

Hołd w czapce błazeńskiej. *Sonata* Strawińskiego i *Sonata F-dur* op. 54 Beethovena

Marcin Trzęsiok

Katedra Kompozycji i Teorii Muzyki

Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach

1.

Strawiński wielokrotnie składał hołd Wielkim Poprzednikom, ale nigdy na kolanach (wyjawszy może odnalezioną niedawno *Pieśń żałobną*, napisaną po śmierci Nikołaja Rimskiego-Korsakowa), w czym przejawiał się jego trzeźwy sprzeciw wobec romantycznego kultu geniuszy. Nic dziwnego, że droga do Beethovena, tego geniusza nad geniuszami, była długa i kręta: „We wczesnej młodości przesycano nas jego dziełami, narzucając nam jednocześnie jego osławiony »Weltschmerz«, jego »tragedię« i wszystkie komunały wygłaszane od wieku na temat tego kompozytora”¹. Pierwszym efektem dojrzałego spotkania Strawińskiego z tym gigantem jest *Sonata* (1924).

Zanim się nią zajmiemy, zajrzyjmy krótko do partytury *Symphony in C* (1940), bo to tam znajdziemy najbardziej spektakularny dialog z autorem *Eroiki*. Jak zauważa Martha Hyde², temat główny Strawińskiego jest modyfikacją tematu *I Symfonii* Beethovena:

The image displays two musical staves. The top staff is for Violin I (vi.) and the bottom staff is for Oboe 1 (ob. 1). Both staves show a sequence of notes with a red box highlighting a specific interval: a C followed by a G. The Beethoven theme is in C major, and the Stravinsky theme is in G major.

PRZYKŁAD 1. L. VAN BEETHOVEN, I SYMFONIA C-DUR, CZ. 1, TEMAT GŁÓWNY;

I. STRAWIŃSKI, SYMPHONY IN C, CZ. 1, TEMAT GŁÓWNY.

WSPÓLNA KOMÓRKA DŹWIĘKOWA (C, G, H) Z INNYM DŹWIĘKIEM CENTRALNYM:

U BEETHOVENA – C, U STRAWIŃSKIEGO – G.

¹ Igor Strawiński, *Kroniki mego życia*, przeł. Juliusz Kydryński, Kraków 1974, s. 111.

² Martha Hyde, *Stravinsky's Neoclassicism*, [w:] Jonathan Cross (red.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge 2002, s. 115.

Oba są oparte na komórce dźwięków *C*, *G* i *H* (z incydentalnym dodatkiem *E*). Różnią się w jej kształtowaniu: Beethoven podkreśla toniczne *C*, Strawiński – pozornie dominantowe *G*. Pozornie, bo tłem harmonicznym jest tercja *E-G*, tworząca środowisko funkcyjnie dwuznaczne: ni to *e-moll*, ni to *C-dur*.

Ale spośród wszystkich „przypraw humorystycznych” najbardziej pikantna jest inicjalna repetycja *H*, nadmierna wedle kryteriów parodiowanego tu stylu klasycznego. Repetycja ta, jak się wydaje, jest aluzją do *V Symfonii*, którą bezczelnie „drenuje”, spuszczając z niej cały patos – brzmi jak zacinająca się płyta. A dalej, po uwolnieniu igły z mechanicznego rowka, pseudo-dominantowy ciężar losu okazuje się zakamuflowanym dźwiękiem prowadzącym, który wprowadza... figurę w stylu *galant*.

PRZYKŁAD 2. I. STRAWIŃSKI, SYMPHONY IN C, WSTĘP.

**PARODIA MOTYWU LOSU POPRZEZ ZASTOSOWANIE STYLU MECHANICZNEGO
POŁĄCZONEGO ZE STYLEM GALANT.**

To rozpoczęcie z wysokiego *in C* otwiera właściwą perspektywę rozważań o *Sonacie*, w której także króluje poetyka błazeńskiego hołdu. Komponując ją, Strawiński wzorował się na Beethovenie i przegrywał na fortepianie wiele jego sonat³. Pozwoliło mu to na „obiektywność” sądu. Rozpoznał w kompozytorze „władcę instrumentu”: „zwłaszcza w jego ogromnym dziele pianistycznym charakterystyczna jest strona »instrumentalna«, co czyni mi go bardzo bliskim”⁴. Beethoven, zdaniem Strawińskiego, nie komponuje „muzyki na fortepian”, lecz „muzykę fortepianową”, tj. zrośniętą z mechaniką instrumentu i techniką gry. Wyraża się w tej dystynkcji neoklasyczna pochwała geniusza do kwadratu, który z pozycji duchowo-politycznego przewodnika ludzkości (*à la* Beethoven), awansował do rangi jeszcze (rzecz jasna) wyższej – rzemieślnika nad rzemieślnikami (*à la* Strawiński).

