

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

mgr Iwona Socha

Poème de l'amour et de la mer
(Poemat miłości i morza) op. 19 Ernesta Chaussona
– Studium zagadnień wykonawczych
ze szczególnym uwzględnieniem wokalne interpretacji dzieła
w kontekście warstwy instrumentalnej utworu

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Promotor:

prof. dr hab. Małgorzata Ratajczak

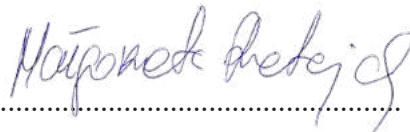
Kraków 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków, 10.09.2022 r.

Podpis promotora



Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Małgorzaty Ratajczak i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków, 10.09.2022 r.

Podpis autora



SPIS TREŚCI

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I. Ernest Chausson, życie i twórczość kompozytora ze szczególnym uwzględnieniem jego kompozycji wokalnych oraz innych autorów, mających istotny wpływ na inspiracje i działalność artystyczną	9
1. Pierwszy etap twórczości lata 1878–1886	10
2. Drugi etap twórczości lata 1886–1894	12
3. Trzeci etap twórczości kompozytora lata 1894–1898	12
4. Katalog dzieł Ernesta Chaussona	14
5. Maurice Bouchor – sylwetka poety i zarys twórczości artystycznej	31
ROZDZIAŁ II. Analiza i interpretacja literacka <i>Poème de l'amour et de la mer</i>	35
1. Geneza utworu	35
2. Motyw miłości, morza i śmierci	37
3. Szkic analizy literackiej	38
4. Historia formy poematu jako gatunku muzycznego	48
ROZDZIAŁ III. Elementy retoryki i estetyki w partii wokальной i orkiestrowej	51
ROZDZIAŁ IV. Rozszerzona analiza formalna dzieła	55
ROZDZIAŁ V. Studium zagadnień wykonawczych potrzebnych do interpretacji utworu, w tym interpretacji wokальной	87
ZAKOŃCZENIE	95
BIBLIOGRAFIA	96

Nagranie DVD

Poème de l'amour et de la mer op. 19 zostało nagrane 4 III 2022 r. w Sali Filharmonii Śląskiej im. Henryka Mikołaja Góreckiego w Katowicach, pod dyrekcją Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego

WSTĘP

Miłość jest nieodzownym i wszechobecnym aspektem życia ludzkiego, nie można jej w pełni pojąć, lecz można bez reszty doświadczyć, natomiast przestworza morskie symbolizują potęgę, tajemnicę i nostalgię w swej nieskończoności. Wszystkie te aspekty miłości i morza możemy odnaleźć za pomocą siły słowa i muzyki w kompozycji Ernesta Chaussona *Poème de l'amour et de la mer* op. 19.

Pomysł napisania pracy o *Poemacie miłości i morza* narodził się w trakcie moich przygotowań do pierwszej prezentacji utworu, a stał się jeszcze intensywniejszy po jego koncertowym wykonaniu. Moje doświadczenia pozwoliły na dogłębne poznanie utworu, jego analizę pod względem formalnym i wykonawczym, jak również skłoniły mnie do poszukiwań różnych pozamuzycznych znaczeń związanych z retoryką dzieła muzycznego oraz jej wpływem na interpretację wokalną utworu. Poza szkicem analizy formalnej chciałabym skupić swoją uwagę i rozważania na ekspresji, estetyce i architekturze zamysłu kompozytorskiego, które inspirowały Ernesta Chaussona podczas komponowania dzieła i stały się nośnikami całej treści utworu. Według mnie wszystkie te składowe aspekty mają ogromne znaczenie, autentyczne *conditio sine qua non* podczas wykonywania dzieła i podczas poszukiwania jego wzorcowej interpretacji.

Kolejne ważne elementy rozprawy zamierzam zawrzeć w rozdziałach opisujących wzajemne oddziaływanie partii wokalnej i orkiestrowej oraz ich dopełnianie, a także konflikt, który jest istotnym czynnikiem, ze względu na fakt, iż *Poème* w kontekście nadchodzącego impresjonizmu jest dziełem stojącym na rozwidleniu dróg muzycznych i to w sensie dosłownym. Partia wokalna jest głównym nośnikiem ekspresji i pozostaje w sferze przeszłości – w stylistyce neoromantyzmu, natomiast warstwa orkiestrowa – aczkolwiek nie zawsze – wybiega w przeszłość ku impresjonizmowi i ewokuje wrażenia pełne sensualności.

W podsumowaniu chciałabym opisać moje doświadczenia związane z pracą nad *Poème*, a finalnie pragnęłabym, aby moja rozprawa mogła przybliżyć sylwetkę Ernesta Chaussona oraz ukazać piękno *Poematu o miłości i morzu*, tak rzadko wykonywanego w polskich salach koncertowych.

ROZDZIAŁ I

Ernest Chausson, życie i twórczość kompozytora ze szczególnym uwzględnieniem jego kompozycji wokalnych oraz innych autorów, mających istotny wpływ na inspiracje i działalność artystyczną



fot. domena publiczna

Ernest Amédée Chausson urodził się 20 stycznia 1855 roku w Paryżu¹ w rodzinie francuskiego przedsiębiorcy budowlanego Prospere Chaussona. Państwo Chausson starannie zadbali o edukację syna, wychowując go w gronie elity kulturalnej, zapewniając jednocześnie szeroki zakres prywatnej edukacji od wykształconych guwernerów. To dzięki Léonowi Brethous-Lafargue, który był jego prywatnym edukatorem – młody Ernest poznawał coraz głębiej uroki: literatury, muzyki

¹ Jean-Pierre Barricelli, Leo Weinstein, *The Composer's Life and Works*, University of Oklahoma Press, 1955, str. 5

i malarstwa, między innymi poprzez wielogodzinne wizyty w paryskich muzeach², czy też salonach literackich i muzycznych. Owe bywanie na salonach owocowało także ciekawymi znajomościami i poszerzaniem doświadczeń w zakresie sztuk pięknych. Bardzo istotną rolę odegrał tu salon pani Jobert i de Rayssac. Ernest Chausson był wszechstronnie uzdolnionym młodzieńcem. Żywo interesował się wszystkimi dziedzinami sztuki, chociaż najbliższa jego sercu od zawsze była muzyka.

