MUZYKA
W KONTEKŚCIE PEDAGOGICZNYM,
SPOŁECZNYM I KULTUROWYM

NR 5/2025
ISSN 2719-4213
DOI: 10.15584/muzpsk.2025.5.1

Maryla Renat
Uniwersytet Jana Długosza w Częstochowie

SONATY SKRZYPCOWE RAULA KOCZALSKIEGO

STAN BADAŃ NAD TWÓRCZOŚCIĄ RAULA KOCZALSKIEGO

Raul Koczalski (1885–1948), wybitny pianista i chopinista działający w I połowie XX w., pozostawił obfitą, liczącą 150 opusów twórczość, obejmującą niemal wszystkie gatunki z punktem ciężkości przesuniętym ku utworom fortepianowym i liryce wokalnej[1]. Tworzył również dzieła sceniczne. Muzyka Koczalskiego, stylistycznie należąca do nurtu neoromantycznego, nie doczekała się pełnego, syntetycznego ujęcia. Większym zainteresowaniem dotychczasowych badaczy cieszyła się jego niezwykle intensywna działalność koncertowa i jej recepcja w salach koncertowych całej Europy. Największe zasługi na tym polu wniósł Stanisław Dybowski, autor biogramów artysty umieszczanych w publikacjach leksykograficznych i pracach zbiorowych.

Badania nad całokształtem spuścizny wielkiego pianisty utrudnia fakt, że tylko niektóre jego utwory zostały opublikowane, a spora część spoczywa w rękopisach. Są one przechowywane w Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz w Berlinie. W tym ośrodku Koczalski koncertował niezwykle często w różnych okresach swej kariery, np. w latach poprzedzających wybuch I wojny światowej, gdy był młodym wirtuozem, dawał po kilkanaście koncertów w sezonie, organizował cykle

[1] Kompozytor używał także innej wersji imienia, Raoul, jak również pseudonimu Georg Armando, utworzonego od swoich dwóch imion. Posłużył się nim na kartach tytułowych wydań oper *Mazeppa* (1905) i *Die Sühne* (1909), (S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001, s. 22).

chopinowskie. Jak podaje wyżej wspomniany autor, Stanisław Dybowski, żona kompozytora, Niemka z Szwajcarii, Elsa Fuchs, towarzysząca mu podczas tournée koncertowych po II wojnie światowej, przyjechała wraz z nim do Polski, do Poznania, gdzie artysta mieszkał i pracował na uczelni zaledwie trzy lata. Dybowski informuje:

> W 1948 r., po śmierci męża, nie mogąc załatwić z ówczesnymi władzami ministerialnymi przekazania spuścizny twórczej i materialnej po Koczalskim na rzecz państwa polskiego, wyjechała do Niemiec. Tam najprawdopodobniej zmarła[2].

Warto w tym miejscu dodać, że pianistyka Koczalskiego cieszyła się większym uznaniem za granicą niż w Polsce.

Najwcześniejszą publikacją traktującą o życiu i działalności Koczalskiego jest niezwykle oryginalna praca Marii Paruszewskiej (1864–1937) pt. *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, wydana w 1936 r. w Poznaniu. Jej autorka była poetką i działaczką kulturalną. Prowadziła w Poznaniu salon muzyczno-literacki, z którym związani byli znani polscy kompozytorzy: m.in. Feliks Nowowiejski i Ludomir Różycki. Na łamach ówczesnych czasopism publikowała swoje wiersze oraz szkice literacko-biograficzne, recenzje z przedstawień operowych i koncertów[3]. Książeczka Paruszewskiej zawiera dwie części: *Szkic biograficzny*, napisany prozą, oraz utwór *Artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, napisany wierszem. Autorka tworzy poetycki poemat ukazujący kolejne etapy edukacji pianisty i jego życie estradowe. Podaje liczbę wykonanych koncertów, miasta, w których występował, a także omawia komponowane już w latach dziecięcych utwory, nie szczędząc słów zachwytu. W jednej ze zwrotek czytamy o pierwszych twórczych poczynaniach małego Raula, który miał w początkach swej edukacji status „cudownego dziecka":

> Właśnie wykończył symfoniczne dzieło,
> Swoją „Legendę", którą wszechświatowa
> Grywa orkiestra, on nią dyryguje,
> W ustach słuchaczy zamierają słowa,
> Chłopiec lat dziesięć, fenomen prawdziwy,
> Pięć tu koncertów symfonicznych daje[4].

Dojrzała twórczość pianisty była sporadycznie komentowana w różnych publikacjach i czasopismach. Niezbyt pochlebne opinie o operach Koczal-

[2] S. Dybowski, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 1998, s. 85.