Paradoksalnie, wbrew *Kronikom mego życia*, śladów Beethovena w *Sonacie* nie da się łatwo wytropić. Komentatorzy⁵ wskazują na ogół

³ I. Strawiński, *op. cit.*, s. 111.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Np. Domenico De’ Paoli, Eric Walter White.

na część środkową (*Adagietto*), z jej rozbudowaną ornamentyką, która może kojarzyć się np. z wolną częścią *Sonaty G-dur* op. 31 nr 1⁶. Strawiński powiedział, że *Adagietto* jest „Beethovenem ufryzowanym”⁷. Przedmiotem niniejszych dywagacji będzie jednak finał *Sonaty*, który prawdopodobnie nawiązuje do finału *Sonaty F-dur* op. 54 Beethovena, nie zaś – albo nie tylko – do inwencji Bachowskich, jak się często sądzi⁸.



PRZYKŁAD 3. L. VAN BEETHOVEN, *SONATA F-DUR* OP. 54, CZ. 2.;
I. STRAWIŃSKI, *SONATA*, CZ. 3.

PODOBIEŃSTWA: FIGURACJA AKORDU TONICZNEGO, EKSPONOWANIE SEKST,
CHARAKTER *PERPETUUM MOBILE*, FUGATO (PRZYKŁAD GO NIE UKAZUJE,
GDYŻ OBEJMUJE TYLKO POŁOWĘ TEMATU STRAWIŃSKIEGO).

Zbieżność tych dwóch utworów chyba nie jest przypadkowa. Zewnętrzne podobieństwo uchwytnie jest od razu: inicjalna figura-cja akordu tonicznego, rola sekst, ekspozycja tematu fugato. Ale na rzecz tego zestawienia przemawia kilka dodatkowych argumentów: po pierwsze, *Sonata F-dur* jest jedną z najmniej okazałych, co dobrze odpowiada gustom Strawińskiego w tym okresie; po drugie, ma charakter humorystyczny – tylko dwie części, z których pierwsza jest satyrą na menueta, zaś druga trawestuje styl barokowy, zapowiadając niejako neoklasycyzm Strawińskiego (zwłaszcza w kontrapunkcyjnym *Oktecie* na instrumenty dęte, 1923); po trzecie, finał *Sonaty F-dur* ma charakter konsekwentnie „mechaniczny”, tj. oparty na ciągu figuracji podpowiadanych przez układ ręki na klawiaturze (na ogół, dla podkreślenia nieorganicznej estetyki *Sonaty*, są to pozycje bardzo

6 Mnie kojarzy się nieodparcie z drugą reprzyką *Sarabandy* z *Suity francuskiej h-moll* BWV 814 Johanna Sebastiana Bacha.

7 Roman Vlad, *Strawiński*, przeł. Jerzy Popiel, Kraków 1974, s. 113.

8 Na Bachowskie wzorce wskazują monografiści Strawińskiego: D. De' Paoli, R. Vlad, E.W. White, Alfredo Casella, Aleksander Tansman.

niewygodne)⁹ – to *perpetuum mobile*, które także Strawiński chętnie uprawia w tym okresie (np. w *Rondoletto* i *Cadenza finała* z fortepianowej *Sérénade en La*, 1926; w *Gigue* z *Duo concertant* na skrzypce i fortepian, 1932; nie mówiąc już o *Etiudzie* na pianole, 1921).

2.

Celem poniższej analizy jest uchwycenie niektórych efektów humorystycznych finału *Sonaty* Strawińskiego¹⁰. Nic na to nie poradzę, że przyjdzie mi objaśniać dowcipy Strawińskiego w terminach naukowych. To już ironia tego uroczonego fachu, jakim jest teoria muzyki.

a. Ekspozycja. Temat (t. 1-8)

Tak jak w przypadku repetycji otwierających *Symphony in C*, temat finału jest za długi – jeśli mierzyć go miarą baroku, a nawet Beethovenowskiej parodii. Strawiński precyzyjnie ten efekt nadmiaru reżyseruje. Zgodnie z gramatyką barokową, temat w e-moll (choć figurowana tonika postawiona jest, przekornie i niebarokowo, na tercji) powinien się zamknąć w miejscu, w którym następuje modulacja do dominanty, czyli po t. 3. Powtórzenie ostatniej figury w charakterze progresji jest unikiem, który pozwala mu toczyć się dalej – lecz odtąd już z wieloma chromatyzmami, które świadczą o tym, że wypadł ze swego toru. Po t. 6 nadarza się kolejna okazja, by zmodulować do h-moll, lecz Strawiński po raz drugi robi unik, znów lądując w e-moll i sprawiając, że wcześniejszy szlak harmoniczny okazał się uliczką, by tak rzec, podwójnie ślepą. W ostatnim taktie tematu (t. 8) pojawia się szereg sfigurowanych wprowadzień, ale jednak równoległych kwint, które urągają zasadom kontrapunktu. Dźwięk *dis* podkreśla tonację e-moll, z kolei ostatnia septyma (*fis-e*) otwiera nieoczekiwaną furtkę ku h-moll.

