

RECEPCJA I TRANSFORMACJA STYLU FRYDERYKA CHOPINA W MUZYCE FRANCUSKIEJ DO POŁOWY XX WIEKU

Problem recepcji dzieła i osobowości artystycznej F.Chopina może przedstawiać się w wielu aspektach: geograficznym, gatunkowym i warsztatowym, w psychologicznym wreszcie. Oto kilka głównych kwestii, które się zarysowują:

- jaka była rola dzieła Chopina w „renesansie” muzyki francuskiej w II połowie XIX wieku i w późniejszym okresie?
- jakie typy i elementy jego techniki kompozytorskiej były intensyfikowane około końca wieku, w epoce impresjonizmu i w II połowie XX wieku?
- jak prezentuje się zagadnienie ewolucji recepcji dorobku Chopina w XIX wieku?

Nazwiska kompozytorów francuskich tradycyjnie łączonych z nazwiskiem Chopina to: Gabriel Faure i Claude Debussy. Eveline Hurard-Viltard mówi o „musiciens nocturnes” – o Chopinie i Faure¹. Lecz uważam ponadto, że istnieją pewne reminiscencje w innych utworach francuskich II połowy XIX wieku.

1. Zofia Chechlińska ukazuje zbieżność idei artystycznych u Chopina, u kompozytorów francuskich i rosyjskich², a Paul Collaer akcentuje to szczególnie³. Uprzywilejowane miejsce Chopina w kulturze francuskiej podkreśla także Daniele Pistone⁴. Erik Satie zaklasyfikował Chopina do kategorii poetów, podobnie jak to uczynił Jim Samson⁵. Roger Ducasse opisał wpływy Chopina na harmonikę Bizeta⁶.

¹ E.Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou le matin d' un jour de fete*. Paris 1988, p.212.

² Z.Chechlińska, „Chopin en contexte de la culture polonaise musicale du XIX siecle” („Chopin w kontekście polskiej kultury muzycznej XIX wieku”) In: „Rocznik Chopinowski” 20, 1988, p.262.

³ *La musique moderne*, Paris-Geneve 1963, p.104-110.

⁴ „Chopin et le modernisme musical en France”. In: „Rocznik Chopinowski” ..., op.cit., p.120-124.

⁵ „Chopin Reception: Theory, History, Analysis”. In” *Musica Iagellonica*, vol.1. 1995, p.91-114.

⁶ R.Pitrou, *De Gounod a Debussy. Une „belle epoque” de la musique francaise*. Paris 1957, p.65.

Przytacza się często porównanie Chopina do Lamartine'a: Michel Fleury⁷ nazywa obu artystów „impressionistes nocturnes”, podobnie jak Verlaine'a, podobnie jak określa niektóre dzieła Debussy'ego, Deliusa, de Falli, Respighiego czy Tommasiniego.

Recepcja dzieła Chopina we Francji będzie w tym tekście omówiona w kontekście ewolucji techniki kompozytorskiej Debussy'ego, Grupy Sześciu i kompozytorów XX wieku.

Chopin wkroczył do literatury francuskiej dzięki Andre Gide⁸, który zaakcentował element intymnej improwizacji u Chopina i umieścił naszego kompozytora w tym samym gatunku artystów co Baudelaire'a. W kontekście stosowania procedur modalnych Chopin jest przedstawiany przez Julie d' Almendra⁹ - oto niektóre z przybliżeń w kwestii interpretacji muzyki Chopina w kulturze francuskiej.

