

**Oriana
Masternak**

**„CINQ AQUARELLES”,
„LE LIS” I „OISILLON BLEU”
LUCIENA DUROSOIRA
(1878-1955)
JAKO STUDIUM
IMPRESJONISTYCZNYCH
POSZUKWAŃ
DŹWIĘKOWYCH**



Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordinacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2015
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
prof. Mieczysław Szlezer

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-68-1

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

PODZIĘKOWANIA

Serdecznie podziękowania kieruję w stronę mojego Promotora Prof. dr. hab. Romana Reinera. Praca pod jego kierunkiem była dla mnie inspirującym i wartościowym doświadczeniem. Szczególnie dziękuję za zaufanie, jakim mnie obdarzył oraz wszelkie wskazówki artystyczne.

Wyrazy wdzięczności za wsparcie i pomoc składam moim rodzicom, przyjaciołom, a przede wszystkim mężowi, na którego zawsze mogę liczyć i którego wkład w ostateczny kształt tej pracy jest nie do przecenienia.

Chciałabym również podziękować dr. hab. Sławomirowi Cierpikowi oraz mgr. Mateuszowi Kobiałce za artystyczny wkład w rejestrację omawianych dzieł.

SPIS TREŚCI

WSTĘP	6
1. Lucien Durosoir – życie	
1.1. Skrzypek.....	8
1.2. Żołnierz: "Moje skrzypce uratowały mi życie".....	12
1.3. Kompozytor.....	14
2. Lucien Durosoir – twórczość	
2.1. Geneza.....	16
2.2. Późne początki.....	16
2.3. Styl.....	17
2.4. Kontekst.....	18
2.5. Spuścizna.....	19
3. <i>Cinq Aquarelles</i>	20
3.1. <i>Bretagne</i>	21
3.2. <i>Vision</i>	25
3.3. <i>Ronde</i>	31
3.4. <i>Berceuse</i>	37
3.5. <i>Intermède</i>	41
3.6. Podsumowanie.....	44
4. <i>Le Lis</i>	45
4.1. <i>Introduction</i>	46
4.2. <i>Le Lis</i>	53
4.3. Podsumowanie.....	62
5. <i>Oisillon bleu</i>	63
6. Impresjonistyczny sonoryzm czyli możliwości kolorystyczne w utworach skrzypcowych Luciena Durosoira	70
6.1. Twórczość Luciena Durosoira a impresjonizm i sonoryzm.....	70
6.2. Inspiracje poetyckie.....	71
6.3. Środki techniczne w muzyce skrzypcowej.....	72
6.4. Wykonawca jako współtwórca.....	73

PODSUMOWANIE	75
STRESZCZENIE/SUMMARY	77
ANEKS	78
1. Kalendarium wydarzeń.....	78
2. Recenzje.....	82
3. Katalog utworów.....	88
BIBLIOGRAFIA	95
OPIS PŁYTY	98

Wstęp

Postać Luciena Durosoira zainteresowała mnie głównie ze względu na jego oryginalną i charakterystyczną (aczkolwiek mało znaną) twórczość, a także bardzo burzliwy życiorys.

Durosoir znany jest przede wszystkim jako wybitny skrzypek francuski, uczeń Joachima i Heermana. Jako pierwszy prezentował rodzimej publiczności tak wielkie dzieła, jak np. *Koncert skrzypcowy* Brahmsa, a także popularyzował muzykę francuską poza granicami swojego kraju. Jego kariera została jednak brutalnie przerwana – i właściwie zniszczona – przez pierwszą wojnę światową, w czasie której spędził 55 miesięcy jako żołnierz na froncie. Towarzyszył mu André Caplet, altowiolista, który po wojnie nakłonił go do komponowania.

Jako, że Durosoir zaczął tworzyć dość późno, jego muzyka jawi się jako niezwykle przemyślany efekt pracy twórcy, który jest ukształtowaną osobowością artystyczną. Jego język muzyczny jest na wskroś oryginalny, tak jak styl jego gry skrzypcowej. Język ten został zbudowany tylko na podstawie własnych skrzypcowych doświadczeń - Durosoir właściwie nie „uczył się” technik komponowania. Zostawił ponad czterdzieści niepublikowanych dzieł – w większości z nich skrzypce są instrumentem wiodącym.

W niniejszej pracy postanowiłam skupić się na trzech, moim zdaniem najbardziej reprezentatywnych dla stylu kompozytora, dziełach: *Cinq Aquarelles* na skrzypce i fortepian (1920), *Sonacie a-moll „Le Lis”* na fortepian i skrzypce (1921) i *Oisillon bleu* na skrzypce i fortepian (1927). Według stanu mojej wiedzy *Cinq Aquarelles* oraz *Oisillon bleu* nie zostały opublikowane, nagrane, ani omówione.

Dzieła te są kompozycjami o niezwykle potencjale brzmieniowym. Mimo, że kompozytor nie stosuje tak wielu precyzyjnych określeń dotyczących ekspresji, jak np. Debussy czy Ravel, jego muzyka pełna jest ukrytych barw. Durosoir świadomie i w pełni wykorzystuje możliwości brzmieniowe i techniczne skrzypiec.

Badania nad twórczością Durosoira są niezwykle trudne. Głównym – i właściwie jedynym - źródłem wiedzy na temat kompozytora jest kontakt z jego synem, Luciem Durosoirem, który popularyzuje dzieła swojego ojca. Dzięki jego uprzejmości i przychylności udało mi się dotrzeć do rękopisów kompozytora. Niezwykle cennym źródłem są także listy z okresu wojny, których zachowało się ponad dwa tysiące. Nie wydano natomiast żadnej biografii, nie omówiono także jego twórczości. Praca ta ma charakter kompendium wiedzy na temat Durosoira, dlatego też tak dużo miejsca zajmują rozdziały poświęcone biografii kompozytora oraz jego twórczości. W aneksie znaleźć można chronologiczny spis wydarzeń oraz katalog dzieł wraz z okolicznościami ich powstania oraz wybór recenzji.

W pracy rozważam wszelkie aspekty techniczne, wykonawcze oraz – przede wszystkim – sonorystyczne wybranych dzieł. Postanowiłam także omówić twórczość Durosoira na tle ówczesnej muzyki francuskiej (Ravel, Debussy itp.), co pozwoliło mi bardziej świadomie zinterpretować wybrane dzieła.

Głównym celem pracy jest popularyzowanie tej wyjątkowej, a mało znanej twórczości. Muzyka Luciena Durosoira w pełni zasługuje na to, aby znaleźć należne jej miejsce w repertuarze skrzypcowym.

1. Lucien Durosoir - życie

1.1. Skrzypek

Lucien Durosoir, jeden z najwybitniejszych skrzypków francuskich, urodził się w Boulogne-sur-Seine¹, w 1878 roku. Naukę gry na skrzypcach rozpoczął w wieku ośmiu lat, u Adolphe'a Deslandresa². Do grona jego nauczycieli należał również skrzypek i dyrygent André Tracol³. W wieku 14 lat podjął naukę w Conservatoire Supérieur de Paris, gdzie studiował w klasie Henri'ego Bertheliera⁴; niestety zaledwie po kilku miesiącach został usunięty z listy studentów za bezczelne zachowanie wobec dyrektora Konserwatorium, Ambroise'a Thomasa⁵. Możemy więc podejrzewać, jaką osobowością był kompozytor. Według relacji jego syna, Durosoir był bardzo stanowczy, pewny swego zdania i poglądów, niezwykle konsekwentny, a przy tym szalenie zabawny. Zachowało się wiele listów, w których kompozytor bardzo precyzyjnie opisuje swoje poglądy, często dość radykalne i nietypowe.

¹ Boulogne-Billancourt, do 1925 r. Boulogne sur Seine (Boulogne nad Sekwaną) - miejscowość i gmina we Francji, w regionie Île-de-France, w departamencie Hauts-de-Seine.

² Édouard Adolphe Deslandres (1840 - 1911) - kompozytor i organista francuski.

³ André Tracol - jeden z najbardziej znanych uczniów Massarta. Zachowało się na jego temat bardzo niewiele informacji – wiadomo, że był bardzo aktywnym działaczem Towarzystwa Koncertowego przy Konserwatorium Paryskim.

⁴ Henri Berthelier – skrzypek francuski. Członek Stowarzyszenia Koncertowego przy Konserwatorium Paryskim. 7 XII 1892 r. w Paryżu prawykonał *Trio fortepianowe op. 92* C. Saint-Saënsa.

⁵ Ambroise Thomas (1811 - 1896) – kompozytor francuski. Znany jest głównie z twórczości operowej, choć do dziś na światowych scenach operowych utrzymuje się w zasadzie tylko jedno jego dzieło – opera *Mignon*. W 1851 roku Thomas został powołany na członka Akademii, a w roku 1871, po śmierci Daniela Aubera, dostał nominację na dyrektora Konserwatorium w Paryżu. Jest obok Charlesa Gounoda jednym ze współtwórców francuskiej opery lirycznej, jednak fachowcy oceniają styl jego muzyki jako płytki i konwencjonalny, obrazem czego może być wypowiedź kompozytora Emmanuela Chabrier: *Istnieje muzyka dobra i zła, ale oprócz tego istnieje jeszcze muzyka Ambroise'a Thomasa*.

Durosoir kontynuował studia skrzypcowe u Henri'ego Bertheliera prywatnie, równocześnie ucząc się kompozycji u Charlesa Tournemire'a⁶. Rok 1898 przyniósł ciekawą propozycję w postaci posady koncertmistrza Orkiestry Koncertowej w Colonne, Durosoir jednak zrezygnował z tego stanowiska zaledwie po roku, aby udać się do Niemiec, gdzie kontynuował studia wiolinistyczne. We Frankfurcie pracował z Hugo Heermannem⁷, zaś w tym samym czasie w Berlinie miał szansę korzystać z rad 70-letniego już Josepha Joachima. Te wpływy najlepiej przedstawia francuskie prawykonanie koncertu Brahmsa: utwór dedykowany Joachimowi w 1879 r., po raz pierwszy przedstawiony francuskiej publiczności był przez Durosoira z kadencją Heermann'a (Paryż, Salle des Agriculteurs, 1901 r.).

Około 1900 roku Durosoir rozpoczął swoje podróże koncertowe po Europie Środkowej, Rosji, Niemczech i Austro-Węgrzech. Właśnie wtedy dokonał pierwszych zagranicznych wykonań dzieł skrzypcowych współczesnych francuskich kompozytorów: Saint-Saënsa, Lalo, Widora⁸ i Bruneau⁹, zaś w Wiedniu w roku 1910 prawykonał *Sonatę A-dur* na skrzypce i fortepian Gabriela Fauré. W czasie francuskich tras koncertowych zaprezentował po raz pierwszy niemieckie i duńskie dzieła: *Koncert skrzypcowy d-moll op. 56* Nielsa Gade¹⁰ (w Salle

⁶ Charles Tournemire (1870-1939) – kompozytor i organista francuski. Jego improwizacje zakorzenione były w muzyce chorału gregoriańskiego. Skomponował osiem symfonii (jedna z nich chóralna), cztery opery, utwory kameralne oraz na fortepian solo. Dziś jest znany prawie wyłącznie z muzyki organowej. W młodym wieku Tournemire przeniósł się do Paryża i stał się jednym z trzech najmłodszych uczniów Césara Francka. Od 1898 do 1939, Tournemire pełnił rolę organisty w starym kościele swojego mistrza, w Bazylice Ste-Clotilde w Paryżu. Był także profesorem Muzyki Kameralnej w Konserwatorium Paryskim i nauczycielem improwizacji organowej. W 1931 roku opublikował biografię Francka.

⁷ Hugo Heermann (1844 - 1935) – skrzypek niemiecki. Studiował w Koninklijk Conservatorium w Brukseli w klasie Lamberta Josepha Meerts'a, a następnie u Josepha Joachima. Od 1864 mieszkał we Frankfurcie nad Menem, gdzie w latach 1878-1904 prowadził klasę skrzypiec w Hochschule für Musik. Był prymariuszem Museums-Quartett (zwanym także "Heermann-Quartett" czy "Frankfurter Quartett"). W latach 1906 - 1909 uczył w Chicago Musical College, w 1911 w Konserwatorium Stern'a w Berlinie, zaś w 1912 w Conservatoire de Musique w Genewie. Był także koncertmistrzem Cincinnati Symphony Orchestra w 1909 r. Był pierwszym wykonawcą koncertu Brahmsa w Nowym Jorku i Australii.

⁸ Charles-Marie Jean Albert Widor (1844-1937) – francuski organista, kompozytor i nauczyciel akademicki. Studiował u François-Josepha Fétisa i Lemmensa w Brukseli. W swoich kompozycjach kontynuował zapoczątkowany przez Césara Francka symfonizm organowy. Od 1890 do 1911 był profesorem gry organowej i kompozycji w konserwatorium w Paryżu. Do jego uczniów należeli m.in. Louis Vierne, Albert Schweitzer, Marcel Dupré. Wśród kompozycji Charles'a-Marie Widora wyróżniają się kompozycje organowe, w tym 10 symfonii (m.in. *Symfonia gotycka* z 1895 r. i *Symfonia romańska* z 1900 r.).

⁹ Louis-Charles-Bonaventure-Alfred Bruneau (1857-1934) – francuski kompozytor, który znacząco przyczynił się do rozwoju realizmu we francuskiej operze. Jego utwory symfoniczne wykazują duże wpływy Wagnera.

¹⁰ Niels Wilhelm Gade (1817-1890) – duński kompozytor, dyrygent, skrzypek, organista i pedagog muzyczny. Był uczniem Feliksa Mendelssohna-Bartholdy'ego. W sezonie koncertowym 1844/1845 objął kierownictwo koncertów Gewandhausu, które w kolejnym sezonie prowadził na przemian z Mendelssohnem, a w latach 1847-

Pleyel w 1899 r.), *Koncert skrzypcowy d-moll op. 8* Richarda Straussa oraz *Koncert skrzypcowy D-dur op. 77* Johanna Brahmsa w 1901 (Salle des Agriculteurs) i w 1903 (Salle Humbert de Romans).

Wszędzie tam, gdzie występował, krytycy pisali o nim w wyjątkowo przychylnych słowach:

„W *Koncertcie* Maxa Brucha pokazał rzadko spotykane piękno dźwięku i muzykalność, zaś w *Koncertcie* Dvoraka zadziwił wyczuciem stylu i wirtuozerią. Pan Lucien Durosoir, dzięki temu pięknemu wykonaniu, plasuje się wśród czołowych wirtuozów swego czasu”¹¹

Le Figaro, 19 V 1904

„zauroczył publiczność polotem i rozmachem swojej gry”

Neue Freie Press, 11 I 1910

„każdy utwór został wykonany szlachetnie i pięknie”

Wiener Mittags-Zeitung, 28 I 1910

1848 znów samodzielnie. W roku 1865 założył wraz ze swoim teściem, kompozytorem Johannem Peterem Emiliusem Hartmannem, Konserwatorium Kopenhaskie. Do jego uczniów należeli m.in. Edward Grieg i Carl Nielsen.



Lucien Durosoir w wieku 25-ciu lat (rok 1903).

1.2. Żołnierz: "Moje skrzypce uratowały mi życie"



Lucien Durosoir w październiku 1916 roku.

I Wojna Światowa w brutalny sposób przerwała karierę Durosoira: służył w tym czasie w 5-tej Dywizji, która brała udział w najbardziej krwawych walkach (pod Douaumont czy Esparges). Kompozytor miał wtedy 36 lat. Po roku walki w okopach został sanitariuszem. Wybitny skrzypek przykuł uwagę generała Mangina¹², wielkiego miłośnika muzyki, który zaangażował go do zespołu kameralnego występującego w różnych składach, najczęściej jako kwartet smyczkowy. Lucien Durosoir został prymariuszem, Henri Lemoine wykonywał partię drugich skrzypiec, kompozytor André Caplet¹³ grał na altówce, zaś Maurice Maréchal na *«le Poilu»*, słynnej wiolonczeli zrobionej ze skrzyni na amunicję.¹⁴ Kwartet grał na mszach pogrzebowych, dla specjalnych gości (takich jak angielscy oficerowie, czasem również cywile) w kwaterach generała oraz w barakach dostarczając żołnierzom odrobiny rozrywki. Koncerty obejmowały wszelkiego rodzaju aranżacje dzieł orkiestrowych. W tym czasie obowiązki Durosoira i Capleta obejmowały także opiekę nad gołębiami pocztowymi.

W wolnym czasie, który pozostawał mu po wypełnieniu obowiązków żołnierza, muzyka, sanitariusza i opiekuna gołębi, Lucien Durosoir każdego dnia pisał do swojej matki – ocalało ponad 2000 listów. W wielu z nich kompozytor dzielił się z nią refleksjami na temat teraźniejszości i przyszłości. 16-ego maja 1915 roku napisał: „Droga Mamo, nie wiem co jeszcze czeka mnie w życiu... ale gdybym miał umrzeć... musisz pomóc młodym skrzypkom, to wypełni Twój czas i sprawi, że będę żył nadal”. Ponadto opisują one niektóre z najstraszniejszych wydarzeń I Wojny oraz życie muzyków „Kwartetu Mangina”; listy komentują działania militarnych zwierzchników i codzienność zwykłych żołnierzy (12-ego czerwca tego samego roku: „Właśnie przetrwaliśmy 10 niezapomnianych i pełnych grozy dni”).

Durosoir i André Caplet spędzili te straszne lata razem, a ich przyjaźń zacieśniała się zarówno w okopach, jak i podczas wspólnego muzykowania. Idea komponowania coraz szybciej dojrzewała w głowie Durosoira. Zakupił partytury i studiował dzieła Brahmsa, Beethovena, Haydna i innych. Myśląc o zakończeniu wojny, Durosoir napisał 12-ego września 1916: „zacząłem komponować tak, aby przyzwyczajać się do swobodniejszej formy i jestem

¹² Charles Mangin (1866-1925) - generał francuski, absolwent Akademii Wojskowej Saint-Cyr. Pełnił służbę w Sudanie i Francuskiej Afryce Północnej. Dowódca armii francuskiej podczas I wojny światowej. Brał udział w batalii pod Verdun w 1916 roku. Po wojnie zwolennik twardej polityki wobec Niemiec i francuskiej okupacji Zagłębia Ruhry 1923-1925. Generał Charles Mangin był nazywany przez żołnierzy "rzeźnikiem" ("le boucher") ze względu na nieustępliwy tryb prowadzenia wojny.

¹³ André Caplet (1878 –1925) – francuski kompozytor i dyrygent, laureat Prix de Rome w 1901. Znany jest głównie z orkiestracji utworów Claude’a Debussy’ego.

¹⁴ Instrument ten, na którym znaleźć można podpisy najważniejszych francuskich dowódców z czasów Wielkiej Wojny: Focha, Pétaina, Mangina czy Gourauda, znajduje się obecnie w muzeum instrumentów muzycznych Cité de la Musique w Paryżu.

przekonany, że moje wysiłki będą owocne." W okresach odpoczynku od służby żołnierskiej, kontynuował naukę kontrapunktu pisząc „ćwiczenia z fugi” korygowane przez André Capleta.¹⁵

1.3. Kompozytor



Lucien Durosoir, rok 1933.

¹⁵ Źródła: *Deux musiciens dans la Grande Guerre* (Paryż, Tallandier-Radio France, 2005; Mangin (Général), *Lettres de guerre*, 1914-1918 (Paryż, Fayard, 1950)

Durosoir powrócił do życia cywila w lutym 1919 roku. Niestety nie było już szans na wznowienie kariery wirtuoza. W 1921 roku otrzymał jednak prestiżową propozycję: Boston Symphony Orchestra oferowała mu stanowisko koncertmistrza. Kiedy już przygotowywał się do podpisania umowy, bardzo poważny wypadek doprowadził jego matkę do inwalidztwa. Durosoir zmuszony był zrezygnować z kontraktu i tym samym właściwie zakończyć karierę skrzypka. Pośrednio efektem tych wydarzeń była decyzja, by poświęcić się całkowicie kompozycji. Głęboko poruszony okrutnymi doświadczeniami wojennymi i w pewien sposób rozczerowany ludzkością, zaczął szukać schronienia na południu Francji. Na bazie własnych prób kompozytorskich z okresu przedwojennego, wzbogacony o studia partytur i ćwiczenia kompozytorskie, rozpoczął komponowanie w śmiałym i indywidualnym stylu niezależnym od obowiązujących wtedy trendów. Jego prace nie posiadają oczywistych wpływów ani jawnych odniesień, możemy mówić jedynie o inspiracjach. Niemal wszystkie jego dzieła inspirowane są współczesną mu poezją lub prozą natury filozoficznej. André Caplet nie szczędził komplementów i tak pisał do kompozytora w 1922 r.: „Z wielkim entuzjazmem opowiem wszystkim moim przyjaciołom o Twoim kwartecie, który moim zdaniem jest 1000 razy bardziej interesujący niż cokolwiek z rzeczy napisanych przez tę grupę głośnych przybyszów, którzy nas teraz otaczają”. Lucien Durosoir pozostawił około 40-tu nieopublikowanych dzieł symfonicznych i kameralnych.¹⁶

Przez pięć ostatnich lat życia choroba nie pozwoliła mu kontynuować pracy kompozytorskiej – Lucien Durosoir zmarł w grudniu 1955 roku. Dzięki synowi kompozytora, Lucowi i jego żonie Georgie, która jest renomowanym muzykologiem na Sorbonie, dzieła Durosoira są systematycznie publikowane. Zorganizowano także Międzynarodowy Konkurs Kameralny MUSICIENS ENTRE GUERRE ET PAIX (MEGEP), który promuje twórczość kompozytora. Opublikowane we Francji listy Durosoira spotkały się z dużym uznaniem, a zainteresowanie muzyką tego francuskiego kompozytora wciąż rośnie zarówno wśród muzykologów, jak i wykonawców oraz pedagogów.

¹⁶ Twórczość kompozytora szerzej omówiona jest w rozdziale 2. pt. *Lucien Durosoir – twórczość*.

2. Lucien Durosoir – twórczość

2.1. Geneza

W 1919 r. Lucien Durosoir został zwolniony ze służby wojskowej. Już rok później ukończył trzy ważne utwory: *Cinq Aquarelles* na skrzypce i fortepian, *Poème* na skrzypce i altówkę z orkiestrą i *I Kwartet smyczkowy f-moll*. Rok 1921 zaowocował trzema kolejnymi dziełami: *Caprice* na wiolonczelę i harfę, *Jouvence* na skrzypce i oktett oraz *Sonatę „Le Lis”* na skrzypce i fortepian. Takie tempo pracy wydaje się dość zaskakujące. Skąd pochodziły pomysły muzyczne? Czy były w umyśle Durosoira już w ostatnich miesiącach wojny? Czytając jego listy wojenne do matki, możemy stwierdzić, że tak właśnie było – praca nad językiem i formą z lat spędzonych na froncie zaczęła właśnie przynosić przewidywane owoce.