9 Pod względem uporczywej motoryczności można go zestawić jedynie z finałem Beethovenowskiej *Sonaty d-moll* op. 31 nr 3, choć tam figuracje układają się jednak w łuki melodyczne o silnym nasyceniu emocjonalnym.

10 Pominięte zostaną inne aspekty, np. harmoniczny, który jest szczególnie ciekawy. Rozpatrując go, należałoby wykazać, że plan tonalny finału *Sonaty* rozgrywa się w kwadracie między centrami *G-e-E-cis* (z chwilowym przesunięciem, w epilogu, na trójkąt: *f-F-d*). A zatem unika Strawiński relacji kwintowych, rozgrywa za to wieloznaczne relacje mediantowe i jednoimiennie. Ten obraz rozszerza się też na plan tonalny całego cyklu: cz. 1 posiada centrum C-dur; cz. 2 – As-dur; cz. 3 – e-moll (z pikardyjskim rozjaśnieniem na końcu).



PRZYKŁAD 4. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 1-8.

TEMAT W STYLU FUGOWANYM (DUX) NADMIERNE ROZCIĄGNIĘTY (CHCIAŁOBY SIĘ RZEC: W TYPIE AND-A-A-A-MENTO) POPRZEZ UNIKANIE MODULACJI DO H-MOLL (COMES), Z FIGURACJĄ KWINT RÓWNOLEGLYCH.

b. Ekspozycja. Odpowiedź (t. 9-18)

Odpowiedź jest jeszcze dłuższa (o dwa takty), z wieloma zamierzonymi „kiksami” – począwszy od tego, że na początku, zamiast h-moll, brzmi akord h>, któremu w lewej ręce towarzyszy nuta pedałowa, która pojawia się tu jak filip z konopi: nie dość, że odpowiednie dla niej miejsce byłoby dopiero pod koniec utworu, to jeszcze wprowadza ona harmoniczny zgrzyt, bo zamiast podkreślać dominantę, przywraca tonikę. Strawiński puszcza nam jednak oko, sugerując, że to tylko wypadek przy pracy – przedłużone E to jakby efekt klawisza, który się zaciął i który zostanie uwolniony w t. 11, gdy pianista uderzy go ponownie. Oto czym różni się „muzyka na fortepian” od „muzyki fortepianowej”!



PRZYKŁAD 5. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 9-12.

c. Ekspozycja. Powtórna prezentacja tematu (t. 19-25)

Po tym trudnym początku Strawiński stosuje „efekt falstartu”, zaanon-sowany wyraźnie już w t. 17, w którym lewa ręka rozpoczyna konsekwentne zejście po gamie, na przestrzeni dwóch oktaw, by w t. 19 osiągnąć triumfalnie pierwszy dźwięk tematu. Ten drugi początek, choć słuchowo wyraźniejszy, jest gramatycznie niepoprawny. Nie dość, że mamy raczej niezwykłą prezentację tematu jednocześnie w postaci zasadniczej (partia prawej ręki) oraz w augmentacji (partia ręki lewej), to jeszcze owa augmentacja jest niedokładna, bo w t. 23 pojawia się fragment nieaugmentowany: to tak, jakby film został na chwilę puszczony dwukrotnie szybciej, po czym wrócił do normalnego tempa. Mimo tego

triku, melodia augmentowana nigdy przecież nie dogoni oryginalnej, więc ten krótki zryw jest jak porywanie się z motyką na słońce.



PRZYKŁAD 6. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 17-24.

FALSTART TEMATU GŁÓWNEGO PRZYGOTOWANY PRZEZ OPADAJĄCĄ GAME.
NIEKONSEKWENTNA AUGMENTACJA W LEWEJ RĘCE.

d. Ekspozycja. Temat drugi (t. 26-33)

Alfredo Casella nazwał go „sentymentalnym” i stwierdził, że mógłby wyjść spod pióra Camille’a Saint-Saënsa¹¹. Mnie przypomina on tango, wpiery niewyraźne, lecz w końcu mocno zaznaczone rytmiczną kadencją końcową (t. 32-33). Tak czy owak, w ramach stylu neobarokowego jest to gość z innego świata. Figuracje ręki lewej, trywializujące temat główny, są przykładem katarynkowego *style mécanique*. Tworzą względem *quasi*-tanga dysonans metryczny.