Aby spełnić wolę swego ojca, w roku 1876 ukończył studia prawnicze, jednak nigdy nie podjął pracy w dziedzinie adwokackiego wykształcenia. W tym samym czasie Chausson próbował swych sił w dziedzinie rysunku, pisząc pierwsze szkice nowel i zarysy powieści. Jego eksperymenty w dziedzinie sztuki malarskiej i literatury, ostatecznie przegrały z największą pasją i miłością – MUZYKĄ! Dzięki temu mógł najpełniej wyrazić swoje myśli i uczucia

...Muzyka, jednakże była sztuką, która przyciągała Chaussona bardziej niż wszystko inne. Jego spotkania w salonie Madame de Rayssac i lekcje fortepianu wywarły silny wpływ na jego finalną decyzję, aby zostać kompozytorem.³

W październiku 1879 roku Chausson został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego jako wolny słuchacz do klasy kompozycji Julesa Masseneta i Césara Francka.

Dosyć szybko zdał sobie sprawę, iż równoległa nauka u dwóch pedagogów o zróżnicowanych poglądach artystycznych jest zbyt kłopotliwa.⁴ Jules Massenet zazwyczaj okazywał dystans i zastrzeżenia do prac kompozytorskich Chaussona, natomiast César Franck zawsze przejawiał swoją wyrozumiałość i sympatię.

...Franck jest cudownym muzykiem, nieco mistycznym...⁵

Dla Chaussona – César Franck był mistrzem, skromność, dystans do życia, przekonania religijne, a także umiejętności pedagogiczne Francka były drogowskazami

² Ralph Scott Grover, Ernest Chausson, *The Man and His Music*, The Athlone Press, London 1980, str. 14.

³ Ibidem, str. 15.

⁴ Jean-Pierre Barricelli, op. cit., str. 11.

⁵ Ibidem, str. 10.

w muzycznym świecie, do którego wkraczał Chausson. Z czasem ich relacja przerodziła się w prawdziwą przyjaźń.

W muzyce mieści się ogrom różnorodności, to jedna z najbardziej wyszukanych form artystycznych. Tak też było w przypadku kompozycji Ernesta Chaussona, dla którego istotne było poczucie estetyki muzycznej, wrażliwość, a przede wszystkim styl i warsztat. Oryginalną twórczość Ernesta Chaussona możemy podzielić na trzy etapy:

1. Pierwszy etap twórczości lata 1878–1886

Pierwszy okres jego twórczości to lata 1878–1886. W tym czasie Chausson skupia się na utworach wokalnych z towarzyszeniem fortepianu. Powstaje wtedy między innymi Cykl *Sept Mélodies* op. 2, czy też *Quatre Mélodies* op. 8 do poezji Maurice'a Bouchora. Nie ogranicza on jednak swoich kompozycji do utworów wokalnych, w 1882 roku powstaje pierwszy utwór orkiestrowy, poemat symfoniczny *Viviane* op. 5. Kompozycję tę zadedykował młodziutkiej pianistce Joanne Escudier, która to rok później została jego żoną. Połączyła ich wspólna pasja i miłość do muzyki, a dzięki szczęśliwemu małżeństwu w Chaussonie zaszła pozytywna zmiana w sprawach artystycznych, jak i egzystencjonalnych. Jeanne podzielała zainteresowania muzyczne męża, wspierając go i zapewniając idealne warunki do rozwoju kompozytorskiego. Para doczekała się licznych potomstwa.

Muzyka Ernesta Chaussona, niezależnie od okresów, w których powstawała, była często inspirowana niezwykle fascynacją jaką przejawiał. Kompozytor wielbił twórczość Ryszarda Wagnera, szczególnie podziwem darzył operę *Tristan i Izolda*. To dla tej muzyki odbył on dwukrotną podróż do Niemiec w latach 1879–1880.

...usłyszałem Tristana, który jest cudowny. Nie znam żadnych innych dzieł, które posiadałyby taką intensywność uczuć...⁶

Zachwyty dramatem muzycznym Wagnera niewątpliwie przełożyły się na zmianę w sposobie orkiestracji Chaussona, szczególnie w warstwie harmoniczej. Z czasem owe uwielbienie muzyki Wagnera zaczęło być uciążliwe dla kompozytora, który pragnął wykształcić swój indywidualny styl. Z listów do Madame

⁶ Ibidem, str. 11.

Berthe de Rayssac, która skupiała w swym salonie elitę francuskiej bohemy arystokratycznej, a którą Chausson nazywał swą matką chrzestną, dowiadujemy się, z jakim podziwem i ciężarem traktował muzykę Wagnera. Szukał wad w jego kompozycjach, studiując dogłębnie partytury, pragnął uwolnić się od geniuszu Mistrza, aby ukształtować własną nieszablonowość muzyczną. Lata twórczości pierwszego okresu Chaussona można podsumować jako dążenie do wytwornych melodii wraz z ewolucją w zakresie harmonicznego i formalnego materiału muzycznego, inspirowanej wpływami Wagnera.

W roku 1881 Chausson bezskutecznie ubiegał się o prestiżową nagrodę *Prix de Rome*⁷. prezentując kantatę *L'Arabe* na głos tenorowy i chór męski oraz fugę na cztery głosy. *Prix de Rome* była jedną z ważniejszych i znaczących nagród wręczanych młodemu francuskiemu artyście. Laur ten został przyznany Alfredowi Bruneau, a wcześniejszymi nagrodzonymi byli m.in. Charles Gounod, Georges Bizet, Hector Berlioz czy Claude Debussy.