W czasie wojny Lucien przyjaźnił się z André Capletem, kompozytorem, którego postać przybliżona została już w poprzednim rozdziale. Obaj artyści nie lubi bezczynności i szybko zaczęli współpracować: Caplet korygował między innym ćwiczenia kontrapunktyczne Durosoira, razem analizowali i komentowali najnowsze partytury, które udawało im się zdobyć. Po rezygnacji z propozycji „bostońskiej”¹⁷, naturalnym dla Durosoira krokiem wydawało się zwrócenie w kierunku tworzenia muzyki.

2.2. Późne początki

Do muzyki Durosoira przekonuje burzliwa biografia oraz, przede wszystkim, zaskakująco oryginalna i wyrazista twórczość. Ponieważ Durosoir zaczął komponować dopiero w połowie swego życia, jako dojrzały artysta, jego styl charakteryzuje pełna świadomość środków, którymi dysponuje i celów, które chce osiągnąć. Powiązanie pewności konstrukcji muzycznej z melodyczną precyzją i pełną świadomością zabiegów harmoniczných jest głęboko osobiste i przenosi na grunt muzyki sens poetycki związany z emocjami twórcy (w wielu

¹⁷ W 1921 roku Durosoir otrzymał prestiżową propozycję objęcia posady koncertmistrza w Boston Symphony Orchestra.

przypadkach kompozytor poprzedza swoje prace wersami z współczesnej poezji, która odnosi się do emocjonalnej treści jego muzyki). W przypadku utworów wyraźnie programowych, jak np. *Cinq Aquarelles* na skrzypce i fortepian, głównym celem kompozytora jest nie tyle przekazanie konkretnego programu, co raczej wprowadzenie słuchacza w nastrój muzyki. Twórczość Durosoira jest więc intymna, dyskretna i głęboka, a jednocześnie angażuje słuchacza i przyciąga go do tego intrygującego świata.

2.3. Styl

Analizując opublikowane dzieła, można wyodrębnić pewne cechy stylu Luciena Durosoira. Styl ten jest bliski tradycji romantycznej, ale z kilkoma nietypowymi „dodatkami”, jak np. zastosowanie polirytmii czy tonalność, utrzymana w klasycznych skalach, ale wzbogacona o zaskakujące przebiegi harmoniczne i od czasu do czasu skłaniająca się w stronę atonalności.

Typowe „akademickie” formy (trio, kwartet smyczkowy, kwintet, sonata) przeplatają się z formami charakterystycznymi dla muzyki wcześniejszych epok (*Caprice*, Fantazja, *Prélude*) czy tytułami sugerującymi charakter programowy (*Berceuse*, *Vitrail*, *Jouvence*, *Poème*, *Romance*). Durosoir często komponuje cykle miniatur – jest to forma być może zaczerpnięta od Capleta (np. *Improvisations*). Pojedyncze miniatury, a także większe formy najczęściej mają formę ABA z wolniejszą częścią B.

Dzieła Durosoira bardzo często kończą się *morendo* – jest to wyraźny wpływ muzyki, która go inspirowała. Podobne zakończenia spotykamy w twórczości Debussy’ego (np. w pierwszej części *Tria fortepianowego*) czy wspomnianego już Capleta (np. *Rêverie*). Inspiracje twórczością innych kompozytorów są słyszalne na różnych płaszczyznach: słuchając *Kwartetów* Durosoira trudno oprzeć się wrażeniu, że twórca znał i podziwiał ówczesne arcydzieła kameralnej muzyki francuskiej (*Kwartety* Debussy’ego i Ravela). Drugim, niezwykle ważnym dla Durosoira kierunkiem, były stylizacje nawiązujące do muzyki baroku, głównie do twórczości Lully czy Leclaira.

Także instrumentacja jest niebanalna – powstały dzieła na tak nietypowe zestawienia instrumentów, jak: skrzypce solo, kwartet smyczkowy, kontrabas, harfa, flet, i róg (*Jouvence*). Również ograniczenia nałożone przez regularne metrum są odrzucone poprzez częste zmiany metryczne i tempowe (5/4, 7/4). Charakterystyczna jest także gęsta faktura, oparta na silnym zindywidualizowaniu partii każdego instrumentu czy liczne określenia dotyczące agogiki lub

charakteru (niezwykle często stosowane określenie *léger*). W utworach pisanych na fortepian faktura jest zazwyczaj bardzo gęsta: kompozytor stosuje polirytmie, pochody szesnastkowe, arpeggia. Przy tak trudnej i skomplikowanej partii fortepianu, instrument melodyczny (flet, skrzypce czy wiolonczela) traktowany jest bardzo linearnie. Wszystkie te zabiegi dają efekt niezwyklej, subtelnej i jakby ulotnej barwy.

Do głównych cech twórczości skrzypcowej można zaliczyć rzadkie stosowanie techniki dwudźwiękowej (kwinty i oktawy, ewentualnie akordy znaleźć można w Kwartetach, *Oisillon bleu*, *Poème* czy *Jouvence*). Jeszcze rzadziej kompozytor stosuje grę pizzicato (w *III Kwartecie*, *Intermède* z *Cinq Aquarelles* czy I części Sonaty *Le Lis*). W większości dzieł skrzypcowych bardzo często występują natomiast tryle. Durosoir niewątpliwie pokazuje wielką wyobraźnię w dziedzinie muzycznych kolorów i wykorzystania rozszerzonych technik wydobywania dźwięku (*con sordino*, *sul ponticello*, *col legno*, *ricochet*, *flažolety*), a także oznaczeń ekspresji występujących w linii melodycznej.

2.4. Kontekst

Jak wiadomo, Durosoir celowo odciął się od paryskich trendów muzycznych. Dzięki temu jego twórczość ma unikatowy charakter: charakteryzuje ją bardzo osobisty, odważny styl, który nie dawał się podporządkować któremukolwiek z ówczesnie panujących trendów. Paul Loyonnet, który prawykonał z kompozytorem *Sonatę "Le Lis"* na fortepian i skrzypce, napisał: "Jego muzyka jest bardzo nowoczesna."¹⁸ Pierwsze próby kompozytorskie były chwalone przez André Capleta, który w 1922 napisał do niego: "Porozmawiam z entuzjazmem ze wszystkich moimi znajomymi o Twoim najnowszym kwartecie...".¹⁹

Nie sposób jednak nie zauważyć pewnych cech tak typowych dla estetyki lat dwudziestych XX wieku: sprzeciw wobec germańskiej monumentalności, pociąg do przejrzystości, lekkości, form barokowych i klasycznych. Tak właśnie wygląda większość dzieł francuskich tamtych czasów. Aż trudno uwierzyć, że Durosoir nie miał nic wspólnego z Nadią Boulanger i jej uczniami.

¹⁸ Na podstawie wywiadu z synem kompozytora, Luciem Durosoir.

¹⁹ Jw.

2.5. Spuścizna

Lucien Durosoir pozostawił około czterdziestu dzieł - utworów bardzo różnorodnych, zarówno symfonicznych, jak i kameralnych. Wśród tych ostatnich znajdują się dwa wyjątkowo osobiste: *Sonata fortepianowa* poświęcona Janowi Dean i *Caprice* na wiolonczelę i harfę poświęcony Maurice'owi Marechal („pamięci Genicourt, zima 1916/17”).

W przeciwieństwie do wielu innych, Lucien Durosoir jest nie tylko zapomnianym kompozytorem, ale kompozytorem ignorowanym niejako nawet zgodnie ze swoją wolą: manuskrypty czterdziestu dzieł skomponowanych w latach 1920 - 1950 pozostały nieodkryte aż do niedawna. Jego przyjaciel, wspomniany już pianista Paul Loyonnet, pisał w swoich wspomnieniach: "Miał pełne zaufanie do swojej muzyki – napisał mi wprost, że włożył, za przykładem Bacha, swoje dzieła do szafy i zostaną one odkryte dopiero wiele lat później".²⁰

²⁰ Jw.

3. *Cinq Aquarelles*

Cinq Aquarelles (Pięć Akwarel)

Rok powstania: 1920

Części: - Bretagne

- Vision

- Ronde

- Berceuse

- Intermède

Czas trwania: ok. 15 min.

Prawykonanie: 1929 r., Paryż. Skrzypce: Lucien Durosoir, fortepian: Paul Loyonnet.

Wydanie nutowe: 2005 r., Wydawnictwo Megep.

Lucien Durosoir rozpoczął pracę nad cyklem *Cinq Aquarelles* po 55-ciu miesiącach (4 VIII 1914 - 5 II 1919) spędzonych na froncie. To wyjątkowe, bo pierwsze jego dzieło (nie licząc drobnych wprawek kontrapunktycznych), zostało ukończone 15 II 1920 roku. Po powrocie do życia cywila, Durosoir pragnął zapomnieć o traumatycznych doświadczeniach, znaleźć ukojenie w muzyce oraz, jak opisywał to w listach, odkryć nowego siebie. Odtąd komponowanie miało

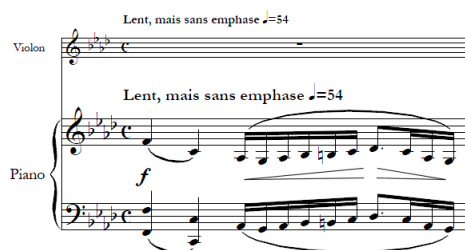
zastąpić karierę solisty zrujnowaną przez wojnę. Na *Cinq Aquarelles* składa się pięć delikatnych obrazów. Są to ulotne wspomnienia pokazywane w ekspresywnych rejestrach skrzypiec i - być może także - aluzje do przeszłości i teraźniejszości kompozytora.

3.1. *Bretagne*

Chociaż Durosoir bardzo często czerpał inspirację w swej muzyce instrumentalnej z poezji, tylko pierwsza część Akwarel, *Bretagne*, bazuje na tekście poetyckim, wierszu José Marii de Herédia²¹. Miniatura ta, podobnie jak wiele dzieł Durosoira, ma niezwykle zwartą formę, opartą na budowie pieśniowej, ABA1. Kompozytor zazwyczaj bardzo wyraźnie określał tempo utworu, często podpowiadał wykonawcom kierunek interpretacji poprzez rozbudowane określenia: *Bretagne* ma być grany „powoli, lecz bez nacisku” („Lent, mais sans emphase”). Określenie tempa to: ♩ = 54, metrum: C. Cała miniatura utrzymana jest w tonacji f-moll.

Utwór rozpoczyna fortepian w dynamice *forte* dość niespodziewanym kwartowym motywem, który kojarzyć się może z motywem losu, przeznaczenia. Wraca on kilkakrotnie na przestrzeni tej części.

Przykład 1: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Bretagne*, t. 1:



Po pierwszych trzech taktach włączają się skrzypce w dynamice *piano* z określeniem *très recueilli* (bardzo zebrane), co wprowadza nastrój tajemniczości. Szukając odpowiedniego brzmienia dla tego fragmentu warto zdecydować się na wykonanie go na strunie A. Kolejne takty przynoszą małą kulminację (t. 10) i po raz pierwszy możemy zauważyć tak charakterystyczne dla twórczości Durosoira powtarzane uporczywie synkopy.

²¹ José María de Heredia, 1842 - 1905, francuski poeta urodzony na Kubie. Skazany był na dożywotnie wygnanie za działalność niepodległościową. Był jednym z twórców parnasizmu. Informacja o inspiracji tym tekstem pochodzi od syna kompozytora, nie był on w stanie jednak wskazać konkretnego ustępu z twórczości poety.

Przykład 2: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Bretagne*, t. 9-10:



Formuła ta powtarza się w wielu dziełach kompozytora. Jest to bezpośrednia inspiracja twórczością jego przyjaciela, André Capleta, z którym Durosoir grał przez wiele lat, i który wprowadzał skrzypka w tajniki kompozycji.

Przykład 3: A. Caplet, *Improvisations pour Violoncelle et Piano* (1903),
cz. I *Nostalgique*, t. 1-3:



Przykład 4: L. Durosoir, *Maïade pour violoncello et piano* (1931), t. 29-31:



W t. 12 kompozytor rozpoczyna budowanie kulminacji, która następuje w t. 15. Partia skrzypiec po raz pierwszy przechodzi do wysokiego rejestru osiągając c3. Jednak punkt kulminacyjny przypada na akord f-moll w kolejnym takcie, po którym następuje rozluźnienie i wyciszenie prowadzące do części B. Fragment ten, dla uzyskania większej kulminacji, również warto rozpocząć na strunie A – najwyższy rejestr skrzypiec wydaje się wtedy niejako „wybuchać” w zestawieniu ze zstępującą partią fortepianu. Warto zwrócić uwagę na dialogowe potraktowanie obu partii w t. 13, a także na niejednoznaczność dynamiczną: w t. 14 kompozytor notuje *piano* w partii fortepianu przy *forte* w partii skrzypiec. W czasie pracy nad utworem postanowiłam ujednolicić dynamikę w obu partiach w następujący sposób:

Przykład 5: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Bretagne*, t. 12-15:

Wersja oryginalna:

Original musical score for measures 12-15 of 'Bretagne' from 'Cinq Aquarelles' by L. Durosoir. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. Dynamics include *mf*, *p*, and *f*. The tempo is marked *p largement*.

Wersja z korektami dynamicznymi:

Revised musical score for measures 12-15 of 'Bretagne' from 'Cinq Aquarelles' by L. Durosoir, with dynamic corrections. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. Dynamics include *p*, *mf*, and *f*. The tempo is marked *p largement*.

Korekta ta zgodna jest zarówno z melodyczną, rytmiczną, jak i harmoniczną warstwą fragmentu.

Od t. 18 rozpoczyna się część B, zaznaczona przez kompozytora zmianą tempa (*Plus animé*, $\text{♩}=84$). Podstawą fragmentu jest passacagliowy motyw w lewej ręce fortepianu (powtarza się on aż 11 razy), opatany delikatnymi figuracjami szesnastkowymi w ręce prawej. Podobną fakturę można spotkać w innych dziełach Durosoira.

Przykład 6: L. Durosoir, *Jouvence; Poème Symphonique pour violon principal et octuor* (1921), cz. III, t. 1-2:

Musical score for measures 1-2 of 'Jouvence; Poème Symphonique pour violon principal et octuor' by L. Durosoir. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It features a melody in the right hand and a piano accompaniment in the left hand. The tempo is marked *Allegro risoluto*.

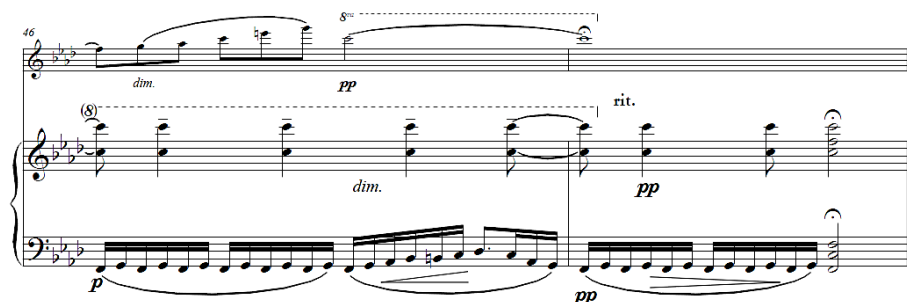
Na tym tle skrzypce prowadzą swobodną, quasi improwizowaną melodię opartą głównie na triolach. Mimo, że w partii fortepianu kompozytor nie zanotował żadnych oznaczeń dynamicznych (oprócz *piano* na początku), należy przyjąć, że powinna ona podążać za skrzypcami.

Przykład 7: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Bretagne*, t. 19-20:



Część B kończy się wyciszeniem i uspokojeniem, po czym następuje powrót nieznacznie zmodyfikowanej części A. Różnice są bardzo subtelne, kompozytor stosuje zaledwie inne oznaczenia dynamiczne niż w analogicznych fragmentach części A (np. t. 3 i 30; 9 i 36). Odnalezienie i uwypuklenie tych subtelności leży w gestii wykonawcy – tylko od jego wrażliwości zależy, jak barwne stanie się „powtórzenie” tego samego materiału. *Bretagne* kończy krótka coda, w której Durosoir wycisza i uspokaja akcję powtarzając te same motywy, zarówno w partii skrzypiec (w coraz wyższych rejestrach), jak i fortepianu aż do trwającego możliwie długo akordu f-moll bez tercji. Takie zakończenie *morendo* jest często spotykane w twórczości kompozytora.

Przykład 8: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Bretagne*, t. 46-47:



Przykład 9: L. Durosoir, *Poème pour violon, alto et piano* (1920), t. 220-222:



Przykład 10: L. Durosoir, *Rêve pour violon et piano* (1925), ostatni takt:



3.2. *Vision*

Druga *Akwarela* jest zdecydowanie najbardziej kolorowym, impresjonistycznym ogniwem całego cyklu. Sam tytuł, „wizja”, sugeruje nieuchwytny, ulotny, mistyczny nastrój. Miniatura ta ma budowę tak typową dla twórczości Durosoira: ABA1 z szybszą, bardziej kolorową częścią B.

Vision rozpoczyna fortepian w tempie Lent ($\text{♩}=72$), pochodem akordów kwintowych, które są jakby zawieszone w przestrzeni harmoniczej. Dopiero w t. 3 i 4, wraz z wejściem skrzypiec prowadzących długą, szeroką frazę, słyszymy echa tonacji E-dur. Całość jest jednak zaledwie „wizją” konkretnych tonacji czy skal, kompozytor ani na chwilę nie zatrzymuje się harmonicznie stosując akordy z sekstą, małotercjowe czy składające się tylko z kwint. Bardzo wyraźna jest natomiast warstwa melodyczna. Skrzypce prowadzą wolną, długą frazę legato, którą uzupełnia ostinatowy akompaniament fortepianu w synkopach.

Przykład 11: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 1-6:

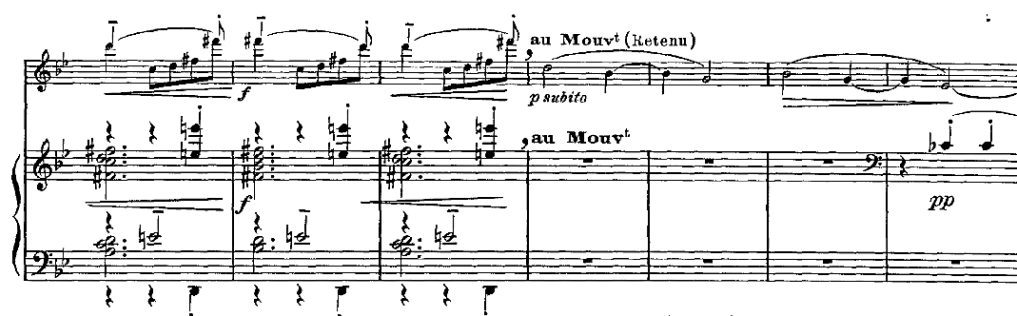
Część A pełna jest gwałtownych zmian dynamicznych, które wprawiają słuchacza w swego rodzaju niepokój. Potęgowane są one nieznacznymi zmianami temp.

Przykład 12: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 7-18:

W t. 12, mimo, że kompozytor w partii fortepianu zanotował dynamikę *p*, oczywista wydaje się korekta na *f*, analogicznie do partii skrzypiec.

W czasie wojny Durosoir miał okazję zapoznać się z dopiero co napisaną *Sonatą skrzypcową* Debussy'ego i był nią zachwycony. W takich fragmentach, jak t. 14-17 trudno się oprzeć wrażeniu, że wywarła ona niemały wpływ na twórczość Durosoir.

Przykład 13: C. Debussy, *Sonata pour violon et piano*, cz. I, fragment po nr 5:



Korektę dynamiczną warto rozważyć także w t. 21-24: skrzypce powinny podążać za partią fortepianu, tj. opóźnić *diminuendo* o 2 takty.

Przykład 14: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 19-24:



Część B pojawia się dość niespodziewanie. Określenia „Animato et agitato” ($\text{♩}=96$), a także zdecydowane zagęszczenie ruchu w obu partiach wyraźnie sugerują kierunek interpretacji: fragment ten jest bardzo żywy, pełen figuracyjnych, szybkich, quasi improwizowanych przebiegów, którym towarzyszy miarowy, ale zarazem jakby „niecierpliwy” akompaniament fortepianu (każdy takt rozpoczyna się dynamiką *mf*, po której następuje *crescendo*, aby w kolejnym takcie znów wrócić do poprzedniej dynamiki).

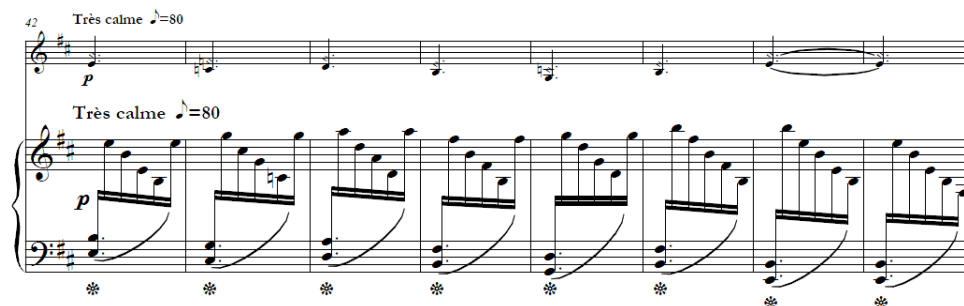
Przykład 15: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 25-27:



Po kulminacji w t. 33 przez moment kompozytor uspokaja akcję, rozrzedza fakturę i sugeruje *diminuendo* (*en calmant peu à peu*) prowadząc do bardzo krótkiego, zaledwie

kilkutaktowego łącznika. Mimo tak skromnych rozmiarów fragment ten (*Très calme*, ♩=80, t. 42) jest być może najpiękniejszym w tej *Akwareli*. Skrzypce intonują delikatne flażolety, którym towarzyszy arpeggiowany, jakby harfowy akompaniament fortepianu.