2. Można postawić kilka hipotez dotyczących etapów recepcji dzieła Chopina we Francji:

- a. w funkcji wprowadzenia – II połowa XIX wieku jako etap recepcji i zrozumienia gatunku typowego dla Chopina,
- b. dzieło Faure'go w funkcji kontynuacji gatunku i poetyki Chopina i jako przykład recepcji jego dorobku,
- c. dzieło Debussy'ego jako model interpretacji tradycji Chopinowskiej i kontynuacji jego *metier*,
- d. okres Grupy Sześciu jako moment reinterpretacji muzyki Chopina w klimacie groteski, pastiszu,
- e. epoka postimpresjonizmu jako kontynuacja dzieła Debussy'ego. Idee Chopina były bardzo ważne w dobie „renesansu” muzyki francuskiej po Berliozie, lecz istniał problem ich dyspersji w licznie powstałych wówczas dziełach. Gatunki stworzone przez Chopina były również bardzo popularne jako modele formy romantycznej. Chodzi tu o takie formy, jak: nokturn, mazurek, etiuda, impromptu, ballada, fantazja, walc, preludium i barkarola. Znajdujemy u Faure'go np. marsz żałobny w „Promethee” i w pieśni „Clair de lune”.

⁷ *L' impressionisme et la musique*, Fayard 1996, p.293.

⁸ P.Brunel, „L'interpretation de Chop[in selon Andre Gide”, In: *L' interpretation de Chopin en France*. Ed.D.Pistone. Paris 1990, p.79-92.

⁹ *Les modes gregoriens dans l' oeuvre de C.Debussy*, Paris 1930.

Klasyfikując reminiscencje Chopina w II połowie XIX wieku, za Mieczysławem Tomaszewskim¹⁰ można je podzielić na:

- aluzje (P.Ladmirault, *Trio dans Sur le nom de Faure comme Nocturne* en mi bemol majeur op.55 no 2 de Chopin (1); *Trio de Scherzo dans la Sonatine* d' Alkan comme *Nocturne* en sol mineur op.37 no 1 de Chopin (2); *Sonata* en Ut majeur de d' Indy comme *Polonaise* en re majeur op.71 no 1 de Chopin; *Nocturne* de d'Indy op.26 comme *Nocturne* en ut mineur op.48 no 1 de Chopin et comme son *Nocturne* en Fa majeur op.15 no 1),
- imitacje bezpośrednie (utwory Saint-Saensa, kadencja *Sonaty* de d'Indy według cz.I *Sonaty* en si bemol mineur de Chopin);
- procesy zachowujące elementy stylu Chopina – kontynuacja (dzieła liryczne E.Chabrier, B.Godarda (3 – „*Lanterne magique*” - Chopin), *Sonata* en Ut majeur de d'Indy, G.Ropartz – *Musiques au jardin*, 1916-1917)
- imitacje bezpośrednie (*Nocturne* op.26 de d'Indy, ballet de C.Aubert *La nuit ensorcelee*, les *Polkas-Mazurkas* de Chabrier, *Polonaise* et mazurkas de Saint-Saens).

Co więcej, należy podkreślić podobieństwa występujące w utworach Chabrier w rodzaju idiomu lirycznego i nostalgicznego, u Francka w gatunku stylu ballady¹¹ w sposobie narracji, u Saint-Saensa w utworach salonowych.

Można także stwierdzić, że w pierwszym etapie rozwoju muzyki francuskiej akcentowano gatunki muzyki Chopina, a nie jego styl w swojej złożoności. Dla Faure'go dzieło Chopina grało rolę czynnika jego inspiracji poetyckiej.

3.1. Pozostaje problem intensywności oddziaływania dzieła Chopina na Faure'go. Myślę, że percepcja idiomu specyficznie francuskiego – serenite¹² – stymulowała poetykę Faure'go; były one obydwie tak sobie bliskie w charakterze.

Więzy między Chopinem a Faure'm często są podkreślane – mówi się wiele razy o klimacie nokturnu, o liryzmie romantycznym, o fakturze pianistycznej bardzo podobnej u obu

¹⁰ *Muzyka Chopina na nowo odczytana (La musique de Chopin relue)*, Kraków 1996; aussi: „Presence de Chopin chez les musiciens contemporains et posterieurs”, In: *La fortune de Chopin*. Varsovie- Dijon 1994; *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans (L'homme, l'oeuvre, la resonance)*. Poznań 1998.

¹¹ M.Ottich, „Chopin und die Komponisten nachfolgenden Generationen”, In: *The Book of the First International Musicological Congress devoted to the Works of F.Chopin 1960*. Ed. Z.Lissa.. Varsovie 1963.