PRZYKŁAD 7. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 25-36.

TEMAT POBOCZNY: *QUASI*-TANGO (PARTIA PRAWEJ RĘKI)
I KATARYNKA (PARTIA LEWEJ RĘKI).

¹¹ Zob. Eric Walter White, *Stravinsky. The Composer and his Works*, London – Boston 1979, s. 322.

e. Ekspozycja. Rozwój tematu drugiego (t. 34-52) i epilog (t. 52-63)

Ten kawiarniany intruz zostaje dalej w kilku krokach spacyfikowany przez machinerię *Sonaty*. W t. 34-35 (por. przykł. 7) zostają usunięte pauzy, które w tej ściśle linearnej fakturze były pogwałceniem dominującej konwencji; zostaje też wprowadzony obiegnik, „tuszujący” chromatyczne westchnienie na końcu frazy (por. t. 27, przykł. 7). W t. 37 czołowy motyw tanga poddany zostaje dyminucji; w t. 41-42 powracają pauzy, ukryte w głosie środkowym, zaś ostro wybijane tercje deformująco wyostrzają motyw tanga (lewa ręka wprowadza w tym czasie na przemian proste i augmentowane fragmenty tematu).



PRZYKŁ. 8. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 41-48.

POWRÓT PAUZ – TANGO ZDEFORMOWANE (PRAWA);

**NIEKONSEKWENTNA AUGMENTACJA TEMATU GŁÓWNEGO (LEWA) ZAPOCZĄTKOWUJE
„ZAMROŻENIE” RUCHU; TENDENCJA WZNO SZĄCA – FAKTURALNY WYŻ.**

W t. 53 motyw tanga nabiera ciężaru, a muzyka wytraca szesnastkowy pęd. Tendencja do osłabienia mechanicznego (czyli niewitalnego) *élan* jest istotnym czynnikiem kształtującym przejście od ekspozycji do przetworzenia: zarysowuje się począwszy już od t. 41 (por. przykł. 8), w którym lewa ręka wprowadza czoło tematu pierwszego w wersji na wpół oryginalnej, na wpół augmentowanej. W t. 49 jest już tylko postać augmentowana.



PRZYKŁ. 9. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 53-64. EPILOG.
TANGO NABIERA CIĘŻARU. FAKTURALNY NIŻ.

f. Przetworzenie: faza pierwsza (t. 64-71)

W t. 63 tercja *h-dis*¹ (por. przykł. 9) sugeruje akord H-dur, którym w klasycznym allegrze sonatowym powinna się zakończyć ekspozycja (dekonstrukcja tej klasycznej logiki polega na tym, że tej dominantowej tercji towarzyszy figuracja akordu subdominantowego). Silne znaczenie interpunkcyjne ma poprzedzona pierwszą pauzą generalną oktawa w lewej (t. 64), jedna z zaledwie dwóch w tym finale (druga wystąpi dopiero w takcie ostatnim). Humor pierwszej fazy przetworzenia polega na tym, że jest ona (tym razem) za krótka, „niedomierna” – biorąc pod uwagę tasiemcowy temat i motoryczny charakter toccaty. Archaiczna kadencja, w postaci sekwencji akordów C-D-E (jak na początku *I Kwartetu smyczkowego* Szymanowskiego...), prowadzi do pikardyjskiego E-dur, po którym następuje druga (i już ostatnia!) pauza generalna: czyżby to miał być koniec? Pod względem agogicznym ta pierwsza faza przetworzenia kontynuuje tendencję do ruchu wolniejszego. Tym razem zmiana dotyczy przejścia z ósemek na ćwierćnuty (w basie). Ciężar tych wartości przyczynia się zapewne do utykającego ustawiania muzyki na pauzach generalnych.

PRZYKŁAD 10. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 59-76.
RUCH POWSTRZYMYWANY. ARCHAICZNA KADENCJA.
IRONICZNA KONTYNUACJA LINII BASU PO PAUZIE GENERALNEJ.

g. Przetworzenie: faza druga (t. 72-79)

Zwróćmy jednak uwagę na ruch głosów przed i po pauzie: zwłaszcza w lewej ręce zaznacza się silna kontynuacja, bo od t. 68 do 72 idzie ona po szczeblach gamy w górę. A że przysnęła w t. 71 na *E*, to musi potem się obudzić i nerwowo nadrobić zaległości, biegnąc ku *D* w szesnastkowej zadyszce. Także prawa ręka kontynuuje – po pauzie i kadencji – wcześniejszą, meandryczną linię, w tym samym pulsie, z grubsza ósemkowym (por. przykł. 10). Pod koniec tej fazy w prawej ręce ustala się nuta stała h^1 , która jest chyba w tej ironicznej poetyce nutą pedałową na opak (por. przykł. 11). Jeśli tak, to zapowiadałaby ona powrót tonacji głównej, *e-moll*. Sęk w tym, że faza druga pod względem ilości taktów (8) trwała tyle co pierwsza, więc gdyby to na niej miało się skończyć przetworzenie, wciąż byłoby ono za „niedomierne”.

