Agnieszka Kubiak

Dix pièces pittoresques Emmanuela Chabriera [1]

Dix pièces pittoresques na fortepian, dzieło czterdziestoletniego twórcy, powstało w 1880 roku [2]. W biografii Emmanuela Chabriera jest to data przełomowa. Wówczas bowiem dokonał on wyboru, który wpłynął na jego przyszłość, jako artysty i kompozytora. Jak podaje Steven Huebner [3], po wysłuchaniu w Monachium w marcu 1880 roku *Tristana i Izoldy* Richarda Wagnera, Chabrier powziął decyzję o rezygnacji z posady urzędnika w Ministerstwie Spraw Wewnętrznych, by móc w pełni poświęcić się muzyce. Jakkolwiek silny był to bodziec, nie działał sam, lecz w połączeniu z innymi czynnikami, wśród których Huebner wymienia pomyślny rozwój kariery Chabriera w II połowie lat 70-ych i nadzieje związane z operą *Gwendoline*. Twórczość sceniczna znalazła się w tym czasie w centrum zainteresowania kompozytora. Z 1877 roku pochodzi uwieńczona sukcesem operetka *L'Étoile*, w dwa lata później ukończona zostaje *Une Éducation manquèe,* zaś w 1879 roku rozpoczyna pracę nad *Gwendoline*. Dzieła te bezpośrednio poprzedzają *Pièces pittoresques* i zarazem wypełniają okres, w którym zaniechana zostaje twórczość pieśniarska i fortepianowa [4]. Powstała

---

[1] Artykuł został opracowany na podstawie pracy magisterskiej pt. „*Dix pièces pittoresques*" *Emmanuela Chabriera*, napisanej pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Muzykologii, Kraków 2004, mps.

[2] Roger Delage, *Chabrier*, (w:) *Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Friedrich Blume, t. 6, Kassel–Basel 2000, szp. 640.

[3] Steven Huebner, *Emmanuel Chabrier,* (w:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 5, London 2001, s. 403–408.

[4] Chabrier jest autorem przeszło dwudziestu pieśni, do słów m.in. Victora Hugo, Edmunda Rostanda, Catulle'a Mendèsa.

w ten sposób cezura jest zjawiskiem wyjątkowym, bowiem utwory na fortepian obecne są w twórczości Chabriera niemal w sposób ciągły. Literaturę fortepianową kompozytora otwiera *Euphrasie* (1849), polka wchodząca w skład czternastu nie powiązanych z sobą utworów, datowanych na lata 1849–1855. Zbiór ten, określany jako album młodzieńczy, charakteryzuje się doborem form tanecznych o różnej proweniencji (mazurek, polka) i programowych tytułach (*Un Ange du ciel, L'Echo du verger*). Taneczne stylizacje, wielokrotnie występujące w twórczości fortepianowej Chabriera, przejawiają się w nawiązaniu do tańców dawnych (*Bourrée fantasque* 1891) lub nowszych (*Marche des Cipayes* 1863; *Habanera* 1885). Jednakże szczególne upodobanie znalazł kompozytor w gatunku walca, stanowiącego utwór samodzielny (*Julia*, grande valse op. 1, 1857; *Valse* 1866), bądź tworzącego suitę (*Souvenirs de Brunehaut*, grande valse, 1862; *Suite de valses*, 1872; *Trois valses romantiques*, 1880–1883). Przejawem XIX-wiecznych tendencji w spuściźnie fortepianowej Chabriera jest nadawanie utworom tytułów typu: souvenir (*Souvenirs de Munich* na cztery ręce, oparte na tematach z *Tristana i Izoldy* Wagnera, 1887), feuillet d'album (*Feuillet d'album* 1889) czy impromptu (*1e Impromptu* 1865). Ostatnia wymieniona kompozycja wywodzi się z praktyki imrowizacji, której Chabrier był niezrównanym mistrzem. Pianistka amatorka, żona Augusta Renoira — jednego z przyjaciół Chabriera, tak wspomina improwizowaną przez kompozytora na fortepianie *Españę*[5]:

> Brzmiało to tak, jakby zerwał się huragan. On [Chabrier] uderzał i uderzał w klawiaturę. Było lato. Podczas jego gry, przez otwarte okno, spojrzałam na ulicę. Była wypełniona zasłuchanymi i oczarowanymi ludźmi. Kiedy Chabrier osiągnął ostatni, potężny akord, przysięgłam sobie, że nigdy więcej nie dotknę fortepianu. Gra amatorska jest naprawdę czymś niedorzecznym. Poza tym, Chabrier zerwał parę strun i uszkodził instrument[6].

Cechą pośrednio wiążącą się z wariantowością właściwą improwizacji jest występująca u Chabriera skłonność do tworzenia dwóch wersji utworu: na fortepian i na orkiestrę. Ma to miejsce w przypadku *Joyeuse marche, Habanery* oraz cyklu dziesięciu utworów fortepianowych, stanowiących przedmiot mojego artykułu[7].

---

[5] *España, rapsodie* (1883) pierwotnie napisana była na orkiestrę.

[6] Cytuję za: Rollo Myers, *Emmanuel Chabrier and His Circle*, London 1969, s. 28–29.

[7] Kompozytor zinstrumentował cztery utwory cyklu *Dix pièces pittoresques* (*Idylle, Danse villageoise, Sous-Bois, Scherzo-Valse*). Utworzyły one *Suite pastorale* ukończoną w 1888 roku.

Cykl dziesięciu kompozycji fortepianowych Emmanuela Chabriera tworzą: I. *Paysage*, II. *Mélancolie*, III. *Tourbillon*, IV. *Sous-Bois*, V. *Mauresque*, VI. *Idylle*, VII. *Danse villageoise*, VIII. *Improvisation*, IX. *Menuet pompeux*, X. *Scherzo-Valse*. Mimo wyraźnych różnic pomiędzy charakterem poszczególnych utworów, *Dix pièces pittoresques* wykazuje wewnętrzne analogie pod względem zastosowanej przez kompozytora zasady kształtowania. Określając ją w sposób najbardziej ogólny można powiedzieć, że polega ona na powtarzaniu w obrębie kolejnych utworów niewielkiej ilości pomysłów muzycznych i ich wariantów. Ta narzucająca się w trakcie pobieżnej analizy oraz podczas słuchania kompozycji właściwość zasugerowała możliwość wykorzystania do badania struktury dzieła Chabriera metody Nicolasa Ruweta [8].

Metodę analizy syntagmatyczno-paradygmatycznej Ruweta, której główne założenia programowe i podstawowe procedury znane były w Polsce od roku 1990 za pośrednictwem wydanego wówczas tłumaczenia artykułu Ian D. Bent (1979) [9], zastosowała w roku 1995 Renata Suchowiejko, poddając analizie sonaty skrzypcowe skomponowane na przełomie XIX i XX wieku [10]. Na temat koncepcji badawczej belgijskiego lingwisty i teoretyka muzyki pisali u nas: Sławomira Żerańska-Kominek (1995) i Alicja Jarzębska (2002) [11]. Była ona wykorzystywana i modyfikowana m.in. przez Joannę Miklaszewską (2003) [12] w celu zbadania struktury minimalistycznych kompozycji Tomasza Sikorskiego, Zygmunta Krauzego, Henryka Mikołaja Góreckiego i Wojciecha Kilara [13] oraz przez

---

[8] Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paryż 1972.

[9] Ian D. Bent, *Analiza* (polski przekład hasła z *The New Grove Dictionary of Music and Musicians)* [1979], przeł. Jan Rybicki, (w:) *Analiza i interpretacja dzieła muzycznego. Wybór metod*, red. Teresa Malecka, Kraków 1990, s. 82–84 (całość artykułu s. 5–86).

[10] Renata Suchowiejko, *Model syntagmatyczno-paradygmatyczny w I części sonaty na skrzypce i fortepian Gabriela Pierné,* „Muzyka" 1995 nr 3, s. 61–81; tejże: *Cechy stylistyczne sonat na skrzypce i fortepian uczniów César Francka* (1997) — praca doktorska UJ, maszynopis. Zob. także artykuł, napisany w oparciu o rozprawę doktorską tejże pt. *Między romantyzmem a modernizmem. Organizacja materiału dźwiękowego w sonatach na skrzypce i fortepian César Francka i jego uczniów*, (w:) *Styl późny w muzyce, literaturze i kulturze*, red. Wojciech Kalaga, Eugenuisz Knapik, Katowice 2002, s. 85–95.

[11] Sławomira Żerańska-Kominek, *Muzyka w kulturze. Wprowadzenie do etnomuzykologii*, Warszawa 1995, s. 211–217. Alicja Jarzębska, *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Kraków 2002, s. 164–169.

[12] Joanna Miklaszewska, *Minimalizm w muzyce polskiej*, Kraków 2003, s. 11–13.

[13] Tomasz Sikorski *Vox humana* (1971), *Strings in the Earth* (1980), *Paesaggio d'inverno* (1982); Zygmunt Krauze *Polichromia* (1968), *II Kwartet smyczkowy* (1970); Henryk Mikołaj Górecki *Koncert klawesynowy* (1980); Wojciech Kilar *Orawa* (1986). Autorka przekształca me-

Violettę Przech [14]. Typ analizy muzyki z zastosowaniem modelu syntagmatyczno-paradygmatycznego rozwijali: Jean-Jacques Nattiez (1975), David Osmond-Smith (1985), Robert Samuels (1995).