Chausson źle znosił porażki i niepowodzenia, a jego skłonności do pesymizmu pogłębiały się wraz z krytyką, której doświadczał. Niektórzy recenzenci uważali jego twórczość za zbyt skromną, amatorską, inni zaś wychwalali jego kompozycje, podkreślając ich liryzm, melancholijność, a także ekspresyjność i wylewność. Chausson przez większość życia zmagał się z przypiętą łatką „bogatego dyletanta” w problemach tych nieustannie wspierała go żona, która była jego pokrewną duszą, przyjacielem i najszczerzym opiniodawcą.

2. Drugi etap twórczości lata 1886–1894

Drugi okres twórczości Chaussona przypada na lata 1886–1894. W tym okresie twórca gorliwie wzbogaca swój warsztat pracując nad stylem i techniką kompozytorską. W roku 1886 Chausson obejmuje wspólnie z Vincentem d'Indy funkcję sekretarza Narodowego Towarzystwa Muzycznego. Société Nationale de Musique było stowarzyszeniem, które propagowało dzieła francuskich kompozytorów, umożliwiając ich promocję i rozpowszechnianie. Ernest Chausson z racji swego statusu majątkowego często wspierał artystów, zapewniając im rozwój zarówno twórczy, jak i egzystencjonalny.⁸

⁷ Ibidem, str. 22.

⁸ Ralph Scott Grover, op. cit., str. 22.

Do grona tego należeli m.in. Maurice Ravel, Paul Dukas i ten najbliższy sercu przyjaciel Claude Debussy. Twórczość drugiego okresu cechuje się pewną dojrzałością, która świadczy o oryginalności kompozycji Chaussona. Oprócz utworów kameralnych zaczął on coraz częściej komponować utwory należące do tzw. „dużych form”, w tym poematów, symfonii, koncertów fortepianowych, a także szkice pierwszej i jedynej opery *Le Roi Artus*, do której napisał własne libretto i uważał ją tym samym za dzieło swojego życia. Kompozytor nie zrezygnował nigdy liryki wokalne i kantyleny, chociaż jego sposób orkiestracji zbliżał się bardziej do nadchodzącego impresjonizmu aniżeli późnego romantyzmu. Istotna staje się barwa i brzmienie instrumentu, coraz ważniejsza jest zmienność dynamiczna, a także ekspresja, która zyskuje już pewną nadrzędność. To właśnie na przełomie tych 8 lat drugiego okresu twórczości, powstają najpiękniejsze utwory Chaussona. Rozpoczyna on pracę nad dziełem *Poème de l'amour et de la mer* op. 19, będącym głównym tematem mojej rozprawy doktorskiej.

3. Trzeci etap twórczości kompozytora lata 1894–1898

Trzeci i ostatni etap twórczości Chaussona lata 1894–1898, to czas przepełniony melancholią i tęsknotą za tym, co minęło. Zachwyca się on literaturą rosyjskich pisarzy (Fiodor Dostojewski, Lew Tołstoj, czy Iwan Turgieniew) i nie pozostaje obojętny wpływowi francuskich poetów-symbolistów (Charles Baudelaire, Paul Verlaine czy Jean-Arthur Rimbaud). Zgadzał się z większością założeń parnasistów, iż podstawowym celem powinno być piękno jako sztuka formy, jak i symbolistów, którzy odwoływali się do emocji, będących głównym środkiem poznania. W tym okresie powstaje jeden z najczęściej wykonywanych utworów Ernesta Chaussona. *Poème op. 25 na skrzypce solo i orkiestrę*, napisane dla Eugene'a Ysyä'e, a inspirowane nowelą Iwana Turgieniewa *Pieśń o miłości triumfującej*.

(...) „*Poème*” op. 25 na skrzypce solo i orkiestrę, zawiera jego najlepszą jakość. Wolność formy absolutnie nie przeszkadza harmonicznym proporcjom. Nic tak nie dotyka z marzycielską słodkością jak zakończenie *Poème*, kiedy muzyka pozostawia na boku wszystkie opisy i anegdoty i zaczyna się prawdziwe odczucie, które jest natchnione jego emocjami. To są bardzo rzadkie instancje / szczyble w pracy nad sztuką.⁹

⁹ Claude Debussy, *Notes sur le Concerts du Mois*, Société Internationale de Musique, Vol IX, No.1, Paris, str. 50-53.

To cytat Claude'a Debussy'ego, który zachwycił się nad pięknem fraz *Poème* op. 25, skomponowanych przez swego przyjaciela, a słynał on z ciętego języka i surowych krytyk względem innych. Właśnie dzięki tej kompozycji, Chausson po raz pierwszy został doceniony przez szerszą publiczność, która nagrodziła utwór gromkimi brawami podczas premiery w roku 1897 w Concerts Colonne. Dzięki staraniom Izaaka Albéniza *Poème* op. 25 został wydany i opublikowany, a tym samym dołączył do sztandarowego repertuaru skrzypcowego, granego na całym świecie.