[3] *Wielkopolski słownik biograficzny*, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa–Poznań 1981, s. 554–555.

[4] M. Paruszewska, *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, Poznań 1936, s. 14.

skiego skreślił Piotr Poźniak w pracy zbiorowej *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*. Krótkie omówienie jego oper w ramach rozdziału o rodzimej twórczości operowej w czasach pomoniuszkowskich rozpoczął tymi słowami:

> Za granicą wystawiał swoje opery Raoul Koczalski (1885–1948). Jednak teatry operowe przyjmowały jego dzieła nie tyle z powodu ich wartości muzycznych czy scenicznych, co ze względu na sławę wybitnego pianisty, którą się Koczalski cieszył [5].

Józef Michał Chomiński w II części *Historii muzyki polskiej* wylicza ważniejsze utwory Koczalskiego w podrozdziale *W kręgu dawnej tradycji*, nie komentując ich[6]. W późniejszej wielotomowej *Historii muzyki polskiej* wydawnictwa Sutkowski Edition, która ukazywała się w latach 1995–2013, w tomie V Irena Poniatowska odnotowuje dokonania twórcze wielkiego pianisty, wymienia wybrane utwory, jednakże tylko z szerszym komentarzem dzieła operowego *Mazeppa*[7]. Pozycji tej również poświęcił rozdział Tadeusz Szantruczek w pracy zbiorowej *Opera polska w XX wieku*, opublikowanej przez Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk w 1999 r.[8]

Autor tekstu hasła osobowego w V tomie *Encyklopedii Muzycznej PWM* kreśli skrótową charakterystykę stylu Koczalskiego. Twórczość fortepianową zalicza do nurtu wirtuozowskiego i stylu neoromantycznego, z kolei o dziełach orkiestrowych pisze, że uwypuklają stronę kolorystyczno-brzmieniową[9]. W roku 1998 ukazała się pierwsza poważniejsza pozycja książkowa Stanisława Dybowskiego *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, cytowana powyżej. Publikacja ta jest przede wszystkim bogato udokumentowaną biografią zawierającą też omówienia wybranych utworów. O *Preludiach fortepianowych* op. 65 skomponowanych z okazji obchodów setnej rocznicy urodzin Chopina pisał:

> Preludia Koczalskiego są cyklem impresji muzycznych utrzymanych w stylu niejednorodnym. Niektóre zbudowane są na szkicu pomysłu melodycznego lub harmonicznego, inne robią wrażenie zaledwie zanotowanych improwizacji w swobodnej formie[10] .

---

[5] P. Poźniak, *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury* muzycznej, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski,* PWM, Kraków 1966, s. 312.

[6] J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Historia muzyki polskiej,* cz. II, PWM, Kraków 1996, s. 119, 120, 128.

[7] I. Poniatowska, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm,* cz. 2A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010, s. 125, 244, 250, 256.

[8] T. Szantruczek, *Raul Koczalski i jego opera „Mazeppa"*, w: *Opera polska w XX wieku,* Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

[9] W. Dziura, *Koczalski Raoul*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *k l ł*, PWM, Kraków 1997, s. 119–120.

[10] S. Dybowski, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor…*, s. 67.

Cenną pozycją poświęconą omawianej postaci jest broszura z serii „Biografie", wydana przez Akademię Muzyczną im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu w 2001 r. Seria ta – jak czytamy we wstępie – prezentowała sylwetki wybitnych muzyków, którzy byli związani z poznańską Akademią Muzyczną[11].

Broszura poświęcona postaci wielkiego chopinisty była pierwszą pozycją tej serii. Zawiera trzy rozdziały. W pierwszym cytowany powyżej S. Dybowski przedstawia kolejne etapy działalności pianisty, charakterystykę jego stylu wykonawczego i niektóre kompozycje. Postawę Koczalskiego – kompozytora charakteryzuje następująco:

> Raul Koczalski lubił komponować, czynność ta dostarczała mu przyjemności (…). W okresie stagnacji działalności estradowej twórczość była dla niego środkiem wypowiedzi artystycznej. Nie interesowała go kariera kompozytorska. Świadom był faktu, że pisze w duchu romantycznym, nie sięgając po zdobycze ówczesnej awangardy. (…) Pisząc koncentrował się prawie wyłącznie na kształcie melodii (…). Stąd w twórczości Koczalskiego najcenniejszymi utworami są pieśni[12].

Ten sam autor w obszernym leksykonie *Kompozytorzy polscy 1918–2000* uzupełnił ten portret artysty własnymi poglądami i wskazał na cechy jego osobowości:

> Uważał bowiem, że w romantyzmie – co udowodnił Chopin, Schumann, Meyerbeer i Wagner – sztuka muzyczna osiągnęła apogeum (…). Koczalski był psychicznie jednostką bezkonfliktową, unikającą spięć i sytuacji drażliwych. Stąd jego cechy osobowościowe przekładały się na twórczość odznaczającą się „gładkością" i „potoczystością". (…) Uosobienie liryka znalazło swój pełny wyraz w miniaturach fortepianowych i pieśniach[13].