Procedura badawcza, której szczegółowe omówienie zawiera artykuł R. Suchowiejko [15], została przekształcona dla potrzeb analizy cyklu fortepianowego Chabriera pod względem sposobu zapisu wyników segmentacji kompozycji [16]. W analizie poszczególnych części cyklu zasadniczą rolę pełnił szczegółowy opis pierwszego pokazu każdego wyróżnionego paradygmatu, a także kolejnych jego wariantów. Określana była funkcja i częstotliwość występowania paradygmatu (rozumianego jako wzór) oraz odpowiadające mu warianty. Powyższy sposób postępowania, w przypadku utworów opartych na wielokrotnej powtarzalności struktur motywicznych, daje możliwość: 1) wniknięcia w strukturę utworu, poznania czynników formotwórczych; 2) definicji proweniencji i zależności między najmniejszymi powtarzanymi cząstkami; 3) ścisłego rozgraniczenia między repetycją a modyfikacją. Pozwala to także w przypadku dzieła Chabriera na precyzyjniejsze — niż przy zastosowaniu bardziej tradycyjnych opisowych metod analitycznych — scharakteryzowanie sposobów integracji cyklu fortepianowego.

---

todę stosując inne niż tylko melodyczno-rytmiczne kryteria podziału utworu. Wśród czynników decydujących o rozczłonkowaniu kompozycji na mniejsze cząstki wymienia m.in.: rytmikę, metrum, liczbę repetycji współbrzmień i motywów muzycznych, agogikę, artykulację, dynamikę (na przykładzie *Paesaggio d'inverno* Zygmunta Krauzego); parametr wysokości dźwięków, występowanie symetrii, dynamikę (Zygmunt Krauze *II Kwartet smyczkowy*).

[14] Violetta Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985: nowatorskie kierunki i techniki*, Bydgoszcz 2004.

[15] Renata Suchowiejko, *Model syntagmatyczno-paradygmatyczny* ..., op. cit.

[16] Paradygmaty (najmniejsze całości muzyczne) w obrębie każdego utworu zostały oznaczone małymi literami alfabetu, kolejno: a, b, c itd. (np. VII b odnosi się do drugiego chronologicznie paradygmatu w *Danse villageoise*). Warianty danego paradygmatu posiadają dodaną w nawiasie adnotację — liczbę, informującą o tym, który jest to z kolei wariant paradygmatu, np. a (01), a (02) itp. Stopień pokrewieństwa pomiędzy paradygmatem i jego wariantem określa ilość zer przed cyfrą. Im mniej zer tym pokrewieństwo jest bliższe, np. a (01), im więcej, np. a (003) — dalsze. Stopień pokrewieństwa między wariantami paradygmatu określa liczba zamieszczona w indeksie górnym, np. jednostka a $(04)^2$ podobna jest do a (02). Powtórzenie tego samego wariantu w transpozycji powoduje zmianę sposobu jego oznaczenia. Wielkie litery alfabetu, uszeregowane obok siebie, np. AA, ABA, odzwierciedlają schemat formalny kompozycji. Bezpośrednio pod nimi, w słupku, znajdują się odpowiadające im oznaczenia paradygmatów w postaci małych liter (a, b, c, itd.) w takiej kolejności, w jakiej paradygmaty te występują w określonej części, bądź segmencie.

1. Sposoby integracji cyklu

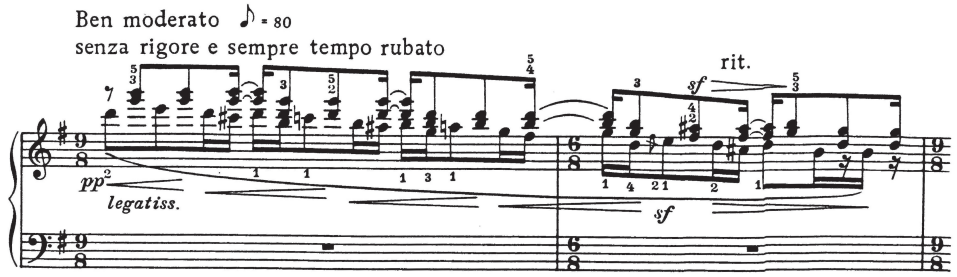
Cykl *Dix pièces pittoresques* stanowi dzieło integrowane na wielu płaszczyznach. Jego spójność rozpatrywać można w odniesieniu do: 1) jedności substancjalnej, 2) melodyki, 3) zjawiska repetycji, 4) sposobu kształtowania formy, 5) relacji tonalnych między częściami, 6) faktury fortepianowej i środków wirtuozowskich, 7) elementów quasi-improwizacji, 8) dramaturgii cyklu.

1.1. Jedność substancjalna

Dziesięć zestawianych kontrastowo utworów, różnorodnych z punktu widzenia cech melodyczno-rytmicznych, charakteryzuje się pewną wspólnotą materiałową. Analiza wszystkich części cyklu *Dix pièces pittoresques* dowodzi bowiem obecności czterech powtarzających się typów paradygmatu:

a) paradygmat o linii melodycznej opartej na ruchu sekundowym, z opóźnieniami, wychyleniami górno- i dolnosekundowymi, nierzadko prowadzącymi do chromatyzacji. Takiej melodii towarzyszy ostinato rytmiczne bądź melodyczno-rytmiczne, umieszczone w partii akompaniamentu lub stanowiące rodzaj warstwy brzmieniowej pełniącej funkcję wyrazową. Pod względem metrycznym ten typ paradygmatu charakteryzuje się pewną destabilizacją, wynikającą z zastosowania synkop, hemioli bądź niepełnej budowy taktu (przedtakt lub opóźnienie wobec kreski taktowej). Wymienione cechy właściwe są m.in. dla paradygmatu **a** z *Mélancolie* (utwór nr II), jak i dla jego wariantów [17]:

II. *Mélancolie* t. 1–2, paradygmat **a**



[17] Wszystkie przykłady nutowe pochodzą z wydania *Dix pièces pittoresques* Emmanuela Chabriera, red. Eberhardt Klemm, Leipzig 1975, Peters.

II. *Mélancolie* t. 9–11, wariant a (004)



b) paradygmat wykorzystujący motyw rozłożonego akordu. Ważną rolę pełni w nim interwał tercji, kwarty lub kwinty, a także repetycje motywów rytmicznych bądź melodyczno-rytmicznych, np. utwór nr III, paradygmaty **a b**:

III. *Tourbillon* t. 1–2, paradygmat **a**



III. *Tourbillon* t. 3–4, paradygmat **b**



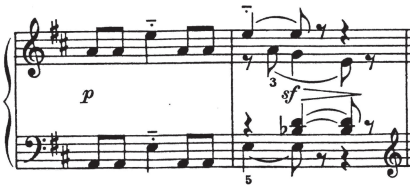
III. *Tourbillon* t. 22–24, wariant **b (001)**



III. *Tourbillon* t. 37–38, wariant **b (007)**

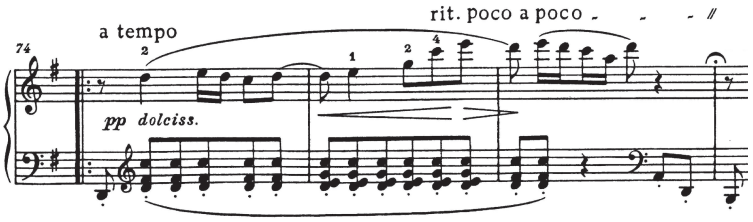


III. *Tourbillon* t. 45–46, wariant **b (009)**[7]

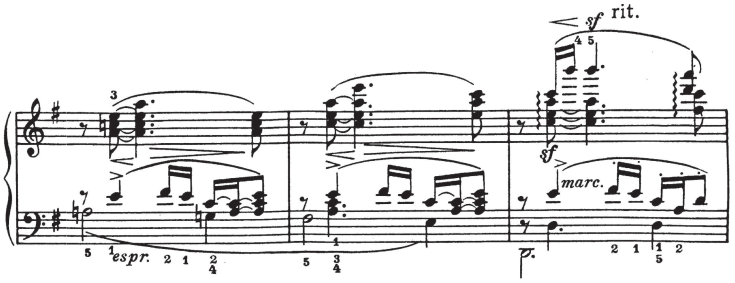


c) paradygmat charakteryzujący się śpiewną kantyleną i akompaniamentem utrzymanym w fakturze akordowej. Do jego specyficznych cech należą również zaburzenia metryczne, m.in. utwór nr IX, paradygmat **d**:

IX. *Menuet pompeux* t. 74–77, paradygmat **d**



IX. *Menuet pompeux* t. 83–85, wariant **d (002)**

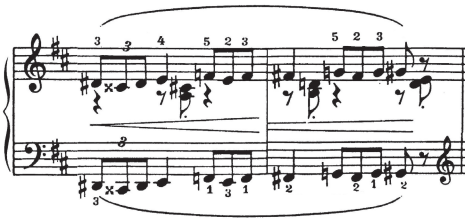


d) paradygmat, którego rozpięta w szerokim ambitus linia melodyczna o rysunku ascendentalnym lub descendentalnym oparta jest na regularnie powtarzanych motywach rytmicznych. Melodię uzupełnia ograniczony udział partii lewej ręki lub towarzyszenie typu ostinato: utwór nr III, paradygmat **c**:

III. *Tourbillon* t. 5–8, paradygmat **c**



III. *Tourbillon* t. 39–40, wariant **c (002)**



Także ze względu na właściwości rytmiczne paradygmatów występujących w cyklu, zauważa się występowanie ich trzech typów:

a) paradygmat z opozycją krótszych wartości rytmicznych, przeciwstawionych dłuższym (występującym bliżej zakończenia paradygmatu). Partie obu rąk prowadzone są równolegle bądź lewa ręka realizuje ostinatowy akompaniament. Do grupy tej należą: utwór nr I paradygmat **a**; IV **a b c**; V **a c**; VI; IX **b**; X **a c**:

I. *Paysage* t. 1–3, paradygmat **a**



IV. *Sous-Bois* t. 1–6, paradygmat **a**

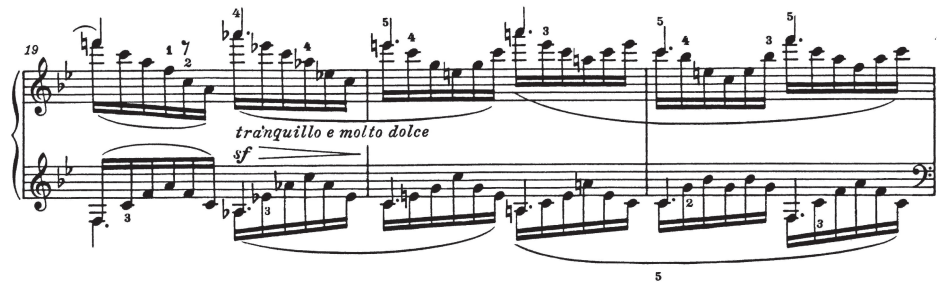


b) paradygmat kształtowany przez jednorodny ruch drobnych wartości rytmicznych: utwór nr III paradygmat **a**; VII **b**; VIII **e**; X **b**:

X. *Scherzo-Valse* t. 9–12, paradygmat **b**

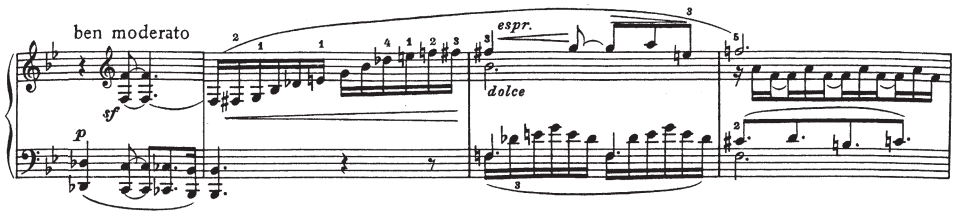


VIII. *Improvisation* t. 19–21, paradygmat **e**



c) paradygmat z synkopą w centralnym miejscu, zróżnicowany rytmicznie: utwór nr I **c d**; III **d e**; VII **c**; VIII **d**, IX **c d**.

VIII. *Improvisation* t. 12–15, paradygmat **d**



Niezależnie od próby przyporządkowania paradygmatów do określonych typów, wspólna dla niemal wszystkich utworów cyklu jest obecność motywu o następstwie opadającej tercji i wstępującej sekundy. Motyw ten występuje zawsze w początkowej fazie danej kompozycji (w jej pierwszym paradygmacie), powraca parokrotnie w obrębie jakiegoś paradygmatu (nr II; V, paradygmat **a**; nr X), otwiera go (nr I; V, paradygmat **b**; nr VIII) lub zamyka (nr IV, VI, VII, IX).

X. *Scherzo-Valse* t. 1–4, paradygmat **a**



VI. *Idylle* t. 1–5, paradygmat **a**



Jedynym utworem, w którego paradygmatach motyw ten nie znajduje zastosowania, jest *Tourbillon* (nr III). Przyczyn tego upatrywać można w wielu powodach:

— konstrukcja pierwszego paradygmatu nie stanowi dłuższej całości, której powtarzany fragment kończyłby się podobnym zwrotem;

— mimo że linia melodyczna posiada rysunek falisty, składające się na nią trzynutowe motywy odznaczają się wyraźnie wznoszącym lub opadającym konturem. Taka struktura, zestawiona z kontrastowym paradygmatem **b**, prowadzi do wyodrębnienia obu jednostek (**a** i **b**), pełniących funkcje wstępu;

— brak wspomnianego motywu wpływa negatywnie na relację podobieństwa między paradygmatem **a** oraz jednostkami **c d e**. Wobec jednoczącej cztery wymienione paradygmaty rytmiki, eliminacja opóźnień i w pewnym stopniu tendencji do opisywania dźwięku pozwala na wyraźne ich zróżnicowanie.

Czynnikiem spajającym cykl mógłby być także motyw opadającego, rozłożonego akordu. Występuje on jednak w wielu wariantach, a mianowicie: zakończenie motywu wychyleniem górno- lub dolnosekundowym: nr III paradygmat **a**, IX **a** (t. 10), X **a**; wypełnienie przejściem sekundowym: I **b**; ukrycie specyfiki motywu w gąszczu opóźnień w drobnych wartościach rytmicznych: II, IV **a**. Ilość i zróżnicowanie wariantów niekorzystnie wpływa na jego tożsamość i powoduje osłabienie jego funkcji integrującej.

Mimo niejednokrotnie wyraźnego nawiązania do wymienionych wyżej wzorów, bogactwo zastosowanych rozwiązań melorytmicznych, fakturalnych itp., uniemożliwia wyodrębnienie dosłownych powtórzeń tematów czy fraz między poszczególnymi utworami.

1.2. Cechy melodyki

Linia melodyczna odznacza się opadająco-wznoszącym, wznosząco-opadającym, względnie łukowym rysunkiem. Rzadkie są przypadki jednoznacznie zstępującego (nr II), czy wstępującego (nr III **b**) jej kształtu. Najczęściej przybiera postać falistej frazy, opartej na rozłożonym akordzie. Dominują w niej interwały tercji, kwarty, kwinty, łączone z krokami sekundowymi. Fraza tego rodzaju ujęta jest w ambitus znacznie przekraczający oktawę (kwintdecyma lub większy). Drugim pod względem częstotliwości występowania ukształtowaniem jest ruch sekundowo-tercjowy w obrębie oktawy (względnie tercdecymy). Do jego charakterystycznych cech należy przeciwstawienie drobnych kroków interwałowych wychyleniu o kwintę, oktawę lub większym niż oktawa. Pewną grupę stanowią również paradygmaty, których linia melodyczna prowadzona jest krokami sekundowymi, w wąskim ambitus kwinty–seksty lub oktawy. Melodia tego typu niekiedy rozpoczyna się i kończy tym samym interwałem (nr III **c**).

W większości przypadków frazy melodyczne zakreślają szeroki łuk, niekiedy uzyskany przez połączenie kilku paradygmatów lub wariantów (np. nr I, t. 1–6). Do rzadkości należy ostre przeciwstawienie krótkich fraz (I **b c**; III **a b**).

Melodyka reprezentuje wiele zróżnicowanych kategorii wyrazowych. Wśród nich wymienić można frazy w nastroju:

a) lirycznym (IX **c** t. 62–74, 80–82, 86–103; IX **d** t. 74–79, 83–86):

IX. *Menuet pompeux* t. 62–67



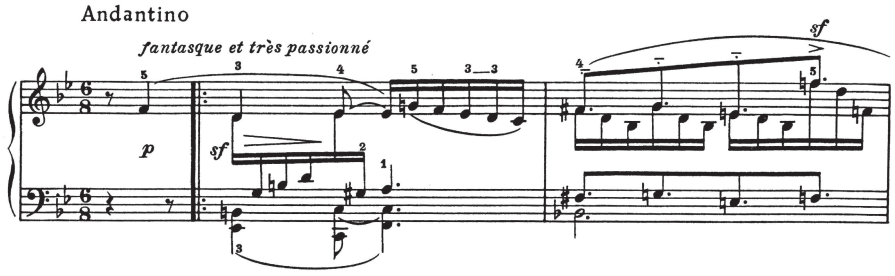
b) pogodnym (V **b** t. 5–8, 13–16, 37–40; VIII **c** t. 7–11, 37–44, 72–78);

c) żartobliwym (I **b** t. 31–33, 42–45, 58–60, 64–66 itd.; IV **a** t. 1–10, 15–21, 46–50);

d) natchnionym (IV **c** t. 27–46, 72–92; VIII **b** t. 5–7, 69–73);

e) rozmarzonym (VI; VIII **a** t. 1–2, 28–36, 64–68):

VIII. *Improvisation* t. 1–2



f) nostalgicznym (II);

g) radosnym (X **a** t. 1–8, 16–24, 32–36, 45–89, 192–200, 216–224);

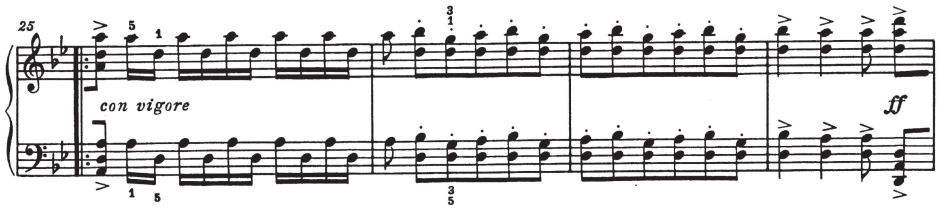
h) żywiołowym (III **a** t. 1–2, 21–22, 29–30, 73–74, III **e** t. 11–12; VII **a b** t. 1–68, 140–208):

III. *Tourbillon* t. 11–12



i) burzliwym (VII **d**, t. 45–48; IX **b** t. 24–32, 127–135):

IX. *Menuet pompeux* t. 25–28



j) dostojnym (IX **a** t. 1–24, 33–61, 103–127, 136–163);
k) poważnym (V **d** t. 26–32);
l) odprężenia (VIII **e** t. 19–28, 87–101);
m) skupienia (X **c** t. 121–192).

Charakterystyczną cechą melodyki jest częste prowadzenie jej w dwudźwiękach o stałej budowie (w równoległych tercjach — nr V **a** t. 1–5, V **b** t. 5–8, V **c** t. 18–23; równoległych oktawach — nr I **a** t. 1–3 lub podwójnych oktawach — nr III **a** t. 1–2, IX **b** t. 24–28); wielodźwiękach — nr IV **c** t. 27–32; bądź współbrzmieniach o zmiennej wielkości — nr IX **a** t. 1–12. Nierzadko linia melodyczna jest ściśle zespolona z drugą warstwą brzmieniową o funkcji wyrazowej, co występuje w utworach nr II; IV **a** (t. 1–6), **b** (t. 10–15); VI; VIII **a** (t. 1–2). Stosunkowo często ma miejsce umieszczenie melodii na tle ostinatowo ukształtowanego akompaniamentu lub uzupełnianie jej ugrupowaniami w rytmice komplementarnej (I **a** t. 1–3, **b** t. 31–33).

