
IRENA PONIATOWSKA

MARIA SZYMANOWSKA I STYL *BRILLANT*

Tekst stanowi pierwotną wersję artykułu w języku angielskim *Maria Szymanowska and the Style Brilliant*, opublikowanego w: *The Sources of Chopin's Style. Inspirations and Contexts*, Warszawa 2005, s. 135–154.

Do kontekstu muzycznego, w jakim obracał się młody Chopin, należy Maria Szymanowska, największa pianistka polska doby przedchopinowskiej i także kompozytorka. Reprezentuje okres klasyczo-preromantyczny w muzyce polskiej, zwany przez Tadeusza Strumiłłę sentymentalizmem¹. Jej twórczość jako całość jest typowym przejawem okresów przejściowych, w których elementy dawnego stylu ze środkami nowatorskimi nie zawsze łączą się w harmonijną syntezę. Ale stworzenie pierwszych na gruncie polskim etiid oraz preferowanie miniatur fortepianowych zaświadcza o przynależności Szymanowskiej do nurtu przemian nacechowanych rozwijaniem klasycznych środków fakturalnych w tzw. stylu *brillant* oraz tendencji wyrazowych sentymentalizmu czy też rodzącego się romantyzmu. Te kategorie stylistyczno-wyrazowe odpowiadały klasom średnim i wiązały się – przynajmniej częściowo – z *biedermeierem*, nurtem w sztuce i kulturze, który w muzyce obejmował okres 1815–1848 i oznaczał zwrot ku kompozycjom użytkowym, małym formom instrumentalnym i pieśniom. Szymanowska jest przedstawicielką zarówno tego trendu, jak i stylu *brillant*, a jak wiemy, styl ten odegrał w rozwoju twórczości Chopina wielką rolę. Przełamując jego założenia, Chopin wykształcił bowiem indywidualną fakturę fortepianową, w której technika i wirtuozeria stały się środkiem do realizacji artystycznego wyrazu, np. w koncertach czy etiidach².

Termin *brillant* odnosił się w piśmiennictwie muzycznym przede wszystkim do techniki gry, stylu interpretacji i wyrazu. Hugo Riemann traktował styl *brillant* jako szczególny rodzaj stylistyczny wyrosły ze wzmożonego wirtuozostwa w literaturze fortepianowej³. Ale Carl Czerny dowodził, że zawiera się on głównie w wykonaniu – w jasności akcentuacji, w użyciu różnych rodzajów *staccata* i ich przeciwstawianiu śpiewnemu *legato*, w różnych formach płynności gry, w czystości realizacji trudnych pasaży, w uczuciu zaufania do własnych możliwości wykonawczych i w równowadze wewnętrznej, które to czynniki są konieczne przy grze w salach koncertowych. Dodawał też, że styl *brillant* dotyczy utworów, ustępów w tempie szybkim, ale może być zastosowany także w *moderato* i *adagio*⁴. W leksykografii termin *brillant* pojawił się w słowniku de Brossarda i został zdefiniowany jako gra „vive, enjouée, galante, animée”⁵. Także w polskich traktatach z końca XVIII i z pierwszych dekad XIX wieku, mianowicie Antoniego Arnulfa Woronca, Jana

1 Tadeusz Strumiłła, *Źródła i początki romantyzmu w muzyce polskiej*, Kraków 1956.

2 Józef M. Chomiński, *Chopin*, Kraków 1978, zob. rozdz. *Koncerty i Etiudy*, s. 60–71.

3 Hugo Riemann, *Vergleichende theoretisch-praktische Klavier-Schule*, 3 wyd. Lipsk 1901, s. 39.

4 Carl Czerny, *Méthode complète ou école du Piano*, op. 500, cz. 3, Paryż, [1839], s. 50–51.

5 „Żywy, wesoły, pełen wdzięku, ruchliwy”. Sébastien de Brossard, „Brillante” [hasło], *Dictionnaire de la musique*, Paryż 1703.

Dawida Hollanda i Karola Kurpińskiego *brillante* oznaczało wykonanie wesołe, ozdobne, „połyskujące” na podobieństwo „brylantów przyświecających”⁶. Trzeba zaznaczyć, że styl ten związany był przede wszystkim z praktyką wykonawczą i właściwościami fortepianów wiedeńskich, także paryskich, zapewniających grę perlistą oraz z określoną metodyką gry, wedle szkoły palcowo-przegubowej. Gatien Marcaillou w *École moderne du pianiste* z 1849 wyróżnił trzy epoki w historii muzyki fortepianowej:

1. Clementi, Cramer, Dusík, Gelinek, Steibelt;
2. Henri i Jacques Herz, Osborne, Czerny, Kalkbrenner, Chaulieu, Rosellen (od tej szkoły odrywają się Chopin i Bertini);
3. Thalberg.