Wróćmy do broszury poznańskiej uczelni. Zawiera ona dwa rozdziały poświęcone kolejno liryce wokalnej pióra Teresy Brodniewicz oraz gatunkowi miniatury fortepianowej autorstwa Janiny Tatarskiej. Pierwsza z autorek na wstępie czyni uwagi o dziełach operowych, po czym dokonuje bliższej analizy strony poetycko-muzycznej pieśni. Kompozytor wybierał do swych pieśni liryki miłosne, często o wymiarze tragicznym, poetów przełomu XIX i XX w. Zwraca uwagę na płynność melodyki operującej strukturami małointerwałowymi i częstymi powtórzeniami[14]. Z kolei Janina Tatarska w szkicu

---

[11] S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty...*, s. 5.

[12] *Ibidem*, s. 29.

[13] S. Dybowski, *Koczalski Raul*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 413.

[14] T. Brodniewicz, *O liryce wokalnej Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski…*, s. 50.

o miniaturach fortepianowych dokonuje ogólnej charakterystyki zróżnicowanych podgatunków miniatur twórcy, dochodząc do wniosku, że najbardziej oryginalna i znacząca jest melodyka, pełniąca funkcję formotwórczą i ekspresywną[15]. W refleksji końcowej podkreśla aspekt społeczny twórczości Koczalskiego, która utrzymana była w stylu neoromantycznym:

> Wydaje się, że twórczość tego fenomenalnie uzdolnionego pianisty była odbiciem ówczesnej praktyki muzycznej, podyktowanej w dużej mierze gustami ówczesnej publiczności. (…) Traktując muzykę Koczalskiego w kategoriach społecznych (…), możemy posłużyć się pojęciem kultury aktualnie społecznej[16].

Jak już zaznaczono, badania dotyczące postaci tego wybitnego pianisty uwypuklały głównie jego dokonania estradowe i ich recepcję. Do tego typu prac należy opublikowany w 2015 r. artykuł Magdaleny Dziadek pt. *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, będący spojrzeniem od strony polityczno-ideologicznej, niezwykle trudnej w tamtym czasie, na aktywność muzyczną naszego rodaka na terenie III Rzeszy. Autorka podnosi kwestię oddziaływania niemieckiego nacjonalizmu lat 30. XX w. na życie muzyczne w Niemczech, w którym Koczalski uczestniczył[17]. Trudna rzeczywistość I i II wojny światowej nałożyła się na drogę artystyczną omawianego twórcy. Wymuszała na nim czasowe rezygnacje z występów publicznych, a to z kolei przywoływało jego aktywność kompozytorską.

Wyjątkowe zasługi w upowszechnieniu muzyki tego zapomnianego „spóźnionego romantyka" wniosła działalność fonograficzna Jana Jarnickiego i jego wydawnictwa Acte Préalable, promującego od wielu lat utwory mało znanych kompozytorów polskich. W latach 2017–2023 utrwalił na 10 krążkach z udziałem rodzimych artystów znaczną część spuścizny Koczalskiego.

SONATY SKRZYPCOWE – CECHY FORMALNE I IDIOMATYCZNE

Twórczość skrzypcowa Raula Koczalskiego obejmuje 4 sonaty, *Koncert skrzypcowy* op. 84[18] oraz trzy pozycje należące do gatunku miniatur. Pierw-

[15] J. Tatarska, *Gatunek miniatury fortepianowej w twórczości Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski…*, s. 69.

[16] *Ibidem*, s. 71.

[17] M. Dziadek, *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, „Aspekty Muzyki", t. 5, Gdańsk 2015, s. 11–25.

[18] S. Dybowski w wykazie kompozycji sporządzonym w publikacji poznańskiej podaje tonację *A-dur Koncertu skrzypcowego*, natomiast nagranie CD Acte Préalable podaje tonację *d-moll* z tym samym numerem opusowym.

sza z nich, *Impressions de Pologne* op. 86, jest rodzajem pięcioczęściowej suity z dwoma stylizacjami tanecznymi (1. *Sielska noc*, 2. *Krakowiak*, 3. *Invocation*, 4. *Mazurek*, 5. *Elegia*). Kolejne utwory miniaturowe to *Ballada g-moll* op. 87 oraz *Romanze* op. 142.