Do ciekawych zjawisk należą paradygmaty, w których czynnik melodyczny ulega osłabieniu na rzecz wzmożenia dynamiki ruchu i zwiększenia wolumenu brzmienia, zastosowanymi wraz z zagęszczeniem faktury (VII **b** t. 22–30,

c t. 68–76; IX **b** t. 24–28; początek IX **a** t. 1–2). Melika schodzi w nich na plan dalszy, stając się tłem dla wielokrotnych repetycji krótkich, zróżnicowanych rytmicznie motywów.

1.3. Zjawisko repetycji

Repetycje pełnią w całym cyklu niebagatelną funkcję. Wpływają one na sposób kształtowania formy, polegający na powtarzaniu (dosłownym lub z zastosowaniem modyfikacji) części, segmentów i paradygmatów. Ich oddziaływaniu podlegają nie tylko większe całości, ale i jednostki niższego rzędu — motywy, a nawet pojedyncze dźwięki. Najczęściej rozpoznawanym przejawem repetycji jest ostinato. Występuje ono w formie towarzyszenia, jako ostinato rytmiczne (nr II; VI; X **c**) lub melodyczno-rytmiczne (nr IV; V **a**; X **a**), nierzadko oparte na wielokrotnym powtarzaniu dwu- i wielodźwięków (nr II; V; IX **c**; X **a c**).

X. *Scherzo-Valse* t. 121–126



Powszechnym zjawiskiem jest stosowanie zmian sekwencyjnych (odnośnie do dwu-, pięcionutowych motywów), ingerujących w strukturę całego paradygmatu (nr II, III **a**) bądź ograniczonych jedynie do jego fragmentu (np. nr I **d**; IX **c**, t. 66–67). Nierzadko linia melodyczna kształtowana jest przez repetycje motywów rytmicznych (nr III **a**; IV **a**; V **a**; VII **e**; X **a b**).

V. *Mauresque* t 1–5



Niekiedy ma miejsce dosłowne powtórzenie drobnej komórki motywicznej w obrębie paradygmatu (nr III **d**) lub jego wycinka (nr VII **b**, IX **a b**). Do szczególnych środków należą repetycje dźwięku, wpływające na wyrazowy charakter paradygmatu (nr I i V — paradygmaty **d**). Wyjątkowy przykład zastosowania powtórzenia w wielu różnych odmianach stanowi paradygmat **b** z *Danse villageoise*, jednoczący repetycję dźwięku i motywu z figuracją ujętą w sekwencję.

VII. *Danse villageoise* t. 23–30, paradygmat **b**



1.4. Sposób kształtowania formy

Przeważająca część kompozycji posiada budowę trzyczęściową (za wyjątkiem nr V o podziale czteroczłonowym), opartą na przekształcaniu materiału motywicznego (co wyrażone jest układem typu AAA), lub na jego kontrastowym odmienianiu (ABA). Oba typy struktury reprezentowane są w jednakowym stopniu (po pięć realizacji). Ich rozmieszczenie w ramach cyklu w pewnym stopniu podlega zasadzie przemienności. Kontrastowa część środkowa (typ ABA) występuje bowiem w utworach nr I, V, VII, IX, X; zaś kompozycje nr II, III, IV, VI, VIII utrzymane są w układzie AAA. Wszystkie pozycje cyklu *Pièces pittoresques* złożone są z paradygmatów, w skali od jednego (nr II, VI) do pięciu (nr I, III, VIII). Żaden utwór nie wykorzystuje tylko dwóch paradygmatów. Liczba wyróżnionych jednostek nie jest równoznaczna z wysokim ich zróżnicowaniem. Bywa, że wykazują one wiele wspólnych cech, świadczących o ich względnym podobieństwie. Niejednokrotnie czynnikiem jednoczącym różne paradygmaty jest rytm (nr III, paradygmaty **a c d e**; nr V, paradygmaty **a b c d**). Utworami cechującymi się zestawieniem wyodrębnionych jednostek na zasadzie silnego przeciwstawienia, są: *Paysage* (I), *Danse villageoise* (VII), *Menuet pompeux* (IX) i *Scherzo-Valse* (X).

Schemat formalny *Mélancolie*

A	A(01)	A(02)[1]
a t. 1–2	a (004) t. 9–11	a (006) t. 15–16
a (01) t. 3–4	a (005)[1] t. 12–14	a (07) t. 17–18
a (02) t. 5–6		
a (03)[1] t. 7–8		

Schemat formalny *Danse villageoise*

A	B	A
a t. 1–11	c t. 68–76	a t. 140–151
a (01) t. 11–22	d t. 76–87	a (01) t. 151–162
b t. 22–30	d (01) t. 87–98	b t. 162–170
a (02) t. 30–38	d (02) t. 98–103	a (02) t. 170–178
a (03) t. 38–46	d (03) t. 103–108	a (05)[3] t. 178–186
a (01) t. 46–57	d (04) t. 108–115	a (01) t. 186–197
a (04) t. 57–68	d (05) t. 115–127	a (06)[4] t. 197–208
	d (06) t. 127–140	

Wobec znacznej integracji materiału motywicznego, przejawiającej się powtarzaniem większych całości muzycznych (segmentów A), konieczne jest prześledzenie sposobu ich przekształcania. Najważniejszą rolę wydają się pełnić:

a) modyfikacje wielkości paradygmatu (skracanie, wydłużanie), niejednokrotnie powiązane z tendencją do ewoluowania;

b) operowanie wybranymi paradygmatami (pominąwszy inne); zwiększanie / zmniejszanie ilości ich wariantów;

c) zagęszczanie (w mniejszym stopniu rozrzedzanie) faktury;

d) różnicowanie rejestru skrajnych segmentów (zazwyczaj dotyczy to nie całego ustępu, lecz wybranych paradygmatów i ich wariantów);

e) zestawianie płaszczyzn o różnym stopniu częstotliwości zachodzących zmian (np. nr III — w skrajnych segmentach występuje faktura o układzie horyzontalnym i wertykalnym, jednakże dominuje pierwszy typ faktury; segment środkowy oparty jest na równoważnej opozycji obu układów fakturalnych);

f) zmiany harmoniczne;

g) modyfikacja dynamiki i agogiki;

h) przekształcenia akompaniamentu;
i) tendencja do polifonizowania homofonicznej faktury (nr I, II, IV, VI).

1.5. Relacje tonalne między częściami

Porządek tonacji dziesięciu kolejnych utworów cyklu *Dix pièces pittoresques* podlega zjawisku symetrii. Jej oś stanowi *Idylle* (nr VI), utrzymana w tonacji E, będącej dominantą dla sąsiadujących z nią kompozycji *in la*. Relacja toniczno-dominantowa zachowana jest również pomiędzy drugą a trzecią (G–D) i dziewiątą a dziesiątą (g–D) częścią cyklu. Obecność symetrii uwypukla stosunek paraleli (C–a, nr IV i V; B–g, nr VIII i IX), występujący po obu stronach osi, a także lustrzane przeciwstawienie tonacji krzyżykowych i bemolowych (nr II i III — w tonacjach krzyżykowych, nr VIII i IX w bemolowych; nr I — w Des; nr X — w D).

1.6. Faktura fortepianowa i środki wirtuozowskie

Fakturę utworów cyklu *Pièces pittoresques* przyporządkować można do kilku postaci:

a) partie obu rąk prowadzone równolegle, w tożsamej rytmice, w układzie horyzontalnym, z ewentualnym nieznacznym rozdrobnieniem wartości rytmicznych w prawej ręce (m.in. nr I t. 1–6);
b) faktura melodyczno-akordowa (m.in. nr V t. 32–37);
c) faktura akordowa, „złagodzona" krótszymi wartościami rytmicznymi w linii melodycznej (m.in. nr IX t. 1–12);
d) zestawienie linii melodycznej w układzie horyzontalnym i akompaniamentu opartego na słupach akordowych (m.in. nr I t. 34–42, nr IX t. 74–79);
e) ornamentowana lub schromatyzowana melodia na tle figuracji akordowej bądź motywiki o przemiennym występowaniu współbrzmienia / akordu i pojedynczego dźwięku (m.in. nr VIII t. 37–40, nr I t. 112–116);
f) faktura nokturnowa, etiudowa (m.in. nr VIII).

Podstawową cechą charakteryzującą fakturę jest jej wariabilność, przejawiająca się przechodzeniem od jednego typu faktury do drugiego (nawet w obrębie tego samego paradygmatu). Polega to na przemienności układów horyzontalnego i wertykalnego oraz na stosowaniu równoległego prowadzenia głosów (zazwyczaj w dwuoktawie, np. nr III t. 1–2) lub podziału na linię melo-

dyczną i akompaniament. Niejednokrotnie ma miejsce zagęszczanie bądź rozrzedzanie faktury, prowadzące m.in. do przekształcenia układu horyzontalnego w wertykalny (por. t. 1–3 i 13–15 w *Paysage*). Niekiedy lewa ręka przejmuje funkcje tematyczne (np. nr I t. 249–251). Partie obu rąk, stosunkowo w szerokim ambitus, w wielu przypadkach tożsame są pod względem rytmicznym lub melodyczno-rytmicznym (np. nr VIII t. 87–93, VII t. 68–76). Specyficzne dla znacznej liczby kompozycji są ostinata melorytmiczne, względnie ograniczone do rytmu oraz obecność głosów — warstw brzmieniowych w rytmice komplementarnej. Istotną dla integracji cyklu wydaje się też być tendencja do polifonizowania (nr I, II, IV, VI). W jednym przypadku ma zastosowanie faktura monodyczna (nr VII).