h. Przetworzenie: faza trzecia (t. 80-89)

Dlatego pojawia się faza trzecia, najdłuższa. Prawa ręka bazuje na augmentowanych podwójnie figurach wziętych z tematu głównego, które dają jako-taką gwarancję dłuższego trwania. Strawiński poddaje je stopniowej ewolucji, typowej dla Beethovena, tj. zgodnej z techniką, którą Messiaen nazwał kiedyś (charakteryzując muzykę autora *Appassionaty*) „rozwojem przez eliminację”¹². Ręka lewa rozpoczyna figurację od wyraźnie zaznaczonego akordu *Fis-dur*, który „stawia na głowie” logikę tonalną przetworzenia – powinien on bowiem poprzedzać ową inwersję nuty pedałowej *H*, a nie następować po niej.

¹² Zob. Olivier Messiaen, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 7/1973, s. 171.

W t. 89 pojawia się kolejna nuta stała w najwyższym rejestrze. Trwa ona 5 taktów (t. 89-93) i liczy 5 powtórzeń. Tyle samo było powtórzeń dźwięku *H* pod koniec fazy 2, tyle że tam zajęły one tylko 2,5 taktu (t. 77-79) – widać, że rachunek augmentacji został dokładnie wyliczony. Wracając do tej drugiej nuty stałej: ściśle biorąc, jest to kwarta *E-A*, czyli superpozycja dwóch prym: toniki oraz subdominanty. To kolejny zabawny „zamach” na reguły formy sonatowej – wszak na toniczną nutę stałą (nie mówiąc już o subdominantowej!) nie ma miejsca pod koniec przetworzenia, które powinno raczej kumulować energię dominanty (przed jej rozwiązaniem na tonikę na początku reprzy).

PRZYKŁ. 11. I. STRAWIŃSKI, *SONATA*, CZ. 3, T. 77-94.
 NUTA STAŁA *H* KOŃCZĄCA 2. FAZĘ PRZETWORZENIA. ROZWÓJ PRZEZ ELIMINACJĘ.
 NUTY STAŁE (KWARTA *E/A*) KOŃCZĄCE 3. FAZĘ PRZETWORZENIA.

i. Repryza. Temat główny – prezentacja pierwsza (t. 94-108)

Toteż repryza zaczyna się nijak – słuchacz nie ma najmniejszych szans, by zauważyć moment, w którym powraca materiał początkowy. Uwagę zwraca tylko „repryzopodobieństwo” harmoniki i agogiki: w t. 94 ustala się tonacja e-moll i powraca motoryka toccaty, przy czym – rzecz wyjątkowa w skali całej *Sonaty* – na przestrzeni 9 taktów panuje tu polimetria tak gęsta jak w finale *Święta wiosny*. Ale cóż z tego, skoro w tym regularnym ciągu szesnastkowym zmiany sygnatury metrycznej przechodzą omal niezauważenie – tym bardziej, że dodatkowe akcenty zamazują jej czytelność całkowicie. Realne jest tylko wrażenie, że „coś tu nie gra”, zwłaszcza w kontraście z ostatnią fazą przetworzenia, która wyróżniała się usypiającą regularnością. W ten ciąg szesnastek w t. 100 zostaje niezauważalnie „wklejona” druga połowa t. 10. Sęk w tym, że fragment ten jest najmniej charakterystycznym rozwinięciem motywu czołowego tematu, który w repryzie (na razie) nie pojawił się wcale. Został niejako „ocenzurowany”. Dalsza prezentacja tego materiału jest omalże identyczna z ekspozycją. Ale to „omalże” stanowi różnicę: po pierwsze, miejsce „wklejone” zostało nieco zmienione, bo Strawiński wycofał efekt uszkodzonego klawisza „E”, który robił wcześniej za fałszywą nutę pedałową – i był jedynym elementem charakterystycznym, mogącym pomóc zidentyfikować powrót materiału z ekspozycji w repryzie; po drugie, w t. 101 dodana została jedna szesnastka, która zmienia wartość taktu na 5/16, wpisując się konsekwentnie w uprzedni ciąg polimetryczny.



PRZYKŁAD 12. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 94-108.

UKRYTA REPRYZA. MOTORYKA „ZEPSUTA” PRZEZ POLIMETRIĘ.