Przykład 16: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 42-49:



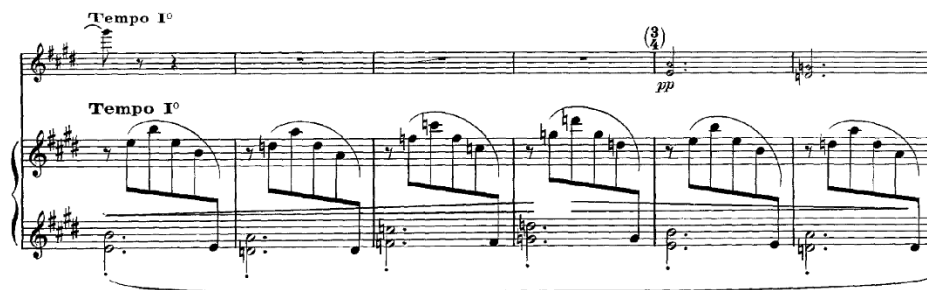
Wątpliwości może budzić zapis pedalizacji partii fortepianu (znak * sugerujący zwolnienie pedału) – z muzycznego punktu widzenia notacja ta nie ma większego sensu: jeśli kwinta zanotowana jako dłuższa wartość w lewej ręce fortepianu ma trwać, wskazane byłoby raczej użycie pedału.

Warto zwrócić uwagę na partię lewej ręki fortepianu: podstawa każdej kwinty dubluje melodię skrzypiec, a zapis rytmiczny sugeruje podobny czas trwania tychże wartości. Podobny zabieg możemy zaobserwować w utworach André Capleta, kompozytorskiego „towarzysza” Durosoira, w *Sonacie* Debussy’ego, a także w innych dziełach twórcy *Akwareli*.

Przykład 17: A. Caplet, *Rêverie pour flute/violon et piano* (1897), t. 1-3:



Przykład 18: C. Debussy, *Sonata pour violon et piano*, cz. I, Tempo I przed nr 3:



Melodyczne wykorzystanie fazoletów jest bardzo częstą cechą skrzypcowej muzyki francuskiej tamtych lat. Zaobserwować to możemy w wielu dziełach, chociażby u wspomnianego już Debussy'ego czy Milhaud. Również w twórczości Durosoira fragmenty zbudowane tylko na fazoletach nie są rzadkością:

Przykład 19: L. Durosoir, *Jouvence. Poème Symphonique pour violon principal et octuor* (1921), cz. I, t. 56-65:



Przykład 20: L. Durosoir, *Jouvence. Poème Symphonique pour violon principal et octuor* (1921), cz. I, t. 320-323:



Od t. 50 wraca część A, powtórzona właściwie bez zmian, pomijając kilka subtelnych różnic dynamicznych.

Miniaturę kończy coda (od t. 65), w której najbardziej charakterystyczna - i zarazem problematyczna - jest polirytmia między partią skrzypiec i fortepianu. Podczas gdy skrzypek prowadzi kończącą frazę w niezmiennym pulsie 3/8, fortepian przechodzi na puls „kwintolowy”. W tak wolnym tempie niełatwo jest pokazać obie partie w taki sposób, aby cały fragment brzmiał zrozumiale dla słuchacza.

Przykład 21: L.Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Vision*, t. 71-82:

The image displays a musical score for the piece 'Vision' by L. Durosoir, measures 71 through 82. The score is written for a piano and features a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The music is characterized by a repetitive melodic motif in the right hand, which is often accompanied by chords or single notes in the left hand. Dynamic markings include 'dim.' (diminuendo) and 'pp' (pianissimo). The score concludes with a fermata over the final note.

Część ta, podobnie jak *Bretagne*, kończy się uspokojeniem zawieszając ostatni dźwięk do wyciszenia na fermacie.

Najważniejszym problemem wykonawczym tej części jest jej repetytywna budowa. Główny temat pojawia się czterokrotnie, za każdym razem uzupełniony delikatnymi sugestiami kompozytora dotyczącymi różnic dynamicznych. Realizując je, każdy pokaz tematu może brzmieć zupełnie inaczej. Pokaz 3. i 4. zanotowany jest identycznie, jednak ze względu na to, w jaki sposób każdy z nich się rozwija, postanowiłam nieznacznie je zróżnicować. I tak, pokaz nr 3 interesująco brzmi zagrany bardzo „płasko”, wręcz *flautando* i *senza vibrato*, natomiast pokaz nr 4 wręcz przeciwnie: najintensywniej ze wszystkich, głębokim dźwiękiem i w większej dynamice prowadząc do kulminacji cody w t. 72, po której następuje już tylko uspokojenie do końca części.

Zauważyć można pewne podobieństwo *Vision* do *I-szej Sonaty skrzypcowej op. posth.* (1897) Maurice’a Ravela: główny motyw tematyczny powtarzany jest wielokrotnie i to właśnie te powtórzenia kształtują formę dzieła.

Przykład 22: M. Ravel, *Sonate Posthume pour violon et piano* (1927), t.1-8, partia skrzypiec:



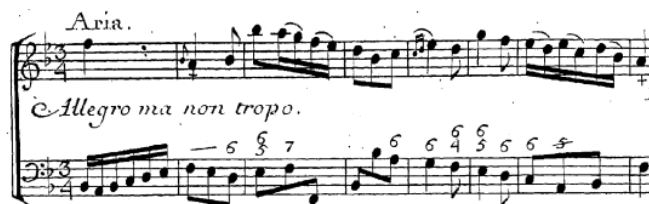
3.3 Ronde

Środkowa część cyklu, *Ronde* jest zupełnie inna niż poprzednie. Forma klasycznego ronda²², wskazówka od kompozytora „z wielkim apetytem” (*avec beaucoup d'entrain*, ♩=76), metrum 6/8 oraz wyraźne nawiązania do bardzo cenionego przez Durosoira Jean-Marie Leclaira sprawiają, że ogniwo to jest pełne tanecznej radości i energii.

Przykład 23: L.Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 1-4:



Przykład 24: Jean-Marie Leclair, *Sonata skrzypcowa op. 2 nr 7, Aria*, t. 1-8:



W tym samym roku (1920) kompozytor dokonał transkrypcji dwóch części *Aquarelles*: *Ronde* i *Berceuse* na wiolonczelę i fortepian.

Budowa *Ronde* jest bardzo klarowna:

²² Forma ronda pojawia się też w innych dziełach Durosoir, np. w *Divertissement z Trios pièces pour violoncelle et piano*.

t. 1-12	Refren
t. 13-26	Kuplet I
t. 27-36	Refren przechodzący płynnie w
t. 37-48	Kuplet II
t. 49-55	Refren: 2 pokazy tematu– pierwszy w partii fortepianu skrócony do 3 taktów, drugi w partii skrzypiec 4-taktowy;
t. 56-72	Kuplet III
t. 73-86	Refren połączony z codą

Refren (t. 1-12) składa się dwóch pokazów tematu: t. 1-6 (fortepian) i t. 7-12 (skrzypce). Ostatnie dwa takty każdego pokazu są delikatnie zmodyfikowane, zachowują jednak tę samą fakturę szesnastkowych figuracji.

Przykład 25: L.Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 1-12:

Gai et avec beaucoup d'entrain $\text{♩} = 76$

Violon

Gai et avec beaucoup d'entrain $\text{♩} = 76$

Piano

mf

mf

cresc.

p

cresc.

f

dim.

mf

tr

Warto zwrócić uwagę na wpływy Leclaira: figuracje szesnastkowe pojawiają się bardzo często w jego twórczości.

Przykład 26: Jean-Marie Leclair, *Sonata skrzypcowa* op. 1 nr 9, *Allegro*, t. 74-79:



Przykład 27: Jean-Marie Leclair, *Sonata skrzypcowa* op. 2 nr 5, *Allegro assai*, t. 55-61:



Kuplet I (t. 13-26) podzielić można na 2 fazy:

- Faza I (t. 13-29) jeszcze wyraźniej nawiązuje do muzyki dawnej poprzez charakterystyczny motyw ukłonu (ćwierćnuta i ósemka), tryle (w t. 13 proponuję wykonanie tryli z zakończeniami, tak jak zostało to zanotowane w wersji wiolonczelowej) czy taneczną linię kroczącego basu.

Przykład 28: L.Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 10-18:



Przykład 29: Jean-Marie Leclair, *Sonata triowa D-dur op. 4 nr 3, Andante pastorale*, t. 8-14:



Następnie faza ta staje się bardziej liryczna, nie tracąc jednak swego tanecznego charakteru, a śpiewna melodia skrzypiec jest kontrapunktowana przez kroczący bas fortepianu.

- Faza II (t. 22-26) wprowadza nowy materiał. Motyw szesnastkowy grany *legèr* (lekko) przechodzi z jednej partii do drugiej zagęszczając akcję i prowadząc do refrenu.

Przykład 30: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 23-26:



Kolejny refren również składa się z dwóch faz. Pierwsza to swego rodzaju „refren pozorny” (t. 27-30), w którym następuje dwukrotne powtórzenie motywu czołowego z tematu. Dopiero trzecie powtórzenie tego motywu jest rozwinięte w pełny temat (t. 31-36), który płynnie przechodzi w II kuplet.

Kuplet II (t. 37-48) znów pokazuje inwencję kompozytora. Wyraźny charakter *scherzando*, imitacje między obiema partiami, lekkie przebiegi w wysokich rejestrach skrzypiec mogą nasunąć skojarzenia z dziełami klawesynowymi C. Ph. E. Bacha. Już po chwili Durosoir niejako „wytrąca” słuchacza z poczucia lekkości: skrzypce grają w wysokich pozycjach na strunie G i po burzliwym pochodzie szesnastek granych *crescendo* następuje kolejny refren.

Przykład 31: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 40-49:



W t. 49 rozpoczyna się kolejny refren, jest on jednak pokazany w sposób dość nietypowy. Składa się z dwóch faz. Pierwsza może być zarówno zakończeniem poprzedniego fragmentu (ze względu na tryl, który powinien być wykonany z zakończeniem, podobnie jak w wersji wiolonczelowej), jak i należeć już do następnego ustępu.

Przykład 32: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 48-51:



Kolejne cztery takty to znany nam już pokaz tematu.

Kuplet III (t. 56-72) obfituje w nagłe zmiany dynamiki oraz artykulacji (t. 58-59; 66-69). Warto zwrócić też uwagę na duże zagęszczenie tryli (t. 60-64), wcześniej występujących tylko sporadycznie, zazwyczaj we fragmentach kadencyjnych.

Przykład 33: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 57-69:





Ostatni refren płynnie przechodzi w codę. Po nie zmienionym pierwszym pokazie tematu (t. 73-77), drugi pokaz rozwija się prowadząc do wirtuozowskiego zakończenia *brillant*. Szybkie pochody gamowe w partii skrzypiec grane w najwyższych rejestrach oraz powtórzony w dwóch ostatnich taktach pełen alikwotów dźwięk e, sprawiają, że coda jest bardzo efektowna i ukazuje zamiłowanie kompozytora, a jednocześnie skrzypka-wirtuoza do tego typu, pełnych blasku rozwiązań.

Przykład 32: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Ronde*, t. 81-86:



Przednutka skrzypiec w ostatnim takcie powinna być wykonana „na raz”, jako kolejna z przebiegu szesnastek z poprzedniego taktu. Akord fortepianu powinien się więc pojawić razem z ostatnim dźwiękiem skrzypiec. Podobne zakończenia znaleźć można u Leclaira.

Ronde jest jednym z bardziej wymagających technicznie utworów Durosoir. Mimo małych rozmiarów wykonawca musi posługiwać się nienaganną techniką zarówno lewej, jak i prawej ręki. Szybkie przebiegi gamowe, dalekie skoki o kilka pozycji, krótkie, prężne tryle czy zróżnicowanie vibracji to tylko niektóre z problemów. Nie bez znaczenia jest także umiejętność zastosowania wielu artykulacji, z których najważniejsze w tym utworze będą krótkie, ostre i wyraziste, takie jak *spiccato*.

W czasie pracy nad tą częścią razem z pianistą, Sławomirem Cierpikiem, postanowiliśmy dokonać kilku korekt, szczególnie w zakresie dynamiki. Podyktowane były one najczęściej potrzebą zróżnicowania powtarzających się fragmentów. Część z nich została też zaadaptowana z wersji wiolonczelowej, jako bardziej przekonująca. Wreszcie, niektóre z nich dotyczą jedynie ujednolicenia zapisu dynamiki w obu partiach w przypadku, gdy oznaczenia pojawiają się tylko w jednej z nich.

3.4. *Berceuse*

Kołysanka (*Berceuse*) jest przepiękną miniaturą, pełną uroku i spokoju (oznaczenie od kompozytora: *Lent et mystérieux* – powoli i tajemniczo). Jak większość *Akwareli* posiada budowę ABA i w całości utrzymana jest w tonacji Des-dur. Można powiedzieć, że tym samym wpisuje się w swego rodzaju tradycję: właśnie w tej tonacji utrzymane są kołysanki chociażby Liszta, Bałakiriewa czy Chopina. *Berceuse* jest jakby wspomnieniem kołysanek Chopina czy Faure. Podobna faktura czy budowa sprawiają, że skojarzenia nasuwają się same.

Przykład 33: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Berceuse*, t. 1-8:

The image displays a musical score for Violoncello and Piano. The tempo and mood are marked as "Lent et mystérieux". The Violoncello part begins with a rest, followed by a melodic line starting on a half note G4, marked with a forte (*f*) dynamic. The Piano part starts with a half note G3, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *dim.* and *rit.*. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 8/8.

Przykład 34: G. Faure, *Berceuse* op. 16, t. 1-6:

Przykład 35: F. Chopin, *Berceuse* op. 57, t. 1-6:

To samo metrum 6/8, podobne tempo, ósemkowy akompaniament fortepianu pokazany przez 2 takty, po których wchodzi główny temat kołysanki w dłuższych wartościach: są to cechy wspólne tych trzech utworów.

Kołysankę rozpoczyna krótki, 2-taktowy wstęp fortepianu, po którym skrzypce wchodzi z piękną spokojną melodią zbudowaną na interwale kwinty. To właśnie ten zabieg jest największym wyzwaniem wykonawczym *Kołysanki* – na skrzypcach kwinty można wykonać poprzez wyciągnięcie palca, przestawianie go ze struny na strunę lub „podkładanie” jednego palca pod drugi (tzw. kwinta Bezekirskiego). W tym konkretnym przypadku, ze względu na potrzebę uzyskania brzmienia *legato*, ten ostatni sposób wydaje się być najwłaściwszym. Proponowana przeze mnie aplikatura wygląda w następujący sposób:

Przykład 36: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Berceuse*, t. 1-14:

Example 36 shows the first 14 measures of the piece. The tempo is marked 'Lent et mystérieux' with the instruction 'sourdine ad libitum'. The music begins with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various ornaments and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 2, 1, 1, 2, 3, 2, 1, 1, 3, 2, 3, 4, 3, 2, 1, 4). The piece transitions from a slow tempo to a more active one, marked 'Tempo' with a 'rit.' (ritardando) leading into it. The dynamic changes to *pp* (pianissimo) and includes a 'dim.' (diminuendo) marking.

W t. 15 rozpoczyna się część B. Idąc za wskazówkami kompozytora, powinna być ona nieco żywsza (*un peu animé*). Warto zwrócić uwagę na zmianę w partii fortepianu, który wykonuje teraz arpeggiowane, jakby harfowe akordy.

Przykład 37: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Berceuse*, t. 17-20:

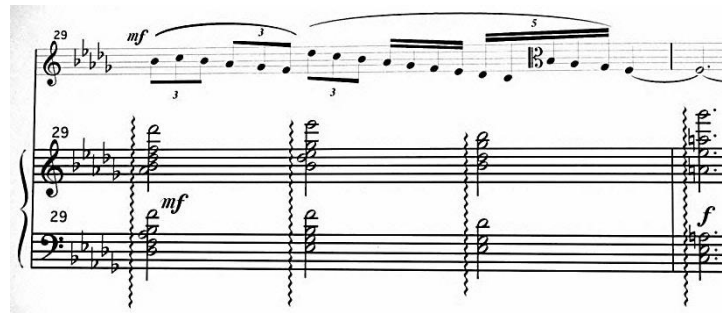
Example 37 shows measures 17-20. The piano part features arpeggiated chords, marked 'poco cresc.' (poco crescendo). The melodic line continues with a 'poco cresc.' marking.

Możemy tu zaobserwować wpływ *Berceuse* na późniejszą twórczość Durosoira – zabieg ten stosowany jest przez niego wielokrotnie.

Przykład 38: L. Durosoir, *Poème* na skrzypce, altówkę i fortepian (1920), t. 155-158:

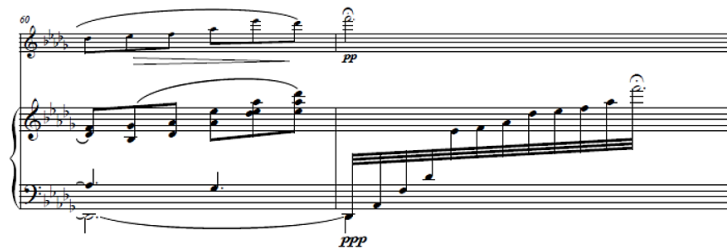
Example 38 shows measures 155-158. The score is for Violon, Alto, and Piano. The piano part features arpeggiated chords, marked 'mf' (mezzo-forte). The Violon and Alto parts are marked 'Plus animé'.

Przykład 39: L. Durosoir, *Vitrail* na altówkę i fortepian (1934), t. 29:



Po zaledwie 20-taktowej części B wraca część A (w t. 35). Inaczej niż w ekspozycji, temat skrzypiec pokazany jest najpierw w niższej, następnie w wyższej oktawie. T. 51 rozpoczyna krótką codę, która opiera się głównie na rozłożonym akrodzie Des-dur: od t. 55 w partii fortepianu brzmi nuta pedałowca des, zaś pozostałe głosy delikatnie zwalnienając *diminuendo* prowadzą do końca *morendo*. Warto zwrócić uwagę na zapis ostatniego taktu:

Przykład 40: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), cz. IV *Berceuse*, t. 59-60:



Właściwsza wydaje się notacja zastosowana w wersji wiolonczelowej. Pozwala ona uniknąć niepotrzebnej nerwowości i sprzyja „wygasaniu” utworu:

Przykład 41: L. Durosoir, *Berceuse* na wiolonczelę i fortepian, t. 59-60:



Berceuse wywarła niemały wpływ na późniejszą twórczość Durosoira: w tej samej tonacji Des-dur powstały: *Vitrail* na altówkę i fortepian (1934) czy *Sonnet à un enfant* na głos i fortepian (1930). Rok 1923 przyniósł *Légende* na fortepian o identycznej budowie (ABA), w metrum 3/8 i tempie *Lent*, zaś jednym z ostatnich dzieł Durosoira jest *Nocturne* na fortepian (1949), znów o tej samej formie (ABA) i podobnym metrum (12/8). W 1920 roku kompozytor

dokonał transkrypcji *Kołysanki* na wiolonczelę i fortepian, a kolejna *Berceuse*, tym razem na flet i fortepian powstała w 1934 roku. Echa *Kołysanki* możemy odnaleźć także w ostatnim utworze Durosoira: *Chant Elégiaque* na skrzypce i fortepian (1950), dedykowanym tragicznie zmarłej skrzypaczce Ginette Neveu²³. Partia skrzypiec jest prowadzona w prawie identyczny sposób.

Przykład 42: L. Durosoir, *Chant Elégiaque* na skrzypce i fortepian (1950), t. 1-16:



3.5. Intermède

Ostatnia *Akwarela*, podobnie jak *Ronde*, jest dość wymagająca pod względem technicznym. Utrzymana w ulubionej formie kompozytora, ABA, stanowi efektowne i wirtuozowskie zwieńczenie cyklu. Jest chyba też najswobodniejszą i najbardziej barwną z pięciu omawianych miniatur.

Sam tytuł może nawiązywać do *Sonaty skrzypcowej* Debussy'ego, którą Durosoir znał i bardzo cenił. *Intermède* z tego dzieła również jest kolorowe, niespokojne, bogate w nagłe zmiany dynamiczne i agogiczne. Sam początek miniatury Durosoira przypomina zaś fragmenty finału wyżej wymienionej *Sonaty*.

Przykład 43: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Intermède*, t. 1-9, partia skrzypiec:



²³ Ginette Neveu (1919 - 1949) - francuska skrzypaczka, zwyciężczyni I Międzynarodowego Konkursu im. H. Wieniawskiego w Warszawie (1935). Jej grę charakteryzowała energia, siła i moc oraz nieskazitelna intonacja, jest uznawana za jedną z najwybitniejszych wiolinistek, pomimo że jej kariera zakończyła się w bardzo młodym wieku - ona i jej brat zginęli na pokładzie samolotu Air France, który rozbił się o górę podczas nieudanego lądowania na Azorach.

Przykład 44: C. Debussy, *Sonata pour violon*, cz. III, t. 25-36:



Część A składa się z dwóch faz. Mimo, że obie opierają się na bardzo podobnym materiale rytmiczno-melodycznym, dzięki dodatkowym efektom dźwiękowym fragment ten jest bardzo kolorowy. Pierwsza faza (t. 1-16) zaczyna się klasycznie, wspólnym wejściem skrzypiec i fortepianu. Już w t. 6 skrzypce wirtuozowsko „wspinają się” w najwyższe rejestry. Mimo wpływów Debussy’ego w dalszym ciągu wyczuwalna jest swego rodzaju stylizacja na muzykę dawną. Widać to szczególnie w partii fortepianu:

Przykład 45: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Intermède*, t. 7-12:



W t. 12 pojawiają się częste w muzyce impresjonizmu flazolety stanowiące swoistą wariację słyszanego już wcześniej materiału.

Przykład 46: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Intermède*, t. 10-16:



Drugą fazę (t. 17-30) rozpoczynają pierwsze w całym cyklu pizzicata grane zarówno prawą, jak i lewą ręką. Wiadomo, że Durosoir znał *Kwartety* Debussy’ego (1893) i Ravela (1903), w których drugie części prawie w całości oparte są na pizzicatach. Fragment ten, właśnie dzięki pizzicatom i flażoletom, a także tremolom w partii fortepianu, mieni się feerią barw. W t. 25 kompozytor sugeruje grę na strunie G w dynamice *ff*, co stanowi kolejną niespodziankę w tak krótkim fragmencie.

Część B (t. 31-60) stanowi przeciwieństwo części A. Szeroka fraza legato grana rubato (*Tempo – sans rigueur*; luźno, bez rygoru) wprowadza słuchacza w inny świat. Na tle melodii skrzypiec fortepian najpierw podąża za nią w tym samym nastroju, a następnie słyszymy nowe, zaskakujące elementy, np. „figlarne” motywy w t. 39-41, a także 45-48.