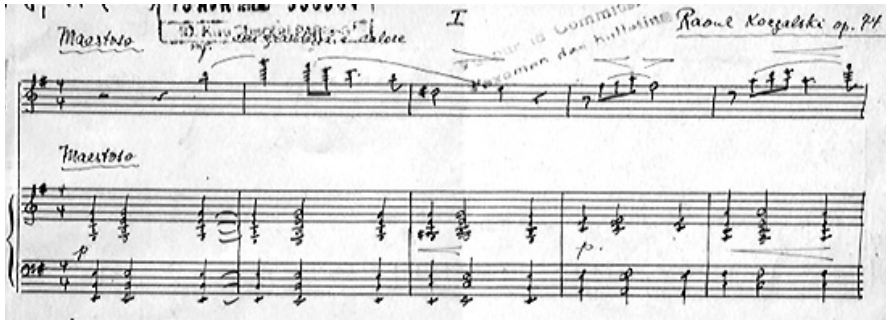
Dwie pierwsze sonaty powstały w latach I wojny światowej. W okresie przed jej wybuchem Koczalski bardzo intensywnie koncertował, zwłaszcza w Niemczech, a także w Polsce. Wówczas udał się do Petersburga z zamiarem wystawienia jednej ze swych oper. Gdy był w podróży powrotnej, pianistę zaskoczył wybuch wojny. Dla artysty nastał czas milczenia estradowego. Jako obywatel rosyjski, z paszportem wystawionym w Warszawie przez władze carskie, został przez Niemców internowany z zakazem koncertowania[19]. Przerwę w działalności koncertowej przeznaczył na pracę twórczą. Dokładne datowania sonat skrzypcowych, które będę zamieszczać w dalszych omówieniach, zostały podane przez berliński Staatliches Institut für Musikforschung według adnotacji samego kompozytora[20].

I Sonata e-moll op. 74 powstała w zaledwie pięć dni, od 3 do 7 maja 1915 r. Jest czteroczęściowa z wdzięcznym, tanecznym scherzem w II części. Układ temp w sonacie jest następujący: 1. *Maestoso*, 2. *Allegretto grazioso*, 3. *Lento*, 4. *Allegro agitato e drammatico.* Koczalski oparł poszczególne części na tradycyjnych modelach formalnych, lecz w nieco zmodyfikowanym kształcie. Forma sonatowa I części wykazuje wysoki stopień integracji, zespolenia materiału, zwłaszcza przetworzenia i repryzy, które stanowią jeden człon formalny bez wyraźniej cezury. Obydwa tematy rodowodu lirycznego budowane są frazą nieregularną i krętą o jednolitej rytmice. W rozwinięciach tematów tradycyjnie następuje nasilenie chromatyki i zmienność tonalna. W pracy przetworzeniowej stosuje technikę wyprowadzania pochodnych fraz odtematycznych. W ogniwie repryzowym nie podejmuje tematu w pierwotnej postaci, lecz w przekształconym wariancie. Jednocześnie pomiędzy tematami zachowuje wręcz klasyczne odniesienia tonalne (I temat w *e-moll*, II temat w *G-dur*). Faktura fortepianowa naprzemiennie akordowa i figuracyjna współtworzy z melodycznie traktowaną fakturą skrzypcową układ komplementarny. W towarzyszeniu harmonicznym stale występują rytmy synkopowane. W toku muzycznym Koczalski stosuje często wyszukane określenia wyrazowe. Pierwszy temat

[19] S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty…*, s. 25.

[20] Datowania tych sonat, o ile były podawane w źródłach leksykalnych lub na stronie POLMIC, są rozbieżne z datami odautorskimi Koczalskiego. Dotyczy to zwłaszcza daty powstania *IV Sonaty E-dur*, przy której monografista w wykazie broszury z 2001 r. umieścił rok ca 1937, podczas gdy sonata ta powstała w 1928 r.

opatrzony jest określeniem *con grandezza e calore*, a w odcinku łącznikowym dla jednej z fraz podaje określenie *come un lamento*, z kolei dla drugiego tematu czyni adnotację *Meno mosso con grande sentimento*. Jedynie w końcowym odcinku kodalnym posłużył się określeniem *con fuoco* dla jednej tylko frazy, a w towarzyszeniu fortepianowym równocześnie *con delicatezza*. Przedstawiony w tej sonacie typ modelowania formy sonatowej akcentuje wysoki stopień liryczności toku melodycznego.