¹² P.Talec, *La serenite*, Centurion 1965.

kompozytorów. Dwaj mistrzowie, Chopin i Faure, są wspominani jako promotorzy impresjonizmu¹³. Faure umieszczany jest w jednej linii pomiędzy Chopinem i Debussym.

Jeżeli mówimy o fakturze w muzyce, o sensualizmie brzmienia, o wykorzystywaniu środków chromatycznych lub o procedurach modalnych, nie tak intensywnych u Chopina i Debussy'ego – uzyskujemy źródło genezy impresjonizmu, co prezentuje dzieło Ch.Koechlina. W.Landowski¹⁴ napisał książkę, w której wskazuje paralele idei artystycznych i warsztatowych między Chopinem a Faure'm.

M.Nectoux w biografii Faure'go¹⁵ nie poszukuje wpływów Chopina na francuskiego twórcę. Można jednak wskazać pewne utwory Faure'go, w których wyczuwa się klimat Chopina (np. *Adagietto* op.84 no 4, które przypomina *Prelude* en la majeur i jest podobne do mazurków – en ut diese mineur op.6 no 2, en sol diese mineur op.50 no 3 et en ut mineur op.56 no 3 de Chopin, *Impromptu* en re bemol majeur pour harpe porównywalne jest do *Impromptu* en sol bemol majeur op.51 de Chopin z melodią w partii centralnej).

Najbardziej interesującym utworem jest *Fuga* en la mineur Faure'go, która jest podobna do *Fugi* en la mineur de Chopin i do *etiudy* en la mineur op.25. Można także rozpoznać *Prelude* en fa mineur de Chopin w *III Barcarole* Faure'go, elementy *Impromptu* en la bemol majeur w *IV Nocturne* de Faure, gdzie można także znaleźć ślady *etiudy* en la mineur de Chopin op.25.

Możemy więc mówić o tym samym klimacie u Faure'go, który pojął sens środków technicznych Chopina. Konstatujemy więc, że u Chopina i u Faure'go są następujące elementy wspólne dla ich światów artystycznych:

- harmoniczne – modalność, rodzaj linii melodycznej konstruowanej w szerokim łuku, pełnej ornamentów, bezkadencyjnej,
- fakturalne – akompaniament w stylu nokturnowym, częsty u Faure'go,

¹³ Z.Chechlińska, „Chopin a impresjonizm” („Chopin et l'impressionisme”), In: *Les esquisses sur la culture musicale du XIXe siecle*. Varsovie 1973.

¹⁴ *Chopin et Faure*, Paris 1946.

¹⁵ *Faure*. Ed.Du Seuil 1974.

- klimatu – nokturnu, melodyka kantylenowa, rodzaj melancholii, styl kołysanki i pieśniowy,
- rodzaj liryzmu – liryzm pianistyczny, dyspozycja cykliczna utworów fortepianowych, gatunek muzyki salonowej,
- estetyczne – neoromantyzm klasyczny u Faure’go i romantyzm klasyczny u Chopina.

Jeżeli próbuje się opisać analogie francuskiej wrażliwości u Chopina i Faure’go, możemy wysunąć tezę dotyczącą zjawiska serenite, która przenika dzieło Chopina zanim zostanie naturalnym czynnikiem w dorobku Faure’go. Faure był właśnie jedynym kompozytorem, który całkowicie zrozumiał wielkość Chopina i który potrafił adaptować jego środki techniczne.

3.2. Te elementy były także fundamentem dla Debussy’ego. Jakie są więc detale aury serenite u Faure’go będące kontynuacją idei Chopina? Można je wskazać:

- homofonia akompaniowana,
- postacie figurali brillantes w funkcji suplementu u Faure’go i w funkcji ekspresji zasadniczej u Chopina,
- figura kołysankowa w lewej ręce,
- chromatyzm na drugim planie w przebiegu harmonicznym,
- melodia poddawana wariacjom w stylu arabski już przed Debussym,.