Przykład 47: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Intermède*, t. 37-48:



Część A (t. 61-90) powraca bez żadnych zmian, a zaraz po niej kompozytor wprowadza krótką, 10-taktową codę *brillant*: szybkie przebiegi szesnastkowe tym razem grane staccatto oraz następujące po nich pizzicato efektownie prowadzą do niespodziewanego końca.

Przykład 48: L. Durosoir, *Cinq Aquarelles* (1920), *Intermède*, t. 91-100:

The image displays a musical score for measures 91-100 of the 'Intermède' section from 'Cinq Aquarelles' by L. Durosoir. The score is written for piano and features two systems of staves. The first system (measures 91-95) includes a treble staff with a 'Tempo' marking and a 'f brilliant' dynamic, and a grand staff (treble and bass) with a 'Tempo' marking and a 'mf' dynamic. The second system (measures 96-100) includes a treble staff with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'mezzo' (mezzo-forte) dynamic, and a grand staff. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

3.6. Podsumowanie

Akwarele, mimo że pierwsze, to chyba najbardziej udane dzieło kompozytora. Zwarta forma każdej z części sprawia, że ich różnorodność, bogata faktura i efekty sonorystyczne nie dominują w tych miniaturach. W późniejszych utworach Durosoir skłaniał się raczej ku większym formom, które niekiedy wydają się „przegadane”. *Akwarele* to piękny utwór, który z powodzeniem mógłby zagościć w programach największych sal koncertowych obok najwybitniejszych dzieł.

4. *Le Lis*

Sonata a-moll na fortepian i skrzypce *Le Lis*

Rok powstania: 1921

Części: I. Introduction

II. *Le Lis*

Czas trwania: ok. 25 min.

Dedykacja: cz. II opatrzona dedykacją: *A la mémoire de Jean-Marie Leclair* (pamięci Jean-Marie Leclaira)

Prawykonanie: Paryż, 25 X 1924. Kompozytor na skrzypcach, Paul Loyonnet przy fortepianie.

Wydanie nutowe: 2004 r., Wydawnictwo Megep.

Le Lis („Lilia”) - *Sonata a-moll na fortepian i skrzypce* (kolejność, w jakiej kompozytor wymienia instrumenty prawdopodobnie nawiązuje do Beethovena) została napisana w 1921 roku. Pierwsza część (*Introduction*) to wyraźna inspiracja poezją, druga zaś (*Le Lis*) poświęcona jest pamięci Jean-Marie Leclaira²⁴ (*A la mémoire de Jean-Marie Leclair*), kompozytora i skrzypka, którego Durosoir ogromnie podziwiał. Części następują po sobie właściwie bez zmiany tempa czy stylu. Warto zauważyć, że ta jednorodność całego dzieła jest jedną z głównych cech dojrzałej twórczości Durosoira.

²⁴ Jean-Marie Leclair, znany też jako Jean-Marie Leclair Starszy, (1697 - 1764) - barokowy kompozytor i skrzypek. Uważa się go za założyciela francuskiej szkoły gry skrzypcowej.

4.1. Introduction

Pierwsza część opatrzona jest dwuwierszem Leconte'a de Lisle²⁵:

*Et j'ai suivi longtemps, sans l'atteindre jamais,
La jeune Illusion qu'en mes beaux jours j'aimais.*
(‘Bhagavar’, Poèmes antiques; 1852)

*I długo podążałem za nią, nigdy jej nie dosięgając,
Młodej iluzji, którą kochałem za moich najlepszych czasów.*
(tłum. własne)

Mimo widocznego pesymizmu tego fragmentu, pierwsza część (*Introduction*) jest bardzo pomysłowa, emanuje niezwykłą energią i wyobraźnią. Kontrastujące epizody, swobodne i błyskotliwe, wyrażają radość i młodzieńczą ekscytację, podczas gdy introdukcja i konkluzja stanowią punkt głębokiego rozczarowania. Całość utrzymana jest w metrum trójdzielnym (3/2, 3/4, 12/8), co potęguje efekt taneczności.

Introduction zbudowana jest w bardzo klarowny sposób: niedługi wstęp wyraźnie kontrastuje z właściwą, bardzo burzliwą częścią środkową w formie allegro sonatowego, epilog zaś bezpośrednio nawiązuje do wstępu.

Część rozpoczynają skrzypce solo, do których w t. 6 dołącza fortepian. Fragment ten, opisany przez kompozytora jako *Lent et calme* (wolno i spokojnie), zbudowany jest z długich, jakby „pustych” wartości w skrzypcach oraz kontrastującej, ruchliwej partii fortepianu. Warto zwrócić uwagę na pokazany po raz pierwszy motyw przewodni tej części (t. 6-9 w lewej ręce fortepianu), który potem pojawia się wielokrotnie.

Przykład 54: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 1-10:

The image shows a musical score for the first ten measures of a piece. The top staff is for Violon (Violin) and the bottom staff is for Piano. Both are marked 'Lent et calme'. The Violon part consists of long, sustained notes, with dynamics p, cresc., and mf indicated. The Piano part shows a rhythmic pattern in the left hand, with the right hand having rests.

²⁵ Charles-Marie-René Leconte de Lisle (1818 - 1894) – francuski poeta, filozof, filolog klasyczny i krytyk literacki epoki romantyzmu, przedstawiciel pesymizmu, tłumacz literatury klasycznej, autor sformułowania "sztuka czysta" oraz propagator hasła "sztuka dla sztuki". Uznany za najwybitniejszego przedstawiciela nurtu zwanego parnasizmem oraz jednego z najwybitniejszych poetów XIX-wiecznej literatury francuskiej. Współcześnie zapomniany, odegrał znaczący wpływ na rodzący się modernizm oraz pokolenie Młodej Polski.



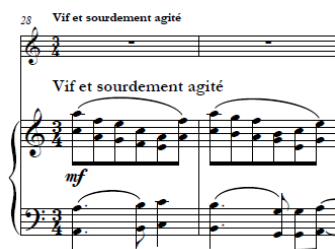
Drugi pokaz rozwija się *un peu mouvementé et crescendo* (zacieśniając i zgłaśniając) i po małej kulminacji w t. 21 przechodzi do fragmentu kończącego wstęp, który zbudowany jest podobnie, jak pierwsze takty tej części.

Przykład 55: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 22-27:



Właściwa część (*Vif et sourdement agité* – żywy i skrycie poruszony) rozpoczyna się w t. 28. Już w dwóch pierwszych taktach można zauważyć pokazany we wstępie motyw przewodni (Temat I).

Przykład 56: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 28-29:



Motyw ten, podobnie jak temat pokazany w partii skrzypiec, jest podstawą całej części: wielokrotnie przetwarzany i ukazany w obu partiach, ale różnych rejestrach sprawia, że muzyka mieni się feerią barw. Pierwsze jego opracowanie wariacyjne widzimy już w t. 43-48: kompozytor niespodzianie wprowadza pizzicato w partii skrzypiec oraz sugeruje bardzo śmiało wykonanie tego fragmentu (*bien en valeur*).

Przykład 57: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 43-48:

Efekt ten jednak nie trwa długo – w t. 49 wraca znany nam już fragment początkowy. Kompozytor rozmieszcza jednak charakterystyczne motywy w inny sposób. Warto też zwrócić uwagę na zagęszczenie rytmiczne w partii fortepianu – muzyka cały czas narasta tworząc coraz więcej barwnych plam oraz zacierając kontury rytmiczne.

Przykład 58: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 49-52:

Cały następujący zaraz potem fragment (t. 63-104) w pełni ukazuje maestrię i fantazję, z jaką kompozytor przetwarza znany nam już motyw tematyczny. Ciągłe falowania, kulminacje, zmiany dynamiczne i przede wszystkim różnorodny materiał w partii fortepianu sprawia, że mimo pewnej repetetywności, fragment ten jest niezwykle kolorowy i ciekawy.

W t. 105 Durosoir wprowadza zupełnie nowy materiał, który można określić jako Temat II. Określenie *Agreste* (rustykalnie) oraz zmiana metrum na 12/8 nadają temu fragmentowi taneczny i żartobliwy charakter. Dodatkowo lekkości dodają częste tryle, będące kolejnym nawiązaniem do muzyki dawnej, zapewne do wspomnianego już Leclaira. Warto zwrócić uwagę, iż mimo pewnego nagromadzenia środków (zarówno w partii skrzypiec, jak i obu rąk fortepianu mamy do czynienia z innym materiałem), muzyka nadal pozostaje lekka i przejrzysta.

Przykład 59: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 105-106:



Po tym „rustykalnym” fragmencie kompozytor niespodzianie wprowadza krótką, czterotaktową kadencję fortepianu (t. 112-115), po której znów wraca fragment *Agreste*, tym razem z inną dyspozycją głosów.

Przykład 60: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 116-117:



Pojawiająca się zaraz potem kolejna kadencja fortepianu, tym razem z towarzyszeniem stojących flażoletów i tryli w partii skrzypiec, poprzez zgęszczenie faktury i tempa (*en animant poco a poco, en animant de plus en plus i serrez le mouvement*) prowadzi do kolejnego, dużo żywszego fragmentu.

Od t. 128, w którym rozpoczyna się swego rodzaju przetworzenie (*Très vif et passionné, énergique*). Znany już motyw przewodni całej części, pokazany tym razem w partii skrzypiec, przetwarzany jest w nowatorski sposób. Partia fortepianu pełna jest nowych rozwiązań rytmicznych: od ósemek granych *expressif* (prz. 61) przez rozłożone akordy w rytmie triolowym zarówno *staccato*, jak i *legato* (prz. 62), aż do szybkich przebiegów szesnastkowych w oktawach (prz. 63). Następujące w ostatnich taktach uspokojenie i wyciszenie prowadzi do powtórzenia pierwszego *Vif et sourdement agité* (od t. 28). Największą trudnością wykonawczą tego fragmentu jest repetytywność głównego motywu. Oprócz problemów czysto technicznych, skrzypiek musi wykazać się niezwykłą inwencją w kreowaniu powtarzającej się frazy. Należy

przy tym cały czas mieć na uwadze gęstą i bardzo trudną partię fortepianu – mimo tego nawarstwienia, fraza skrzypiec powinna płynąć naturalnie i bez zatrzymywania.

Przykład 61: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 129-132:

Przykład 62: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 142-145:

Przykład 63: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 154-156:

Wraz z powrotem *Vif et sourdement agité* (t. 183) następuje reprzyza – materiał początkowy jest powtórzony prawie bez zmian, rozwija się jednak zupełnie inaczej. Od t. 207 burzliwe *Agitato* prowadzi do spokojnego *Tranquille*, które uspokaja na chwilę akcję. Warto zwrócić uwagę na niezwykłą przejrzystość faktury – partia fortepianu prowadzona w zaledwie dwóch głosach oraz w częstym unisono rytmicznym sprawia, że ten niezwykle, jakby niebiański fragment daje słuchaczowi chwilę wytchnienia. Efekt ten potęguje fakt, że oba instrumenty poruszają się w wysokich rejestrach.

Przykład 64: L. Durosioir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 214-230:

The musical score for measures 214-230 of L. Durosioir's Sonata a-moll *Le Lis*, Part I, is presented in two systems. The first system (measures 214-219) shows the piano part with a 'légèr' marking and a '7' (seventh) marking, and the fortepiano part with a 'pp' marking. The second system (measures 220-230) shows the piano part with a 'Tranquille' marking and the fortepiano part with a 'p' marking. The score includes various dynamics (mf, pp, p, dim.) and tempo markings (Tempo, Tranquille, poco nt., poco rit.). The piano part has a '7' marking at measure 214. The fortepiano part has a 'mf' marking at measure 219. The score ends at measure 230 with a 'poco rit.' marking.

Kolejny powrót tematu (t. 231) oraz krótka kadencja fortepianu (t. 246-251) prowadzą do powrotu Tematu II (*Agreste*), który tym razem pojawia się tylko raz rozwijając się w najbardziej rozbudowaną kadencję obu instrumentów, która stanowi codę głównej części. Kadencja ta po raz pierwszy poprowadzona jest nie tylko w partii fortepianu, ale bazuje na dialogu instrumentów. Mimo określenia *très libre* (bardzo dowolnie), należy pamiętać właśnie o tym współdziałaniu instrumentów – obie partie uzupełniają się wzajemnie tworząc spójną całość prowadzącą do epilogu.

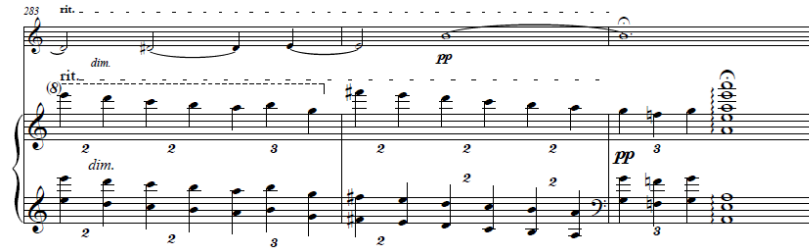
Przykład 65: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 259-261:

Epilog (*Lent et calme*, t. 265-285) opiera się na tym samym materiale motywicznym co wstęp, jednak warto zwrócić uwagę na zróżnicowanie dynamiczne partii skrzypiec, falowanie agogiczne (*en animant peu à peu*, *stringendo* czy *en retenant peu à peu*) oraz sugestię gry *con sordino*.

Przykład 66: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 265-285:

Introduction kończy się rozrzedzeniem faktury, uspokojeniem agogicznym i dynamicznym. Największym zaskoczeniem jest wieńczący akord fortepianu złożony tylko z dźwięku e i a, wzbogacony o h w skrzypcach. Tak „czyste”, pełne przestrzeni współbrzmienie sprawia, że słuchacz może odetchnąć po muzyce pełnej emocji i gwałtownych zmian nastrojów.

Przykład 67: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 283-285:



4.2. *Le Lis*

Część II, *Le Lis*, opiera się na dwóch kontrastujących, powtarzających się motywach. Pierwszy fragment (t. 1-24), zdecydowanie najlepiej odzwierciedlający określenie kompozytora *A la mémoire de Jean-Marie Leclair*, ewidentnie nawiązuje do barokowej uwertury francuskiej. Partia fortepianu prowadząca passacagliową linię chromatyczną w basie stanowi podstawę i tło dla punktowanych rytmów w partii skrzypiec.

Przykład 68: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 1-4:



Podobne formuły rytmiczne oraz zstępującą chromatycznie linię basu można zauważyć w twórczości Leclairea.

Przykład 69: J.-M. Leclair, *Sonata op. 2 nr 1*, cz. I Adagio, t. 1-3:



Nie można nie zauważyć również powiązań z innymi dziełami baroku, np. z twórczości Bacha.

Przykład 70: J. S. Bach, *Uwertura w stylu francuskim* BWV 831, t. 1-7:



Pomijając inspiracje muzyką dawną w *Akwarelach*, *Le Lis* jest właściwie jedyną tak wyraźną stylizacją. Prawdopodobnie wynika to z wzajemnych wpływów Durosiera i jego przyjaciela, André Capleta, który również nawiązywał do twórczości francuskich mistrzów baroku pisząc m. in. takie utwory, jak *Menuet d'après Lully* czy *Trios petites pièces dans le Style ancien* na skrzypce i fortepian.

Mimo, że *Le Lis* jest jednoznaczną stylizacją, kompozytor nie ustaje w impresjonistycznych poszukiwaniach. W t. 11 fortepian poprzez kadencyjnie rozłożone, jakby harfowe akordy, prowadzi do fragmentu określonego *expressif*, który mimo, że skonstruowany w podobny sposób jak początek, poprzez bogatą harmonię (prz. 71) i późniejsze rozrzedzenie faktury (prz. 72) jest pełen kolorów i wysublimowanych brzmień.

Przykład 71: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 11-12:

Przykład 72: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 19-20:

Burzliwa kadencja fortepianu (t. 22) wiedzie do kontrastującego fragmentu utrzymanego w zupełnie innej stylistyce.

Assez vif et bien rythmé (t. 25) rozpoczyna motyw wyraźnie przypominający ten z części I. Jest to świetny przykład dążenia do ujednolicenia części i spójności dzieła.

Przykład 73: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. I, t. 28-29:

Przykład 74: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 25:

Motyw inicjujący żywą część *Le Lis* jest zbudowany dość specyficznie, a zarazem charakterystycznie dla Durosoira. Metrum 5/4, podzielone niejako na dwa takty (zawsze 3/4 i 2/4) często występuje w jego twórczości.

Przykład 75: L. Durosoir, *Poème pour violon, alto et piano*, t. 41-42:

Violon

Alto

Piano

m.g. pp mystérieux et lointain

m.d. toujours ff

Przykład 76: L. Durosoir, *Sonnet à un enfant pour chant et piano*, t. 1:

Chant

Modéré

Piano

p très doux

3

Po tym krótkim, burzliwym fragmencie Durosoir nagle wprowadza uspokojenie (t. 39). Wolniejsze tempo (*Un peu moins vif*), zmiana metrum na regularne 3/4, rozrzedzenie faktury i bardziej melodyczne prowadzenie głosów, a także wszechobecne ozdobniki sprawiają, że słuchacz na chwilę może odetchnąć.

Przykład 77: L. Durosoir, *Sonata a-moll Le Lis*, cz. II, t. 39-42:

39

Un peu moins vif

mf

Un peu moins vif

pp très souple

p

Ten pozorny spokój nie trwa jednak długo. Zaledwie po siedmiu taktach wraca motyw początkowy, tym razem z inną dyspozycją głosów: motyw tematyczny przejmuje fortepian, skrzypce zaś akompaniują i uzupełniają główną myśl. Warto zwrócić uwagę na występujące tu akordy, raczej rzadko spotykane w twórczości Durosoira. Utrzymanie ich w sugerowanej dynamice *p* oraz przypisana im drugorzędna rola, sprawiły, że mimo braku takiej sugestii od kompozytora, postanowiłam wykonywać je harfowym *arpeggio*. Wyjątkiem są te o większym znaczeniu harmonicznym i dramatycznym (np. w t. 55 i 56).

Przykład 78: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 46-47:



Powracający w t. 59 fragment *Un peu moins vif* pokazuje po raz kolejny znany nam już zabieg kompozytora: zmianę dyspozycji głosów.

Przykład 79: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 59-62:



Po prawie identycznie powtórzonych siedmiu taktach kompozytor rozwija myśl muzyczną (t. 67): żarliwa (*chaleureux*) kantylenta skrzypiec prowadzona jest na tle akordów o ściśle określonej harmonii. Z wcześniejszej niepokojącej imitacji, przeplatania się motywów oraz braku centrum tonalnego, wyłania się więc obraz jakby nam znany. Fragment ten stanowi łącznik do powrotu metrum 5/4 (t. 82), gdzie oba motywy dominujące w żywej części zostają artystycznie przetwarzane w wariacyjny sposób.

Przykład 80: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 82-86:

Zakończenie tego ustępu uspokaja akcję jednocześnie prowadząc do kolejnych myśli muzycznych. Mając na względzie relacje między partiami obu instrumentów oraz charakter muzyki, postanowiłam dokonać, moim zdaniem potrzebnej, korekty dynamicznej. W t. 92 zamiast *crescendo* prowadzącego do *f* proponuję dynamikę spójną z partią fortepianu: *diminuendo* i wynikające z niego *p* i *pp*.

Przykład 81: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 92-94:

W t. 95 następuje zmiana metrum na C. Fortepian solo prowadzi wyjątkowo romantyczną frazę (*très expressif*). Szybko jednak, bo zaledwie po czterech taktach, akcję przerywa gwałtowne wejście skrzypiec. „Porwane” motywy w obu partiach czy określenie *passionné* sprawiają, że fragment ten jest jednym z bardziej burzliwych w całej *Sonacie*.

Przykład 82: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 98-100:

Durosoir uspakaja muzykę w charakterystyczny dla siebie sposób prowadząc tym samym do powrotu początkowego fragmentu stylizowanego. Warto zwrócić uwagę na ciekawy zabieg: burzliwy motyw skrzypiec z t. 99-100 kilkakrotnie występuje w dość długiej kadencji fortepianu (t. 133-134), aby poprzez uspokojenie od t. 137 płynnie przejść do znanego już barokowego motywu zbudowanego na tej samej formule rytmicznej. Jest to mistrzowskie wręcz połączenie dwóch skrajnych stylistycznie i nastrojowo fragmentów.

Przykład 83: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 136-141:

136 Retenez 14

140 Grave *poco cresc.*

Grave *mf*

pp

„Barokowy” fragment pod względem wykorzystanego materiału niewiele różni się od analogicznego ustępu na początku części. Główną różnicą jest prowadzenie linii skrzypiec w wysokim rejestrze, co sprawia, że muzyka ma bardziej dramatyczny charakter. Nowym zabiegiem jest również kadencja skrzypiec (t. 149-152), która poprzez przyspieszenie i zwiększenie intensywności (*en augmentant de force*) w naturalny sposób prowadzi do kolejnego fragmentu *Assez vif et bien rythmé* (t. 153).

Przykład 84: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 149-152, partia skrzypiec:

149 *en animant* *animato*

en augmentant de force peu à peu *cresc.*

151 *en élargissant de plus en plus* *rit.*

ff

Powrót żywej części *Le Lis* przeprowadzony jest niemal identycznie jak analogiczne fragmenty na początku. Kompozytor przerywa jednak ten swego rodzaju autocytat i subito wprowadza nas w zupełnie inny, delikatny, pełen kolorów świat. Przepiękny fragment niemalże rodem z oper Debussy'ego czy Ravela stanowi oddech przed prowadzącą ku końcowi codą. Unisono obu instrumentów wzbogacone subtelnymi ornamentami winno być wykonane „bardzo elastycznie” (*très souple*), rubato.

Przykład 85: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 181-188:

181 1° tempo
mf poco cresc. f p très souple

185 rit. mf p

186 pp p pp mf p

Przedostatnia już „wariacja” na temat głównego motywu części, dzięki rytmicznym repetycjom w partii fortepianu, tym razem utrzymana jest w lekkim, ale zarazem motorycznym charakterze.

Przykład 86: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 189:

189 Très vif
p
Très vif
pp très léger

Ciężka, przepelniona swego rodzaju rezygnacją fraza w kolejnych taktach (t. 197-212) jest wyjątkowa na przestrzeni tej części. Grana ciężko, w nieco wolniejszym tempie (*Lent, mains*)

très espressif), lecz dźwięcznie (*avec une sonorité recueillie*), jest najbardziej poruszającym fragmentem drugiej części *Sonaty*. Po dramatycznej kulminacji następuje jakby pogodzenie się z sytuacją²⁶ – uspokojenie dynamiczne i agogiczne w obu partiach prowadzi do czystego akordu C-dur (t. 211). Warto pamiętać, że tak czyste i naturalne harmonie zdarzają się w twórczości Durosoira stosunkowo rzadko.