UKRADKIEM WPROWADZONY MATERIAŁ EKSPOZYCJI (ZAZNACZONY). DODANA PAUZA SZESNASTKOWA (W TRZECIM – OSTATNIM – TAKCIE 5/16; ZAZNACZONA).

j. Repryza. Temat główny – prezentacja druga (t. 109-116)

W tej sytuacji dopiero druga prezentacja tematu daje realne poczucie repryzy. Efekt falstartu znajduje tu więc uzasadnienie strukturalne. Będzie to, uprzedźmy fakty, repryza skrócona, czyli bez drugiego tematu (*quasi-tango*). Zostaje po nim tylko ślad: specyficzne pauzy, przerywające szesnastkowe *perpetuum mobile*¹³. Pauzy te pojawiają się jednak wcześniej, w prawej ręce, na tle tematu głównego, wprowadzonego w partii lewej ręki (t. 109-110). Partia prawej ręki kryje jeden z najsmakowitszych dowcipów tego finału: prezentuje, jak w ekspozycji, temat główny w augmentacji¹⁴, ale tym razem wybrakowanej –

13 Drugim śladem są ukształtowania rytmiczne w prawej ręce (zwłaszcza w t. 114-115), nawiązujące do *quasi-tanga* (por. zwłaszcza t. 32-33).

14 Z fakturalną zamianą: wcześniej augmentacja była w partii lewej, teraz – prawej ręki. Jest jeszcze jedna różnica: lewa tym razem prezentuje temat w wersji identycznej z jego pierwszym pokazem (natomiast w t. 20-25 w partii prawej ręki, po pierwsze, zmienił się sens harmoniczny zakończenia, a po drugie temat został tam, względem pierwszego pokazu, skrócony o 1 takt). To bardzo silna klamra wskazująca na rychłe domknięcie formy.

opuszczone zostały pierwsze dźwięki nieparzyste (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13); pojawiają się dopiero ostatecznie z nich (15, 17, 19, 21).



PRZYKŁAD 13. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 109-116.
RZECZYWISTY POWRÓT TEMATU GŁÓWNEGO DOPIERO W SEKCJI FALSTARTU.
WYBRAKOWANA AUGMENTACJA.

k. Epilog (t. 117-127)

Tu zagadka augmentacji zdefektowanej (nie sposób tego efektu usłyszeć) zostaje *ex post* nieco wyklarowana: w ręce lewej ponownie wraca temat główny, w prawej – jego augmentacja. Obie linie zawierają jednak szereg nieścisłości. Figurki szesnastkowe w prawej są zapewne kolejnym refleksem pominiętego tematu drugiego. Osobliwe ligatury w prawej (t. 123-125) to znak szczególny Strawińskiego – podkreślają one mechaniczny charakter fortepianu.



PRZYKŁAD 14. I. STRAWIŃSKI, SONATA, CZ. 3, T. 117-126.
USTERKI W AUGMENTACJI ZOSTAJĄ USUNIĘTE. ŚLAD POMINIĘTEGO TANGA (RYTM).

I. Koda (t. 128-137)

Dopiero pod sam koniec odsłonięte zostaje źródło tematu głównego: jest on modyfikacją figuracyjnego wstępu do pierwszej części *Sonaty*. Wstęp ten, nieco zmieniony, zostaje tu przypomniany, zamykając formę wielką klamrą. Pianistycznie nieuzasadniony zapis na trzech pięcioliniach ma zapewne na celu wyodrębnienie górnych dźwięków figuracji. Chodzi o *fis* i *dis* (dźwięk prowadzący), ostentacyjnie opóźniające rozwiązanie na *e*, które – jako nuta pedałowa – cierpliwie czeka, aż sprężyna tego chaotycznego ruchu rozładuje do końca swą mechaniczną energię.



PRZYKŁAD 15. I. STRAWIŃSKI, *SONATA*, CZ. 1, T. 150-160, ORAZ CZ. 3, T. 127-137. ODSŁONIĘCIE ŹRÓDŁA TEMATU GŁÓWNEGO CZĘŚCI FINAŁOWEJ. ROZŁADOWANIE RUCHU W E-DUR.

3.

Przedstawiona analiza chyba nie przypadłaby do gustu Arthurowi Louriému, który w roku 1925 recenzował *Sonatę* na łamach „Revue Musical” – można chyba założyć, że nie bez konsultacji ze Strawińskim. Otóż Lourié nawet się nie zająknął na temat humoru. Przeciwnie, podkreślając zasadniczą rolę „swobodnej konstrukcji linearnej w przestrzeni” (“la libre construction linéaire dans l’espace”), stwierdził: „Ogólnie rzecz biorąc *melos* instrumentalny cechuje tu podniosła patetyczność, kontrastująca z elementami umyślnie pospolitymi, jakie znaleźć można w *Oktecie*”¹⁵.