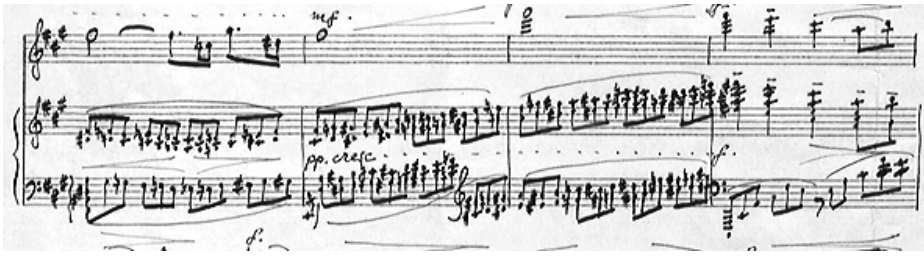


Przykład 1. R. Koczalski, I *Sonata skrzypcowa e-moll*, cz. I, *Maestoso*, takty początkowe

Scherzo I Sonaty e-moll wnosi lekki charakter, częste dialogi fraz. Jest to *scherzo* łagodne, pisane „lekkim piórem". Taneczny temat podkreślany jest niskim dźwiękiem pedałowym, dodającym odrobiny ludyczności. Formuły akompaniujące zbliżają tok metrorytmiczny do charakteru walca, czasem tok muzyki przywołuje rytm *siciliany*. W drugiej części ponownie mamy typ repryzy integralnej, zespalającej materiał pierwszego i środkowego ogniwa. III część, *Lento con sentimento*, wnosząc kontrast wyrazowy, grawituje w stronę liryki recytatywnej, emanującej spokojem i zadumą. Od strony warsztatowej występują tu interesujące zestawienia odległych tonacji, np. *Des-dur* i *A-dur*. Finałowe *Allegro agitato e drammatico* w jednoimiennym *E-dur* odznacza się wzmożoną ruchliwością rytmiczną, lecz nie rezygnuje z czynnika kantylenowego. Forma tworzy postać zmodyfikowanego ronda. Elementem bardzo osobliwym jest powrót w końcowym fragmencie pierwszego tematu I części, po którym następuje solowa kadencja skrzypiec oparta na tym temacie. Koda ukazuje drugą retrospekcję materiałową, frazę drugiego tematu I części. Tego rodzaju integracja tematyczna zakładająca powrót myśli części I w finale cyklu sonatowego to chwyt formalny znany z symfonicznych dzieł doby neoromantyzmu[21].

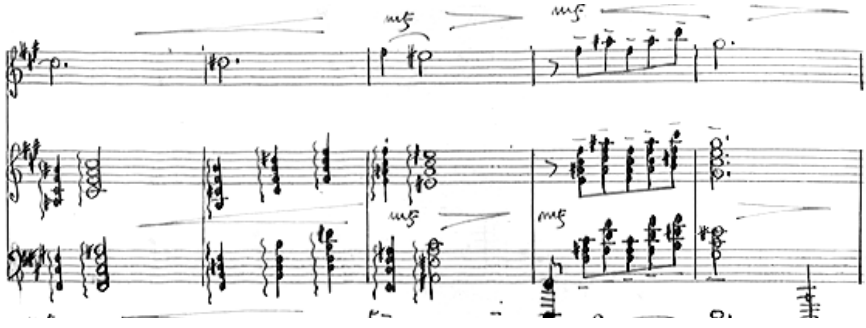
[21] Na gruncie polskich sonat skrzypcowych początku XX w. analogiczne zjawisko zastosował Grzegorz Fitelberg w *II Sonacie F-dur* op. 12.

W *II Sonacie fis-moll* op. 89 skomponowanej trzy lata później, między 22 czerwca a 5 października 1918 r., kompozytor podąża w stronę silniejszej chromatyki w odcinkach międzytematycznych, przy jednoczesnym zachowaniu klasycznych relacji tonalnych między częściami utworu i tematami. Intensyfikacji ulega także strona wyrazowa. Tematy tworzące dłuższe płaszczyzny należą nadal do kategorii lirycznej w licznych niuansach i odcieniach. Wykazują delikatny kontrast w strukturach fraz, a od strony wyrazowej dopełniają się. Kantylenowość tak typowa dla muzyki Koczalskiego przyjmuje w tej sonacie postać ciągłej, płynnej linii o rysunku falistym rozwijanej ewolucyjnie. Fortepian – podobnie jak w *I Sonacie e-moll* – funkcjonuje w odrębnym planie w fakturze akordowo-oktawowej. *Sonata fis-moll* jest trzyczęściowa: 1. *Moderato*, 2. *Andante con grande sentimento*, 3. *Tema con variazioni*. Po rozbudowanej I części (forma sonatowa) następuje krótka część wolna ze stałą pulsacją synkopującą zakomponowana w formie A B A_1. Trzecią część wypełnia cykl pięciu wariacji, głównie z gatunku tzw. charakterystycznych, z silną zmianą treści melorytmicznych w porównaniu z tematem. Niemal wszystkie wariacje utrzymane w wolniejszych tempach preferują czynnik melodyczny w różnych odmianach. Wzorem dwóch pierwszych części dominuje tu kantylena ciągła, w typie „niekończącej się melodii". Tym różni się od *I Sonaty*, w której postępy melodyczne budowane są oddzielnymi, pauzowanymi motywami. Ciągłość melodyczna urozmaicana jest zmiennością rejestrów skrzypcowych. Kulminacje wyrazowe budowane są tradycyjnie w końcowych fazach rozwoju tematów i odcinków przetworzeniowych w szerokim ambitusie z wykorzystaniem wysokiego rejestru skrzypiec i nasiloną dynamiką. Fortepian jako nośnik treści harmonicznej operuje częstymi kwartowymi pochodami chromatycznymi o wyraźnym wydźwięku kolorystycznym. Partytura *II Sonaty fis-moll* również obfituje w liczne dookreślenia ekspresyjne, takie jak: *dolente*, *con calore*, *tristemente*. Wielokrotnie we wszystkich częściach kompozytor używa określenia *con grande sentimento*.