10 czerwca 1899 roku podczas pobytu w Château de Moussets w Limay – Ernest Chausson uległ śmiertelnemu wypadkowi podczas jazdy na rowerze. Pochowany został na cmentarzu Pere-Lachaise. Francuskie władze dla uczczenia pamięci kompozytora nazwały jego imieniem *Mały Park* w XVII dzielnicy Paryża. Kończąc ten rozdział, chciałabym przytoczyć słowa Ernesta Chaussona, które napisał w liście do francuskiego malarza, mecenasa sztuki w 1894 r. Henri'ego Lerolle'a:

*(...) Śmierć jest naszym przeznaczeniem, ona jest czymś więcej niż prawdziwą meta naszym egzystencji... śmierć nie jest końcem życia, lecz jego początkiem lub jego wznowieniem.*¹⁰

4. Katalog dzieł Ernesta Chaussona¹¹

- numer opusu, jeśli kompozytor go nadał (w przeciwnym przypadku oznaczenie SN [senza numero])
- tytuł dzieła lub, gdy chodzi o zbiór (na przykład melodii), tytuł każdej z nich
- miejsca i daty kompozycji zamieszczone w całości
- nazwisko osoby, której dedykowano utwór
- datę pierwszego wykonania, jeśli mogła zostać określona precyzyjnie, tym razem zamieszczoną do dziesięciolecia (18.05.97), a po niej, w nawiasie, nazwisko pierwszego wykonawcy, jeśli jest znane
- oraz nazwisko wydawcy, jeśli dzieło zostało opublikowane.

¹⁰ Charles Oulmont, *Musique de l' Amour*, Paris, Désclée de Brouwer & Cie, Éditeurs, 1935, str. 102-103.

¹¹ Jean Gallois, *Ernest Chausson*, Fayard 1994, str. 547-556.

SN° 01: *Les Lilas*. Texte de Maurice Bouchor. 2 versions: a) *Dans la forêt*, en *ut*, b) *Les Lilas*, en *ut*, «Modéré». Sans dédicace. Inédit.

SN° 02: *Chanson*, en *sol* majeur. Texte de Maurice Bouchor. 1877. «À mes parents». Durand-Schoenewerk, 1878.

SN° 03: *L'Âme des bois*, en *ré* majeur. Texte de Maurice Bouchor. 1877 ou 1878. «À Cornelius Coster». Durand-Schoenewerk, 1878.

SN° 04: *Sonatine* pour piano, 4 mains, en *sol* majeur. Avril 1878. «À Mesdemoiselles Marie et Aline André». Inédit.

SN° 05: *Le Petit Sentier*. Texte de Maurice Bouchor. Décembre 1878. 2 versions: a) en *fa*; b) en *mi* bémol. Inédit.

SN° 06: *Sonatine* pour piano, 4 mains, en *ré* mineur. Janvier 1879. «À MM. Alfredo et Giulio Cesare». Inédit.

SN° 07: *Le Rideau de ma voisine*. D'après Alfred de Musset. Mars 1879. 2 versions: a) en *fa* majeur; b) en *mi* bémol majeur. Inédit.

SN° 08: *O Salutaris*, motet pour basse et orgue ou piano. 14 mai 1879. Manuscrit, inédit.

SN° 09: *La Veuve du Roi basque*, ballade pour orchestre, soli et chœur. Texte de Léon Brethous-Lafargue. Composée vers mai-juin 1879. Version piano-chant terminée le 2 juillet à Paris; version orchestrale terminée à Zurich le 20 août. Inédit.

SN° 10: *L'Albatros*, en *mi* bémol. Texte de Baudelaire. Cannes, octobre 1879. Publié dans la revue *Dissonanz/Dissonance*, n° 23, février 1990.

SN° 01: *Bzy*. Tekst Maurice'a Bouchora. 2 wersje: a) *W lesie*, w *C-dur*, b) *Bzy*, w *C-dur*. Bez dedykacji. Niewydane.

SN° 02: *Piosenka*, w *G-dur*. Tekst Maurice'a Bouchora. 1877. „Moim rodzicom”. Durand-Schoenewerk, 1878.

SN° 03: *Dusza drzew*, w *D-dur*. Tekst Maurice'a Bouchora. 1877 lub 1878. „Corneliusowi Costerowi”. Durand-Schoenewerk, 1878.

SN° 04: *Sonatina* na fortepian, na cztery ręce, w *G-dur*. Kwiecień 1878. „Pannom Marie i Aline André”. Niewydana.

SN° 05: *Ścieżynka*. Tekst Maurice'a Bouchora. Grudzień 1878. 2 wersje: a) w *f-moll*; b) w *es-moll*. Niewydana.

SN° 06: *Sonatina* na fortepian, na cztery ręce, w *d-moll*. Styczeń 1879. „Panom. Alfredo i Giulio Cesare”. Niewydana.

SN° 07: *Okno mojej sąsiadki*. Według Alfreda de Musseta. Marzec 1879. 2 wersje: a) w *F-dur*; b) w *Es-dur*. Niewydane.

SN° 08: *O zbawcza Hostio*, motet na bas i organy lub fortepian. 14 maja 1879. Rękopis, niewydany.

SN° 09: *Wdowa po królu Basków*, ballada na orkiestrę, głosy solowe i chór. Tekst Léona Brethous-Lafargue'a. Skomponowana około maja-czerwca 1879. Wersja na śpiew z fortepianem, ukończona 2 lipca w Paryżu; wersja orkiestrowa, ukończona w Zurychu 20 sierpnia. Niewydana.

SN° 10: *Albatros*, w *es-moll*. Tekst Baudelaire'a. Cannes, październik 1879. Opublikowany w przeglądzie *Dysonans*, nr 23, luty 1990.

SN° 11: *Hylas*, «Poème antique pour soli, chœur et orchestre» sur un poème de Leconte de Lisle. Automne 1879. Manuscrit demeuré incomplet (en version préorchestrale).

Opus 1: *Cinq Fantaisies* pour piano, à 2 mains. «A Monsieur Léopold Cesare». Automne 1879. Durand-Schoenewerk (1879). A la demande du compositeur.

SN° 12: *Jeanne d'Arc*, «scène lyrique avec soli et chœurs pour voix de femme». Paroles de xxx. Paris début juin-juillet 1879; terminée en 1880. «A Mme Frédéric Ozanam». Raimon Parent (1881).