Przykład 87: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 209-211:



Dzieło wieńczy krótka, żywiołowa coda w tempie *Très vif* oparta na znanym już głównym motywie części. Sam koniec nie jest jednoznaczny interpretacyjnie. Zarówno notacja dynamiczna, jak i rytmiczna wydają się tylko umowne.

Przykład 88: L. Durosoir, Sonata a-moll *Le Lis*, cz. II, t. 224-229:



²⁶ Być może odzwierciedla to przemyślenia kompozytora z okresu, w którym powstało dzieło. Durosoir zaledwie kilka lat wcześniej został zwolniony ze służby wojskowej i starał się odnaleźć w nowej, powojennej rzeczywistości.

Ostatnie zdanie, jakby „potwierdzenie tezy” w t. 226, w partii skrzypiec utrzymane jest w dynamice *f*, natomiast pianiście sugeruje się uspokojenie do *p*. Razem z S. Cierpikiem zdecydowaliśmy się ujednolicić tę dynamikę. Dużym wyzwaniem było też czytelne przekazanie zapisu rytmicznego ostatnich dwóch taktów. Przy wiernym odczytaniu tegoż zapisu, słuchacze byli zdezorientowani, fragment brzmiał nieco chaotycznie i nieudolnie. Ze względu na finalny charakter tego ustępu oraz wyraźnie burzliwą harmonię (szeroko w rejestrach osadzony akord a-moll) postanowiliśmy nieco zmodyfikować rytm: partia skrzypiec prowadzona jest równolegle do fortepianu, co oznacza, że w t. 227 podobnie, jak w prawej ręce fortepianu skrzypce grają równe ósemki. Ostatni dźwięk z kwintoli (h) „przesunięty” zostaje do taktu kolejnego i w efekcie obie partie są bardziej spójne. W tej wersji fragment finalny brzmi zdecydowanie lepiej i koresponduje z charakterem muzyki. *Sonata* w takim wykonaniu kończy się dostojnie, a zarazem logicznie, co bardziej przekonuje słuchacza mającego po raz pierwszy do czynienia z twórczością Durosoira. Dokonując tej korekty mieliśmy na względzie głównie tzw. „pierwsze wrażenie” publiczności obcującej z *Sonatą* – dzięki temu spotkała się ona ze zdecydowanie cieplejszym przyjęciem.

4.3. Podsumowanie

W *Sonacie* osobista wypowiedź twórcy jest wyraźnie ważniejsza niż forma, a styl, któremu Durosoir pozostanie już wierny przez ponad trzydzieści lat swojej kariery kompozytorskiej, w tym dziele jest już w pełni ukształtowany. Traumatyczne przeżycia z czasów wojny zostawiły w nim trwały ślad, lecz w utworach z tego czasu słychać próby przełamania się - jego wielki apetyt na życie (który zainspirował przyjaciół kompozytora do nazywania go ‘le Grand Chef’) zawsze zwycięża. *Le Lis* jest świetnym przykładem dojrzałego stylu kompozytora, który charakteryzują zmienne harmonie, alterowane akordy w wielu przewrotach, zachwianie myślenia harmonicznego poprzez wtrącenia wielu dysonansów, zawiła warstwa rytmiczna, niesamowita kompleksowość, rozległe ruchy równoległe w partii fortepianu kreujące wrażenie orkiestrowego tutti, zażarte dialogi między obiema partiami czy niespokojne lub udręczone tematy wiodące do fragmentów wyrażających nieodpartą radość. Jest to swego rodzaju walka dwóch instrumentów, w której nadzieja jednak zawsze zwycięża.

Warto wspomnieć, że *Sonata* była jednym z utworów do wyboru w II etapie Międzynarodowego Konkursu Muzycznego ARD w Monachium w 2013 roku. Przewidziana także była nagroda specjalna za jej wykonanie, która ostatecznie nie została przyznana. *Sonata* była również utworem obowiązkowym w finale 10-ego Międzynarodowego Konkursu Muzyki Kameralnej w 2014 roku w Lyonie.

5. Oisillon bleu

Oisillon bleu. Bref poème pour piano et violon.

Rok powstania: 1927

Czas trwania: ok. 10 min.

Prawykonanie: Dampmart, 11 VI 1933. Fortepian: Jean Doyen, skrzypce: Lucien Durosoir.

Wydanie nutowe: 2004 r., Wydawnictwo Megep.


Oisillon bleu. Bref poème pour piano et violon. (krótki poemat na fortepian i skrzypce) powstał w 1927 roku. W partyturze widnieje fragment wiersza jednego z ulubionych poetów Durosoira, Jean’a Moréasa²⁷:

*Oisillon bleu, couleur du temps
Tes chants, tes chants
Dorlotent doucement les cœurs
Meurtris par les destins moqueurs*
(fragment “La Carmencita” z cyklu “Les Syrtes” z 1884 r.)

*Ptaku niebieski, kolorze czasu
Twój śpiew, twój śpiew
Delikatnie pieści serca
Stłuczone przez szydery los*
(tłum. własne)

Kompozytor po raz pierwszy i jedyny stosuje scordaturę: strunę G należy przestroić na F. Dodatkowo Durosoir zaznacza, że partia skrzypiec zanotowana jest w sposób rzeczywisty, tj. brzmiące dźwięki są zgodne z ich zapisem (*Toutes les notes écrites sont les notes réelles exception faite pour les harmoniques, comme si l'accord était*).

Utwór ma ulubioną przez Durosoira formę ABA + coda. Podobnie, jak w większości krótkich dzieł kompozytora, część B jest wolniejsza i „cięższa” w wyrazie. Warto też zwrócić uwagę na fakt, że *Oisillon bleu* utrzymany jest w często stosowanej przez kompozytora tonacji Des-dur (patrz rozdz. 3.4).

Część A (t. 1-67) rozpoczyna fortepian, którego partia wyjątkowo zanotowana jest na trzech pięcioliniach. Kompozytor jak zawsze szczegółowo określa tempo jako *Assez vif et très souple* (dość żywo i bardzo elastycznie, =108). Metrum 3/8 oraz „ptasie tryle” w wysokich rejestrach nadają utworowi lekki, zwiewny charakter.

²⁷ Jean Moréas, właśc. Ioannis A. Papadiamontopoulos (1856 - 1910) – grecki poeta piszący po francusku. Przedstawiciel symbolizmu w literaturze francuskiej, twórca nazwy tego nurtu i pierwszego jego manifestu.

Przykład 89: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 1-4:

Violon: Assez vif et très souple ♩=108. Mettez la sourdine.

Piano: Assez vif et très souple ♩=108. The piano part features a complex texture with triplets, slurs, and dynamic markings including *p*, *mf*, and *P*.

Nieco podobnie rozpoczyna się ostatni utwór Durosoira, *Chant élégiaque - à la mémoire de Ginette Neveu* z 1950 roku.

Przykład 90: L. Durosoir, *Chant élégiaque - à la mémoire de Ginette Neveu* (1950), t. 1-2:

Piano: Assez lent. The score shows a slow, expressive piano introduction with dynamic markings *pp* and *mf*.

Wejście skrzypiec z tłumikiem (*Mettez la sourdine*) w dynamice *p* (dostosowując ją do *ppp* w partii fortepianu) również jest bogate w tryle.

Przykład 91: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 1-11:

Violon: Assez vif et très souple ♩=108. Mettez la sourdine. The violin part includes a first ending bracket and features trills and slurs.

Narracja części A jest dość swobodna. Poszczególne frazy budowane są zazwyczaj z zaledwie kilku taktów i kończone często akordem przedłużonym fermatą.

Przykład 92: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 13-20:

Violon: Continuation of the piece with various slurs and trills.

Piano: Continuation of the piano part with dynamic markings *p*, *mf*, and *pp*.



W t. 26 kompozytor wprowadza nowe myśli muzyczne. Mimo, że nadal oparte są one na „trylowej” pracy motywicznej, zmienia się akompaniament fortepianu: podstawą jest zstępujący bas, który uzupełniają miarowe, równe ósemki. Dzięki tym zabiegom i nieznacznemu ożywieniu tempa (*Légèrement animé*), fragment ten nabiera lekkości, wręcz taneczności.

Przykład 93: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 25-28:



Warto zwrócić uwagę na partię skrzypiec prowadzoną w wysokich rejestrach i dłuższych wartościach. Kompozytor stosunkowo rzadko stosuje ten zabieg brzmieniowy - najwyższy rejestr zarezerwowany jest zazwyczaj dla fragmentów kulminacyjnych.

Przykład 94: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 30-38:



Następująca zaraz potem kadencja wykorzystuje specyficzne brzmienie obniżonej struny G co dodatkowo potęguje ciemny i głęboki nastrój.

Przykład 95: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 39-42:



Powtórzony następnie fragment początkowy prowadzi do części B (t. 68). Jest ona dużo spokojniejsza (*Beaucoup plus lent*) i prawie dwa razy wolniejsza od części A ($\text{♩}=63$). Dodatkowo całą akcję uspokaja zastosowanie pastoralnej tonacji F-dur i nieco rzadszej faktury w partii fortepianu (powtarzająca się, synkopowana partia basu). Kierunek interpretacji wskazuje także oznaczenie *lointain* (w tle, z daleka). Znikają tryle w partii skrzypiec, pojawiają się natomiast czterodźwiękowe akordy oraz podwójne flażolety. Kompozytor sugeruje również grę bez tłumika (*Enlevez la sourdine*).

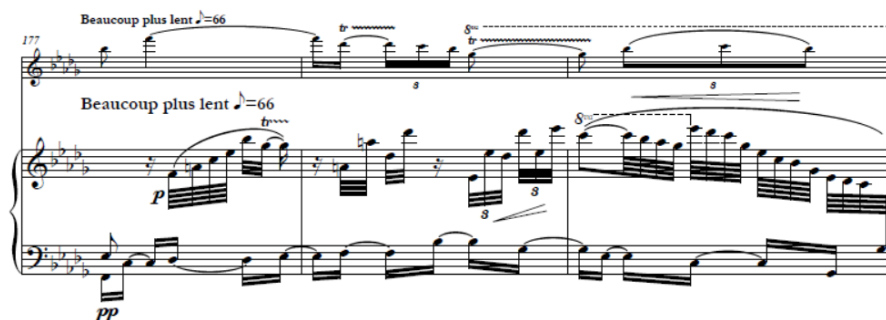
Przykład 96: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 68-74:

Dzięki tym zabiegom część B jest niezwykle spokojna, niemal wprowadza słuchaczy w swego rodzaju trans. Jest pięknym przykładem prostoty, gdzie być może głównym zadaniem jest

po prostu przekazanie impresji kompozytora na temat tytułowego „niebieskiego” przemijającego czasu.

Wracając w t. 116 część A powtarza znane już „ptasie” motywy. Niezwykłą inwencją natomiast charakteryzuje się coda (od t. 177). Łączy ona w sobie materiał obu części. Wolniejsze tempo (*Beaucoup plus lent*, ♩=66), zwalniający, wygasający charakter, miarowy akompaniament w partii lewej ręki fortepianu, częste fragmenty *ritenuto* czy określenie *lointain* to wyraźne odniesienia do części środkowej. Do części skrajnych zaś nawiązują chociażby tryle, wysokie rejestry i fragmenty kadencyjne z wykorzystaniem obniżonej struny G.

Przykład 97: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 177-179:

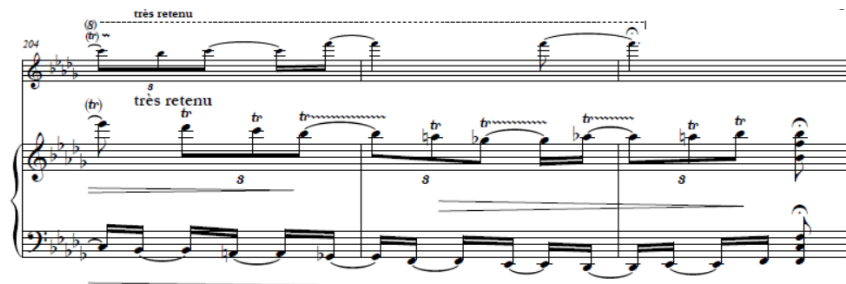


Przykład 98: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 194-197 partia skrzypiec:



Utwór kończy się w charakterystyczny dla Durosoira sposób poprzez rozrzedzenie faktury przy zachowaniu synkopowanego akompaniamentu, zwolnienie, prowadzenie partii skrzypiec w wysokim rejestrze oraz kończący, przedłużony fermatą, akord Des-dur²⁸.

Przykład 99: L. Durosoir, *Oisillon bleu* (1927), t. 204-206:



²⁸ Przykłady takich zakończeń można znaleźć w poprzednich rozdziałach poświęconych pozostałym dziełom Durosoira (np. 3.1, 3.4, 4.1).

Oisillon bleu jest pełną uroku miniaturą. Mimo pewnych problemów interpretacyjnych i trudności technicznych (gra w wysokich rejestrach, częste tryle, które nie powinny wpływać na kształt frazy, dalekie skoki między pozycjami) utwór ten jest wyjątkowo „wdzięczną” pozycją repertuarową. Skrzypek może tu wykazać się niemałą wyobraźnią i inwencją, pokazać pełną paletę barw, a jednocześnie płynnie prowadzić narrację, opowiedzieć pewną historię.

W *Oisillon bleu* wyraźnie słyhać tytułową ptasią beztroskę. Melodie grane przez oba instrumenty są kapryśne i nieprzewidywalne. Tryle w wysokich rejestrach fortepianu nie mają na celu onomatopeicznie odzwierciedlać ptasich śpiewów, lecz raczej kreować rozedrgany nastrój. Na tym tle skrzypce prezentują bogatą w barwy muzykę. Dzięki scordaturze brzmienie skrzypiec jest głębokie i tajemnicze. Właśnie te zabiegi sprawiają, że *Oisillon bleu* cechuje atmosfera wyjątkowej poetyki.

6. Impresjonistyczny sonoryzm czyli możliwości kolorystyczne w utworach skrzypcowych Luciena Durosoira

*„skoro dźwięk można przełożyć na kolor, to i kolor można przetłumaczyć na dźwięk,
i to dźwięk instrumentalny”
S. Mallarmé²⁹*

6.1. Twórczość Luciena Durosoira a impresjonizm i sonoryzm

Impresjonizm:

„kierunek w kulturze europejskiej, którego główną zasadą było utrwalanie ulotnych wrażeń artysty”³⁰

Sonoryzm:

„tendencja w muzyce współczesnej do podkreślania walorów brzmieniowych utworu, do wyzyskania odpowiednio zróżnicowanego brzmienia, m.in. przez odpowiedni dobór środków wykonawczych (...)”³¹

Wartości czysto brzmieniowe, czyli – jak mówimy dzisiaj – sonorystyczne zaczęły odgrywać pewną rolę w muzyce nie wcześniej niż w XVIII w., wtedy to dopiero spotykamy się z dokładnym ustaleniem obsady instrumentalnej. Od Beethovena poważnie różnicują się kategorie dynamiczne (od *fff* do *ppp*) i artykulacyjne, jednak wciąż ponad wszystkim góruje myślenie tematyczne, ściśle związane ze strukturą tonalno-harmoniczną dzieła, myślenie, któremu całkowicie podporządkowana była faktura instrumentalna. O pewnej wrażliwości na wartości czysto brzmieniowe można mówić przy niektórych utworach Berlioza i Liszta, ale

²⁹ S. Mallarmé, przedmowa do *Traité du verbe* René Ghila, cyt. za : S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976, s. 41.

³⁰ Wielka Encyklopedia PWN, Warszawa 2001.

³¹ Jw.

kompozytorzy tacy należą w XIX wieku raczej do wyjątków. Debussy był właściwie pierwszym kompozytorem, dla którego obraz dźwiękowy utworu miał zasadnicze znaczenie i był przedmiotem szczególnej troski.³² W bezpośrednim związku z dążeniem do rozszerzenia skali jakości brzmieniowych pozostaje u niego różnorodne traktowanie dźwięku przy pomocy dynamiki i artykulacji.

Po czternastu wiekach rozwoju muzyki d'Alembert stwierdził, że muzyka „stała się stopniowo czymś w rodzaju mowy czy nawet języka, za pomocą którego wyraża się różnorodne doznania duszy”, co skłoniło go do przypuszczenia, że można by nią wyrażać także wrażenia wzrokowe.³³ Według Rousseau zaś „muzyka maluje wszystko, nawet przedmioty, które są tylko widzialne. Dzięki niepojętej wprost magii wydaje się wzrok wkładać w organ słuchu. Muzyka nie przedstawia tych przedmiotów bezpośrednio, ale wznieca w duszy podobne poruszenia, jakich się doświadcza, gdy się je widzi”³⁴. Debussy natomiast twierdził, że „muzyka zaczyna się tam, gdzie słowo jest bezsilne”³⁵

Durosoir w pełni zgadzał się z tą tendencją obowiązującą w muzyce francuskiej przełomu XIX-ego i XX-ego wieku: obraz dźwiękowy utworu był dla niego najważniejszym aspektem. Kompozytor wielokrotnie w swoich listach podkreślał, że to właśnie brzmienie jest dla niego priorytetem, zarówno jako kompozytora, jak i wykonawcy.

6.2. Inspiracje poetyckie

Jak twierdzi Stefan Jarociński, „muzyce zawsze była bliższa poezja niż malarstwo”. Inspiracje Durosoira w pełni pokrywają się z tym stwierdzeniem – był on wielkim miłośnikiem poezji: cenił twórców romantycznych oraz był wielbicielem parnasistów z Charlesem Lecontem de Lislem na czele. Do jego ulubionych poetów należeli także: Baudelaire, Verlaine czy Rimbaud – posiadał pierwsze wydania ich poezji. Gdy przebywał na froncie, matka przesyłała mu jego ulubione dzieła, w których znajdował pocieszenie podczas długich godzin służby.

³² „Jakże rzadko zdarzają się tacy, którym wystarcza piękno dźwięku” – C. Debussy w liście do B. Molinariego z 6 X 1915, R. Paoli: *Debussy*. Firenze 1951. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976, s. 204.

³³ Le Rond d'Alembert, Wstęp do *Encyklopedii* [1751], Tłum. J. Hartwog. Warszawa 1954. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976, s. 39-40.

³⁴ J. J. Rousseau, hasła *Musique* i *Imitation* w: *Dictionnaire de musique*, London 1766. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976.

³⁵ M. Emmanuel, relacja z rozmowy Debussy'ego z Guiraudem w 1889 [w :]: *Peleas et Melisande* de Debussy. Cyt. za: S. Jarociński, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976, s. 35-36.

W jaki sposób poezja wpływała na twórczość Durosoira? Czy była to zaledwie inspiracja czy konkretny program? Jakie miała dla niego znaczenie? Trzeba pamiętać, że zaraz po wojnie Durosoir wyjechał ze stolicy, alienując się z paryskich wpływów, nie mając już z nimi nic wspólnego.

Jak już wspomniano, Durosoir głównie inspirował się poezją parnasistów. Do najczęściej cytowanych przez niego twórców należą: Charles Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia, Charles Baudelire, Jean Moréas oraz Raymond de la Tilhède. Zazwyczaj wybierał dzieła traktujące o przemijaniu i życiowym cierpieniu, przepełnione smutkiem i nostalgią. Prawdopodobnie wpływ na to miały traumatyczne wspomnienia z czasu wojny. Kompozytor wielokrotnie podkreślał, że to właśnie te wydarzenia zachwiały jego wiarą w ludzi i całkowicie zmieniły podejście do świata.

Mimo tak minorowych inspiracji, dzieła Durosoira tylko w niewielkim stopniu oddają ten nastrój. Warstwa muzyczna jest zazwyczaj pełna życia, energii, często również radości. Ten rozdźwięk zdaje się wskazywać na bardzo swobodne traktowanie cytowanych wersów. Są one – podobnie jak tytuły – w większości raczej poetyckie niż malarskie i służą bardziej zawoalowaniu intencji twórcy niż jej odsłanianiu. Wskazują na źródło inspiracji, coś, co było tylko pierwszym impulsem dla twórcy – obraz natury, utwór poetycki, starą legendę – pozostawiając wyobraźni słuchacza swobodę dopowiedzenia sobie ukrytego sensu dzieła.

Wyjątkiem zdają się być pieśni. Są to zaledwie trzy utwory: *Sonnet à un enfant*, *Le Balcon* i *A ma mère*. Można w nich zaobserwować wyjątkową dbałość o oddanie melodii poezji, a muzyka świetnie koresponduje w nich z tematyką wierszy.

6.3. Środki techniczne w muzyce skrzypcowej

Durosoir nie był rewolucjonistą. Wszystkie jego dzieła zapisane są w sposób tradycyjny, a instrumentacja opiera się na barwach XIX-wiecznej orkiestry symfonicznej. Prym wiodą utwory na skrzypce oraz fortepian, zaraz po nich najwięcej dzieł powstało z myślą o jednym z ulubionych instrumentów francuskich kompozytorów I poł XX wieku: o flecie.

Co ciekawe, instrumenty te traktowane są w sposób wręcz typowy dla XIX-ego wieku. W dziełach skrzypcowych próżno szukać fragmentów, które miałyby być wykonane „sul ponticello” czy „sul tasto”. Kompozytor tylko kilka razy sugeruje użycie tłumika i zaledwie raz stosuje scordaturę. W zakresie artykulacji również nie ma zaskoczenia: króluje śpiewne legato (bardzo często z określeniem *bien chante*), ale pojawiają się także krótkie artykulacje, takie jak

dowcipne spiccato czy ricochety. Mimo wirtuozowskich korzeni wielkiego i utytułowanego skrzypka, w jego twórczości nie znajdziemy tego rodzaju muzyki: rzadko stosowane są arpeggia, artykulacje takie jak staccato volante czy sautillé, w zakresie lewej ręki zaś incydentalnie występują dwudźwięki i gra akordowa. Spotkać natomiast można flażolety, fragmenty pizzicato czy tryle (dające efekt „tremola” lewą ręką). Partia skrzypiec często prowadzona jest w wysokich rejestrach. Dynamiki stosowane przez Durosoira są również klasyczne (od *ppp* do *fff*).