Przykład 2. R. Koczalski, *II Sonata skrzypcowa fis-moll*, cz. I, *Moderato*, takty 129–132

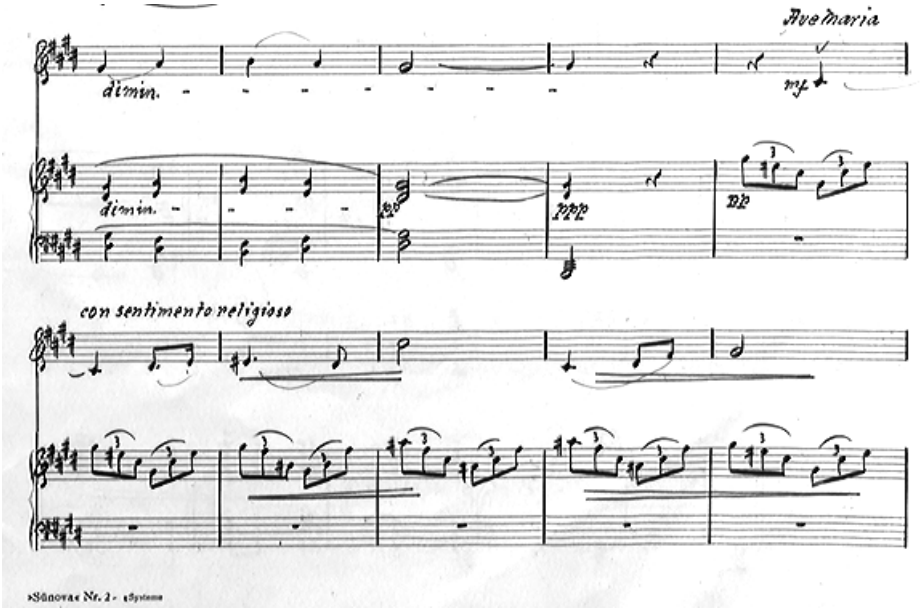
W latach międzywojennych powstały dwie kolejne sonaty. Wówczas kompozytor mieszkał za granicą. W jego życiu nastąpiło bardzo osobliwe zjawisko. Jak informuje Dybowski, Koczalski, będąc już muzykiem o wybitnych dokonaniach pianistycznych, podjął studia muzykologiczne i filozoficzne na paryskiej Sorbonie[22]. Od 1918 r. mieszkał w Wiesbaden, gdzie nadal intensywnie zajmował się pracą kompozytorską. Tam też komponuje kolejną, *III Sonatę skrzypcową A-dur* op. 96, w przeciągu ponad miesiąca (od 16 marca do 27 kwietnia 1918 r.). W porównaniu z dwiema wcześniejszymi sonatami wykazuje ona istotne zmiany warsztatowe, ciążące w stronę nurtu neoklasycznego, lansowanego wówczas przez ośrodek paryski. Można przypuszczać, że Koczalski – student muzykologii i filozofii – miał okazję zetknąć się z nowymi ideami kiełkującymi w muzyce francuskiej. Zmiany języka dźwiękowego zaznaczyły się przede wszystkim w melorytmice. Kolejne trzy części mają następujące oznaczenia: 1. *Moderato*, 2. *Adagio*, 3. *Agitato*. Partia skrzypcowa ulega uproszczeniu, co było bezpośrednią konsekwencją odejścia od złożonych, nieregularnych struktur motywicznych na rzecz melodyki prostej, z częstymi sekwencjami monorytmicznymi. Faktura i harmonika fortepianu balansują pomiędzy neoromantyczną masywnością akordów a lapidarnym dwugłosem. Nadal chętnie kompozytor układa zwarte akordy w rytmach synkopowanych, tak typowych również w partiach fortepianowych jego pieśni. W *III Sonacie* delikatnie zaznaczają się środki kolorystyczne, a relacja skrzypcowo-fortepianowa staje się bardziej eufoniczna. Pomimo tych nowych tendencji niektóre właściwości budowania formy pozostają niezmienne, takie jak: inicjowanie repryzy w I części materiałem łącznika z pominięciem głównej frazy tematu pierwszego czy komponowanie przetworzeniowej repryzy integralnej, zespalającej materiał tematyczny i przetworzeniowy.