Można więc zwrócić uwagę, że Chopin zaadaptował serenite, typowe dla francuskiej wyrazowości. Istnieje specyficzna koincydencja zachodząca w poetyce polskiego kompozytora pomiędzy jego własną ekspresją a ekspresją francuską wyrażana poprzez środki techniczne. Owa serenite de l’esprit, charakterystyczna także dla późniejszych kompozytorów (Poulenc, Schmitt, Koechlin) pochodziła z dokonanej przez Chopina adaptacji „duszy francuskiej”. Z tego powodu stał się Chopin niezbędnym czynnikiem w rozwoju muzyki francuskiej – pomiędzy dobą klawesynistów a wiekiem XIX we Francji.

Istnieje włoski termin „morbidezza”¹⁶, który jest często stosowany dla eksplikacji stylu Chopina w pewnym sensie; Ch..Goubault¹⁷ mówi o delikatności niuansów i o sonorite, mając na myśli Chopina i Belliniego. Lecz serenite jest symptomem

¹⁶ M.Tomaszewski, *La musique de Chopin...*, op.cit., p.151-154.

¹⁷ *Vocabulaire de la musique romantique*. Minerve 1997, p.104.

szerszym. Po raz pierwszy u Chopina ukazuje się jedność klimatu serenite z metier klasycznym, ten fenomen powtarza się później u Debussy'ego, Poulenca aż po Messiaena.

Pojawia się także inna kwestia – socjologiczna: problem recepcji społecznej muzyki w końcu XIX wieku w stylu oddramatyzowania sztuki tego czasu, ucieczki od realności, problem esprit transcendencji. Chopin był mistrzem tych procesów i ich promotorem, Faure – ich kontynuatorem w aurze prerafaelitów, w stylu walca, nokturny i intymnej muzyki kameralnej.

3.3. Skoro Faure wyznaczył drogę, dzieło Debussy'ego stało się naturalnym etapem w tej linii estetycznej. Esprit serenite był realizowany od nowa, inaczej, lecz z Chopinem w tle. Ch.Koechlin powiedział: cytat¹⁸ . lecz on nie wspomniał Chopina w swojej książce o Debussym. Jednak autor innej pracy o impresjonizmie, wspomniany M.Fleury (op.cit.), zbadał te kwestię wiele razy w kontekście typowo impresjonistycznej faktury. Autor ukazuje sposób, w jaki Debussy i Ravel realizują dziedzictwo Liszta w zakresie sonorite. Dla tego francuskiego badacza, powiązanie między idiomem serenite i *Barkarolą* Chopina jest bardzo ważne i ewidentne – w ten sposób możemy skonstatować kontynuację dzieła Chopina w muzyce francuskiej z dorobkiem Francka i d'Indy'ego jako okresem wprowadzającym, przygotowującym styl muzyki XX wieku. Także styl ornamentalny Chopina manifestuje się w sensie strukturalnym w dziele Debussy'ego, Ravela i Schmitta; a z drugiej strony w muzyce Poulenca lub Honeggera.

W muzykografii francuskiej pojawia się teza o paralelach między dziełem Chopina i Debussy'ego, a z drugiej strony pomiędzy dorobkiem Liszta i Ravela. Wydaje nam się, że jest to rezultat adaptacji specyficznej stylu Chopina przez kulturę francuską, a więc to esprit serenite Chopina wpłynął na muzykę francuską.

Teksty, w których określa się ważność Chopina dla techniki kompozytorskiej XX wieku, są bardzo znane; także Paul Badura-Skoda wyjaśnia ten problem, mówiąc, że pewne mazurki Chopina przejawiają prototypowo paralelny ruch charakterystyczny dla muzyki XX wieku; wskazuje on na zakończenie IV Ballady Chopina, która anonsuje IV akt „Pelleasa i Melisandy”

¹⁸ Ch.Koechlin, *Debussy*. Paris 1956, p.109.

Debussy'ego, tak jak dodana seksta u Chopina poprzedza ten zabieg u Debussy'ego¹⁹.

M.Fleury mówi także o strukturach paralelnych w mazurkach i o skali oktotonicznej 2-1 jako o wyprzedzeniu przyszłej metody komponowania u Messiaena (też: *etiuda en fa mineur* op.10 no9, I *Ballade* et la *Sonate en si mineur*).