W stosunku do współczesnych mu kompozytorów, Durosoir jest dość oszczędny w kwestii słownych wskazówek dla wykonawcy. Jest ich niewiele, a większość z nich dotyczy poczucia czasu (np. „szeroko” czy „zebrane”). W tym aspekcie Durosoir operuje różnymi technikami. Wprowadza stosunki rytmiczno-agogiczne raz sprzyjające selektywności brzmienia (np. pochody akordów), a innym razem ich integracji (szybkie pochody w partii fortepianu). Raz widzimy efekt wybrzmiewania (wolne pochody akordów, cienka faktura), kiedy indziej zaś szybki ruch dźwięków stapiający ich brzmienie (gęste figuracje fortepianu). Kompozytor często posługuje się krótkimi frazami, gdzie motywów nie da się nazwać melodycznymi - mają one znaczenie czysto sonorystyczne. Wszystkie te środki wzbogacają ogromnie fakturę instrumentalną i kształtują obraz dźwiękowy dzieła.

6.4. Wykonawca jako współtwórca

Durosoir był wybitnym skrzypkiem, ale jego utwory pod względem sposobu komponowania, nie są całkiem „skrzypcowe”. Czytając recenzje z koncertów³⁶ można wywnioskować jakim był skrzypkiem i jaka estetyka była mu najbliższa – krytykowany za zbyt impresjonistyczne wykonania Koncertu Brahmsa, entuzjastycznie był przyjmowany jako interpretator dzieł francuskich.

Poszukiwania sonorystyczne w utworach Durosoira leżą głównie w gestii wykonawcy. Mimo, że kompozytor był skrzypkiem, rzadko zostawiał wskazówki co do szczegółów interpretacji, takich jak gra na konkretnej strunie w celu uzyskania ciemniejszego lub jaśniejszego brzmienia. W partyturach nie znajdziemy również żadnych uwag dotyczących aplikatury czy stosowania konkretnych kierunków smyczka. Kompozycje Durosoira wymagają od wykonawcy umiejętności operowania detalami techniki skrzypcowej: wykorzystania zróżnicowanej wibracji, różnych rodzajów zmian pozycji czy zróżnicowania tryli – raz odpowiednie będą prężne, energiczne (szczególnie we fragmentach stylizowanych na muzykę dawną), zaś innym razem bardziej rozedrgane, migotliwe. Ważna jest też elastyczność i swoboda

³⁶ Patrz: Aneks.

przy szukaniu odpowiedniej dla barwy aplikatury oraz podkreślenie pewnych barw niuansami w intonacji (np. przy użyciu scordatury odpowiednia będzie intonacja nieco niższa, ciemniejsza, zaś w utworach takich jak *Ronde* raczej jasna). Prawa ręka powinna dążyć do płynnych, niesłyszalnych zmian płaszczyzn, szczególnie w takich utworach jak *Berceuse*.

Muzyka Durosira wymaga pewnego typu osobowości. Wykonawcę powinna cechować przede wszystkim pokora wobec sztuki. Taki muzyk musi chcieć „posłuchać dźwięku”, poszukać nowych brzmień, nie zadowolając się tylko stosunkowo łatwym do uzyskania efektem wirtuozerii. Repetytywność tej muzyki zmusza wykonawcę do uruchomienia wyobraźni i oczekuje wydobycia z instrumentu niezwykłych kolorów.

Podsumowanie

Lucien Durosoir's music is like nothing you have ever heard before.

James Leonard³⁷

Twórczość Luciena Durosoira jest właściwie nieznana. Dostępna jest jedna publikacja na temat tego twórcy w języku francuskim, ale traktuje ona głównie o jego doświadczeniach z okresu wojny³⁸. Jego dzieła są sporadycznie wykonywane na świecie – najczęściej we Francji, w Polsce natomiast nie zostały one jeszcze zaprezentowane publiczności. Wydawnictwa nutowe dostępne są na zamówienie w paryskim Megep³⁹. Niewiele jest również nagrań muzyki Durosoira.

Głównym celem niniejszej rozprawy doktorskiej była popularyzacja twórczości Luciena Durosoira. Dzieła te są w Polsce nieznane, a niniejsza praca jest pierwszym ich omówieniem w języku innym niż francuski. Także płyta, będąca częścią pracy, jest pierwszym nagraniem tej muzyki poza Francją. Omawiane dzieła zostały przez autorkę kilkakrotnie zaprezentowane polskiej i międzynarodowej publiczności. Zawsze spotykały się z zainteresowaniem i ciepłym przyjęciem.

Odrębnym celem przeprowadzonych badań było wykazanie, że twórczość Luciena Durosoira może być idealnym studium impresjonistycznych poszukiwań dźwiękowych. Wszystkie elementy muzyczne takie jak: artykulacja, dynamika, harmonika, rytmika, melodyka czy agogika służą budowaniu określonej ekspresji oraz uzyskaniu odpowiedniej barwy. Durosoir w oryginalny sposób eksploatuje środki wyrazowe łącząc je z konkretnymi zabiegami kompozytorskimi. W ten sposób wykonawca otrzymuje od kompozytora bogaty i różnorodny materiał muzyczny. Próba analizy i zmierzenia się z utworami Durosoira pozwala więc stwierdzić, że materiał muzyczny wymaga od wykonawcy nie tylko sprawności technicznej, ale także dojrzałości emocjonalnej oraz wyobraźni i wrażliwości na niuanse brzmieniowe.

Specyficzne brzmienie utworów na skrzypce i fortepian budowane jest także za pomocą wyważonych relacji między tymi dwoma instrumentami. Fortepian nie pełni tylko roli akompaniamentu, oba instrumenty wzajemnie współgrają, imitują się i wspólnie prowadzą dialog budując stronę wyrazową tej muzyki.

³⁷ Cyt za : www.durosoir.com

³⁸ Durosoir Lucien, Maréchal Maurice, *Deux musiciens dans la Grande Guerre*, Tallandier, Paris 2006.

³⁹ Wydawnictwo Stowarzyszenia MUSICIENS ENTRE GUERRE ET PAIX z siedzibą w Paryżu.

Nie bez znaczenia jest wyjątkowy potencjał pedagogiczny, jaki drzemie w omawianych utworach. Ta piękna impresjonistyczna muzyka, mniej znana niż dzieła Debussy'ego czy Ravela, nie jest interpretowana jeszcze przez pryzmat tzw. tradycji wykonawczej. Dzięki temu praca nad twórczością Durosira może wymagać od młodych adeptów sztuki muzycznej większej wyobraźni i głębszych poszukiwań brzmieniowych. Muzyka ta może być świetnym preludium do pracy nad bardziej znanymi dziełami impresjonistów.

Kontynuując myśl Jamesa Leonarda zacytowaną na początku tego rozdziału oraz podsumowując przedstawione w niniejszej pracy studium kompozycji Luciena Durosira, ośmielam się stwierdzić, że muzyka ta w pełni zasługuje na należne jej miejsce wśród arcydzieł muzyki francuskiej XX wieku.

STRESZCZENIE

„Cinq Aquarelles”, „Le Lis” i „Oisillon bleu” Luciena Durosoira (1878-1955) jako studium impresjonistycznych poszukiwań dźwiękowych.

Głównym celem niniejszej rozprawy doktorskiej było zbadanie efektów dźwiękowych możliwych do uzyskania w muzyce Luciena Durosoira z perspektywy wykonawcy oraz zaprezentowanie tej muzyki szerszej publiczności.

Zarówno w literaturze polskiej, jak i angielskiej brakuje opracowań dotyczących twórcy, co wymagało samodzielnego tłumaczenia wielu listów kompozytora. Na podstawie tych informacji podjęto próbę omówienia zarówno jego życia, jak i twórczości. W Aneksie przedstawiono chronologicznie wydarzenia z życia kompozytora, katalog wszystkich jego dzieł, a także wybór recenzji z koncertów.

Główną część rozprawy stanowi analiza podstawowych elementów muzycznych, takich jak artykulacja, dynamika, oznaczenia tempa, melodyka, rytmika i harmonika. Zarysowano także formalną strukturę omawianych dzieł. Analizowane utwory zostały zarejestrowane na płycie CD w czerwcu 2014 r. w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej w Krakowie.

SUMMARY

„Cinq Aquarelles”, „Le Lis” and „Oisillon bleu” of Lucien Durosoir (1878-1955): A Study in impressionistic sound exploration.

The main goal of the dissertation was to examine sonoristic effects in Lucien Durosoir's music from the perspective of performing musician. In addition it was author's intention to present this music to the wider audience.

Both Polish and English literature lack analytical publications regarding Durosoir's life and music. As a consequence it was necessary to translate large part of composer's letters. Information gathered were used to describe both life and music of Lucien Durosoir. Dissertation includes chronological description of main events in composer's life, list of his compositions and selected press reviews.

The main part of the dissertation consists of analysis of such fundamental musical elements as articulation, dynamics, tempo markings, melodic language, rhythmic language and harmonic language. The formal structure of the compositions is also briefly outlined. Analyzed pieces were recorded in June 2014 at the Concert Hall of Academy of Music in Kraków.

ANEKS

1. Kalendarium wydarzeń

Wydarzenia te są wymienione i opisane jedynie na podstawie rodzinnych archiwów, do których miałam dostęp dzięki uprzejmości syna kompozytora, Luca Durosoir.

1878	- XII 05: Lucien Durosoir urodził się w Boulogne sur Seine;
1882	- początek nauki w Noirot Institute przy rue Fessart 38 w rodzinnym mieście; - data pierwszego raportu szkolnego: XII 1882;
1884	- pierwszy list od Luciena do rodziców; - po usłyszeniu wraz z rodzicami Sarasatego na koncercie, powiedział do matki – „zostanę skrzypkiem”;
1885	- wzmianka w biuletynie szkolnym Noirot Institute: Dobry uczeń, zaczyna grać muzykę, ocena: "dobry";
1886	- rozpoczęcie nauki w College de Passy;
1887	- I: rodzina kupuje nowy fortepian marki Erard;
1888	- VIII: wakacje z dziadkami w Vincennes;
1889	- dalsza nauka w College de Passy – Lucien w liście obiecuje rodzicom „dobre zachowanie i dobrą pracę”;
1890	- II 08: śmierć ojca w wyniku wypadku; - nabycie przez rodziców pierwszych skrzypiec firmy Gand & Bernardel, model nr 1449, za sumę 400 franków. Wybrane zostały przez jego nauczyciela, niejakiego Akermanna); - XI 16: udział w popołudniowym koncercie z cyklu „Koncerty Lamoureux” (w programie znalazła się <i>Symfonia B-dur</i> Beethovena, <i>Le Rouet d'Omphale</i> Saint-Saensa, Marsz <i>pielgrzymów</i> Berlioza, uwertura do opery <i>Gwendoline</i> Chabriera i fragmenty z <i>Meistersingera</i> Wagnera);
1891	- przerwanie nauki w College de Passy i rozpoczęcie w szkole Notre Dame a Boulogne; - w związku z kolejnymi zastrzeżeniami dotyczącymi zachowania Luciena (nieposłuszeństwo i niewłaściwe zachowanie w stosunku do odpowiedzialnego za niego Brata Zakonnego), Durosoir zostaje wysłany za karę na kurs niemieckiego; - dalsza nauka gry na skrzypcach z Akermannem;
1892	- pierwsze nagrody w dyscyplinach artystycznych i literackich w Notre Dame a Boulogne;
1893	- problemy finansowe (list do matki z prośbą o trzy franki na odszkodowanie za zbite szyby); - nowy nauczyciel gry na skrzypcach, pan Deslandres; - zakup włoskiego podręcznika do teorii muzyki (jest on nadal w posiadaniu rodziny);
1894	- pierwszy udokumentowany występ w kościele Stabat Saint Nicolas du Chardonnet w Paryżu;
1895	- pierwszy kontakt z Henrim Bertheliera, profesorem skrzypiec w paryskim Konserwatorium;
1896	- XI 4: pomyślnie zdany egzamin do Konserwatorium;
1897	- usunięty z Konserwatorium za bezczelne zachowanie w stosunku do reżysera Ambroise Thomasa; - prywatne studia (skrzypce) u Andrégo Tracola; - pierwsze kontakty z Charlesem Tournemirem (ćwiczenia z harmonii i kontrapunktu);
1898	- kilka koncertów i pomyślnie zdane przesłuchanie na stanowisko koncertmistrza w Orkiestrze Koncertowej w Colonne;

1899	<ul style="list-style-type: none"> - zakup smyczka Lupot w pracowni Serdet za 125 franków; - IV: Koncert w sali Pleyela z udziałem Bertona, Tournemire'a, Monteux, Schnekluda; - prawykonanie <i>Koncertu skrzypcowego</i> Nielsa Gade'a i <i>Kwartetu fortepianowego</i> Tournemire; - V: tournée z orkiestrą Colonne (podróż do Bilbao i San Sebastian); - zakup skrzypiec: Petrus Guarnerius Cremona, Mantua; wykonanych w roku 1711; cena 6000 franków; - pierwszy pobyt w Niemczech;
1900	<ul style="list-style-type: none"> - służba wojskowa w obozie Chalons i wspólne muzykowanie z oficerami; - seans muzyczny dla absolwentów college Chalons, rozmaite zastępstwa i lekcje skrzypiec dla hrabiego de Briche;
1901	<ul style="list-style-type: none"> - V 8, Paryż, Salle des Agriculteurs: francuskie prawykonanie <i>Koncertu</i> Richarda Straussa (w programie także: Tartini – <i>Sonata z „Diabelskim trylem”</i> i Dvorak - <i>Tańce słowiańskie</i>).
1902	<ul style="list-style-type: none"> - roczny pobyt w Niemczech: we Frankfurcie współpraca z Hugo Heermannem, w Berlinie konsultacje u Józefa Joachima; - udział w wielu koncertach. Z listu Durosoira do André Tracola: "Właśnie słyszałem Joachima i piszę ten list będąc nadal pod ogromnym wrażeniem. Wysłuchałem trzech kwartetów Beethovena, Op. 18 nr 3, op. 95, op. 130. O pierwszym z tych kwartetów powiem niewiele, ponieważ nigdy go nie słyszałem i brakuje mi elementów porównawczych. Poza tym, nie podoba mi się tu dużo i to z pewnością nie jest najlepszy z opusu 18. Joachim był bardzo aktywny, grał nienagannie i wirtuozowsko nawet w tak późnych godzinach wieczornych i to jest niezwykle: tak grać na skrzypcach w wieku 73 lat! Grał bardzo żywo. Siedziałem w pierwszych rzędach, około metra od niego i mogłem dość dobrze go obserwować. Jego dźwięk jest niezwykle czysty i bardzo piękny, a gra pełna szlachetnej prostoty, co naturalnie sprawia, że jest to interpretacja bardzo wysokiej próby. Wolumen dźwięku nie jest największy, myślę, że może to być odpowiednik Sarasatego lub Isaye'a, ale to, co uderza najbardziej, to niezwykła pasja, która dominuje w jego wykonaniu. Mieć taką pasję w wieku 73 lat! Zastanawiam się, co jeszcze można mieć w sile wieku? Pomimo czystości, tej perfekcyjności, pasja pozostaje taka sama. Jego wyczucie tempa jest wyśmienite, bez przesady, w przeciwieństwie do jego wielu naśladowców, choć czasami na końcu frazy można mieć wrażenie, że nie jest ona dostatecznie dopowiedziana. Jego gra nie jest ociążała w stylu niemieckim. Joachim jest teraz w sile wieku, jest świetnym artystą. Były jednak rzeczy, które mi się nie podobały w op. 95 i 130, ale o tym później. Wiolonczelista Hausmann⁴⁰ jest doskonały, ma ogromne basy, może nawet trochę brutalne. Drugi skrzypek, Hafir⁴¹, ma ładny dźwięk, ale był trochę nieśmiały i okazało się, że i mama, i ja zauważyliśmy, że nie zawsze grał czysto plus używał innego smyczkowania niż Joachim i było to trochę niefortunne. Altowiolista, Winth⁴², jest z pewnością najmniej dobry, żaden jego dźwięk nie przemawia, ale gra stanowczo. Niestety to nie wystarczy, a w solowych fragmentach jego frazowanie jest bardzo blade. Tych czterech artystów grało piano bardzo małym smyczkiem, zaledwie kilkoma centymetrami, do tego stopnia, że byłem nieco zaskoczony, bo wydawało mi się, że to nie ma sensu." (dalsza część zaginęła);
1903	<ul style="list-style-type: none"> - II 04, Paryż, Sala Humbert de Romans: pierwsze francuskie wykonanie <i>Koncertu</i> Brahmsa (w programie także <i>Chaconne</i> Bacha i <i>Symfonia hiszpańska</i> Lalo). - XI 14: koncert w Berlin Singakademie. - X 20: zakup skrzypiec Josepha Guarneriego;
1904	<ul style="list-style-type: none"> - IV 28, Paryż, Salle des Agriculteurs: Koncert. W programie: <i>Koncert</i> Maxa Brucha, <i>Preludium i Fuga g-moll</i> Bacha, <i>Koncert</i> Dvoraka.

⁴⁰ Robert Hausmann (1852 –1909) – wybitny XIX-wieczny wiolonczelista. Po raz pierwszy wykonywał ważne dzieła Brahmsa (m.in. *Koncert podwójny*) i Maxa Brucha (m.in. *Kol Nidrei*).

⁴¹ Karel Halíř (1859 –1909) – czeski skrzypek, który żył głównie w Niemczech.

⁴² Emanuel Wirth (1842 –1923) – niemiecki skrzypek i altowiolista.

1905	- III 25, Bordeaux: Koncert z orkiestrą prowadzoną przez Pennequina ⁴³ (w programie: <i>Koncert Brahmsa, Symfonia hiszpańska</i> Lalo, <i>Preludium i fuga g-moll</i> Bacha).
1906	- dwie główne trasy po Francji organizowane przez agencję koncertową Bocquel: pierwsza na początku roku, druga pod koniec. Podczas pierwszej pianistą jest Lazare Levy. W drugiej skrzypkowi towarzyszy Victor Gallois. Przygotowane były dwa różne programy. Odwiedzone miasta: Reims, Chalons sur marne, Verdun, Charleville, Valenciennes, Douai, Saint Omer, Arras, Cambrai, Evreux, Elbeuf, Flers, Alençon, Saumur, Parthenay, La Rochelle, Rochefort, Roche sur Yon, Saint Jean d'Angely, Angoulême, Cognac, Périgueux, Montauban, Toulouse, Auch, Tarbes, Orléans, La Flèche, Laval, Nevers, Dijon, Besançon, Epinal. W programie: Sonata <i>La Folia</i> Corellego, Sonata <i>Z trylem diabelskim</i> Tartiniego, <i>Adagio i Fuga g-moll</i> J.S. Bacha, <i>Romance</i> Saint-Saënsa, <i>Romance</i> Svendsena ⁴⁴ , <i>Taniec Czarownic</i> Paganiniego i <i>Melodie cygańskie</i> Sarasatego. Pierwsze tournée (Augez de Montalant, Lazare Levy, Lucien Durosoir): Nevers (I 19), Dijon (I 21), Besançon (I 22), Epinal (I 23), Laval (I 26), Saumur (I 27), Angoulême (II 02). Drugie tournée (Augez de Montalant, Victor Gallois, Lucien Durosoir): Reims (XI 13), Verdun (XI 15), Charleville (XI 16), Valenciennes (XI 17), Douai (XI 19), Saint Omer (XI 20), Arras (XI 21), Cambrai (XI 22), Evreux (XI 23), Elbeuf (XI 24), Flers (XI 27), Alençon (XI 28), Saumur (XI 30), Parthenay (XII 02), La Rochelle (XII 03), Rochefort (XII 04), La Roche-sur-Yon (XII 05), Saint Jean d'Angely (XII 06), Angoulême (XII 07), Cognac (XII 08), Périgueux (XII 09), Montauban (XII 11), Toulouse (XII 12), Auch (XII 13), Tarbes (XII 15), Orleans (XII 17), Flèche (XII 19), Laval (XII 20);
1907	- II 26: koncert w Paryżu; - IV 16: koncert; - VIII 18: koncert w Avranches. W programie: <i>Sonata c-moll</i> Beethovena, <i>Aria</i> Bacha, <i>Romance</i> Svendsena, <i>Airs Russes</i> Wieniawskiego, <i>Taniec czarownic</i> Paganiniego; - VIII 26: koncert w Saint Pair. W programie: <i>La Folia</i> Corellego, <i>Romance</i> Svendsena, <i>Airs Russes</i> Wieniawskiego;
1908 - 1918	- pobyt na froncie, brak szczegółowych informacji;
1919	- II 19: demobilizacja. Pobyt w domu w Vincennes. Następnie prawdopodobnie spędził kilka miesięcy w Wielkiej Brytanii;
1920	- II 15: kończy <i>Pięć Akwarel</i> ; - V 12: kończy <i>Poeme</i> na altówkę i orkiestrę; - VII – X: pobyt w Plouézec Port Lazo (Cotes du Nord), podczas którego skomponował <i>Kwartet f-moll</i> zakończony 10 X;
1921	- III 26: komponuje <i>Jouvence</i> na skrzypce solo i oktet; - VI-X: pobyt w Pléhérel (Cotes du Nord). Komponuje <i>Caprice</i> na wiolonczelę i harfę (rękopis z VI 03), <i>Le Lis</i> Sonatę a-moll na skrzypce i fortepian (na rękopisie napis „Pléhérel, dn. 19 IX 1921); - XI: wyjazd do Vincennes: komponuje <i>Kwartet d-moll</i> ;
1922	- VI-X: pobyt w Port Lazo; - XI 19 – V 30: pobyt w Vieux Boucau (Landes). Komponuje <i>Dejanira</i> , etiudę symfoniczną na podstawie fragmentów „Kobiet z Trachis” Sofoklesa (na rękopisie napis „Old Boucau 21 maja 1923”). To właśnie podczas tej wizyty dowie się, że dostanie dom w Belus, gdzie będzie mieszkał aż do śmierci;

⁴³ J.G. Pennequin (ok. 1860 – 1917) – znany francuski skrzypek i dyrygent. Uczył w paryskim Konserwatorium.

⁴⁴ Johan Severin Svendsen (1840 – 1911) – norweski kompozytor, skrzypek i dyrygent. Jego spuścizna obejmuje dwie symfonie, koncert skrzypcowy i wiolonczelowy, *Romance* na skrzypce oraz kilka *Rapsodii Norweskich* na orkiestrę. Był bliskim przyjacielem Richarda Wagnera.