W dwu pierwszych epokach, obejmujących głównie kompozytorów stylu *brillant*, oddziaływała szkoła (metoda) gry palcowej, w trzeciej zaś – metoda gry ramieniem, ponieważ – jak pisze Marcaillou – Thalberg „zorkiestrował fortepian”⁷. Pomija on Beethovena, Schumanna i Liszta, którzy przede wszystkim przyczynili się do tego procesu, dostrzega jednak różnice technik wykonawczych.

Zarówno w grze, jak i w sensie warsztatu kompozytorskiego styl *brillant* łączył w sobie elementy błyskotliwej techniki z elementami liryczno-sentymentalnymi, z kantyleną zdobioną ornamentami – fortepian miał przecież śpiewać. Styl *brillant* był przeniesieniem do muzyki instrumentalnej wokalnego *bel canto*, które nie oznaczało wyłącznie pięknej, pełnej ekspresji kantyleny, ale także bogactwo fioritur i niezwykle rozwiniętą technikę śpiewu. Nie należała ona już tylko do improwizowanej praktyki wykonawczej śpiewaków, lecz stała się czynnikiem strukturalnym kompozycji, a więc wpływała na jej formę.

W sposób twórczy styl *brillant* oddziaływał w pianistyce i twórczości fortepianowej do początku lat 30. XIX wieku, m.in. u Johanna Nepomuka Hummła, Carla Marii Webera, Johna Fielda, Carla Czernego, młodego Chopina, młodego Liszta, także u innych, jak Friedrich Kalkbrenner, Ignaz Moscheles, Ferdinand Ries czy Maria Szymanowska, a potem wybrzmiewał u przedstawicieli muzyki koncertowo-salonowej w „szkole paryskiej”. Styl ten określa etap przejściowy między klasycyzmem i romantyzmem, zwłaszcza w solowej muzyce fortepianowej, skrzypcowej i w gatunku koncertu, w którym odegrał rolę wyraziście formotwórczą. Józef Michał Chomiński ukazał, jak styl ten przyczynił się do zniwelowania tzw. dualizmu, czyli kontrastu dwóch głównych tematów w formie sonatowej w pierwszej części koncertu typu *brillant*. Obydwa bowiem tematy są tu kantylenowe, niekiedy ornamentowane wariantowo przy powtórzeniach, przeplatane odcinkami figuracyjnymi, wirtuozowskimi. Tak też zbudowane są pierwsze części koncertów Chopina. Różnice między tematami polegają jedynie na tym, że płaszczyzna pierwszego tematu może zawierać więcej odcinków, np. temat, partia figuracyjna, temat, partia figuracyjna (*Koncert a-moll* op. 85 Hummła), temat drugi zaś – zasadniczo tylko dwa, czyli kantylenowy temat

6

Antoni Arnulf Woroniec, *Początki muzyki tak figuralnego jako i choralnego kantu*, Wilno [1806] (praca napisana ok. 1794); Jan Dawid Holland, *Traktat akademicki o prawdziwej sztuce muzyki*, Wrocław 1806; Karol Kurpiński, *Zasady harmonii tonów z dołączeniem jeneral-basu praktycznego*, Warszawa 1821.

7

Gatien Marcaillou, *École moderne du pianiste, traité théorique, analytique et pratique pour servir d'introduction aux compositions de Thalberg et de son école*, Paryż 1849, s. 2.

i odcinek figuracyjny. Zamiast przeciwstawiania tematów mamy do czynienia z konfrontacją sekcji ornamentально-melodyjnych i wirtuozowskich. Nie ma więc podstaw do rozbudowanej pracy tematycznej ani w ekspozycji, ani w przetworzeniu, które staje się rodzajem wirtuozowskiego *divertissement*⁸. Nasylenie figuracjami prowadzi najczęściej do rezygnacji z kadencji w I części koncertu. Kwestia relacji Chopina do stylu *brillant* znalazła w literaturze różne komentarze. Na przykład Jim Samson uznaje zasadność stosowania terminu „styl *brillant*” do Chopinowskich utworów z orkiestrą, natomiast John Rink rozważa raczej w tym stylu solowe utwory fortepianowe kompozytora z warszawskiego okresu twórczości⁹. Najpełniej przedstawiła problem relacji Chopin – styl *brillant* Danuta Jasińska¹⁰.