SN° 13: *Sonate* pour piano en *fa* mineur. Ouchy, 4-24 septembre 1880. «A Mme Saint-Cyr de Raysac». Inédit.

SN° 14: *Fugues* sur des thèmes de Bach, Hesse, Massenet, Franck, Saint-Saëns. 23 octobre, 20 novembre, 11 décembre 1880; 12 janvier, 3 février, 18 14/3 81 (*sic*), 12 mai et juin 1881. Inédit.

SN° 15: *Esmeralda*, d'après Victor Hugo (acte IV, sc. 1). Existe en 4 manuscrits datés du 2 avril 1880 au 4 décembre. Inédit.

SN° 16: *Hymne à la Nature*, chœur à 4 voix avec accompagnement d'orchestre. Poème d'Armand Silvestre. Daté 18 1/4 81. Inédit.

SN° 17: *Andante et Allegro*, pour clarinette avec accompagnement de piano. 28 avril 1881. Inédit. Révision de Robert Fontaine, Billaudot, 1977.

SN° 18: *L'Arabe*, chœur pour voix d'hommes avec solo de ténor (concours d'essai pour le prix de Rome). Paris, 13 mai 1881. Inédit.

SN° 11: *Hylas*, „Poemat antyczny na głosy solowe, chór i orkiestrę” na podstawie wiersza Leconte de Lisle’a. Jesień 1879. Zachował się niekompletny rękopis (w wersji przed orkiestrą).

Opus 1: *Pięć Fantazji* na fortepian, na dwie ręce. „Panu Léopoldowi Cesare”. Jesień 1879. Durand-Schoenewerk (1879). Na żądanie kompozytora.

SN° 12: *Joanna d'Arc*, „scena liryczna z głosami solowymi i chórami na głosy żeńskie”. Słowa xxx. Paryż, rozpoczęta czerwiec-lipiec 1879; zakończona w 1880. „Pani Fryderykowej Ozanam”. Raimon Parent (1881).

SN° 13: *Sonata* na fortepian w *f-moll*. Ouchy, 4-24 września 1880. „Pani Saint-Cyr de Raysac”. Niewydane.

SN° 14: *Fugi* na tematy z Bacha, Hessego, Masseneta, Francka, Saint-Saënsa. 23 październik, 20 listopad, 11 grudnia 1880; 12 stycznia, 3 lutego, 18 14/03.81 (*sic*), 12 maja i czerwca 1881. Niewydane.

SN° 15: *Esmeralda*, według Wiktora Hugo (akt IV, sc. 1). Istnieje w czterech rękopisach datowanych od 2 kwietnia 1880 do 4 grudnia. Niewydana.

SN° 16: *Hymn do Natury*, chór 4-głosowy z akompaniamentem orkiestry. Wiersz Armanda Silvestre. Datowany 18.01./04.81. Niewydany.

SN° 17: *Andante i Allegro*, na klarnet z akompaniamentem fortepianu. 28 kwietnia 1881. Niewydany. Korekta Roberta Fontaine’a, Billaudot, 1977.

SN° 18: *Arab*, chór na głosy męskie z solo tenora (konkursowe eliminacje do Nagrody Rzymskiej). Paryż, 13 maja 1881. Niewydany.

Opus 2: *Sept Mélodies* pour chant et piano

a) *Nanny*, en 2 versions (*fa* majeur et *mi* majeur). Poème de Leconte de Lisle (*Poèmes antiques*). 18 juin 1880. 23 12 1882 à la SNM (Mme Storm).

b) *Le Charme*, en *mi* bémol majeur. Poème d'Armand Silvestre (*Chanson des heures*). Cannes, octobre 1879, peut-être même fin septembre.

c) *Les Papillons*, en *sol* majeur. Poème de Théophile Gautier. 6 juin 1880.

d) *La Dernière Feuille*, en *si* mineur. Poème de Théophile Gautier. 6 juin 1880. 23 12 82 à la SNM (Mme Storm).

e) *Sérénade italienne*, en *si* majeur. Poème de Paul Bourget. 26 juin 1880. 23 12 82 à la SNM (Mme Storm).

f) *Hébé*, chanson grecque dans le mode phrygien. Poème de Louise Ackermann. Paris, 24 juin 1882. «A Mlle Eva Callimaki-Catargi» Cette mélodie a été instrumentée (vers 1886-1887?) pour 2 grandes flûtes, 1 flûte alto, harpe, 2 altos et 2 violoncelles.

g) *Le Colibri*, en *ré* bémol majeur. Poème de Leconte de Lisle. Biarritz (début) 1882. «A Lady Harbord». 23 12 82 à la SNM (Mme Storm). Hamelle, fin 1882. *Le Colibri*: transcription pour chant, violon (ou violoncelle) et piano par J. Griseta. Hamelle, 1913. Transcription par Francis Salabert, pour orchestre avec piano conducteur. Francis Salabert, 1928. Harmonisation pour 4 voix mixtes *a cappella* ou avec piano d'accompagnement, par Aimé Steck. Hamelle, 1955.

Opus 3: *Trio* en *sol* mineur pour piano, violon, violoncelle. Été 1881; terminé à Montbovon à la mi-septembre 1881. 8 4 82 à la SNM (André Messager, piano; Rémy violon; Delsart violoncelle). Rouart-Lerolle, 1919.