1923	- VI: powrót do Vincennes. Komponuje <i>Legendę</i> na fortepian (rękopis z dnia 13 VII 1923). - XI 1923 – V 1924: pobyt w Bormes (Var);
1924	- VI – VII: pobyt w Bourbonne les Bains; - 06 XI 1924 – IV 1925: pobyt w Nyons (Drôme). W tym czasie napisze <i>Le Balcon</i> , poème symphonique pour basse solo, cordes vocales et instrumentalis (rękopis datowany jest: Bormes, 08 II 1924). Następne dzieło to <i>Kwintet F-dur</i> na fortepian i kwartet smyczkowy;
1925	- III 03, Nyons: komponuje <i>Idyllę</i> na kwartet instrumentów dętych: flet, klarnet, róg w F, fagot; - V 26 – VII 10: pobyt w Bourbonne les Bains - 26 XI 1925 – 29 IV 1926: pobyt w Hendaye; - powstaje <i>De Reve</i> na fortepian i skrzypce "Pamięci mojego przyjaciela André Caplet", który zmarł w 1925 roku; Sonata fortepianowa Aube, Sonate D'Eete (pierwsza część: 09 X 1925, Vincennes; II cz. <i>Fantastique</i> , plaża w Hendaye, 18 XII 1925, III cz. <i>Introduction et final</i> , plaża w Hendaye, 02 II 1926);
1926	- VI 25 – VIII 1: pobyt w Bourbonne les Bains; - IX 04: osiada na stałe w Belus (Landes). Komponuje <i>Trio h-moll</i> na fortepian, skrzypce i wiolonczelę (rękopis: I cz., plaża w Hendaye, 18 IV 1926; II cz., Vincennes Bourbonne, 12 VII 1926; III cz., Bélus, 04 I 1927);
1927 – 1929	- III 02: komponuje <i>L'Oisillon Bleu</i> , krótki poemat na fortepian i skrzypce; - komponuje <i>De Funerailles</i> , Suitę na wielką orkiestrę (I cz. podpisana: Bélus, 16 IX 1927; II cz. podpisana: Bélus, 10 I 1929; III cz. podpisana: Bélus, 27 VIII 1929; IV cz. podpisana: Bélus, 05 VI 1930);
1930	- VIII 19, Bélus: powstaje <i>Sonnet a un Enfant</i> na głos i fortepian;
1931	- w Bélus powstaje <i>Improvisation, Maiade, Divertissement</i> na wiolonczelę i fortepian (odpowiednio 16 I, 27 I, 25 III) oraz <i>Suite</i> na flet i małą orkiestrę (cz. I <i>Prologue</i> : 18 V; cz. II <i>Divertissement</i> : 6 VIII; cz. III <i>Chant Elégiaque</i> : 27 X; cz. IV <i>Epilogue</i> : 17 XI);
1932	- komponuje w Bélus <i>Prelude, Interlude, Fantaisie</i> na dwa fortepiany (<i>Prelude</i> i <i>Interlude</i> : 15 III; <i>Fantaisie</i> : 30 IX);
1933	- <i>Kwartet smyczkowy h-moll</i> (cz. I <i>Ferme et passionné</i> : 05 III; cz. II <i>Assez lent rêveur</i> : 07 X; finał: 29 I 1934);
1934	- <i>Vitrail</i> na altówkę i fortepian (Bélus, 19 IX); <i>Berceuse</i> na flet i fortepian (15 XI); - XII 16, Bélus: śmierć Louise Durosoir (matki Luciena);
1935	- IV 17, Bélus: ślub z Hortense Datcharry; - komponuje <i>Au Vent des Landes</i> na flet i fortepian (Bélus, 17 XI);
1936	- X 04, Bélus: narodziny syna Luca;
1937	- VI 28, Bélus: komponuje <i>Fantaisie</i> na róg, harfę i fortepian; - X 27, Bélus: narodziny córki Solange Lucette;
1950	- początek choroby
1951-1954	- XII 5: Lucien Durosoir umiera.

2. Recenzje

1901:

- *Petit Echo* (pióra Ch. Tournemire'a): „Pan Lucien Durosoir, wybitny skrzypek, dał genialny koncert i został nagrodzony burzliwymi oklaskami”.

- *Le Galois*: „W ostatnią środę w Sali przy rue d'Athènes, Pan Lucien Durosoir dał świetny koncert. Młody wirtuoz przedstawił niezwykle kompozycje Beethovena, Dvoraka i Tartiniego”;

1903:

- *Monde Musical*, nr 3a: „Oto świetny debiut przed dużą publicznością. Durosoir, jak sądzimy, do dziś bardzo mało się pokazywał woląc pracować w spokoju aż do dnia, w którym poczułby się gotowy do konfrontacji z takim dziełem. Lucien Durosoir z odwagą interpretuje *Koncert D-dur* Brahmsa, z inteligentną wirtuozérią pokonuje wszelkie trudności, nawet w kadencji Hugo Heermanna. Trudna *Chaconne* Bacha mogłaby przestraszyć mniej pewnego siebie artystę, ale Pan Durosoir wiedział jak utrzymać napięcie w tak długim utworze na skrzypce solo. W genialnym wykonaniu *Symfonii hiszpańskiej* Lalo, Lucien Durosoir tylko potwierdził swoje umiejętności.”

- *Musical Courier New York* (II 16): „Nareszcie francuski skrzypek wykonał *Koncert* Brahmsa! To wielkie dzieło najwyraźniej nie posiada wielu zwolenników wśród czołowych przedstawicieli szkoły franko-belgijskiej. Isaye mówił: Nie będę tego grał, nie można tam śpiewać. Thibaut pomija to dzieło wymownym milczeniem. Geloso zaś mówi: To jest cudowna muzyka, tak wielka jak *Koncert* Beethovena, ale nie jest przeznaczona na skrzypce. Ale, wracając do Luciena Durosoira, jest to odważny człowiek, który zmagą się z tym gigantem literatury skrzypcowej. Durosoir wystąpił z towarzyszeniem orkiestry złożonej z muzyków Orkiestry Colonne, Lamoureux i Orkiestry Konserwatorium, poprowadzonej przez André Tracola. Wykonawca był ewidentnie bardzo stremowany i prawdopodobnie był to jeden z najtrudniejszych jego występów. Niemiecki krytyk mógłby znaleźć wiele błędów w interpretacji Pana Durosoira. Było to wykonanie bardzo kolorowe, być może pozbawione szarości, których Brahms mógłby wymagać. Niektóre frazy były nonszalanckie, a w ostatniej części brakowało płynności. Wirtuozowska i bardzo dobrze napisana kadencja została wykonana pewnie i z opanowaniem. W programie znalazła się także *Symfonia hiszpańska* Lalo, która jest bardzo popularna po tej stronie oceanu. W tym utworze Pan Durosoir pokazał świetną technikę, wirtuozérię i grację. Publiczność szczerze wypełniająca Salle Humbert de Romans nagrodziła artystę owacją na stojąco”.

- *Berliner Neueste Nachrichten* (XI 16): „Lucien Durosoir, skrzypek szkoły francuskiej, pokazał się jako niezwykle talent. Jego wykonanie *Koncertu* Brahmsa było może nieco powierzchowne, jednak w Saint-Saens'ie i Lalo pokazał wielką klasę. Doskonałość techniki, młodość i temperament to cechy jego gry”.

- *Vossische Zeitung* (XI 18): „Durosoir łączy elegancję francuskiej gry z pewnym chłodem, jego technika jest bardzo lekka”.

- *Berliner Lokal Anzeiger* (XI 15): “Gra tego artysty jest niezwykła, jednak nie najwyższej jakości. Uderzający był brak temperamentu pana Durosoir w wykonaniu muzyki francuskiej, a zatem *Symfonia hiszpańska* była mdła, chociaż znośna”.

- *Berliner Borsen Courier* (XI 15): „Skrzypek Lucien Durosoir wystąpił przed publicznością w Berlinie w koncercie z orkiestrą Filharmonii. Jego program obejmował *Koncerty skrzypcowe* Brahmsa i Saint-Saëns'a oraz *Symfonię hiszpańską* Lalo. Pan Durosoir udowodnił, że jest artystą z talentem i

temperamentem, doskonałym wirtuozem i mistrzem swojego instrumentu. Jego dźwięk nie jest bardzo duży, ale zawsze pełen słodczy. Dysponuje doskonałą techniką, dzięki której przewyciężył wszystkie trudności z największą łatwością. Jego gra jest lekka i wyraźnie w stylu francuskim. Zawsze miło jest móc pisać o wielkim artyście, który odniósł wśród nas wielki sukces.”;

1904:

- *Le Figaro* (19 V): „Genialny skrzypek Lucien Durosoir, który wystąpił z orkiestrą w Sali przy rue d’Athènes, jest wirtuozem pierwszej klasy. Zagrał *Koncert nr 3 d-moll* Maxa Brucha i *Koncert* Dvoraka z niesamowitą wirtuozerią. Co do *Preludium i fugi*, to były one wykonane z wielkim wyczuciem stylu. Ponadto, Pan Lucien Durosoir, jako wybitny muzyk, może znaleźć się wśród najlepszych wirtuozów swego czasu”.

- *Le Guide Musical* (Bruksela): „W obu *Koncertach*: Maxa Brucha i Dvoraka, Pan Durosoir zaprezentował śliczny, bardzo przyjemny i pełen walorów dźwięk, niezawodną technikę i wielkie wyczucie stylu. Jego interpretacja *Preludium i fugi g-moll* J.S. Bacha była jak najbardziej uzasadniona i przekonująca.”;

1905:

- *La Petite Gironde* (III 26): „Pan Durosoir miał satysfakcję z gry przed dużą publicznością, złożoną z profesjonalistów i amatorów, wśród których wszyscy potrafili docenić jego kunszt i cieszyć się genialnym występem. *Koncert D-dur* Brahmsa jest bardzo trudny, skrzypek musi opanować wszystkie elementy techniki. Zdarza się czasami, że słuchając tego dzieła zapominamy o samym wykonawcy. Pan Durosoir zagrał *Koncert* z siłą i pasją, operując nadzwyczaj sprawną techniką. Piękne wykonanie *Symfonii hiszpańskiej* Lalo pełne było inspiracji i uwodzicielskiej fantazji. Urok, pasja i blask to cechy, które dominowały w doskonałej grze tego artysty. Sukces pana Durosoir był bezsprzeczny ze względu na ogrom jego talentu.”

- *La France de Bordeaux et du Sud ouest* (III 27): „Pan Durosoir wybrał bardzo poważny program: *Koncert D-dur* Brahmsa, *Preludium i Fuga g-moll* Bacha, *Symfonia hiszpańska* Lalo. W tych trzech bardzo różnych dziełach, artysta pokazał niezwykłą wirtuozerią, na którąłożyło się wiele elementów: pewna technika, głębokie poczucie rytmu, zrozumienie wykonywanych dzieł. Szczególnie piękne fragmenty pełne były delikatności i uroku. Sukces pana Durosoir był oczywisty. Publiczność nie szczędziła ani oklasków, ani bisów.”

- Recenzja dziennikarza z Bordeaux (III 28): „Sukces pana Durosoir był wielki i ten wieczór był jego triumfem. Pan Durosoir pokazał godną podziwu wirtuozerią i nienaganne wyczucie stylu.”;

1906:

- *Journal de la Nièvre* (I 23): „Publiczność była zachwycona występem Luciena Durosoira, skrzypka najwyższej klasy, który z polotem wykonał *Sonatę z diabelskim trylem* Tartiniego, *Fugę* Bacha, *Melodie cygańskie* Sarasatego i *Romance* Svendsena”;

- *Le progrès de la Côte d’or* (I 23): „Pan Lucien Durosoir to z pewnością skrzypek o wielkich zasługach. Charakterystyczna dla jego gry wydaje się być niezawodność w połączeniu ze słodczą i delikatnością.

Po pierwsze dysponuje on bardzo pewną techniką. Tryle są godne uwagi, dźwięk staccato nie jest zbyt nerwowy, jego smyczkowanie jest również bez zarzutu. Dźwięk jest nieskończenie czysty i czuły. *Sonata* Tartiniego i *Melodie cygańskie* Sarasatego przyniosły mu uzasadnione bisy. Pokonał w tych utworach niezliczone trudności. Największe wrażenie robiły fragmenty staccato, flażoletowe i pizzicato.”;

- *La dépêche Républicaine* (I 25): „Skrzypek Lucien Durosoir musiał ciężko się napracować, aby wytrzymać porównanie z Sarasatem, który niedawno występował w naszym mieście. Ekspresyjny dźwięk i emocjonalne wykonanie sprawiło, że trudno było nie oklaskiwać tego artysty, zwłaszcza w *Sonacie* Tartiniego i w *Romance* Svendsena.”

- *L'éclair Comtois* (I 26): „W poniedziałek wieczorem w sali Ronchaux zabrzmiały entuzjastyczne brawa dla skrzypka Luciena Durosoir, który nosi ciężkie brzemie bycia wysłuchanym po Sarasatem. Lucien Durosoir okazał się szczególnie doskonały w *Romance* Svendsena. Prezentując szeroki i czysty styl oraz piękny dźwięk zdobył serca wielu słuchaczy.”;

- *Mémorial des Vosges* (I 26): „Durosoir jest znakomitym wirtuozem, który przedstawił nam w doskonały sposób utwory pełne trudności, szczególnie *Melodie cygańskie* Sarasatego, którymi zachwycił publiczność.”

- *Le Vosgien* (I 28): „Lucien Durosoir objawia się nam jako doskonały wirtuoz. Pięknie opowiada smyczkiem, wybornie wręcz w *Romance* Svendsena. *Melodie cygańskie*, tak często słyszane i interpretowane w zbyt lekkomyślny sposób, urzekły oryginalnością. *Preludium i fuga* Bacha wykonane zostały w wielkim stylu.”;

- *La Mayenne* (I 28): „*Sonaty* starego mistrza Tartiniego, najeżonej trudnościami, słuchałem z ogromną przyjemnością. Lucien Durosoir wszystkie frazy wyśpiewał z wielkim wdziękiem. Niezwykła jest elastyczność jego smyczka. Ciekawie poprowadził formę w ciężkim *Preludium i fudze* Bacha na skrzypce a cappella. Wielkim sukcesem był także *Romance* Svendsena, trochę mglisty i delikatny, a także oryginalne *Melodie cygańskie* Sarasatego. Ten krótki wieczór triumfu genialnego wykonawcy tej pięknej muzyki pozostanie niezapomniany.”

- *Le journal de Laval et de la Mayenne* (I 28): „Zaczynając tę recenzję pozostaję nadal pod urokiem tego niezapomnianego wieczoru. Oklaski, którymi publiczność nagrodziła występ skrzypka, Luciena Durosoir, były burzliwe. W jego grze jest wręcz uwodzicielska moc. Jego frazowanie jest miękkie i bezpieczne, dźwięk przepełniony słodyczą. Sam artysta zaś jest uosobieniem równocześnie siły i wdzięku, uroku i pasji. Miałem przyjemność usłyszeć niezwykłego wirtuoza i artystę o niesamowitym temperamencie.”

- *Courier de Saumur* (I 28): „Instrumentem, który najlepiej odzwierciedla myśli i uczucia są skrzypce. Udowodnił nam to wczoraj Lucien Durosoir. Ten prawdziwy artysta był gorąco oklaskiwany - w pełni zasłużenie. Jego grę cechuje dźwięk nieznanej czystości, a największe trudności wydają się być dla niego łatwe. Wykonanie *Sonaty* Tartiniego, *Romansu* Svendsena i *Melodii cygańskich* Sarasatego zasługuje na najwyższe uznanie.”

- *L'Echo Saumurois* (I 31): „Nie wiem jak opisać wirtuozerię Luciena Durosoir. Jest to genialny skrzypek, a jego gra pełna jest czystego dźwięku i lekkości. Jego *Preludium i fuga* Bacha oraz *Melodie cygańskie* Sarasatego pozostawiły słuchaczy oszołomionych.”;

- *La Charente* (II 06): „W ostatni piątek było nam dane wysłuchać dobrej muzyki w wybitnym wykonaniu. Co mogę powiedzieć o panu Lucien Durosoir? Koncertował we Francji i za granicą, i wielokrotnie udowydniał, że jest artystą nieznany. W czasie ostatniego koncertu z ogromną szczerością pokazał najbardziej wykwintne cechy muzyki. W szczególności *Romance* Svendsena został zaprezentowany z wielkim uniesieniem i zróżnicowaniem nastrojów, co jest umiejętnością właściwą wybitnym artystom.”

- *Le Matin Charentais* (II 11): „Pan Durosoir zasługuje na wszelkie pochwały. Jest on artystą, którego reputacja nie wymaga jakiegokolwiek komentarza. Należy jednak wspomnieć o spokoju, z jakim atakował trudności pozornie nie do pokonania! Ze spokojną pewnością siebie rzucał się w wir fantazji najbardziej niesamowitych!”;

- *Journal de la Marne* (XI 16): „Lucien Durosoir oczarował nas swoim występem. W *La Folia* niezwykła była jego nienaganna gra. Największym sukcesem był jednak *Taniec czarownic* Paganiniego, utwór bardzo trudny, w którym Pan Durosoir ukazał się jako wielki wirtuoz. Po Bachu Lucien Durosoir długo i pięknie interpretował *Airs Russes* Wieniawskiego, gdzie pokazał słowiańską sztukę”.

- *L'union républicaine* (XI 19): „Lucien Durosoir to nie tylko utalentowany muzyk z temperamentem. Jest on wirtuozem, mistrzem swojego instrumentu. W interpretacji *Airs Russes* Wieniawskiego i *Tańca czarownic* Paganiniego, Pan Durosoir pokazał niesamowity blask i pasję. Grał z uwodzicielską fantazją.”;

- *Dépêche des Ardennes* (XI 19): „Luciena Durosoir słyszałem po raz pierwszy i jest to na pewno wspaniały skrzypek. Na początku grał bardzo elegancko. Jego skrzypce płaczą i rozmawiają – widać, że Pan Durosoir jest w stanie uchwycić piękno muzyki i wie, jak dotrzeć do publiczności. Jego gra jest niezwykle kolorowa: można usłyszeć poważną nutę wiolonczeli lub pełne uroku brzmienie violi d'amore. Pan Durosoir grał sentymentalnie *Airs Russes* Wieniawskiego, gdzie pokazał słowiańską duszę. Fantastyczny *Taniec czarownic* Paganiniego w wykonaniu Pana Durosoir był pokazem finezyjnej wypowiedzi. H. Domelier.”;

- *La Dépêche*: „Rozpoczynając swój występ od *La Folii* Corellego, Lucien Durosoir, pokazał bardzo wyraźnie, że jest skrzypkiem wybitnym. Z każdym utworem potwierdzał tylko słuszność tej tezy. Koncert zakończył przepiękny *Doux Appel* Widora.”;

- *Le courrier républicain de Douai*: „Pan Durosoir jest wielkim artystą: ma nieskazitelną technikę i rzadkie, piękne frazowanie. Jego dźwięk jest piękny i przemawia z wielką mocą. Pan Durosoir pięknie interpretował *Sonatę* Corellego, a zwłaszcza utwory Bacha.”

- *Le journal de Douai*: „Po Thibaud, Pan Durosoir jest naszym największym wirtuozem. Skrzypek, który zachwyca pokonywaniem trudności Paganiniego, chętnie gra na jednej strunie i zaskakująco łatwo akordy na czterech strunach. Pięknie kreował malownicze *Airs Russes* Wieniawskiego. Jego interpretacja Bacha udowodniła, że ta trudna forma jest mu doskonale znana. Kończąc koncert *Folia* Corellego wywołała pełne podziwu oklaski.”;

- *Le courrier de Cambrai*: „Pan Durosoir ma ładny dźwięk, a jego gra jest pełna wirtuozerii. Te elementy składają się na cudownego artystę.”;

- *L'indépendant de Cambrai* (XI 24): „Lucien Durosoir jest wirtuozem w każdym tego słowa znaczeniu. Ten głęboko utalentowany artysta dysponuje wspaniałą techniką. Szczególnie podziwiam jakość dźwięku i swobodę gry, która jest pełna fantazji. Czy istnieją dla niego jakieś trudności? Może jakiś nauczyciel mógłby to zauważyć, ale wszyscy byli zachwyceni tym, jak magicznym instrumentem stają się skrzypce w rękach Luciena Durosoir, jak szeroko i słodko brzmią.”

- *L'émancipateur de Cambrai*: „Lucien Durosoir. Jego pasja, elastyczność, czystość stylu uszczęśliwiała słuchaczy. *Taniec czarownic* Paganiniego został wykonany z największą łatwością. *Airs Russes* był pełen pasji, uroku i wdzięku rosyjskiej szkoły, tak mało nam jeszcze znanej. Muszę jednak przyznać, że ze wszystkich utworów, *Sonata* Corellego była najlepsza. Została ona wykonana z niezwykłą różnorodnością nastrojów. *Andante* budziło wręcz uczucia religijne - artysta dostarczył nam niezrównanych emocji. To był wspaniały koncert.”;

- *Le courrier de l'Eure* (XI 27): „Lucien Durosoir jest naprawdę mistrzem smyczka. Nienaganna gra, niepokojąca wirtuozeria, urokliwe, delikatne brzmienia przyniosły mu sukces już w ciekawej Sonacie *La Folia* Corellego pełniej klasycznej elegancji. Arcydzieło Bacha, *Romance* Saint-Saënsa i wreszcie *Airs Russes* Wieniawskiego i *Taniec czarownic* Paganiniego. Artysta grał największej trudności arpeggia, dwudźwięki dające złudzenie śpiewu i akompaniamentu czy wspaniałe frazowanie, które układa się z naturalną prostotą – to wszystko pozwala zobaczyć w Durosoir prawdziwego wirtuoza. Oklaski świadczyły o wielkim podziwie dla artysty.”

- *Journal d'Evreux*: „Palce i smyczek Luciena Durosoir pokazały olśniewające umiejętności. Akordy czy dwudźwięki to dla niego pestka. Na bis przypomniał preludium do *Le Déluge* op. 45 Saint-Saënsa, które przyniosło mu kolejne owacje.”;

- *Petite Loire Saumur* (XII 02): „Pan Lucien Durosoir jest skrzypkiem, który nie waha się wykonywać dzieł o najwyższej trudności. Dysponuje mocnym dźwiękiem, majestatycznym frazowaniem i sprawną lewą ręką. Wydaje się to wręcz niemożliwe, aby grać w tak zróżnicowany i melodyjny sposób. Po każdym wykonaniu artysta nagradzany był burzliwym i długim aplauzem.”