A jakie cechy stylu *brillant* reprezentuje Maria Szymanowska zarówno w grze, jak i w kompozycji? Sama artystka w liście do rodziców z 14 października 1822 pisała: „Ale, ale, die Können [*sic!*] powiadają tu, że ja nie gram, ale deklamuję”¹¹. Za Igiem Belzą można przytoczyć, że sam Goethe i Václav Jan Tomášek podkreślali w jej grze wdzięk, nasylenie kantyleny i silne uderzenie¹², a w Anglii porównywano jej wykonania do stylu szkoły Cramera. W Polsce Maurycy Mochnacki w „Gazecie Polskiej” z 13 lutego 1827 roku pisał o zbliżeniu przez Szymanowską dźwięku fortepianu do skrzypiec, o naśladowaniu przez nią śpiewu ludzkiego, o uderzeniu pełnym i okrągłym¹³. Chopin zapewne słuchał Szymanowskiej, bo wybierał się na jej koncert, jak wynika z korespondencji¹⁴. Warto też przypomnieć, że krytyk w „Journal de St. Petersbourg” z 19/31 marca 1827 roku zarzucał właśnie Szymanowskiej, że jej studiowanie metod czołowych śpiewaczek europejskich, szczególnie bliskie kontakty z Giudittą Pastą, wpłynęły ujemnie na jej grę *ad libitum*, pozbawiły ją dyscypliny tempa i taktu i zbyt przesyliły ornamentyką. Jej gra nie była wyłącznie salonowa, charakteryzowała się także rozmachem koncertowym. Lecz Elsner (np. w liście do Chopina z 27 listopada 1831 r.) z oburzeniem pisał, że na koncercie Szymanowska wykonała *Koncert h-moll* op. 89 Hummła ze skrótami, w wariacjach innego kompozytora zaś (Riesa?) dokonała elizji i umieściła *Andante* Fielda [nie udało się ustalić, o jakie *Andante* chodzi]. Nazywał to „nadużyciem”¹⁵. Szymanowska miała w repertuarze także *Rondo brilliant* Hummła, koncerty Augusta Klengla, Jana Ladislava Dusika, Johna Fielda i wiele innych utworów kompozytorów stylu *brillant*.

Ze stylem *brillant* łączą Szymanowską stosowane w kompozycjach środki. Nie napisała koncertu fortepianowego, ale charakterystyczne jest dla niej naprzemienne wyzyskiwanie figuracji o charakterze wirtuozowskim i kantyleny zbliżonej do canzony operowej z ornamentyką typu hummłowskiego. Kompozytorzy stylu *brillant* przejęli typy figuracji od Mozarta i C.Ph.E. Bacha – różnego rodzaju rozłożone akordy, przebiegi skalowe, pasaże, skoki, technikę podwójnych dźwięków, tremola, tryle i in. Ale zmienił się nie tylko model poszczególnych figur, lecz także ich rozplanowanie w skali fortepianu.

8 Józef M. Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Kraków 1987, s. 707–709.

9 Jim Samson, *The Music of Chopin*, Londyn 1985; John Rink, *The Evolution of Chopin's Structural Style and Its Relation to Improvisation*, dysertacja, University of Cambridge, 1989.

10 Danuta Jasińska, *Styl brilliant a muzyka Chopina*, Poznań 1995.

11 Cyt. za: Igor Belza, *Maria Szymanowska*, tłum. Jadwiga Ilnicka Kraków 1987, s. 57 – przyp. red.

12 Ibidem, s. 59 – przyp. red.

13 Maurycy Mochnacki, *Jeszcze kilka słów o P. Szymanowskiej z powodu jej recenzentów*, „Gazeta Polska” nr 44 z 13 II 1827, s. 1–3 – przyp. red.

14 List Fryderyka Chopina do Jana Białobłockiego z 8 [stycznia 1827], *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 1: 1816–1831, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 215. Koncert odbył się 15 stycznia.

15 Zob. List Józefa Elsnera do Fryderyka Chopina z 27 listopada 1831, *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1: 1831–1838, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 78.

Model figuracji przekroczył oktawę (u Mozarta zawierał się w oktawie), sięgnął decymy i większych interwałów. Chodzi o współbrzmienia, dwudźwięki i akordy decymowe. U Szymanowskiej na początku *Sérénade* najpierw prawa, potem także lewa ręka mają akordy w obrębie decymy; również w *XX Etydzie* rozpiętość akordów sięga decymy. W *Nokturnie B-dur* figura akompaniamentu lewej reki obejmuje duodecymę, a nawet oktawę i septymę, a rozłożone akordy dochodzą do ambitusu dwóch oktaw.