Do zagadnień związanych z właściwościami faktury należy również wykorzystanie środków wirtuozowskich. Obecne zazwyczaj w skrajnym, powtarzanym segmencie utworu, podporządkowane są zasadzie odmieniania materiału motywicznego (np. nr III począwszy od t. 53). Elementy wirtuozowskie występują parokrotnie na przestrzeni cyklu (niekiedy z określeniem *brillante* — np. nr V t. 38). Wielokrotnie są to figuracje akordowe lub chromatyczne, w wysokim rejestrze, utrzymane w szybkim tempie i artykulacji *staccato*. Szczególne ich zróżnicowanie cechuje kompozycje nr I i VIII. W *Paysage* (nr I) występują one zarówno w częściach skrajnych, jak i środkowej. W ustępie B (t. 112–170) przyjmują postać gęstej figuracji (częściowo akordowej), przekraczającej czasem granice dwóch rejestrów (t. 165–170). Szybkie przebiegi, utrzymane w artykulacji *staccato* i dynamice *piano*, decydują o „lekkości" (*leggiero*) zastosowanych środków. W drugim przypadku (części A, t. 79–111 i 249–281) ma miejsce właściwe stylowi *brillant* zagęszczanie i rozrzedzanie faktury, z nagromadzeniem różnego rodzaju ozdobników bądź też motywów o funkcji ornamentalnej. Są nimi: podwójne przednutki, mordenty, diminucje, obiegniki i quasi arpeggia. *Improvisation* (nr VIII) jest natomiast przykładem skrajnego nasycenia partii obu rąk figuracją, charakteryzującą się zastosowaniem diminucji i obiegników (t. 72–84). W kompozycji tej występują również szybkie, zróżnicowane rejestrowo repetycje mordentowego motywu (z opozycją pojedynczego dźwięku i współbrzmienia), przechodzące w sugerującą arpeggio figurę, nie dającą się zapisać na jednym systemie pięciolinii (t. 56–64). Opisane wyżej przykłady świadczą o ogromnej wrażliwości Chabriera na brzmienie i stosowaniu środków wirtuozowskich w funkcji kolorystycznej.

1.7. Elementy quasi-improwizacji

Środki znamienne dla praktyki improwizacji stanowią istotny czynnik integrujący cykl *Pièces pittoresques*. Występują one nie tylko w kompozycji o tytule sugerującym ich zastosowanie (nr VIII *Improvisation*), ale i pozostałych utworach. W największym stopniu oddziałują one na cechy partii prawej ręki. Realizowane przez nią „tematy" najczęściej nie posiadają zamkniętego charakteru. Tworzone są z krótkich, niesamodzielnych fraz, poddawanych repetycji (nr V t. 1–5) lub wymagających „dopełnienia" przez ich wariant (nr I paradygmat **a** i jego wariant, t. 1–6), bądź inny paradygmat (nr VIII paradygmat **a b c**, t. 1–9). Niekiedy ich zakończenie bywa opóźniane. W przypadku *Idylle* (nr VI) polega to na powtarzaniu motywów o kontrastowych wartościach rytmicznych (ósemki–półnuta), na tle ostinatowego akompaniamentu, sprawiających wrażenie swobodnej improwizacji. Stała formuła towarzyszenia niejednokrotnie stanowi oparcie dla wariacyjnych przebiegów linii melodycznej. Ma w niej wówczas miejsce nagromadzenie środków typu: diminucje, ornamentowanie linii melodycznej, opisywanie pojedynczych dźwięków, przekształcenia melodyki i rytmiki (np. łączenie podziału dwudzielnego z trójdzielnym — nr X, t. 38). Wymienione wyżej czynniki powodują w *Scherzo-Valse* znaczne przeobrażenie wielokrotnie powtarzanych paradygmatów, prowadzące do zmiany wyrazu (t. 32–86). Wpływ techniki wariacyjnej, utożsamianej z improwizacją, odnajdujemy m.in. w *Sous-Bois*. Wyodrębnione w utworze trzy paradygmaty (**a** t. 1–6, **b** t. 10–15, **c** t. 27–32) mogą być uznane za wariacje jednej, początkowej myśli muzycznej, wykorzystujące zmianę kierunku skoku (paradygmat **b**) i układu faktury (paradygmat **c**). W *Menuet pompeux* zasób środków wariacyjnych poszerzony jest o obejmujące cztery rejestry arpeggia i pasaże (t. 86–103), a także o właściwe zjawisku improwizacji wahania tempa (od *Allegro franco* do *Meno mosso e molto dolce e grazioso*) połączone z redukcją lub zwiększeniem poziomu dynamiki i zmianą rejestru, stosowanych na krótkich odcinkach. Pewnego rodzaju nonszalancja w kształtowaniu tempa obserwowana jest również w *Paysage* (*Allegro non troppo*=132, *ritenuto* w trakcie całości złożonej z pięciu wariantów, t. 16–30 oraz podczas prezentacji wariantu **c** — t. 37–42, 49–54), co w szczególnym stopniu dotyczy ostatniego członu pierwszej części kompozycji (t. 79–111 i 249–281). Realizowana przez prawą rękę warstwa brzmieniowa nie stanowi linii melodycznej w tradycyjnym rozumieniu, lecz szereg ugrupowań o zagęszczonej fakturze. Ugrupowania te, w znacz-

nym stopniu zornamentowane, podporządkowane są zmianom agogiki. Charakteryzują się też brakiem przestrzegania naturalnego akcentu metrycznego i ujęte są w konstrukcję, opartą na zestawianiu odcinków o różnej wielkości. Połączenie wspomnianych wyżej cech sprawia, że ta warstwa brzmieniowa jest odbierana jako niemal improwizowana, wypływająca bezpośrednio z inwencji wykonującego utwór pianisty.

Kolejnym przejawem nawiązania do praktyki improwizacji jest nagłe przerwanie muzycznego kontinuum przebiegiem o kontrastowym ukształtowaniu. Może ono kontrastować poprzez gradację dynamiki i środków fakturalnych (nr I, t. 13–15) lub zawężenie użytych pomysłów motywicznych i wydłużenie wartości rytmicznych (nr VII, t. 68–76). W zakończeniu *Idylle* przeciwstawienie to polega na nieoczekiwanym zatrzymaniu ruchu, w postaci wybrzmiewających arpeggiowanych wielodźwięków, na tle których „dogasa" prowadzony w równomiernych wartościach motyw rozłożonego akordu E (t. 96–104).

1.8. Dramaturgia cyklu

Cykl *Dix pièces pittoresques* skonstruowany jest na zasadzie kontrastu, wyznaczonego zmianami tempa, dynamiki i wyrazu. Regułę stanowi naprzemienne występowanie utworów utrzymanych w szybkim tempie (*allegro*, *allegretto*) i dynamice *forte* oraz wolniejszych (*moderato*, *andantino*), w dynamice *piano*. Przeciwstawienie agogiczno-dynamiczne jest tym bardziej wyraźne, że uwypuklane na samym końcu utworów (np. redukcja poziomu dynamiki do *ppp* w ostatnich taktach *Mélancolie*; *fff* i zagęszczenie faktury w zakończeniu *Paysage*). Podkreślaniu kontrastu służy także przyporządkowanie poszczególnych kompozycji dwóm typom wyrazu. Pierwszy to stan odprężenia, melancholii. Drugi związany jest z intensyfikacją napięcia i żywiołowością, co często powiązane jest z wprowadzeniem elementu tanecznego (nr III, VII, IX, X). Odrębne pod tym względem są utwory nr IV, V i VI. Stanowią one nie podlegającą wewnętrznemu kontrastowi sekwencję, charakteryzującą się zbliżonym poziomem dynamiki (*piano*), agogiki (wolne tempo) i typem wyrazu (pełne harmonii wyciszenie).

Ciekawą zależnością odznaczają się również cztery ostatnie pozycje cyklu. Przeciwstawienie *Improvisation* (nr VIII) utworom nr VII i IX, zwielokrotnione jest przez czynnik metrorytmiczny (w nr VIII — prowadzący do przełamywania stabilizacji metrycznej, służącej uwypukleniu plastyczności

i giętkości linii melodycznej; w nr VII i IX mocno zaznaczony licznymi akcentami i pulsacją). Natomiast w zróżnicowaniu *Menuet pompeux* (nr IX) i *Scherzo-Valse* (nr X) ważną rolę pełni stopień zagęszczenia faktury (większy w nr IX, mniejszy w nr X). Porządek następowania odmiennych wyrazowo utworów, w których pierwiastek taneczny występuje w mniej więcej co drugim utworze (nr III *Tourbillon* — galop, nr V *Mauresque* — furlana, nr VII *Danse villageoise*, nr IX *Menuet pompeux*, nr X *Scherzo-Valse*), stanowi także istotny środek integrujący całość cyklu dziesięciu różnych kompozycji.