15 „Dans l’ensemble le *melos* instrumental est d’un pathétique élevé, par contraste avec les éléments volontairement vulgaires qu’on trouve dans *l’Octuor*”. Arthur Lourié, *La Sonate de Stravinsky*, „La Revue musicale” 6/1925, s. 102. Ten i kolejne cytaty w przekładzie własnym (MT).

Sens tej zaskakującej diagnozy ujawnia dopiero perspektywa historyczna nakreślona przez Louriégo:

Pisząc *Sonatę* Strawiński z premedytacją zapomniał o ewolucji, jaką przeszła ta forma od Beethovena, przez wiek XIX, ku pseudoklasycznej tradycji niemieckiej. Sonata neoklasyczna – dla której ostatnie sonaty Beethovena są zarazem punktem wyjścia, jak i szczytem – jest w istocie konstituowana przez akcję dramatyczną. To walka pomiędzy zasadą emocjonalności indywidualnej i zasadą wyznaczaną przez podstawy brzmienia jako takiego. Walka, jaka w tragedii antycznej rozgrywa się między herosem i chórem. Tym tłumaczy się nowa rola opozycji tematycznych oraz »przetworzenia«. Forma, skazana na walkę między materią i instrumentem, rodzi ekspresyjny dynamizm¹⁶.

Lourié twierdzi dalej, że „sonata romantyczna w swym nieustannym rozwoju gubi organiczną aktywność i dialektykę instrumentalną. Zastępuje je schematem nieorganicznym, w którym urzeczywistnia się w wyniku fałszywej adaptacji śpiewu na instrumenty”¹⁷. Ostatnimi wykwitami tej „dekadenckiej” tendencji – która źle wychodzi na tym, że próbuje zignorować i wymanewrować życiodajny opór instrumentu – są sonaty Skriabina i Debussy’ego. Tymczasem *Sonata* Strawińskiego, twierdzi Lourié, „stawia na nowo zasadę problemu instrumentalnego i organicznej formy sonaty. Taka jest natura tego powrotu do źródłowej tradycji XVIII-wiecznej”¹⁸. Organiczność, w rozumieniu Louriégo, polega zatem na zgodności koncepcji artystycznej z mechaniczną naturą instrumentu, która staje na drodze impulsowi ekspresyjnemu, tworząc w ten sposób, na zasadzie epifenomenu, efekt dramatyczny. Tak wracamy do punktu wyjścia, czyli do „muzyki fortepianowej” przeciwstawionej „muzyce na fortepian”.

Nic dziwnego, że kolejnym krokiem Strawińskiego będzie wyzwanie rzucone mistrzowi fortepianowego śpiewu – Chopinowi. W *Hymnie*, pierwszej części *Sérénade en La* (1926), brzmi ton tragicznie podniosły, zapowiadający *Króla Edypa*, a zarazem odczarowana zostaje

16 „En écrivant la *Sonate*, Strawinsky oublie volontairement l'évolution subie par cette forme depuis Beethoven à travers XIXe siècle vers la tradition pseudoclassique allemande. La sonate néo-classique, dont les dernières sonate de Beethoven sont à la fois le point de départ et le sommet, est essentiellement constituée par l'action dramatique. C'est la lutte entre le principe d'émotivité individuelle et le principe des bases de sonorité en soi. Telle, dans la tragedie antique, la lutte entre le heros et le choeur. De là, le rôle nouveau des oppositions thématiques et du «développement». La forme vouée au combat entre la matière et l'instrument fait naître le dynamisme expressif”. *Ibidem*, s. 100.

17 „La sonate romantique perd dans son évolution continue son activité organique et sa dialectique instrumental. Elle les remplace par un schéma inorganique où elle se réalise suivant une fausse adaptation du chant aux instruments”. *Ibidem*, s. 100-101.

18 „[La *Sonate* de Strawinsky] pose à nouveau le principe du problème instrumental et de la forme organique de la sonate. Telle est la nature de ce retour à la tradition originelle du XVIIIe siècle”. *Ibidem*, s. 102.

aura chopinowska. Wszak fortepian, nawet pod magiczną różdżką Chopina, nawet w *Balladzie F-dur*, jest ostatecznie tylko instrumentem perkusyjnym¹⁹. Oto Chopin pozbawiony romantycznego fałszu – oto prawdziwie dramatyczna „muzyka fortepianowa”:

PRZYKŁAD 16. F. CHOPIN, *BALLADA F-DUR*, POCZĄTEK;

I. STRAWIŃSKI, *SÉRÉNADE EN LA*, CZ. 1, *HYMNE*.

FORTEPIAN ZDEHUMANIZOWANY, CZYLI RESPEKT DLA INSTRUMENTU

CONTRA „FAŁSZYWA ŚWIADOMOŚĆ” ROMANTYCZNA.