Tę „poetique d'une nuance expressive” (M.Tomaszewski) M.Faure zakorzenia w idiomie nokturnu i w arystokratycznej atmosferze fete galante końca XIX wieku (obok nazwisk Duparca, Faure'go, obok pieśni Debussy'ego i Saint-Saensa).

Należy w tym momencie przypomnieć pierwsze dzieła Debussy'ego, które są rezultatem fascynacji dokonaniem Chopina (*Mazurka*, *Valse romantique*, *Ballade slave*, *Nocturne*). Ponownie możemy obserwować wielki wpływ Barkaroli Chopina (np. zakończenie *Sonaty skrzypcowej*, *L'isle joyeuse*). Również struktury techniczne Preludiów Debussy'ego są zakorzenione w technice pianistycznej Chopina. Jeżeli R.Hovat²⁰ rysuje analogie między *L'isle joyeuse* a *III Balladą* Chopina – jest to kontynuacja bardzo klarowna, jest to odzwierciedlenie tego stanu serenite, który został zaadoptowany przez Debussy'ego w postaci środków strukturalnych.

Należy wspomnieć o elementach dzieła Chopina (*Sonata en si bemol mineur*), które przenikają cykl Ravela *Gaspard de la Nuit*. Jest jasne, iż Preludium en ut diese mineur op.45 Chopina jest zaanonsowaniem epoki impresjonizmu²¹.

Reasumując – w muzyce epoki impresjonizmu możemy uwydatnić czynniki techniczne, które pochodzą od Chopina (rodzaj akompaniamentu, uproszczona faktura, idiom mazurka, ograniczona dynamika, wrażliwość na barwę brzmienia, różnorodność i stratyfikacja artykulacji, „sonorystyczna” figuracja pianistyczna u Chopina). Jeżeli Faure podejmuje ten rodzaj serenite Chopina, rodzaj muzyki d'ornement, muzyki salonowej, to Debussy rozwija te klimaty. W ten sposób tradycja adaptacji dzieła

¹⁹ P.Badura-Skoda, „Chopin's Influence”. In: *F.Chopin. Profiles of the Man and the Musician*. Ed.A.Walker. London 1966, p.258-276.

²⁰ „Chopin's Influence on the Fin de Siecle and beyond”. In: *The Cambridge Companion to Chopin*. Ed.J.Samson. Cambridge 1992.

²¹ J.-J.Eigeldinger, „Chopin i „błękitny ton”. Interpretacja Preludium op.45” (Chopin et „le ton bleu”. L'interpretation du Prelude op.45 de Chopin). „Muzyka” 1997, no4.

Chopina manifestuje się w czterech etapach, w których struktury techniczne były transformowane przez kompozytorów francuskich:

- najpierw przez Faure'go,
- potem przez Debussy'ego,
- inaczej przez Poulenca i Iberty,
- w końcu przez Honeggera i F.Schmitta.

3.4. Styl Chopina został podjęty przez kompozytorów Grupy Sześciu zgodnie z ich ideami estetycznymi, paralelnie do ich krytycznego stosunku wobec dzieła Debussy'ego i Wagnera²². Chopin był bliski Poulencowi, który czynił w swych utworach liczne aluzje do dorobku Chopina: Concert champetre - cz.II Poloneza en la majeur Chopina, II Impromptu a la Valse en mi majeur op.posth. Chopina, I Nokturn porównywalny do Nokturnu en si bemol mineur, III Nokturn – do Nokturnu en fa majeur, IV Nokturn – do Preludium en la majeur. Te aluzje tworzone były w drugim okresie komponowania, okresie „de la fantaisie”, kiedy to powstała większość jego utworów fortepianowych, „la musique de salon du XXe siecle”, jak określił to A.France, la musique pleine de „l' esthetique du plaisir”.