Model figuracji może się rozwijać od wewnątrz, np. dzięki skokom, coraz większym interwałom. W szybkim tempie i w drobnych wartościach rytmicznych daje to efekty wirtuozowskie. Np. w *Caprice sur la romance de Joconde* prawa ręka wykonuje w ruchu skoki zwiększające się do duodecymy.

The musical score is presented in a standard piano format with a grand staff (treble and bass clefs). It begins with the tempo marking 'Andante' and the dynamic 'p legato'. The score is divided into systems, with measure numbers 5, 9, 13, 17, and 21 indicated. The piece features a variety of textures, including sustained chords, moving lines, and rhythmic patterns. Dynamics range from piano (p) to expressive (espress.). The score concludes with the marking 'poco marc.'.

Przykład 1a. Maria Szymanowska, *Sérénade pour piano avec accompagnement de violoncelle*, partia fortepianu, t. 1–23.

Moderato (♩ = 66)

p dolce
simile
senza pedale
senza ped.

Przykład 1b. Maria Szymanowska, *Nokturn B-dur*, t. 1–13.

Sam model jest ograniczony w swym zasięgu, ale jest przenoszony w skali fortepianu, rozwija się dynamicznie przez wiele oktaw. Należy jednakże dodać, że kompozycje stylu *brillant* wyzyskiwały przede wszystkim rejestr wysoki i średni.

Najbardziej rozwiniętą technikę prezentuje Szymanowska w etюдach i preludiach oraz w *Fantazji F-dur* z 1819 roku. Utwór ten potwierdza zarówno zastosowanie kantyleny z ornamentyką wtopioną organicznie w konstrukcje meliczne, jak i rozbudowanych środków wirtuozowskich. Wstęp zagarnia trzy–cztery oktawy w ruchu, a w dalszym toku na zasadzie alternowania rąk i przebiegów w ruchu przeciwnym ambitus sięga prawie pięciu oktaw. Skoki dochodzą do dwóch oktaw w lewej ręce, skok z przednutki na nutę główną wynosi decymę, nieregularne grupy rytmiczne osiągają zaś liczbę 17–18 nut na jedną ćwiartkę. U Hummla znajdujemy do 50 nut w takcie, tendencje są więc te same. Dochodzi do tego technika podwójnych tercji, sekst, niekiedy oktaw, ciągi tryłów, tremola i kumulowanie środków technicznych. Jest to potwierdzenie wirtuozerii Szymanowskiej, której ręka musiała być silna, obejmować decymę (a pamiętamy, że Chopin zazdrościł Thalbergowi, że obejmuje decymy jak on oktawy), a także improwizacyjnego kunsztu kompozytorki, która w *Fantazji* nie ustępuje Hummlowi.

Za ważną część twórczości Szymanowskiej uważa się 20 etюд i preludiów wydanych w Lipsku jako *Première livraison*¹⁶ jej *Dzieli* na przełomie 1819 o 1820 roku. W Polsce nie uprawiano w tym czasie

16

Maria Szymanowska *Vingt Exercices et Préludes pour le pianoforte composés et dédiés à Mademoiselle la Comtesse Sophie Chodkiewicz. Première Livraison*, Beikopf & Härtel [1819], Biblioteka Narodowa, sygn. Mus.III.102.018 Cim. – przyp. red.

The image shows a musical score for Maria Szymanowska's 'Caprice sur la Romance de Joconde'. It consists of four systems of piano music. The first system (measures 66-68) is marked 'slen - tan - do' and 'Minore', with a 'dolce' instruction. The second system (measures 69-72) features a 'tr' (trill) and a 'gr' (grace note). The third system (measures 73-74) is marked 'loco' and 'f'. The fourth system (measures 75-76) is marked 'con fuoco' and 'loco', with a 'gr' (grace note) above the final measure.