2. Przejawy programowości

Wbrew tytułowi całego zbioru Emmanuela Chabriera, sugerującemu obrazowanie zjawisk, *Pièces pittoresques* w większym stopniu wyrażają coś, niż opisują czy malują, na co zwrócił uwagę Alfred Cortot odnośnie do pierwszego utworu cyklu [18]. U Chabriera nie występuje „fabularne" zarysowanie określonych zdarzeń za pomocą środków muzycznych, lecz raczej obrazowanie stanów, która to cecha świadczyłaby o powiązaniu cyklu z kręgiem romantycznych utworów charakterystycznych. Tytuł, jako jedyny nośnik programowości, sugeruje odbiorcy dzieła wyłącznie rodzaj aury (klimatu emocjonalnego), ewokowanej przez źródło inspiracji kolejnych utworów cyklu. Jak pisze Rollo Myers [19], nic nie wskazuje na to, by Chabrier był zainteresowany wcielaniem idei literackich do muzyki. Temat literacki, jakieś zjawiska czy przedmioty nie pełniły dla niego, jak i dla współczesnych mu malarzy impresjonistów, roli nadrzędnej. Zdaniem Rogera Delage'a [20] ani Chabrier, ani Édouard Manet nie przywiązywali wagi do tytułów, bo określenie cyklu utworów jako *Dix pièces pittoresques* nadane zostało prawdopodobnie przez przyjaciela Chabriera, Paula Lacome'a. Francuski muzykolog przywołuje koncepcję Paula Valéry'ego [21], zakładając wspólną dla Chabriera, Édouarda Maneta i Charlesa Baudelaire'a orientację estetyczną: „nie jest ich intencją spekulować na temat uczucia, idei,

[18] Alfred Cortot, *La musique française de piano,* Paris 1930, s. 193.

[19] Rollo Myers, op. cit., s. 36.

[20] Roger Delage, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Encyclopédie de la Pléiade. Histoire de la musique,* red. Roland-Manuel, t. 2, Paris 1963, s. 839–840.

[21] Paul Valéry, *Triomphe de Manet,* podaję wg: Roger Delage, op. cit., s. 839–840.

chcą wpierw uzyskać wrażenie. [Tym samym] zdołali osiągnąć najwyższy cel wszystkich sztuk — urok, czar, w pełni tych słów znaczeniu".

Między aspektem programowym kolejnych utworów cyklu, a aktem ich percepcji zachodzi pewnego rodzaju zależność. Istotne jest wrażenie wywołane określoną kompozycją, odpowiadające kręgowi skojarzeń sugerowanemu przez tytuł. Poniższe omówienie poszczególnych utworów cyklu ma na celu uwypuklenie ich wartości wyrazowych, z uwzględnieniem spostrzeżeń Alfreda Cortota i Francisa Poulenca [22].

W otwierającej cykl kompozycji *Paysage* stopień nasycenia substancją tematyczną przywołuje na myśl bogactwo krajobrazu. Co więcej, nie tylko widziany okiem przechodnia pejzaż podlega zmianie, ale i sam obserwujący odbiera go na wiele sposobów. Fenomen ten znajduje niejako swój odpowiednik w różnicowaniu materiału motywicznego (pięć paradygmatów). Niekiedy jego wyraz wydaje się być radosny, innym razem przybiera postać zawadiacko-żartobliwą lub tchnie nostalgią. Nasuwającym się spostrzeżeniem jest też analogia między motywami opartymi na powtórzeniu jakiegoś współbrzmienia o oktawę wyżej i wyobrażenia otwartej, rozległej przestrzeni.

Zdaniem Cortota, utwór ten ewokuje aurę przechadzki. Jakkolwiek to stwierdzenie pianisty w pełni przystaje do spokojnego rytmu równolegle prowadzonej melodii, uzupełnionej rytmem komplementarnym, nie może być, moim zdaniem, odnoszone do całej kompozycji. Niuanse agogiczne występujące w zakończeniu części skrajnych *Paysage* kojarzone powinny być raczej z zaburzeniami rytmu kroku, powodowanymi nieoczekiwanymi zwolnieniami i przyspieszeniami. Natomiast szybkie tempo ustępu środkowego (*Vivo*) przywołuje na myśl sposób poruszania się wymagający większego wysiłku. Wybitny pianista określa też *Paysage* jako kompozycję, która w większym stopniu wyraża coś i wzrusza odbiorcę, niż opisuje.

Tytuł drugiego utworu (*Mélancolie*) z *Dix pièces pittoresques* odwołuje się do stanu melancholii. Za środki służące jego odzwierciedleniu uznać można: kołyszący, monotonnie powtarzany rytm, opadający kierunek linii melodycznej oraz zastosowanie dynamiki *pp* i artykulacji *legatissimo*. Skonstruowany

[22] Alfred Cortot, *La musique…*, op. cit., s. 177–218. Francis Poulenc, *Emmanuel Chabrier*, Paris 1961, podaję wg: Rollo Myers, op. cit., s. 32–37. Nagrania *Dix pièces pittoresques* Emmanuela Chabriera: Alain Planès (1993), Harmonia mundi; Georges Rabol (1994) Naxos; Aldo Ciccolini (2000) EMI Classics; Margaret Mills (2002) Cambria; Angela Hewitt (2006) Hyperion.

z repetycji tercji oraz kwart plan brzmienia w partii prawej ręki, powoduje zatarcie konturów melodii. Z czegoś jakby tajemniczego „wynurza się" myśl przewodnia. Istotną rolę w kształtowaniu nastroju pełni również agogika. Wolne tempo (*ben moderato*), nie podporządkowane ścisłym relacjom czasowym (*senza rigore e sempre tempo rubato*), obrazuje niezdecydowanie czy też zobojętnienie właściwe melancholii. Począwszy od dziewiątego taktu aura zadumy jest stopniowo przełamywana przez zerwanie ze schematycznością rytmiczną i fakturalną, co uwieńczone zostaje tryumfalnym, finałowym *forte*[23].

Kolejna pozycja cyklu (nr III — *Tourbillon*) jako pierwsza w zbiorze stanowi nawiązanie do tańca. Wnosi też zdecydowany kontrast wobec poprzedzającego ją utworu. Zaskakuje chimerycznie zmiennym układem pasaży i figuracji „wirujących", jak wskazuje tytuł, w żywiołowym tempie i dynamice *ff*. Cortot niezwykle trafnie określa *Tourbillon* jako dzieło gwałtownego, porywczego kompozytora. Uwieczniona w karykaturze Edouarda Detaille'a pasja twórcza i zaangażowanie grającego Chabriera są tak wielkie, że na rysunku wydobywane przez niego dźwięki wylatują z fortepianu niczym „proch z armaty", rozbijając się o napotkane przeszkody. Również Poulenc wskazuje na zdecydowany charakter tego utworu, dodając, iż jest to „galop de salon, très 1880"[24].

Tytuł *Sous-Bois* (nr IV), podobnie jak *Paysage* (nr I), nawiązuje do tematyki związanej z przyrodą. Zastosowane w utworze środki mogą być kojarzone z różnymi audytywnymi doznaniami, doświadczanymi na łonie natury. Percepcji odpoczywającego wśród drzew „słuchacza" podlega wiele nakładających się na siebie odgłosów, np. szelest liści, trzepot skrzydeł ptaków, bzyczenie owadów. Stanowią one pewną całość, z której wyróżnić można brzmienia selektywne. Analogiczną zależność odnajdujemy również w muzyce Chabriera. W kompozycji o jasnym podziale na linię melodyczną i akompaniament zwraca uwagę specyficzne ukształtowanie partii prawej ręki. Wypełniają ją dwunutowe motywy, o interwale przekraczającym niekiedy oktawę, co sprawia wrażenie prowadzenia dwóch odrębnych rejestrowo planów. Oba te plany wypełniają drobne grupy dźwięków, występujące w funkcji ozdobników, mogących sugerować świergot ptaków. Zasadniczą ich rolą jest jednak złagodzenie ostrego konturu melodii i, co ważne, stworzenie dodatkowej warstwy brzmieniowej.

[23] Cortot opisując *Mélancolie* zwraca uwagę na „nostalgiczny urok i perfekcję, nie podlegające dyskusji" oraz na obecność ciągłego dialogu, w którym po pytaniu następuje odpowiedź. Alfred Cortot, op. cit., s. 194–195.

[24] Alfred Cortot, op. cit., s. 195; Francis Poulenc, op. cit., s. 33.

Istotne znaczenie w muzycznej konstrukcji utworu pełni także akompaniament — ostinato o właściwościach szmerowych. Zdaniem Cortota, omawiana kompozycja Chabriera wyraża „spokój drzew milczących pod letnim niebem". Wywołuje uczucie „nieopisanego piękna i (błogiej) monotonii", świadczących o „rzadkiej, poetyckiej wrażliwości" kompozytora [25]. Trudno nie zgodzić się z tym stwierdzeniem, bowiem różnicowane rejestrowo i harmonicznie akordy (w trzecim segmencie utworu), na tle niezmiennego akompaniamentu, dostarczają niezwykłych wrażeń audytywnych. Również Ravel w pełni docenił tę kompozycję, zwłaszcza „wyrafinowaną jej harmonię", określając *Sous-Bois* „szczytem" twórczości Chabriera [26].

Zwiewna, ulotna, bogata w ornamenty — to cechy swoiste dla arabeski, polskiego odpowiednika francuskiej *mauresque*. Zgodnie z tytułem, cechy te znajdują odzwierciedlenie w omawianym utworze (nr V). Czynnikami decydującymi w najwyższym stopniu o charakterze kompozycji wydają się być: zasada konstrukcji frazy, kształt linii melodycznej, rytmika oraz faktura. *Mauresque* oparta jest na szeregu frazach o bardzo nieregularnej budowie. Poddawane są one stopniowemu wydłużaniu (przez powtarzanie określonych układów rytmicznych) lub ograniczane do krótkich, urywanych motywów. Współistnieje tu tendencja do podtrzymywania ciągłości przebiegu utworu (t. 2–5) i tendencja do jej osłabiania (np. t. 5–8). Spowodowane tym zaburzenia regulacji czasu potęgowane są przez melodykę. Jej linia, prowadzona po licznych dźwiękach zamiennych, to wznosi się, to opada, przybierając falisty rysunek. Specyficzną dla arabeski lekkość, a zarazem chimeryczność oddaje rytmika, utrzymana w układach zbliżonych do rytmów punktowanych. Faktura *Mauresque*, z reguły przejrzysta, przypomina materię misternie utkaną z drobnych ornamentów. Niekiedy traci ona swą pierwotną postać. Staje się wówczas masywniejsza, o bardziej wyrazistym konturze i ostrzejszym akcencie (m.in. t. 32–37).

