (red. T. Chylińska, PWM, Kraków 1998).

BIBLIOGRAFIA / BIBLIOGRAPHY

Chomiński, Józef M. "Fortepianowa twórczość Szymanowskiego." In Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków: PWM, 1969.

———. "Zagadnienia konstrukcyjne w sonatach fortepianowych." In Chomiński, *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego*. Kraków: PWM, 1969.

Chopin, Fryderyk. *Complete Preludes & Etudes for Piano Solo.* New York: Dover Publications, Inc., 1980.

Chylińska, Teresa. *Karol Szymanowski i jego epoka*. Kraków: Musica Iagellonica, 2008.

[17] Zob. Z i e l i ń s k i, dz. cyt.

Dziębowska, Elżbieta, ed. *Z życia i twórczości Mieczysława Karłowicza: Studia i materiały*. Kraków: PWM, 1970.
Lissa, Zofia, ed. *Księga sesji naukowej poświęconej twórczości Karola Szymanowskiego, Warszawa 23-28 marca 1962*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 1964.
Olędzki, Stanisław. "Niektóre problemy faktury fortepianowej Karola Szymanowskiego." *Muzyka* 18, no. 3 (1973): 51–76.
Schäffer, Bogusław. *Muzyka XX wieku: Twórcy i problemy*. Kraków: PWM, 1976.
Szymanowski, Karol. *I Sonata c-moll*, op. 8. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
———. *II Sonata A-dur*, op. 21. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
———. *III Sonata*, op. 36. Edited by Teresa Chylińska. Kraków: PWM, 1998.
[———]. *Sonate do-mineur (c-moll) pour piano op. 8 par Karol Szymanowski*. Cracovie: A. Piwarski & Co., 1910.
Zieliński, Tadeusz A. *Szymanowski: Liryka i ekstaza*. Kraków: PWM, 1997.

ABSTRAKT / ABSTRACT

Gajusz KĘSKA – Ekspresja w sonatach fortepianowych Karola Szymanowskiego
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

Artykuł przedstawia autorskie spojrzenie na trzy wybitne monumentalne dzieła Karola Szymanowskiego. Autor skupia się na skomplikowanej warstwie ekspresji tych utworów, opierając się na swoich wieloletnich doświadczeniach w sferze wykonawstwa, rejestracji studyjnej i prezentacji utworów podczas licznych koncertów, a także na wnikliwej analizie materiału nutowego i szerszych badaniach twórczości Szymanowskiego. Ważną rolę w przedstawionej refleksji odgrywają spostrzeżenia wybitnych interpretatorów jego dzieł, między innymi Tadeusza Żmudzińskiego, znane autorowi z przekazu ustnego. Tekst, stanowi rezultat poszukiwania przez wykonawcę i interpretatora, ale także badacza i naukowca prawdy o najbardziej osobistych odczuciach, które kompozytor zawarł w swoich utworach.

Słowa kluczowe: Karol Szymanowski, sonaty fortepianowe, interpretacja ekspresji, analiza wykonawcza, dzieło transcendentalne, początek XX wieku, muzyka polska, autorska interpretacja

Kontakt: Katedra Fortepianu, Wydział Instrumentalny, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, ul. Św. Tomasza 43, 31-027 Kraków
Tel. 606 398 070
E-mail: gajusz.keska@amuz.krakow.pl
https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/pracownicy-katedry/dr-hab-gajusz-keska/

Gajusz KĘSKA, Expression in Karol Szymanowski's Piano Sonatas
DOI 10.12887/37-2024-3-147-08

The article presents the author's insight into three outstanding and monumental works by Karol Szymanowski. The text focuses on a complex layer of expression, based on the author's extensive experience in the field of performance and studio recording, as well as numerous presentations of the pieces in question during concerts. The discussion is supported by a thorough analysis of the musical material and meticulous research into Szymanowski's oeuvre. In the presented reflections, an important role is played by observations, conveyed to the author in private communications, made by outstanding interpreters (including Tadeusz Żmudziński) of the composer's works.
The article is a result of the search for truth about the most personal feelings that the composer included in his works, as seen from the perspective of a performer and interpreter, but also that of a scholar and researcher.

Keywords: Karol Szymanowski, piano sonatas, interpretation of expression, performance analysis, transcendental work of art, beginning of 21st century, Polish music, original interpretation

Contact: Chair of Piano, Instrumental Faculty, The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Cracow, ul. Św. Tomasza 43, 31-027 Cracow, Poland
Phone +48 606 398 070
E-mail: gajusz.keska@amuz.krakow.pl
https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-fortepianu/pracownicy-katedry/dr-hab-gajusz-keska/