Przykład 2a. Maria Szymanowska, *Caprice sur la Romance de Joconde (et l'on revient toujours) pour le pianoforte*, t. 66–76.

etiud. Schumann w swych krytykach w „Neue Zeitschrift für Musik” w 1836 roku dość życzliwie ocenił wybór wydanych później 12 *Etiud*¹⁷. Prezentował etiudy fortepianowe według ich celów pianistycznych i zalecał je przy następujących problemach technicznych: szybkość i lekkość gry – nr 1; ćwiczenia na czwarty i piąty palec obu rąk – nr 4 (5) i 8 (12); gra ściśle wiązana – nr 7 (9); melodia z towarzyszeniem i realizowanie obu partii przez jedną rękę – także nr 4 (5); pełne akordy, szybka ich zmiana – nr 5 (6); rozciąganie obu rąk – znów nr 4 (5); skoki – nr 3 (4) i 9 (14); pochody oktaw – nr 12 (20); przednutka długa – nr 11 (19); i „Pralltriller”, rodzaj akcentowanego mordentu – nr 2 (14). Rekomendacja Schumanna nie wyczerpuje zagadnień technicznych etiud Szymanowskiej. *Étude Es-dur* nr 8 eksponuje akompaniament w diapazonie duodecymy, a w prawej ręce przebiegi z użyciem skoków. Pochody skoków decymowych stosuje kompozytorka w prawej ręce w *Étude Es-dur* nr 2, natomiast skoki zwiększane od oktawy do tercdecymy, a nawet do dwóch oktaw – w *Étude G-dur* nr 11. Pełne akordy poświadczą *Étude F-dur* nr 20, w której powtarzają się cztero- i pięciodźwięki w obrębie decymy. *Étude F-dur* nr 7 jej scherzowy charakter zapewniają przednutki w basie odległe od nuty głównej o oktawę. Ponadto daje Szymanowska studium nieregularnych grup rytmicznych w *Étude es-moll* nr 10, prezentuje także studium tryłów, mordentów, chromatyzacji akompaniamentu i kumulowania środków. Schumann pisał, że ograniczała się raczej do umiarkowanych temp, tymczasem występują oznaczenia: *vivace* (3 razy), *con brio* (2 razy), *con fuoco*, *con spirito*, *presto*. Trzeba

17 Robert Schumann, *Maria Szymanowska, 12 Etudes*. Livr. 1. 2. A 16 gr. – Kistner, „Neue Zeitschrift für Musik” nr 4 z 12 | 1836, s. 17.

Con fuoco

ten.

4

7

10

13

16

19

22

f

dim.

Przykład 2b. Maria Szymanowska, *Étude G-dur* nr 11, t. 1-24.

też powiedzieć, że granica między etiudą a preludium jest płynna. Siedem etiud to w zasadzie preludia (nr 3, 4, 7, 10, 15, 18 oraz 14, która miała pierwotnie improwizacyjną cadenzę). Preludia są krótsze, typu repryzowego, a nr 10 jest dwuczęściowe z cadenzą wirtuozowską.

Lento e sostenuto
a Capriccio

12

4

5 *p*

9 *f* loco *sust.*

12 loco *m.g.* *m.d.* *sust.* loco *m.d.* 18

Przykład 3a. Maria Szymanowska, *Fantaisie pour le pianoforte*, t. 1–12

loco *sust.* 17

Przykład 3b. Maria Szymanowska, *Fantaisie pour le pianoforte*, t. 68.

Hummel ze swoimi 24 *Preludiami* mającymi sens ćwiczeń harmonicznym wprowadzających do kolejnych utworów w czasie koncertu nie był jednak wzorcem dla Szymanowskiej. Ona tworzyła typ preludów-etiud jako samodzielnych utworów. Dwa *exercices* są typu scherzanda – *B-dur* nr 13 i *F-dur* nr 7. Podobnie u Chopina niektóre preludia przybierają charakter etiudowy. Także on rozwiązuje pewne problemy techniczne podobnie jak Szymanowska, ale bogactwo zastosowanych środków harmonicznym i fakturalnym tworzy u niego napięcie wyrazowe, z którym Szymanowska nie może się równać. Brak jej szerzej zakrojonej techniki oktauwowej, akordowej czy też choćby szeroko rozłożonych akordów wykonywanych *arpeggiando* i dynamicznego zagarniania całej klawiatury jednym typem figuracji. Struktura jej etiud pozostaje tu bardziej konwencjonalna, środki bardziej ograniczone, aczkolwiek w etiudach wykracza ona poza styl *brillant*, w którym preferowane były przede wszystkim przebiegi skalowe, pasaże rozszerzone w stosunku do figuracji okresu klasycznego i ornamentyka. Faktura Szymanowskiej nie jest jeszcze nowatorską fakturą Chopina, niemniej, porównując sposób wyzyskania środków technicznych, podzielenie struktury na dwie-trzy warstwy, można zestawić:

The image shows two musical examples. The first is a piano piece in 6/8 time, marked 'Vivace'. It has a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. It includes dynamic markings like 'sm' and 'loco'. The second piece is in 3/4 time, marked 'Moderato', and features a treble clef with a melody of eighth notes and a bass clef with a simple accompaniment. It includes dynamic markings like 'p' and 'delicatissimo'.