„Najdelikatniejsza perła całego cyklu" — tak o *Idylle* (nr VI) pisał Cortot [27]. Wyróżnienie to kompozycja zawdzięcza „czystej i subtelnej linii melodycznej, delikatnej i przejrzystej". Zdaniem Cortota, decyduje ona o szczególnym charakterze utworu. Subtelna w wyrazie melodyka stanowi czynnik dominujący nad dwoma pozostałymi, towarzyszącymi jej planami brzmieniowymi. Wynikająca stąd bezkonfliktowość melodii i towarzyszenia oraz jasny podział „ról"

[25] Alfred Cortot, op. cit., s. 196.
[26] Rollo Myers, op. cit., s. 34.
[27] Alfred Cortot, op. cit., s. 192, 197–198, 200, 211, 216.

niewątpliwie mają związek z pojęciem idylla, utożsamianym ze szczęściem i beztroską. Najbardziej wierną realizację wspomnianych kategorii wyrazowych znajdujemy w kończącej cały utwór kodzie. Zatrzymanie ruchu w postaci łączonych w stosunku sekundy akordów, stanowiących tło dla pasażu o rysunku ascendentalnym, kojarzone może być z uczuciem harmonii i piękna. Na początku utworu Chabrier zamieszcza uwagę „ze świeżością i naiwnością", Cortot zaś nadmienia, iż chciałoby się dodać „z finezją i wytwornością". Dla wybitnego pianisty *Idylle* jest „muzyką podziwianą za cudowną czystość konturów oraz dyskretne wyczucie poetyckie"[28].

Podobnym uznaniem utwór ten obdarzył Poulenc. W książce poświęconej Chabrierowi opisuje on wrażenie, jakiego doznał pod wpływem usłyszenia szóstej kompozycji cyklu *Dix pièces pittoresques*. Jak relacjonuje Myers, Poulenc będąc wówczas młodym człowiekiem, żył w świecie wypełnionym muzyką Igora Strawińskiego i Arnolda Schönberga. „Podobnie jak inni uważałem Chabriera za drugorzędnego kompozytora!", przyznaje Poulenc. „Dziś wciąż drżę na myśl o cudzie, jaki wówczas się wydarzył; nowy świat harmoniczny otworzył się przede mną i moja własna muzyka nigdy nie zapomniała tego pierwszego *baiser d'amour* ..."[29].

W kolejnej kompozycji cyklu, o tytule nawiązującym do tego co ludowe i zarazem taneczne, nadrzędną rolę pełni rytm. *Danse villageoise* (nr VII) cechuje wyrazista, zróżnicowana rytmika, charakteryzująca się konsekwentnym podkreślaniem pierwszej wartości w takcie. Służy temu: rozpoczęcie przedtaktem, zastosowanie akcentów oraz poprzedzenie wartości na „raz" przednutką, osiąganą wznoszącym ruchem po rozłożonym akordzie (t. 2/3, 3/4). Formotwórcze znaczenie rytmiki przejawia się w „przeplataniu" dłuższych odcinków o różnorodnych układach rytmicznych z fragmentami ograniczonymi do powtarzania kilku zaledwie wzorów rytmiczno-melodycznych. Drugi rodzaj ukształtowania (paradygmaty **b** i **c**), reprezentowany w zdecydowanej mniejszości, prowadzi niejako do zatrzymania muzycznego przebiegu. Pod względem melodycznym jest statyczne. Poprzedza wystąpienie nowego lub przekształconego materiału motywicznego, dzięki czemu niemal sugeruje skojarzenia z ludową przyśpiewką czy przygrywką. Odpowiednie konotacje wywołuje również początek utworu. Unisonowa prezentacja tematu stanowi jakby

[28] Ibid., s. 198.

[29] Francis Poulenc, op. cit., podaję wg: Rollo Myers, op. cit., s. 35.

wystąpienie solisty, po którym ten sam temat zostaje wykonany ponownie, lecz już grupowo (t. 1–22). Wyrazisty puls i żywa rytmika w pełni oddają radosny nastrój wiejskiego tańca.

Skojarzenia narracji dźwiękowej *Improvisation* (VIII) z aktem improwizacji warunkuje zastosowanie środków jej właściwych. Są nimi m.in.: 1) nieoczekiwane zatrzymania/przyspieszania ruchu; 2) „oplatanie" dźwięków melodycznych figuracją i „gąszczem" pasaży; 3) częste repetycje mniej lub bardziej rozbudowanych fraz, łączonych z transpozycją do innego rejestru. Środki te powodują rozrzedzanie oraz zagęszczanie faktury i służą wytworzeniu odpowiedniego nastroju, sprecyzowanego przez kompozytora jako *fantasque et très passionné*. Kompozycja urzeka subtelnością, pewną dozą tajemniczości. Charakteryzuje się powolnym budowaniem kulminacji i szybkim ich rozwiązywaniem. Nasilenie zjawiska narastania i wygasania zostało doskonale zobrazowane przez Cortota: „frazy, pośpiesznie wypływające z fortepianu, wybuchają w gorączce, nagle załamują się, wirują i opadają, podobnie do [lotu] zranionego ptaka [...]"[30]. Cortot zwraca również uwagę na podobieństwo formy utworu do konstrukcji allegra sonatowego. Potwierdza to obecność części quasi-przetworzeniowej, charakteryzującej się natężeniem ruchu harmonicznego oraz powrót materiału „ekspozycji", wraz z charakterystyczną dla repryzy transpozycją tematu drugiego. Sposób ujęcia formy jest zaskakujący wobec tytułu kompozycji, być może właśnie dlatego Poulenc miał się o niej wyrazić: „rzadko był Chabrier tak romantyczny"[31].

Menuet pompeux (nr IX) stanowi kolejny przykład adaptacji przez Chabriera gatunku tańca. Powtarzanie rozbudowanych fraz, jak i repetycje oznaczane woltami, niewątpliwie są pewnego rodzaju nawiązaniem do tradycji menueta, wymagającej prezentacji pary tańczących, w ściśle określonych układach choreograficznych, przed obliczem króla. Jednakże, jak stwierdza Cortot, utwór ten „nie nawiązuje do minionych czasów", nie posiada dworskiego charakteru. Jego dostojność została zastąpiona pompatycznością[32]. Ta przesadna ceremonialność czy sztuczna powaga jest uzyskana przez nagromadzenie wielu środków. Należą do nich: 1) szeroki ambitus; 2) gęsta, masywna faktura; 3) wydłużanie pierwszej bądź drugiej wartości w takcie; 4) licznie występujące akcenty. Ważną rolę w wyrażeniu poczucia nadmiaru, przesytu pełnią też repetycje dwu- lub

[30] Alfred Cortot, op. cit., s. 199.
[31] Francis Poulenc, op. cit., podaję wg: Rollo Myers, op. cit., s. 35.
[32] Alfred Cortot, op. cit., s. 199–200.

nawet wielodźwięków. Cortot oprócz wspomnianej pompatyczności *Menueta* zauważa również pewną jego rustykalność, środkową zaś część (Trio) określa jako sentymentalną.

Kompozycją zamykającą cykl *Pièces pittoresques* jest *Scherzo-Valse*. Z tą hybrydyczną formą utworu związana jest pewna historia jego tytułu, wskazująca na inny niż walc taniec. Jak wiadomo, zinstrumentowane przez Chabriera, wybrane pozycje cyklu utworzyły orkiestrową *Suite pastorale*[33]. Cortot donosi, iż podczas jej prawykonania, które odbyło się w Angers 4 XI 1888, *Scherzo-Valse* nosiło tytuł *Gigue*. Tłumaczy to zastosowaniem w utworze specyficznej rytmiki. Zdaniem Cortota miała ona oddawać nerwowe przytupywanie do rytmu, tradycję wywodzącą się z Owerni — regionu położonego w południowo-środkowej Francji[34]. Innym czynnikiem wskazującym na powiązania utworu Chabriera z ludowością są powtarzające się w linii basu puste kwinty oraz — wspomniane przez Eberhardta Klemma — „szarpane struny gitary", obecne w środkowej części utworu[35]. Wzajemnie przenikające się elementy scherza i walca powodują uzyskanie pogodnego, żartobliwego nastroju. Niewolne od wirtuozerii i żywiołowości skrajne części kompozycji, kontrastują z jej częścią środkową. Trio walca (t. 121–192) utrzymane jest bowiem w węższym ambitus, dynamice *piano* i jednostajnej rytmice, pozbawionej „skocznych" właściwości. Cechy te decydują o zgoła odmiennym wyrazie, uwypuklonym przez określenie wykonawcze *sotto voce*. Podporządkowane im sześciotaktowe, regularnie powtarzające się frazy, przywołują różnorakie skojarzenia. Cortot opisuje je jako „szemranie lekkich, migotliwych, słabnących co cztery takty nut, znajdujących odprężenie na tonice lub dominancie"[36]. W moim odczuciu mogą one przywodzić na myśl wirujące na wietrze liście, opadające, to znów unoszone kolejnym podmuchem wiatru. Wybitny pianista odwołuje się natomiast do baśniowego świata dziecka, przyrównując je do „baletu w czarodziejskiej zabawie".

Cykl *Pièces pittoresques* obejmuje zatem dziesięć zróżnicowanych pod względem idei programowej utworów. W czterech z nich ma miejsce odmienne nawiązanie do idiomu różnych tańców (*Danse villageoise, Menuet pompeux,*

---

[33] W jej skład wchodzą: *Idylle*, *Danse villageoise*, *Sous-Bois*, *Scherzo-Valse*.