Opus 2: *Siedem Melodii* na śpiew i fortepian

a) *Nanny*, w dwóch wersjach (*F-dur* i *E-dur*). Wiersz Leconte de Lisle'a (*Wiersze*, 18 czerwca 1880. 23.12.1882 w SNM (Pani Storm).

b) *Czar*, w *Es-dur*. Wiersz Armanda Silvestre'a (*Pieśń godzin*). Cannes, październik 1879, być może nawet koniec września.

c) *Motyle*, w *G-dur*. Wiersz Théophile'a Gautiera. 6 czerwca 1880.

d) *Ostatni Liść*, w *h-moll*. Wiersz Théophile'a Gautiera. 6 czerwca 1880. 23.12.82 w SNM (Pani Storm).

e) *Serenada włoska*, w *H-dur*. Wiersz Paula Bourgeta. 26 czerwca 1880. 23.12.82 w SNM (Pani Storm).

f) *Hebe*, pieśń grecka na modłę frygijską. Wiersz Louise'a Ackermann. Paryż, 24 czerwca 1882. „Pannie Evie Callimaki-Catargi”. Ta melodia została zinstrumentowana (około 1886-1887) na dwa flety, 1 flet altowy, harfę, 2 altówki i 2 wiolonczele.

g) *Kolibier*, w *Des-dur*. Wiersz Leconte de Lisle'a. Biarritz (początek roku) 1882. „Dla Lady Harbord”. 23.12.82 w SNM (Pani Storm). Hamelle, koniec 1882. *Kolibier*: transkrypcja na śpiew, skrzypce (lub wiolonczelę) i fortepian przez J. Griseta. Hamelle, 1913. Transkrypcja przez Francis Salaberta na orkiestrę z wiodącą partią fortepianu. Francis Salabert, 1928. Harmonizacja na cztery głosy mieszane *a cappella* lub z akompaniamentem fortepianu przez Aimé Steck. Hamelle, 1955.

Opus 3: *Trio* w *g-moll* na fortepian, skrzypce, wiolonczelę. Lato 1881; ukończone w Montbovon w połowie września 1881. 08.04.82 w SNM (André Messager, fortepian; Rémy skrzypce; Delsart wiolonczela). Rouart-Lerolle, 1919.

SN° 19: *Nous nous aimerons, en mi bémol mineur*. Poème de Maurice Bouchor (*Les Poèmes de l'Amour et de la Mer*). «Etampes, 31 août 1882». Inédit.

Opus 4: *Les Caprices de Marianne*, comédie lyrique d'après Musset, II, Entracte (Mort de Coelio). Paris, 3 juillet 1882-1884. Création (du seul Entracte): SNM, 18 4 85. Inédit.

Opus 5: *Viviane*, poème symphonique, d'après la légende de la Table ronde. Paris-Vincennes, juillet 1882; Etampes, 18 septembre 1882; Paris, 18 décembre 1882. «A Jeanne Escudier». Paris 18.12.1882 à la SNM. Réorchestration: Heiden, 23 Juli (*sic*) 1887 – Paris 15 novembre 1887. Créée dans la première version le 31 3 1883 à la SNM, salle Erard, direction Colonne, dans la seconde version, réorchestrée, le 29 1 88 (Lamoureux). Bornemann.

Opus 6: *Deux Motets pour voix* (baryton), violon, violoncelle, harpe et orgue
a) *Deus Abraham*, en *la*. Juin 1883
b) *Ave verum*, en *fa* majeur. Pressagny l'Orgueilleux, 13 septembre 1883. Première audition, vers 1890, en Belgique. Une seconde version existe de *l'Ave verum*, en *ré* majeur.

Opus 7: *Hélène*, drame lyrique en 2 actes, d'après Leconte de Lisle. Paris, 21 avril 1883; Boutteront, 30 juillet 1884; Villers-sur-Mer, 2 septembre 1884; Crémault, juillet 1886. Deux scènes furent données à la SNM les 14 5 1887 et 21 1 1888. Inédit sauf Chœur du I^{er} acte, sc. III, avec accompagnement de piano, E. Bondoux (1894), et (idem) Rouart-Lerolle (1909).

SN° 20: *Marche militaire* pour piano, en *la* bémol. Septembre ou octobre 1884. Inédit.

SN° 19: *Będziemy się kochać, w es-moll*. Wiersz Maurice'a Bouchora (*Wiersze o Miłości i Morzu*). „Etampes, 31 sierpnia 1882”. Niewydane.

Opus 4: *Kaprysy Marianny*, komedia liryczna według Musseta, II, Antrakt (Śmierć Coelia). Paryż, 3 lipca 1882-1884. Wykonanie (tylko Antraktu): SNM, 18.04.85. Niewydane.

Opus 5: *Wiwiana*, poemat symfoniczny, według legend Okrągłego Stołu. Paryż-Vincennes, lipiec 1882; Etampes, 18 września 1882; Paryż, 18 grudnia 1882. „Dla Jeanne Escudier”. Paryż 18.12.82 w SNM. Reorkiestracja: Heiden, 23 (*sic*) 1887 – Paryż 15 listopada 1887. Wykonany w pierwszej wersji 31.03.1883 w SNM, sala Erarda, pod dyrekcją Colonne'a, w drugiej wersji, zinstrumentowanej na nowo, 29.01.88 (Lamoureux). Bornemann.

Opus 6: *Dwa Motety na głos* (baryton), skrzypce, wiolonczelę, harfę i organy
a) *Boże Abrahama*, w *A-dur*. Czerwiec 1883
b) *Bądź pozdrowione, prawdziwe Ciało*, w *F-dur*. Pressagny l'Orgueilleux, 13 września 1883. Pierwsze wykonanie około 1890, roku w Belgii. Istnieje druga wersja *Ave verum*, w *D-dur*.

Opus 7: *Helena*, dramat liryczny w dwóch aktach, według Leconte de Lisle'a. Paryż, 21 kwietnia 1883; Boutteront, 30 lipca 1884; Villers-sur-Mer, 2 września 1884; Crémault, lipiec 1886. Dwie sceny zostały wykonane w SNM 14.05.1887 i 21.01.1888. Niewydane, poza chórem z aktu I, sc. III, z towarzyszeniem fortepianu, E. Bondoux (1894) i Rouart-Lerolle (1909).