Stawia to humor *Sonaty* w nieco innym świetle. Neoklasycyzm Strawińskiego przypomina terapeutyczną dekonstrukcję tradycyjnych problemów filozoficznych proponowaną przez Wittgensteina: „Filozof zajmuje się problemem jak lekarz chorobą”²⁰. Strawiński, jak Wittgenstein, pozbawia język muzyczny treści wewnętrznej, demonstrując mechanizm powstawania jej iluzji. Problemy Beethovena i Chopina – problemy ekspresji – są pozorne. Rozwiązać je to nie brać ich poważnie, czyli zobaczyć, że są produktem specyficznego i fałszywego użycia języka muzycznego.

Sens tej anty-ekspresyjnej głódówki uchwycił doskonale Jarosław Iwaszkiewicz, który słyszał *Sonatę* w listopadzie 1924 w Warszawie, graną przez kompozytora:

¹⁹ Aluzję do Chopina jako pierwszy zauważył A. Casella. Frapującą dyskusję na ten temat, w kontekście teorii „lęku przed wpływem” Harolda Blooma, przeprowadza Joseph N. Straus, *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Cambridge/Mass. – London 1990, s. 149-155.

²⁰ Ludwig Wittgenstein, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, Warszawa 2000, s. 133.

Podziw budzi siła i upór, z jakimi Strawiński eliminuje wciąż zbędne i niepotrzebne, zdaniem jego, pierwiastki, z jakim zaciętym fanatyzmem walczy z wszelkim romantyzmem w muzyce, jak stopniowo upraszczając środki swoje staje się coraz większym mistrzem. „Dawniej chodził po sznurze, potem po drucie, teraz po ostrzu noża” – powiada o nim Fitelberg. Sonata Strawińskiego zdaje się być jakimś przejrzystym monumentem wieńczącym szczyt górski. W zarysach swych przypomina on gotyk, ale skonstruowany jest ze szkła i stali. Na wskroś nowocześnie²¹.

Trzeba jednak pamiętać, że w przypadku Strawińskiego ta radykalna *epoché* ma podłoże skrycie religijne, pokrewne neotomizmowi Jacquesa Maritaina²². Rozwikłanie wynikających stąd paradoksów to już temat na inną okazję.

Bibliografia

- Henseler Ute, *Zwischen »musique pure« und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskij's Ästhetik von 1920 bis 1939*, Wolke Verlag, Hofheim 2007.
- Hyde Martha, *Stravinsky's Neoclassicism*, [w:] Jonathan Cross (red.), *The Cambridge Companion to Stravinsky*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s. 98-136.
- Lourié Arthur, *La Sonate de Stravinsky*, „La Revue musicale” 6/1925.
- Messiaen Olivier, *Technika mojego języka muzycznego*, przeł. Józef Świder, „Res Facta” 7/1973.
- Straus Joseph N., *Remaking the Past. Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*, Harvard University Press, Cambridge/Mass. – London 1990.
- Strawiński Igor, *Kroniki mego życia*, przeł. Juliusz Kydryński, PWM, Kraków 1974.
- Vlad Roman, *Strawiński*, przeł. Jerzy Popiel, PWM, Kraków 1974.
- Waldorff Jerzy, *Czarne owce dla Apolla*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.
- White Eric Walter, *Stravinsky. The Composer and his Works*, Faber&Faber, London – Boston 1979.
- Wittgenstein Ludwig, *Dociekania filozoficzne*, przeł. Bogusław Wolniewicz, PWN, Warszawa 2000.

21 Artykuł ukazał się w „Wiadomościach Literackich”. Cyt. za: Jerzy Waldorff, *Czarne owce dla Apolla*, Kraków – Wrocław 1984, s. 201.

22 Zob. Ute Henseler, *Zwischen »musique pure« und religiösem Bekenntnis: Igor Stravinskij's Ästhetik von 1920 bis 1939*, Hofheim 2007.

Abstract

Paying homage in a clown hat. Stravinsky's *Sonata* and Beethoven *Sonata in F Major op. 54*

The article focuses mainly on the analysis of *Piano Sonata* (1924) by Igor Stravinsky, demonstrating various (thematic, syntactic, formal, topical) ways of ironical distortion of the classical and baroque type of sonata, particularly with respect to Beethoven *Sonata* op. 54, itself a parody of baroque style. The results of those considerations enable the author to put forward some general aesthetic remarks: referring to Stravinsky's commentaries and the early critical reception of his *Sonata* it is being claimed that the neoclassical style, esp. in its mechanical aspect, does serve a purpose of restoring the "organic" dimension of musical work (however paradoxical it may seem when viewed from the popular romantic perspective). Hence, the tone of the neoclassical parody is a serious one, albeit disguised in manner of *buffo*.