[34] Alfred Cortot, op. cit., s. 200.

[35] Eberhardt Klemm, wstęp do nutowego wydania *Dix pièces pittoresques*, przeł. Jürgen Schörder, red. Eberhardt Klemm, Leipzig 1975, s. V.

[36] Alfred Cortot, op. cit., s. 200.

Scherzo-Valse) lub określonej formy ruchu (*Tourbillon*). W innych kompozytor odwołuje się do wrażeń wyniesionych z kontaktu z przyrodą (*Paysage*, *Sous--Bois*), do stanu umysłu (*Mélancolie*), czy sposobu pojmowania rzeczywistości (*Idylle*). Występują też analogie między zastosowanymi przez Chabriera środkami techniki kompozytorskiej i sposobami kształtowania formy, a cechami arabeski lub improwizacji muzycznej (*Mauresque* i *Improvisation*).

3. Zakończenie

Sposób kształtowania kontinuum brzmieniowego oraz realizacja idei programowych w *Dix pièces pittoresques* decyduje o możliwości przyporządkowania dzieła zarówno do nurtów stylistycznych właściwych muzyce XIX wieku, jak i tendencjom nowatorskim. Zasada konstrukcji *Preludiów* Claude'a Debussy'ego, na podstawie których Jadwiga Paja-Stach wydzieliła formę zunifikowaną i montażową[37], znajduje pewne potwierdzenie w kompozycjach Chabriera z *Dix pièces pittoresques*. Utwory oparte na jednym (paradygmat a) lub kilku pomysłach muzycznych, poddanych niejednokrotnie ostrym przeciwstawieniom fakturalnym, sugerują analogie do techniki montażowej (nr III, t. 21–52; X, t. 1–32). Harmonika dzieł obu kompozytorów jest pod wieloma względami podobna. Jednym z nich jest zacieranie jednoznaczności tonalnej, powodowane krystalizacją tonacji zasadniczej dopiero w toku utworu (*Idylle*), jak również niepełną (w stosunku do zasad harmoniki dur-moll w okresie klasyczno-romantycznym) budową akordów, o alterowanych, dodawanych asynchronicznie składnikach (np. początek *Improvisation*). Relacje dominantowo-toniczne, choć wciąż pełniące znaczącą rolę, osłabiane są przez Chabriera stosowaniem molowej dominanty. Nierzadko ma też miejsce ich ograniczanie na rzecz stosunków mediantowych, paralelnych, a nawet sekundowych. Na przestrzeni cyklu *Dix pièces pittoresques* harmonika funkcyjna nadal decyduje o ewolucji formy, jakkolwiek można wskazać przykłady odejścia od jej dramaturgicznej funkcji. Jest to zazwyczaj realizowane przy użyciu repetycji krótkich motywów, wyodrębnionych z paradygmatów lub ich wariantów, transponowanych o wybrane interwały (*Sous-Bois*, t. 79–97; *Improvisation*, t. 19–23).

[37] Jadwiga Paja-Stach, *Uwagi o formie w muzyce Debussy'ego (na przykładzie Preludiów)*, „Muzyka" 1982, nr 1–2, s. 3–10.

Cechy wspólne dla harmoniki obu kompozytorów dotyczą, zdaniem L. Stawowy, oscylowania między tonalnością dur-moll a modalnością [38]. Przejawia się to występowaniem skali lidyjskiej oraz pentatoniki. W ograniczonym stopniu używane są progresje trójdźwięków (raczej dwudźwięków) i nieoczekiwane kadencje. Częstym środkiem jest natomiast przesuwanie całego akordu o półton, powodujące szybkie przejście do odległej tonacji. Dysonans jako wyemancypowana jednostka nie znajduje w *Pièces pittoresques* szerokiego zastosowania.

Steven Huebner charakteryzując twórczość fortepianową i pieśniarską Chabriera zwrócił uwagę m.in. na powszechne występowanie progresji, enharmonii, chromatyki, akordów nonowych i nieprzygotowanych przejść harmonicznych [39]. Te cechy techniki kompozytorskiej Chabriera, podobnie jak zestawianie podziału parzystego i nieparzystego oraz obecność synkop, w pełni adekwatne są także w odniesieniu do *Dix pièces pittoresques*. Pewnej korekty w związku z omawianym cyklem wymaga natomiast uwaga Huebnera dotycząca budowy frazy („duże" skoki interwałowe osiągają zwykle rozpiętość tercji–kwinty) oraz faktury. Jakkolwiek do typowych środków należy równoległe prowadzenie skrajnych głosów, zachodzi ono w układzie nie większym niż trzygłosowy, w którym jeden z głosów stanowi ostinato.

W pracach Rogera Delage'a niejednokrotnie podkreślane jest nowatorstwo Chabriera w dziedzinie rytmu [40]. Polega ono na różnorodności rozwiązań metryczno-rytmicznych (odtaktowość, przedtatkowość, opóźnienia wobec kreski taktowej) oraz na dwojakim traktowaniu sfery rytmu. Element rytmiczny podlega zarówno dynamizacji, przez nagromadzenie regularnych i nieregularnych akcentów, jak też tendencji do osłabienia działania pulsu, łączonego z przyspieszaniem i zwalnianiem tempa. W obu przypadkach porządkujące działanie metrum ulega rozchwianiu, uwypuklanym wprowadzaniem hemioli, synkop itp.

Nawiązując do znajomości Chabriera z wieloma czołowymi malarzami impresjonistami, Delage dowodzi ich stylistycznego pokrewieństwa. Potwier-

---

[38] Ludmira Stawowy, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Encyklopedia Muzyczna PWM*, red. Elżbieta Dziębowska, t. 2 (*CD*), Kraków 1984, s. 77.

[39] Steven Huebner, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *The New Grove Dictionary*..., op. cit., s. 406––407.

[40] Roger Delage, *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Dictionaire de la musique. Les hommes et leurs oeuvres*, red. Marc Honegger, t. 1, Paris 1970, s. 193–194; *Emmanuel Chabrier*, (w:) *Musik in Geschichte*... op. cit., szp. 641.

dza to wrażliwość kompozytora na barwę brzmienia, stanowiącą źródło poszukiwań w zakresie harmoniki. Wykorzystanie relacji sekundowych, przesuwanie określonych układów motywicznych w odmienne sfery tonalne i rejestrowe, podporządkowane są wartościom brzmieniowym. Kolorystyka, uzależniona od stopnia spoistości faktury (skupiona, rozległa), jej rodzaju (horyzontalna, wertykalna), gęstości, podlega intensyfikacji przez zmiany dynamiki, artykulacji i rejestru. Jej wyzwoleniu służą również środki wirtuozowskie, powiązane wielokrotnie z szybkim tempem i artykulacją *staccatto*.

Wrażliwość na brzmienie doskonale obrazuje rozpiętość i częstotliwość występowania w partyturze *Dix pièces pittoresques* słownych określeń wykonawczych. Sprecyzowana za ich pomocą dynamika ujęta jest w skali od *ppp* do *fff*. Znacznemu zróżnicowaniu podlegają określenia agogiczne (*tempo rubato*, *poco animando*, *allargando*), niekiedy wzbogacane dookreśleniami wyrazu (*allegro con fuoco*, *allegro risoluto*), a także *poco lusingando* i *très léger*. Te ostanie, wskazujące na niezwykłą dbałość Chabriera o ścisłe oznaczenie wymaganego nastroju dzieła, tworzą niekiedy dłuższe sformułowania umieszczone na początku utworu (*avec fraîcheur et naïvetè*, *fantasque et très passionnè*).

Mimo podobieństwa języka muzycznego Chabriera do tego właściwego stylowi określanemu jako impresjonizm, w sferze środków tonalno-brzmieniowych i wyrazowych, w zakresie melodyki obserwuje się wyraźne różnice. Chabrier jest w znacznym stopniu melodystą. Obce są mu, właściwe Debussy'emu, „przestrzenne zestroje dźwięków"[41]. Można powiedzieć, że Chabrier myśli melodią, konstruuje nierzadko śpiewne, liryczne frazy, co łączy go z Poulenkiem. Wśród cech twórczości jednego z czołowych przedstawicieli Grupy Sześciu, wymienionych przez Jolantę Bauman [42], analogiczne dla obu kompozytorów są: 1) tworzenie melodii z krótkich motywów; 2) technika ostinatowa; 3) grupowanie miniatur w cykle; 4) forma ABA'. Ważną rolę pełni również harmonika, w której swobodne modulacje zastępują rozwój tematyczny oraz „francuskie przywiązanie do ornamentyki"[43], wyrażone licznymi przednutkami, obiegnikami i opóźnieniami dźwięków. Wiele cech wspólnych wykazuje

[41] Jadwiga Paja-Stach, *Uwagi o formie...*, op. cit., s. 4.

[42] Jolanta Bauman, *Charakterystyka utworów fortepianowych Francisa Poulenca*, (w:) „Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku XXVIII", Gdańsk 1989, s. 181–198. Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénite, humor, fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca,* Poznań 2000.

[43] Jolanta Bauman-Szulakowska, *Sérénite, humor, fantazja*...op. cit., s. 27.

także postawa Chabriera i Poulenca, w której przyjemność jest jednym z najważniejszych kryteriów estetycznych [44]. Ta „l'esthétique de plasir" wyznaczała kierunek rozwoju twórczości fortepianowej Chabriera, decydowała o preferowaniu naturalnej prostoty, klasycznej elegancji i gracji, uprzywilejowaniu pięknego i delikatnego brzmienia, któremu podporządkowane są wszystkie elementy dzieła.

[44] Zofia Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, Kraków 1985, s. 195.