SN° 20: *Marsz wojskowy* na fortepian, w *As-dur*. Wrzesień lub październik 1884. Niewydany.

SN° 21: *Chanson de nocés dans les bois*, en ut majeur, imité d'un chant lituanien par André Theuriét, pour soprano et ténor. 24 mars 1884. Une mention au crayon stipule: «opus 11 n° 3, 15 juin 1885». Inédit.

SN° 22: *Le Mort maudit*, en ré mineur, «Complainte dans le style populaire» pour chant et piano. Texte de Jean Richepin. 24 mars 1884. Inédit.

Opus 8: *Quatre Mélodies* sur des poèmes de Maurice Bouchor (tirés du recueil *Les Poèmes de l'Amour et de la Mer*)

a) *Nocturne*, en mi majeur. «Cannes, 20 mars 86»: cette date, figurant sur le manuscrit, a été changée lors de l'impression en «Cannes, février 1886».

b) *Amour d'antan*, en mi mineur. Etampes, du 22 août au 29-31 août 1882. Revue à Cuincy, le 6 septembre 1890.

c) *Printemps triste*, en ut mineur. Pressagny l'Orgueilleux, 23 septembre 1883; revue à Crémault, le 28 août 1888.

d) *Nos souvenirs*, en ut dièse mineur. Crémault, 28 juillet 1888. Bondoux (1897), Rouart-Lerolle (1910).

Nocturne: arrangement pour orchestre, avec piano conducteur, par S. Chapelier, Rouart-Lerolle (1923).

Opus 9: *Hymne védique*, chœur à 4 voix mixtes avec accompagnement orchestral, d'après Leconte de Lisle. Cannes, janvier-27 février 1886.

«A M. César Franck». 3 5 1887, salle Erard (SNM). Hamelle. A l'origine, l'œuvre porte le numéro d'opus 15, corrigé au crayon en 13 puis en 9.

SN° 23: *Epithalame*, mélodie pour chant et piano, en la. Cannes, 25 mars 1886. «A Maurice Bouchor». Inédit.

SN° 21: *Pieśń weselna w lasach*, w C-dur, naśladownictwo pieśni litewskiej przez André Theuriéta, na sopran i tenor. 24 marca 1884. Notatka ołówkiem informuje: „opus 11 nr 3, 15 czerwca 1885”. Niewydana.

SN° 22: *Przeklęty umarły*, w d-moll, „Skarga w stylu ludowym” na śpiew i fortepian. Tekst Jeana Richepina. 24 marca 1884. Niewydany.

Opus 8: *Cztery Melodie* do wierszy Maurice'a Bouchora (zaczepniętych ze zbiorku *Wiersze o Miłości i Morzu*)

a) *Nokturn*, w E-dur. „Cannes, 20 marca 86”: ta data, widniejąca na rękopisie, została zmieniona w druku na „Cannes, luty 1886”.

b) *Niegdysejsza miłość*, w e-moll. Etampes, od 22 sierpnia do 29-31 sierpnia 1882. Przejrzane powtórnie w Cuincy, 6 września 1890.

c) *Smutna wiosna*, w c-moll. Pressagny l'Orgueilleux, 23 września 1883; przejrane powtórnie w Crémault, 28 sierpnia 1888.

d) *Nasze wspomnienia*, w cis-moll. Crémault, 28 lipca 1888. Bondoux (1897), Rouart-Lerolle (1910).

Nokturn: aranżacja na orkiestrę, z wiodącą partią fortepianu, przez S. Chapeliera, Rouart-Lerolle (1923).

Opus 9: *Hymn wedyjski*, chór mieszany 4-głosowy z towarzyszeniem orkiestry, według Leconte de Lisle'a. Cannes, styczeń-27 lutego 1886. „Panu Césarowi Franckowi”. 03.05.1887, sala Erarda (SNM). Hamelle. Początkowo dzieło nosiło numer z opusu 15, poprawiony ołówkiem na 13, następnie na 9.

SN° 23: *Epitalamium*, melodia na śpiew i fortepian, w A-dur. Cannes, 25 marca 1886. „Maurice'owi Bouchorowi”. Niewydane.

Opus 10: *Solitude dans les bois*, poème symphonique pour orchestre. Crémault à partir du 15 juin 1886, environ, orchestré à Bellevue en août-septembre 12 11 1886, théâtre de l'Eden (Lamoureux). Détruit par le compositeur.

Opus 11: *Deux Duos*

a) *La Nuit*, en *la* bémol (pour soprano, baryton ou soprano, mezzo et piano). Poème de Théodore de Banville. Pressagny l'Orgueilleux, 4 septembre 1883. «A Madame I. Allin». Créé en 1887, Chausson au piano; repris le 18 5 97. Hamelle (1883). Orchestré par le compositeur (28 mars 1897). Créé sous cette forme sous la direction de Vincent d'Indy.

b) *Le Réveil*, en *mi* majeur (pour 2 soprani ou soprano, ténor et piano). Texte d'Honoré de Balzac. Crémault, 14-15 juillet 1886. «A Madame Pauline Roger». Créé par Mlles Blanc et Thérèse Roger.

Opus 12: *Trois Motets*

a) *Ave Maria* en *mi* majeur, pour soprano/sopraniste (enfant de chœur solo) et chœur à 4 voix mixtes avec accompagnement de harpe ou piano, orgue (violon) et violoncelle. 25 février 1885. «A Léon Husson». Inédit. Vers le 20 octobre 1889, SNM. Réduction de l'accompagnement pour orgue ou harmonium seul par Guy de Lioncourt. Edition de la Schola Cantorum, Paris 1939.

b) *Tota pulchra es*, motet pour soprano et orgue ou piano en *la* bémol majeur, *la* majeur (ces deux versions datées «Paris 5 juillet 86») et *sol* majeur (transcription sans doute ultérieure, non datée mais très certainement de 1886). Rouart-Lerolle (1922).