Przykład 4a. i 4b:

Maria Szymanowska, *Étude F-dur* nr 1, t. 1-10; Fryderyk Chopin, *Preludium F-dur* op. 28, t. 1-2 (równorzędnie traktowany plan dolny i podobne figuracje).

Allegro sostenuto (♩ = 104)

Przykład 4c. i d. Maria Szymanowska, *Étude C-dur* nr 15, t. 7-9; Fryderyk Chopin, *Etiuda As-dur* op. 25 nr 1, t. 1-2 oraz t. 47-49 (dwa plany melodyczne w prawej ręce – kantylenowy i figuracyjny).

Allegro (♩ = 69)

sotto voce

3

5

Przykład 4e. i f. Maria Szymanowska, *Étude B-dur 17*, t. 1-15; Fryderyk Chopin, *Etiuda gis-moll op. 25 nr 6*, t. 1-6 oraz Fryderyk Chopin, *Etiuda C-dur op. 10 nr 7*, t. 1-6 (figury złożone z paralelnych sekst i tercji).

75

79

83

pp

Przykład 5. Maria Szymanowska, *Étude E-dur nr 18*, t. 75-88.

Z punktu widzenia ewolucji gatunku w kierunku nadania jej cech utworów artystycznych istotny staje się problem kształtowania wstępów i zakończeń w etiudach Marii Szymanowskiej. W *Étude Es-dur nr 2* wstęp oparty jest na przykład na biegnikach szesnastkowych ze zwrotem kadencjonującym i wiąże się organicznie z dalszym przebiegiem. Ciekawie kończy się *Étude E-dur nr 18* – dodane są tu dwa takty „codetty”, zawierające skok akordu toniki z wysokiego rejestru na puste brzmienie oktawy w obu rękach i lapidarną formułę

trylu z przejściem od dźwięku dominanty na tonikę. Etiuda ta jest dojrzała pianistycznie, oparta na jednej figurze polegającej na uzupełnianiu się rąk. Harmonia zasługuje w niej również na uwagę. Od taktu 6 do 9 pojawiają się tu bowiem połączenia subdominanty II stopnia, subdominanty septymowej z alterowaną prymą, molowa tonika, opóźnienia dominanty $6/4$, dominanta septymowa i tonika. Ten układ rozbudowanej kadencji powtarza się przy przesunięciu przebiegu etiudy do tonacji akordu neapolitańskiego, czyli do F-dur, a także przy powrocie do E-dur. Zakończenie utworu można porównać z zakończeniem Chopinowskiej *Etiudy As-dur* op. 25 nr 1 i jego *Preludium gis-moll* op. 28 nr 12. Wiele przykładów zbieżności fakturalnych między etiudami i preludiami Szymanowskiej a tymi gatunkami u Chopina rozpatrywała już Maria Iwanejko w monografii o kompozytorce. Jednakże dokonania Szymanowskiej sytuowała w stylu *galant*, co z fakturą utworów artystki i *genres*, jakie uprawiała, nie da się pogodzić¹⁸.

Szymanowska wprowadzała więc nie tylko różne wirtuozowskie wstawki do swoich utworów, ale spinała klamrą niektóre etiudy, stosując środki romantycznej miniatury instrumentalnej. Kompozytorka nie sięgała ani po formę cyklu sonatowego, ani techniki przetworzenia czy pracy tematycznej. Trzymała się tylko zasady kontrastowania, zestawiania części i wariacyjności jako zasady rozwoju. Nie miała za sobą systematycznych studiów kompozytorskich, nie kusiła się więc o wielką formę. Odpowiadała jej miniatura fortepianowa, także kameralna, oraz pieśń. Trzeba jednak dodać, że „drobiazgi muzyczne” Szymanowskiej nigdy nie schodziły do poziomu gustu pospolitego i do naśladowania banalnych szablonów. O jej oryginalnych pomysłach świadczy m.in. *Nokturn B-dur* skomponowany w ostatnich latach życia – być może pojawiłyby się inne, gdyby nie zaskoczyła kompozytorki przedwczesna śmierć.