- *Courier de Saumur* (XII 03): „Lucien Durosoir jest nam bardzo dobrze znany. Jest to artysta o ogromnym temperamencie, co skutkuje wspaniałymi efektami na scenie. Lucien Durosoir wykonuje utwory największej trudności i wyraża w nich całą gamę uczuć. Publiczność zgotowała mu owację na stojąco.”;

- *Le bocage et la Plaine* (XII 09): „Sukces L. Durosoira był ogromny, a utwory wspaniale wykonane. Przed rozpoczęciem koncertu kilku skrzypków znajdujących się na sali pytało z nutką złośliwości czy można dobrze wykonać tak różne utwory (rzadko można usłyszeć skrzypka wykonującego na jednym koncercie Bacha i Paganiniego). Ku radości obecnych fanów, koncert był perfekcyjny. To co podziwiam najbardziej u młodego artysty to czystość i słodycz dźwięku. Śpiewność przyniosła mu jednomyślne oklaski ze strony publiczności.”;

- *Royennais* (XII 09): „*Romance* Saint-Saënsa był pełen melodii. Po nim usłyszeliśmy trudny utwór Paganiniego: *Taniec czarownic*, w którym Pan Durosoir pokazuje siłę wirtuozerii tym, którzy mogą to docenić.”;

- *Le Matin charentais* (XII 11): „Pan Durosoir, którego mieliśmy przyjemność dopingować w zeszłym roku, bez wątpienia zalicza się do najwspanialszych skrzypków naszych czasów. Posiada wszystkie cechy, które charakteryzują wirtuoza: moc, delikatność, ton, zręczność, precyzję. W Paganinim najwyraźniej widać było jak doskonała jest jego technika. Tylko jednym słowem można to opisać: podziw”;

- *La Charente* (XII 10): „Występ Pana Durosoir sprawia, że czujemy wszystkie emocje, które mogą zostać przekazane za pomocą skrzypiec. Nie będziemy wyliczać zalet jego gry takich jak dźwięk, zręczność, finezja, precyzja, delikatność, dokładność zawsze bez zarzutu, nawet w momentach najbardziej ryzykownych, nawet w najwyższych rejestrach. Podsumowując: wszystko to jest godne podziwu.”;

- *Le républicain du Tarn et Garonne* (XII 13): „Gra Pana Durosoir jest pełna wigoru i charakteryzuje się niezwykłym dźwiękiem oraz rzadką łatwością pokonywania najtrudniejszych wyzwań. Utwory Bacha i Saint-Saënsa zostały wykonane z rzadką perfekcją.”;

- *La Gazette Gasconne* (XII 23): „Na triumfalny sukces Luciena Durosoir złożyły się wykonania *Sonaty* Corellego, *Arii* Bacha, *Airs Russes* Wieniawskiego i *Romance* Saint-Saënsa, a przede wszystkim *Taniec czarownic* Paganiniego, który zapewnił artyście niezwykłą owację na stojąco i niekończące się bisy. Zelektryzowana publiczność zgotowała mu taki aplauz, że na bis musiał wykonać jeden z najśłodszych

mazurków Wieniawskiego. Ten godzien podziwu skrzypek łączy piękno i czystość gry z niezrównaną wirtuozerią, a przede wszystkim ma głębię i nieodparty urok. Robert Brown.";

- *Les Pyrénées* (XII 18): „Publiczność doceniła cudowny talent Pana Durosoira, otrzymał gorące brawa zwłaszcza po *Arii* Bacha.";

- *Patriot* (XII 19): „...skrzypek Durosoir prowadzi właśnie swój smyczek zwycięsko po wszystkich miastach Francji. Po „*La Folia*” Corellego, ogromnym dziele, które ma swoje miejsce w historii tematycznych wariacji, pan Durosoir wykonał *Arię* Bacha, jak zwykle piękną, wzniosłą, potężną. Następnie w programie usłyszeliśmy dzieła skrzypków, których dziś nikt nie śmie pominąć: Paganiniego i Wieniawskiego... Kiedy wreszcie pozbędziemy się na koncertach tych nieporęcznych bezużyteczności...? Dzieł tak pozbawionych jakiegokolwiek sensu muzycznego: bo tryle, diabelskie linie, niebezpieczne flażolety, które następują po sobie bez ładu i składu i spadają na biednego, zdziwionego słuchacza. Muszę jednak pochwalić piękny styl, którego pan Durosoir użył w wariacjach Corellego, jak i nienaganną technikę, którą pokazał w dziełach wirtuozowskich.”

- *Echo du Loir* (XII 23): „Pan Durosoir we wszystkich utworach, jak również w tych o najwyższej trudności, pokazał, że skrzypce nie mają przed nim tajemnic. A co z jego arpeggiami, dwudźwiękami, flażoletami pojedynczymi i podwójnymi, siłą wypowiedzi, wirtuozerią? Nic. Nie podoba mi się, że jego gra przewyższa to, co słyszałem i moja wyobraźnia podpowiada mi, że jest to wręcz świętokradztwo.";

1907:

- *New York Herald*: „Bardzo ciekawy koncert poranny u Pana Haslam. Znany skrzypek Lucien Durosoir wykonał dzieła Corellego, Wieniawskiego i Paganiniego. Jest on wyjątkowy wśród wielu znakomitości Paryża i całego świata.”

- *Le courrier musical*: „Durosoir zasypuje swój program utworami Paganiniego, Wieniawskiego i innymi bezużytecznościami... Kiedy wreszcie pozbędziemy się na koncertach tej muzyki absolutnie pozbawionej muzycznego sensu! Muszę jednak uznać piękny styl Durosoira w *Arii* Bacha.”

3. Katalog dzieł

1920	Tytuł	<i>Cinq Aquarelles</i> : I. Bretagne, II. Vision, III. Ronde, IV. Berceuse, V. Intermède
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	1929, Paryż. Na skrzypcach grał kompozytor, na fortepianie Paul Loyonnet.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105). Skrzypce: Geneviève Laurenceau, fortepian: Lorène de Ratuld.
1920	Tytuł	<i>Ronde et Berceuse</i>
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	29 I 2009, New Heaven (USA). Wiolonczela: Ole Akahoshi, fortepian: Elisabeth Parisot.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Wiolonczela i fortepian
	Uwagi	Jest to transkrypcja dwóch z <i>Pięciu akwarel</i> .
1920	Tytuł	<i>Poème na skrzypce, altówkę i orkiestrę.</i>
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Materiały nutowe dostępne w stowarzyszeniu Megep.
	Obsada	Skrzypce, altówka i orkiestra
	Uwagi	-
1920	Tytuł	<i>Poème na skrzypce, altówkę i fortepian.</i>
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	Vincennes, 10 XI 1920. Skrzypce: Lucien Durosoir, altówka: Jean Alan, fortepian: Marcel Raby
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Skrzypce, altówka i fortepian
	Uwagi	Transkrypcja autorska <i>Poème</i> na skrzypce, altówkę i orkiestrę.
1920	Tytuł	<i>Kwartet smyczkowy f-moll</i>
	Miejsce kompozycji	Port Lazo
	Prawykonanie	Paryż, 2 II 1922. Kwartet Krettly: Robert Krettly, Jean Godard, Georges Taine, Pierre Fournier.
	Wydanie	Rok 2009, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2008 (ALPHA 125) : Quatuor Diotima.
1921	Tytuł	<i>Jouvence</i> . Poemat symfoniczny na skrzypce i oktet
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	Paryż, 30 V 2008. Ensemble Calliopée, pod dyr. Karine Lethiec.
	Wydanie	Dzieło niewydane.
	Obsada	Skrzypce solo, kwintet smyczkowy, róg, flet, harfa

	Uwagi	Na okładce rękopisu widnieją dwa wiersze Verlaine'a: <i>"La vie humble aux travaux ennuyeux et faciles Est une oeuvre de choix qui veut beaucoup d'amour"</i> (pokorne życie jest nudne i łatwe, kto pragnie miłości musi ciężko na nią zapracować) . Pierwsze nagranie: Alpha, 2009 (ALPHA 164) : Ensemble Calliopée, dyr. Karine Lethiec.
1921	Tytuł	<i>Fantaisie</i>
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	Nogent sur Seine, 10 X 2009. Fortepian: Lorène de Ratuld, skrzypce: Rachel Kolly d'Alba.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Autorska transkrypcja <i>Jouvence</i> .
1921	Tytuł	<i>Caprice</i>
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	Paryż, 21 X 1930. Wiolonczela: Maurice Maréchal, harfa: Micheline Kahn.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Wiolonczela i harfa
	Uwagi	Dedykowany Maréchalowi: «en souvenir de Génicourt, hiver 1916-1917» (pamięci Génicourt, zima 1916-1917). Pierwsze nagranie: Alpha 2009 (ALPHA 164): harfa: Sandrine Chatron, wiolonczela: Florent Audibert
1921	Tytuł	<i>Sonata a-moll Le Lis</i>
	Miejsce kompozycji	Pléhérel
	Prawykonanie	Paryż, 25 X 1924. Kompozytor na skrzypcach, Paul Loyonnet przy fortepianie.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Napis nad drugą częścią: „ <i>a la mémoire de Jean-Marie Leclair</i> ”
1921 - 1922	Tytuł	<i>Kwartet smyczkowy d-moll</i>
	Miejsce kompozycji	Vincennes, Port-Lazo
	Prawykonanie	Paryż, 10 XII 2007. Quatuor Diotima
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Disques Alpha, 2008 (ALPHA 125): Quatuor Diotima.
1923	Tytuł	<i>Légende</i>
	Miejsce kompozycji	Vincennes, Bourbonne les bains
	Prawykonanie	Paryż, Sorbona. 14 I 2002. Clotilde Guignot.
	Wydanie	Rok 2003, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com
	Obsada	Fortepian
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105), fortepian: Lorène de Ratuld

1923	Tytuł	Déjanira. Etiuda symfoniczna na podstawie fragmentów „Kobiet z Trachis” Sofoklesa
	Miejsce kompozycji	Vieux-Boucau
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Materiały nutowe dostępne w stowarzyszeniu Megep.
	Obsada	Orkiestra
	Uwagi	-
1924	Tytuł	Le Balcon. Poemat symfoniczny na bas solo, głosy wokalne i instrumentalne.
	Miejsce kompozycji	Bornes
	Prawykonanie	Mont de Marsan, 9 II 2010. Sequenza 9.3. Dyr. Catherine Simonpiétri. Quatuor Diotima Naaman Sluchin, Yun-Peng Zhao: skrzypce, Franck Chevalier: altówka, Pierre Morlet: wiolonczela, Yann Dubost: kontrabas.
	Wydanie	-
	Obsada	Bas, sopran, alt, kwintet smyczkowy
	Uwagi	Autorska wersja na bas, sopran, alt i fortepian.
1924-1925	Tytuł	Kwintet f-moll
	Miejsce kompozycji	Bornes i Nyons
	Prawykonanie	Paryż, Hotel Majestic, 21 X 1930. Paul Loyonnet przy fortepianie i Quatuor Krettly.
	Wydanie	-
	Obsada	Fortepian i kwartet smyczkowy
	Uwagi	Pierwsze nagranie : Alpha 2009 (ALPHA 164): Amaury Coeytaux, Saskia Lethiec, Karine Lethiec, Florent Audibert, Frédéric Lagarde.
1925	Tytuł	Idylle
	Miejsce kompozycji	Nyons
	Prawykonanie	Paryż, Hotel Majestic. 6 XI 1929. Flet: Blanquart, klarnet: Cahuzac, róg: Entraigue, fagot: Dhérin.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Flet, klarnet, róg, fagot
	Uwagi	Dedykacja: "A la société des instruments à vents" (dla stowarzyszenia instrumentów dętych)
1925	Tytuł	Rêve
	Miejsce kompozycji	-
	Prawykonanie	Paryż, Hotel Majestic. 6 XI 1929. Na skrzypcach kompozytor, przy fortepianie: Paul Loyonnet.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Dedykacja: „A la mémoire de mon ami André Caplet” (pamięci mojego przyjaciela André Caplet). Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105): skrzypce: Geneviève Laurenceau, fortepiano: Lorène de Ratuld.
1925-1926	Tytuł	Aube. Sonate d'été.
	Miejsce kompozycji	Vincennes i Hendaye.
	Prawykonanie	Paryż, Hotel Majestic, 19 VI 1934. Fortepian: Jean Doyen.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie

		Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Fortepian
	Uwagi	-
1926-1927	Tytuł	<i>Trio h-moll</i>
	Miejsce kompozycji	Hendaye, Vincennes, Bourbonne, Béhus.
	Prawykonanie	Paryż, 11 V 2007. Trio Consuelo: Valentine Tourdias, Olivier-Marc Becker, Maxime Hochart
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Skrzypce, wiolonczela, fortepian
	Uwagi	-
1927	Tytuł	<i>Oisillon bleu.</i> Krótki poemat na skrzypce i fortepian.
	Miejsce kompozycji	Béhus
	Prawykonanie	Dampmart, 11 VI 1933. Fortepian: Jean Doyen, skrzypce: kompozytor.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105): skrzypce: Geneviève Laurenceau, fortepiano: Lorène de Ratuld.
1927-1930	Tytuł	<i>Funérailles.</i> Suita na wielką orkiestrę.
	Miejsce kompozycji	Béhus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Materiały dostępne bezpłatnie w stowarzyszeniu Megep.
	Obsada	Orkiestra symfoniczna
	Uwagi	Na stronie tytułowej widnieje pięć wersów z wiersza Lecomte de Lisle'a
1930	Tytuł	<i>Sonnet à un enfant</i>
	Miejsce kompozycji	Béhus
	Prawykonanie	Paryż, Sorbona, 14 I 2002. Kareen Durand.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Głos i fortepian
	Uwagi	-
1931	Tytuł	<i>Improvisation, Maïade, Divertissement</i>
	Miejsce kompozycji	Béhus
	Prawykonanie	Paryż, Hotel Majestic, 19 VI 1934. Fortepian: Jean Doyen, wiolonczela: André Navarra
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Wiolonczela i fortepian
	Uwagi	Zadedykowane Maurice'owi Maréchal. Pierwsze nagranie na płycie dołączonej do książki "Lucien Durosoir, Maurice Maréchal. Deux musiciens dans la Grande Guerre" Wydawnictwo Tallandier, 2005. Raphaël Merlin – wiolonczela, Johan Farjot – fortepian.
1931	Tytuł	<i>Suite</i> na flet i orkiestrę
	Miejsce kompozycji	Béhus
	Prawykonanie	Dourdan, 26 XI 2006. Ensemble I Musici po dyr. Gérarda Streletskiego.
	Wydanie	Materiały dostępne bezpłatnie w stowarzyszeniu Megep.
	Obsada	Flet i orkiestra

	Uwagi	-
1933-1934	Tytuł	<i>Kwartet smyczkowy h-moll</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	Paris, Hôtel Majestic 19 VI 1934. Quatuor Krettly: Robert Krettly, René Costard, Roger Metehen, André Navarra.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Dwoje skrzypiec, altówka, wiolonczela
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2008 (ALPHA 125), Quatuor Diotima.
1932	Tytuł	<i>Prélude, interlude et fantaisie</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Dwa fortepiany
	Uwagi	-
1934	Tytuł	<i>Vitrail</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	Paryż, Sorbona, Amphithéâtre Richelieu, 24 VI 2003. Violaine Miller – altówka, Marie-Christine Amann – fortepian.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Altówka i fortepian.
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha 2009 (ALPHA 164), Karine Lethiec - altówka, Frédéric Lagarde – fortepian.
1934	Tytuł	<i>Berceuse</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	Paryż, Sorbona, Amphithéâtre Richelieu, 24 VI 2003. Cécile Cottin - flet, Marie-Christine Amann – fortepian.
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Flet i fortepian.
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha 2009 (ALPHA 164), Anne Cécile Cugniot - flet, Frédéric Lagarde - fortepian
1935	Tytuł	<i>Au vent des Landes</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	Paryż, Sorbona, Amphithéâtre Richelieu, 24 I 2002. Jean Clair Vançon – flet, Cécile Guignot – fortepian.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Flet i fortepian.
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha 2009 (ALPHA 164), Anne Cécile Cugniot - flet, Frédéric Lagarde - fortepian
1937	Tytuł	<i>Fantaisie</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	-
	Obsada	Waltornia, harfa i fortepian
	Uwagi	-

1945	Tytuł	<i>Préludes</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	Cité universitaire Paris, 28 VI 2007. Ivan Illic – fortepian.
	Wydanie	-
	Obsada	Fortepian
	Uwagi	A la mémoire de Georges Rolland (pamięci Georgesa Rollanda)
1945	Tytuł	<i>Prélude pour orgue en Fa dièse mineur</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	-
	Obsada	Organy
	Uwagi	A la mémoire de Georges Rolland (pamięci Georgesa Rollanda)
1946	Tytuł	<i>Incantation Bouddhique</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	2009. Catherine Coquet – rożek angielski, Frédéric Lagarde - fortepian
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Rożek angielski i fortepian
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha 2009 (ALPHA 164), Catherine Coquet – rożek angielski, Frédéric Lagarde - fortepian
1949	Tytuł	<i>Nocturne</i>
	Miejsce kompozycji	Dax
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Rok 2005, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Fortepian
	Uwagi	Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105), Lorène de Ratuld - fortepian
1949	Tytuł	<i>Prière à Marie</i>
	Miejsce kompozycji	Dax
	Prawykonanie	VI 1949. Kompozytor na skrzypcach, przy fortepianie: brak informacji.
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	Dedykowane dzieciom. Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105). Skrzypce: Geneviève Laurenceau, fortepian: Lorène de Ratuld.
1949	Tytuł	<i>Improvisation sur la gamme d'ut</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	-
	Obsada	Fortepian i instrument melodyczny
	Uwagi	-
1949	Tytuł	<i>A ma mère</i>
	Miejsce kompozycji	Dax
	Prawykonanie	-
	Wydanie	-
	Obsada	Głos i fortepian
	Uwagi	Utwór niedokończony.

1950	Tytuł	<i>Elégie. Chant élégiaque (à la mémoire de Ginette Neveu)</i>
	Miejsce kompozycji	Bélus
	Prawykonanie	-
	Wydanie	Rok 2004, wydane przez Megep. Dystrybuowane przez Symétrie Editions i foliomusic.com.
	Obsada	Skrzypce i fortepian
	Uwagi	<i>A la mémoire de Ginette Neveu</i> (pamięci Ginette Neveu). Pierwsze nagranie: Alpha, 2006 (ALPHA 105). Skrzypce: Geneviève Laurenceau, fortepian: Lorène de Ratuld.

BIBLIOGRAFIA

Źródła muzyczne

- Bach Johann Sebastian, *Uwertura w stylu francuskim BWV 831*, Bach-Gesellschaft Ausgabe, t. 3, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1853.
- Caplet André, *Improvisations pour violoncelle et Piano*, A. Durand & fils, Paris 1926.
- Caplet André, *Rêverie pour flute/violon et piano*, P. Hurstel, Le Havre 1903.
- Chopin Fryderyk, *Berceuse op. 57*, Breitkopf & Härtel, Leipzig 1845.
- Debussy Claude, *Sonata pour violon et piano*, Durand & Cie., Paris 1917.
- Durosoir Lucien, *Cinq Aquarelles*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2005.
- Durosoir Lucien, *Maïade pour violoncello et piano*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Durosoir Lucien, *Jouvence; Poème Symphonique pour violon principal et octuor*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2007.
- Durosoir Lucien, *Poème pour violon, alto et piano*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Durosoir Lucien, *Rêve pour violon et piano*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Durosoir Lucien, , *Vitrail na altówkę i fortepian*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2005.
- Durosoir Lucien, *Berceuse na wiolonczelę i fortepian*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2005.
- Durosoir Lucien, *Chant Elégiaque na skrzypce i fortepian*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Durosoir Lucien, *Sonata a-moll Le Lis*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Durosoir Lucien, *Sonnet à un enfant pour chant et piano*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2005.
- Durosoir Lucien, *Oisillon bleu. Bref poème pour piano et violon*, Wydawnictwo Stowarzyszenia MeGeP, Paris 2004.
- Faure Gabriel, *Berceuse op. 16*, J. Hamelle, Paris 1879.
- Leclair Jean-Marie, *Sonata skrzypcowa op. 1 nr 9*, le Sr. Boivin, Paris 1723.
- Leclair Jean-Marie, *Sonata skrzypcowa op. 2 nr 1*, l'Auteur, Le Sr. Boivin, Leclerc, Paris 1728.

- Leclair Jean-Marie, *Sonata skrzypcowa* op. 2 nr 5, l'Auteur, Le Sr. Boivin, Leclerc, Paris 1728.
- Leclair Jean-Marie, *Sonata skrzypcowa* op. 2 nr 7, l'Auteur, Le Sr. Boivin, Leclerc, Paris 1728.
- Leclair Jean-Marie, *Sonata triowa* D-dur op. 4 nr 3, Lengnick, London 1934.
- Ravel Maurice, *Sonate Posthume pour violon et piano*, Editions Salabert, Paris 1975.

Książki

- Durosoir Lucien, Maréchal Maurice, *Deux musiciens dans la Grande Guerre*, Tallandier, Paris 2006.
- Guze Joanna, *Impresjoniści*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1986.
- Jarociński Stefan, *Debussy a impresjonizm i symbolizm*, PWM, Kraków 1976.
- Kępiński Zdzisław, *Impresjonizm*, Warszawa 1973.
- Paoli Rodolfo, *Debussy*, Firenze 1951.
- Ross Alex, *Reszta jest hałasem. Słuchając XX wieku.*, Przełożył Aleksander Laskowski, PIW 2011.
- Zieliński Tadeusz A., *Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku*, COK, Warszawa 1981.
- Hasła: Ambroise T.; Berthelie H.; Bruneau A.; Caplet A.; Deslandres E. A.; Gade N. W.; Halíř K.; Hausmann R.; Heermann H.; Leclair J.-M.; Neveu G.; Pennequin J. G.; Svendsen J. S.; Tournemire Ch.; Tracol A.; Widor Ch.-M. J. A.; Wirth E. [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Oxford University Press, 2001.
- Hasła: de Heredia J.M.; Leconte de Lisle Ch. M. R.; Mangin Ch.; Moréas J. [w:] *Wielka Encyklopedia PWN*, Warszawa 2001.

Artykuły

- Durosoir Georgie, *Lucien Durosoir (1878-1955) Un destin banal, une vie singulière* [w:] Bulletin de la Société de Borda, vol. 130, nr 478, 2005.
- Pocię Bohdan, *O naturze muzyki w XX wieku* [w:] Miesięcznik WIEŻ 5 (523) 2002
- Pons Lionel, *La découverte de Lucien Durosoir*, [w:] Bulletin des Amis de la musique Française, 2006.
- Powell John S., *Lucien Durosoir: A Life at the Crossroads*. Tekst wygłoszony w ramach konferencji "Un compositeur moderne né romantique: Lucien Durosoir" w Wenecji, 19-20 II 2011.

Źródła internetowe

- www.durosoir.com
- www.megep.net