Przykład 3. R. Koczalski, *III Sonata skrzypcowa A-dur*, cz. II, *Adagio*, takty 66–70

[22] S. Dybowski, *Raul Koczalski – portret artysty…*, s. 29.

Ostatnią, *IV Sonatę skrzypcową E-dur* op. 113, dzieli od poprzedniej okres aż dziesięciu lat. Skomponowana została latem 1928 r. (od 10 lipca do 11 września) podczas pobytu Koczalskiego we Włoszech w miejscowości Stresa nad jeziorem Lago Maggiore. *IV Sonata E-dur* niczym klamrą powraca do cyklu czteroczęściowego ze *scherzem* w II części. Oznaczenia temp wykazują duże podobieństwo do swych poprzedniczek: 1. *Moderato*, 2. *Scherzo*, 3. *Adagio*, 4. *Allegro con spirito*. Dzieło odznacza się dalszym uproszczeniem faktury i redukcją jej przestrzeni w zakresie ambitusu akordowego. W ukształtowaniu kolejnych części kompozytor nie dokonuje istotnych zmian, odnosząc się do tych samych modeli, zawartych w sonatach wcześniejszych. Na uwagę zasługują jednak pewne szczegóły natury warsztatowej, takie jak polimetria wertykalna w środkowym ogniwie scherza, oraz wyraźna redukcja liczby głosów. Ogniwa skrajne *Scherza* emanują prostotą, czysta diatonika przeplata chromatycznie opadające sekwencje o nieco groteskowym charakterze. W części wolnej – *Adagio* mającej charakter pieśniowy, środkowy fragment towarzyszący ascetycznej melodii skrzypcowej na tle triolowego akompaniamentu otrzymuje określenie *Ave Maria* (*con sentimento religioso*).



Przykład 4. R. Koczalski, *IV Sonata skrzypcowa E-dur,* **cz. III,** *Adagio*, **takty 55–60**

Koczalski stosuje tu zabieg stopniowego upraszczania narracji aż do statycznych, eufonicznych brzmień, budowanych prostymi paralelizmami akordowymi w równych wartościach rytmicznych, dublowanymi w są-

siednich oktawach. Zabieg ten przywodzi na myśl pryncypia kolorystyczne techniki Debussy'ego. Liryka tego odcinka części wolnej jest ascetyczna, wyciszona. W częściach I i IV pozostają jeszcze odcinki budowane szerokimi akordami i techniką oktawową w niskim rejestrze, natomiast części środkowe przemawiają prostotą i przejrzystością.

Przyjęty do analizy i interpretacji wycinek twórczości kompozytora można rozpatrywać w różnych perspektywach badawczych: w kontekście całej jego spuścizny twórczej, w ramach wyznaczonego jednością gatunkową obszaru lub w szerszym kontekście współczesnej mu twórczości. Sonaty skrzypcowe Raula Koczalskiego reprezentują najistotniejszą właściwość warsztatu twórcy, jaką jest nadrzędna rola melodyki i ekspozycja kategorii lirycznej w wielu odcieniach. Ten aspekt muzyki słynnego chopinisty podkreślali już inni badacze. Odnajdujemy więc w omawianych utworach dwa główne typy kantyleny, które można określić jako kantylenę narracyjno-epicką (o charakterze nostalgicznym i pastoralnym, spokojnym) w częściach o tempie umiarkowanym oraz kantylenę deklamacyjno-recytatywną w częściach wolnych. Idiom scherza w sonatach przyjmuje charakter subtelnej groteski, a części określone *agitato* również odznaczają się łagodniejszym konturem. Koczalski tworzy muzykę o łagodnych rysach, stonowaną, pozbawioną ostrych spięć. Sonaty skrzypcowe są prawdopodobnie egzemplifikacją lirycznej natury kompozytora.