O ile w kapryсах, divertimencie, serenadzie, fantazji wyraźne są związki z wirtuozerią stylu *brillant*, którą prezentuje, a nawet przekracza w etiudach, o tyle w nokturnach Szymanowska nawiązuje do liryzmu nokturnów Fielda. Wspomniany *Nokturn B-dur* przypomina nokturny *B-dur* i *Es-dur* Fielda, ale Szymanowska jest bardziej nowatorska, jej utwór bowiem reprezentuje technikę wariantowości. Przekształca ona ośmiotaktową melodię od wewnątrz, z zastosowaniem środków ornamentalnych i wirtuozowskich, jak na przykład pochody chromatyczne czy skoki w wysoki rejestr, ale nie dla celów popisowych. Field zaś operuje formą reprzyzową. Dlatego można raczej mówić o zbieżności *Nokturnu* Szymanowskiej z *Nokturnem Es-dur* op. 9 nr 2 Chopina – w typie kantyleny płaszczyznowej, w symetrii okresów, zestawianych na zasadzie wariantów w metrum $12/8$. Także rozbudowa części kodalnej wskazuje na pewne analogie. Ale o wzajemnych wpływach nie ma mowy. Szymanowska napisała swój nokturn w Petersburgu, kiedy Chopin był już w Paryżu, a wydany on został dopiero w 1852 roku w *Album Muzycznym Lucy Rucińskiej*. Działał więc chyba „duch epoki”.

¹⁸ Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959, rozdz. *Etiudy i preludia*, s. 86–114 oraz s. 200.

Poza tym twórczość Szymanowskiej należy do kontekstu ludowo-narodowego, z którego wyrasta dzieło Chopina. Jej mazurki, polonezy traktowane są jako stylizacje ludowych i miejskich użytkowych tańców, chociaż nie opracowuje autentycznych melodii typu mazurkowego z określonego regionu Polski. U Szymanowskiej chodzi więc raczej o użytkową muzykę salonową, o związki z mazurkiem i polonezem tzw. dworskim czy miejskim, a nie o melodie wiejskie. Niekiedy posługuje się jednak kwartą lidyjską (*Mazurki* nr 7 i 23), próbuje imitować ludowe maniere wykonawcze (np. w *Mazurku C-dur* nr 19 przednutka oddalona od nuty głównej o oktawę naśladuje okrzyk zachęcający do tańca, do tego dochodzi przytup na drugą część taktu). Także w *Mazurku G-dur* nr 22 można mówić o pokrzykiwaniu (skoki przednutek o kwartę, a na końcu o oktawę).

Vivo

(f)

6 (Meno mosso)

(mf)

Przykład 6a. Maria Szymanowska, *Mazurek C-dur* nr 19, t. 1–10.

Vivace

(f)

5

10

Przykład 6b. Maria Szymanowska, *Mazurek G-dur* nr 22, t. 1–14.

Polonezy wykazują silniejsze cechy stylu *brillant* niż polonezy Ogińskiego, ale nie mają blasku wirtuozerii poloneza Hummla *La bella capriciosa*. Nie można ich także porównywać z artystyczną formą polonezów Chopina. Zarówno mazurki, jak i polonezy Szymanowskiej należą do etapu przejściowego, prowadzącego od formy użytkowej do „poematów tanecznych”, jakie tworzyli romantycy. Pieśni Szymanowskiej także mieszczą się w nurcie preromantycznym i narodowym, ale jest to odrębne zagadnienie, które rozważałam w innych artykułach¹⁹.

Szymanowska pozostawała przez mniej więcej 100 lat prawie zapomniana. Odżyła w pamięci muzycznej i muzykologicznej dzięki badaniom Józefa i Marii Mirskich, Marii Iwanejko oraz Igora Bełzy. Jej dzieła wymagają pełnego wydania, podobnie jak listy, notatki. Jej dorobek stanowi dowód, że Chopin nie wyrastał na muzycznie jałowej glebie, że w okresie młodzieńczym oddziaływali nań nie tylko Hummel czy Field, ale także polscy kompozytorzy i atmosfera życia muzycznego w salach koncertowych i w salonach.

19

Np. Irena Poniatowska, *Gatunki wokalne Marii Szymanowskiej*, w: *Pieśń polska. Rekoniesans. Odrębności i pokrewieństwa. Inspiracje i echa*, red. Mieczysław Tomaszewski, Kraków 2002, s. 25–37.

ABSTRACT

Maria Szymanowska and the Style Brilliant

Maria Szymanowska, the greatest Polish pianist of the pre-Chopin era, and also a composer, represents the Classical-pre-Romantic period in Polish music, which Tadeusz Strumiłło termed sentimentalism. Her output as a whole is a typical manifestation of transitional periods, in which the elements of an old style do not always combine harmoniously with innovative means. But her creation of the first Polish etudes and preference for piano miniatures shows that Szymanowska belonged to the current of change marked by the development of Classical textual means into the so-called brilliant style and by the expressive tendencies of sentimentalism or nascent romanticism. The present article discusses compositional means typical of this transitional period, taking selected piano works by Szymanowska as examples, without losing sight of obvious analogies with the output of Chopin.