Poulenc stworzył w ten sposób dzieło w idiomie Satie'go z wpływami romantycznymi (odniesienia do Chopina i Schumanna). Dokonanie Chopina było przez niego traktowane jako skarbnica cytatów muzycznych, zgodnie z jego ideami estetycznymi. Ich asymilacja jest idąca daleko, a te zdarzenia muzyczne funkcjonują w charakterze czynników ornamentalnych, powierzchniowych. Poulenc zapożycza często cytaty od Chopina, lecz nie są to cytaty „in concreto”. Stworzył on klimat parodii, imitując czyjaś muzykę bez konsekwencji formalnych, bez zachowania dramaturgii dzieła.

Należy także wspomnieć innych kompozytorów Grupy Sześciu, którzy czynili podobnie (Milhaud, Honegger). Można zaakcentować pewne reminiscencje, aluzje i transkrypcje Chopina w ich utworach. Większość elementów Chopinowskich pozostaje u nich w konwencji imitacji.

W ten sposób dochodzimy do wniosku o istnieniu w muzyce francuskiej dominacji stylu lirycznego i aury nokturnu (Faure, Debussy), stylu salonowego (Poulenc) lub nostalgicznego (Debussy). Powracamy więc do opinii J.Samsona, który mówi o uczynionej przez

²² E.Hurard-Viltared, op.cit.

kompozytorów francuskich transformacji relatywnej dzieła Chopina; dla nich Chopin nie był mistrzem ballad i patriotycznych mazurków. Ta zespolona idea nokturnu i strukturalizmu z drugiej strony jest typowa dla francuskiego sposobu myślenia; te myśli także legły u podstaw klimatu serenite, są fundamentem l'esprit dzieła Chopina i także dokonania Faure'go, Debussy'ego i później Schmitta, Iberty i Saugueta.

3.5. Sposób adaptacji dzieła Chopina w XX wieku wywodzi się z dzieła Debussy'ego – dotyczy to estetyki Iberty, Koechlina, Saugueta, Schmitta (4 – *Trois rapsodie – I Polonaise*) i, jak powiedział F.Goldberg²³, także poetyki Messiaena. Struktury muzyki Chopina przejawiają się w roli ornamentu, inkrustacji. Ta epoka jest czasem syntezy tradycji Chopina i należy podkreślić, że elementy warsztatu Chopinowskiego zostały przejęte nie tylko w funkcji artystycznej, ale i technicznej, kompozytorskiej. D.Milhaud mówi²⁴ o wpływach Chopina na Saugueta: „.....

Można tu także przedstawić dzieła J.Iberty, F.Schmitta i A.Joliveta – kompozytorów neoklasycyzmu i postimpresjonizmu.

4. Konkludując – można opisać tę kontynuację dzieła Chopina jako linię prowadzącą od ornamentu do struktury, od idiomu nokturnu do l'esprit tańca w neoklasycyzmie i w postimpresjonizmie. Dotyczy to zarówno czynników metier (rodzaj akompaniamentu, ornamentu, struktur harmoniczných i rytmicznych w mazurkach, gatunek formy utworów fortepianowych), jak i elementów estetyki (klimat, niuanse ekspresji, cechy taneczne, une moderation d'emotion). I jeżeli C.Mauclair²⁵ mówi o „...” i kiedy umiejscawia on Chopina między „...”, jeżeli A.Wenk²⁶ traktuje Chopina jako jednego z promotorów kierunków muzyki XX wieku, obok Wagnera – obraz idei Chopina prezentuje się jako ciągłość, kontynuacja i ewolucja kulturalna. Obraz ten jest rozwinięty w wielu „morceaux de salon” II połowy XIX wieku, w ówczesnej poetyce de melange i dystansu, typowych klimatach dla tamtej epoki, podobnie jak fundamenty jego tkwią we francuskiej aurze serenite, co współodczuwał Chopin i co wzbogacił poprzez swoje dokonanie.

²³ *Des compositeurs du XX siecle. France, Italie et Espagne.* Traduit par G.Brunschwig. Paris 1988.

²⁴ *Etudes.* 1927. Apres: E.Hurard-Viltard, op.cit., p.306.

²⁵ *La religion de la musique et les heros de l'orchestre.* Paris 1928, p.29.

²⁶ *La musique et les grandes epoques de l'art.* Quebec 1984.