

**Dominika Przech**

**Forma dzieła i ekspresja w kontekście aspektów wykonawczych  
na przykładzie *Sonaty na fortepian i skrzypce Es-dur op. 12 nr 3*  
Ludwiga van Beethovena i *Sonaty na skrzypce i fortepian f-moll*  
op. 80 nr 1 Siergieja Prokofiewa**

**Streszczenie**

Sonata jest jedną z najpopularniejszych form w twórczości kompozytorskiej, zajmuje priorytetowe miejsce jako gatunek muzyki kameralnej, stanowiąc często prawdziwe wyzwanie dla wykonawców.

W niniejszej pracy omawiam dwie *Sonaty*: L. van Beethovena Es-dur op. 12 nr 3 na fortepian i skrzypce i S. Prokofiewa f-moll op. 80 nr 1 na skrzypce i fortepian.

W centrum uwagi (analizy) postawione zostały – jak sugeruje tytuł pracy – forma i ekspresja dzieł oraz aspekty wykonawcze rozumiane nie tyle jako specyfika techniki instrumentalnej (zakładając, iż wykonanie takich dzieł jak wymienione *Sonaty* nie jest możliwe bez opanowania techniki instrumentalnej na odpowiednim poziomie zaawansowania), lecz aspekty wykonawcze równoznaczne z interpretacją dzieła, obejmującą rozeznanie jego struktury, poprzez którą ujawniają się cechy dramaturgii i ekspresji – a więc kategorie, które w akcie wykonania winny docelowo dojść do głosu. Wykonawca bowiem dźwiękiem interpretuje, objaśnia, odsłania sens dzieła.

Ogląd *Sonat* zorientowany został wielopoziomowo, co odzwierciedla konstrukcja pracy.

Rozdział pierwszy przedstawia koncepcje formy dzieł. Przyjęta metoda analizy opiera się na konfrontacji cech budowy poszczególnych części *Sonat* z klasycznymi modelami form, w tym zwłaszcza formy sonatowej, formy rondo, a także z klasycznymi kryteriami sonaty jako utworu cyklicznego. Takie ukierunkowanie analizy pozwoliło na wykazanie zarówno cech normatywnych, jak i indywidualnych – przynależnych do danego, „jednego jedynego” dzieła, decydujących o jego oryginalności i niepowtarzalności. Z punktu widzenia wykonawcy rozumienie formy, świadomość reguł konstrukcji, jej logiki, pozwala pełniej odczytać i ukształtować w akcie wykonania walory dramaturgiczno-ekspresyjne dzieła, umiejętnie hierarchizować, za pomocą odpowiednio dobranych środków wykonawczych, składowe formy (jej współczynniki), nadawać im określony sens w przebiegu muzycznym.

Rozdział drugi poświęcony został rozważaniom o ekspresji muzycznej, od ogólnego wprowadzenia przytaczającego definicje i poglądy na temat ekspresji, sięgające epoki Oświecenia (Jean-Jacques Rousseau), po analizę ekspresji intencjonalnej (wpisanej w dzieło przez kompozytora), z próbą ustalenia jej źródeł (w tym przyczyn pozamuzycznych) i

wskazania sposobów jej przejawiania się w wybranych *Sonatach* (wewnątrzdziałowe „generatory” ekspresji). Inspirujące i ważne dla wnioskowania okazały się również poglądy samych kompozytorów (Beethovena i Prokofiewa) dotyczące ekspresji muzycznej i muzyki w ogóle, odnoszące się także do własnej twórczości.

Rozdział trzeci natomiast zawiera spostrzeżenia *stricte* interpretacyjne w znaczeniu wykonawczym, które odnoszą się selektywnie (na podstawie subiektywnie dokonanych wyborów) do realizacji elementów formy i osiągania intencjonalnych jakości ekspresyjnych. Tu jednak, niejednokrotnie, w naturalny sposób do głosu dochodzi stanowisko interpretatora – wykonawcy, rozumiejącego ekspresję, zawsze pozostawioną w jakiejś mierze jego „domysłowi”<sup>1</sup>, jako rezultat osobistego „wczytania się” w utwór. To m.in. w owych niedopowiedzeniach, niedookreśleniach tkwi możliwość różnorodnych interpretacji dzieła, danych w wielości charakterów jego wykonania, które stanowią przecież główną formę bytu dzieła<sup>2</sup>.

Pracę dopełnia krótkie zakończenie o charakterze podsumowania oraz wykaz prac wyzyskanych w niniejszej dysertacji.

---

<sup>1</sup>Por. Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 43.

<sup>2</sup>Por. R. Nowacki, *Utwór muzyczny i jego interpretacje. Prolegomena do badania sztuki wykonawczej*, w: *Dzieło muzyczne. Teoria historia Interpretacja*, red. I. Poniatowska, PWM Kraków 1984.