KEYWORDS

Maria Szymanowska, *brilliant style*, 19th-century piano music, piano miniature

ABSTRAKT

Maria Szymanowska, największa pianistka polska doby przedchopinowskiej i kompozytorka reprezentuje okres klasyczno-preromantyczny w muzyce polskiej, zwany przez Tadeusza Strumiłłę sentymentalizmem. Jej twórczość jako całość jest typowym przejawem okresów przejściowych, w których elementy dawnego stylu ze środkami nowatorskimi nie zawsze łączą się w harmonijną syntezę. Ale stworzenie pierwszych na gruncie polskim etiud oraz preferowanie miniatur fortepianowych zaświadcza o przynależności Szymanowskiej do nurtu przemian nacechowanych rozwijaniem klasycznych środków fakturalnych w tzw. stylu *brillant* oraz tendencji wyrazowych sentymentalizmu czy też rodzącego się romantyzmu. Niniejszy artykuł omawia typowe dla owego przejściowego okresu środki kompozytorskie na przykładzie wybranych utworów fortepianowych Szymanowskiej, nie tracąc z pola widzenia narzucających się analogii z twórczością Chopina.

SŁOWA KLUCZOWE

Maria Szymanowska, styl *brillant*, dziewiętnastowieczna muzyka fortepianowa, miniatura fortepianowa

IRENA PONIATOWSKA

od 1965 do 2003 była związana z Instytutem Muzykologii UW. W latach 1975–1990 stała na czele Rady Naukowej TiFC i następnie była wiceprezesem Towarzystwa. Od 2001 jest przewodniczącą Rady Programowej Narodowego Instytutu Fryderyka i od 2006 – Rady Festiwalu w Dusznikach. 1974–1991 organizowała współpracę muzykologiczną polsko-włoską, przewodniczyła Kongresom „Musica Antiqua Europae Orientalis” w Filharmonii Pomorskiej (1988–2014) i Kongresom Chopinowskim 1999 (red. wydania materiałów, 2003) i 2010 (współred. Z. Chechlińska 2017). Jest honorowym członkiem ZKP, honorowym obywatelem miasta Duszniki i honorowym członkiem Accademia Filarmonica di Bologna, założonej w 1666. Zainteresowania naukowe prof. Poniatowskiej koncentrują się na historii muzyki fortepianowej i pianistyki, w tym chopinologii, na wiolinistyce, na dziejach muzyki i kulturze muzycznej przede wszystkim XVIII i XIX w. oraz na problematyce recepcji muzyki. Ma na koncie ponad 300 prac – w tym książki, m.in.: *Faktura fortepianowa Beethovena*, 1972, II wyd. z aneksem *Beethoven-Chopin*, 2013; *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX: aspekty artystyczne i społeczne*, 1991; *Historia i interpretacja muzyki*, 1994 i 1995; *W kręgu recepcji i rezonansu muzyki. Szkice chopinowskie*, 2008; album *Chopin 1810–2010. Człowiek i jego muzyka*, wyd. polsko-angielskie, 2009, wyd. polsko-francuskie, 2010; w serii *Historia muzyki polskiej*, tom 5: *Romantyzm 2A 1850–1900. Twórczość muzyczna*, 2010, wersja ang. 2011; artykuły, redakcje, m.in. 5 tomów *Chopin w kręgu przyjaciół*, 1995–1999; *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia* (wersja pol. i ang., 2011); *Jan Ekier artysta stulecia*, 2013; *Chopin w krytyce muzycznej 1918–1939. Antologia*, 2015 (wersja angielska 2017); *Wystawa Powszechna w Paryżu 1900. Autografy polskich kompozytorów* (oprac. w 3 językach, red. i współautorstwo E. Talma-Davous, 2016); *Wdźwięk afektu – teksty o tempie rubato* (2017); *Polska wiolinistyka/ Violin in Poland w: Violin Antonio Stradivari 1685 „Polonia”* (2018); *Chopin w poezji*, 2020, edycje faksymilowe autografów Fryderyka Chopina (7 tomów, w tym 2 współautorstwo Z. Chechlińska), edycje muzyczne utworów Henryka Wieniawskiego, Marii Szymanowskiej, prace popularyzatorskie.