Twórczość Raula Koczalskiego była refleksem jego intensywnej działalności koncertowej, rezonansem obficie wykonywanego repertuaru klasycznego i romantycznego. Otóż w owym czasie powstawało sporo dzieł proweniencji neoromantycznej, które były wyrazem wybrzmiewania epoki odchodzącej. Na tle polskiej twórczości tamtego okresu omawianego gatunku sonaty na skrzypce i fortepian utwory Koczalskiego stylistycznie korespondują ze swymi odpowiednikami. W latach 1910–1928 swoje neoromantyczne sonaty tworzyli: Witold Friemann (*I Sonata e-moll „Polska"* z 1913 r.), Czesław Marek (*Sonata F-dur*), Łucjan Kamieński, etnomuzykolog i krytyk (*Sonata d-moll*), Aleksander Tansman (*II Sonata D-dur* balansująca na pograniczu neoromantycznej rozbudowanej faktury i neoklasycznej prostoty), Adam Sołtys (*Sonata fis-moll* o neoromantycznym obliczu z akcentami folklorystycznymi). Zatem w porównaniu z utworami tego samego gatunku innych polskich kompozytorów, powstałymi w tym samym czasie, sonaty Raula Koczalskiego nie są stylistycznie zapóźnione, eklektyczne. W dużej mierze są warsztatowo i wyrazowo aktualne, a prymat lirycznej kantyleny w cyklu sonatowym jawi się jako cecha idiomatyczna, indywidualna. Sonaty Koczalskiego stanowiły istotny wkład w historię tego gatunku na tle rodzimej twórczości I połowy XX w.

BIBLIOGRAFIA

Archiwalia

Kopie Staatliches Institut für Musikforschung Preussischer Kulturbesitz:
SIMPK_SM08_17_(1)_Koczalski_op_74_Partitur.pdf
SIMPK_SM08_38_(1)_Koczalski_op_89_Partitur.pdf
SIMPK_SM08_45_(1)_Koczalski_op_96_Partitur.pdf
SIMPK_SM08_62_(1)_Koczalski_op_113_Partitur.pdf
XII/2011

Opracowania

Brodniewicz Teresa, *O liryce wokalnej Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Chomiński Józef Michał, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Historia muzyki polskiej*, cz. II, PWM, Kraków 1996.

Dybowski Stanisław, *Raul Koczalski – portret artysty*, w: *Biografie. Raul Koczalski*, red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Dybowski Stanisław, *Raul Koczalski, chopinista i kompozytor*, Wydawnictwo Selene, Warszawa 1998.

Paruszewska Maria, *Szkic biograficzny i artystyczna karjera Raula Koczalskiego*, Poznań 1936.

Poniatowska Irena, *Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*, seria *Historia muzyki polskiej*, t. 5: *Romantyzm*, cz. 2A, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 2010.

Poźniak Piotr, *Opera po Moniuszce*, w: *Z dziejów polskiej kultury muzycznej*, t. II: *Od Oświecenia do Młodej Polski*, PWM, Kraków 1966.

Szantruczek Tadeusz, *Raul Koczalski i jego opera „Mazeppa"*, w: *Opera polska w XX wieku,* Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, Poznań 1999.

Tatarska Janina, *Gatunek miniatury fortepianowej w twórczości Raula Koczalskiego*, w: *Biografie. Raul Koczalski,* red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewska, J. Tatarska, Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2001.

Encyklopedie

Dybowski Stanisław, *Koczalski Raul*, hasło w: *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, red. M. Podhajski, t. II: *Biogramy*, Akademia Muzyczna im. F. Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005.

Dziura Witold, *Koczalski Raoul*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM*, część biograficzna, red. E. Dziębowska, t. 5: *k l ł*, PWM, Kraków 1997.

Wielkopolski słownik biograficzny, red. A. Gąsiorowski, J. Topolski, PWN, Poznań–Warszawa 1981.

Czasopisma

Dziadek Magdalena, *Działalność Raula Koczalskiego w Niemczech w latach 30. XX wieku*, „Aspekty Muzyki" 2015, t. 5, red. R. Skupin, Akademia Muzyczna im. S. Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2015.

Sonatas for Violin and Piano by Raul Koczalski

Abstract

The paper examines the characteristics of four violin sonatas of Polish composer Raul Koczalski, an excellent pianist and chopinist who was active during the first half of the 20th century. This paper begins by remarking on the current state of research on Koczalski's work, which mostly focuses on his intensive career as a pianist. Conversely, the discussion around his diverse compositions has been mostly focused on his piano pieces and songs.

Koczalski was a neoromantic composer. The violin sonatas examined chronologically in the second part of this paper have been published in the years between 1915 and 1928. The main goal of this analysis was presenting the idiomatic characteristics of these works, such as the paramount importance of melodics and the various types of lyrical expression. Koczalski used two types of cantilenas: epic and recitative. The first two sonatas are neoromantic, while the third and fourth show neoclassic influences.

Keywords: violin sonata, Polish music of 20th century Raul Koczalski