Opus 10: *Samotność wśród drzew*, poemat symfoniczny na orkiestrę. Crémault od około 15 czerwca 1886, zinstrumentowany w Bellevue w sierpniu-wrześniu. 12.11.1886, teatr Eden (Lamoureux). Zniszczony przez kompozytora.

Opus 11: *Dwa Duety*

a) *Noc*, w *As-dur* (na sopran, baryton lub sopran, mezzosopran i fortepian). Wiersz Théodore'a de Banville'a. Pressagny l'Orgueilleux, 4 września 1883. „Dla pani I. Allin”. Wykonany w 1887, Chausson przy fortepianie; ponownie 18.05.97. Hamelle (1883). Zorkiestrowany przez kompozytora (28 marca 1897). Wykonany w tej formie pod dyrekcją Vincenta d'Indy.

b) *Przebudzenie*, w *E-dur* (na dwa soprany lub sopran, tenor i fortepian). Tekst Honoré de Balzac. Crémault, 14-15 lipca 1886. „Dla pani Pauline Roger”. Wykonany przez panny Blanc i Thérèse Roger.

Opus 12: *Trzy Motety*

a) *Zdrowaś Maryjo* w *E-dur*, na sopran/sopranistę „solistę chóru dziecięcego”) i czterogłosowy chór mieszany z akompaniamentem harfy lub fortepianu, organów (skrzypiec) i wiolonczeli. 25 lutego 1885. „Léonowi Husson”. Niewydany. Około 20 października 1889, SNM.

Zredukowanie akompaniamentu do organów lub fisharmonii solo przez Guya de Lioncourt. Wydanie Schola Cantorum, Paryż 1939.

b) *Cała piękna jest Maryja*, motet na sopran i organy lub fortepian w *As-dur*, *A-dur* (te dwie wersje datowane „Paryż 5 lipca 86”) i *G-dur* (transkrypcja bez wątplenia późniejsza, nie datowana, ale z całą pewnością z [roku] 1886). Rouart-Lerolle (1922).

c) *Ave Maris Stella*, en ut, pour contralto-baryton et harmonium. 2^e version avec accompagnement de (piano ou) orgue. «Bellevue, 28 octobre 1886». Inédit.

Opus 13: *Quatre mélodies* pour chant et piano.

a) *Apaisement*, en mi mineur, poème de Verlaine. «Les Hélas, 8 septembre 1885». «A Camille Benoît».

b) *Sérénade*, en mi mineur, poème de Jean Lahor. «Crémault, 24 juin 1887». «A Maurice Bagès de Trigny».

c) *L'Aveu*, en ré mineur. Poème de Villiers de L'Isle-Adam. «Crémault, 11 juillet 1885». «A Paul Poujaud».

d) *La Cigale*, en si mineur. Poème de Leconte de Lisle. «Crémault, 12 juillet 1887». «A Mlle Marie Escudier». Hamelle.

Opus 14: *La Caravane*, en mi mineur, pour mezzo-soprano ou baryton. Poème de Théophile Gautier. «Crémault, 14 juillet 1887». «A Ernest van Dyck». 6 4 1880 à la SNM (Baudoin Bagnet, ténor). Orchestrée dans une version pour ténor le 20 octobre 1887 à Paris (2 flûtes, hautbois, clarinette, basson, 4 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbale, cordes – dont 4 contrebasses).

Opus 15: *Chant nuptial*, en sol, pour chœur de femmes et piano (2 sopranos, 2 contraltos) avec accompagnement de violon, harpe, orgue (ou violon et piano) d'après Leconte de Lisle. «Opus 20» initialement, corrigé en opus 15. «Paris-Crémault, 1^{er} juin 1888». «A Madame Camille Chevillard». 2 2 1901 (chœur de Thérèse Roger). Hamelle. Transcription et arrangement de Francis Salabert pour orchestre et piano conducteur. Salabert (1928).

c) *Witaj, Gwiazdo Morza*, w C-dur, na kontralt-baryton i fisharmonię. Druga wersja z akompaniamentem (fortepianu lub) organów. „Bellevue, 28 października 1886”. Niewydany.

Opus 13: *Cztery melodie* na śpiew i fortepian.

a) *Ukojenie*, w e-moll, wiersz Verlaine'a. „Les Hélas, 8 września 1885”. „Camille'owi Benoît”.

b) *Serenada*, w es-moll, wiersz Jeana Lahora. „Crémault, 24 czerwca 1887”. „Maurice'owi Bagès de Trigny”.

c) *Wyznanie*, w d-moll. Wiersz Villiersa de L'Isle-Adama. „Crémault, 11 lipca 1885”. „Paulowi Poujaud”.

d) *Świerszcz*, w h-moll. Wiersz Leconte de Lisle'a. „Crémault, 12 lipca 1887”. „Pannie Marie Escudier”. Hamelle.

Opus 14: *Karawana*, w e-moll, na mezzosopran lub baryton. Wiersz Théophile'a Gautiera. „Crémault, 14 lipca 1887”. „Ernestowi van Dyckowi”. 06.04.1880 w SNM (Baudoin Bagnet, tenor). Zorkiestrowana w wersji na tenora 20 października 1887 w Paryżu (2 flety, obój, klarnet, fagot, 4 rogi, 2 trąbki, 3 puzony, kocioł, smyczki – w tym 4 kontrabasy).

Opus 15: *Pieśń weselna*, w G-dur, na chór żeński i fortepian (2 soprany, 2 kontralty) z akompaniamentem skrzypiec, harfy, organów (lub skrzypiec i fortepianu) według Leconte de Lisle'a. „Opus 20” początkowo, poprawione na opus 15. „Paryż-Crémault, 1 czerwca 1888”. „Pani Kamilowej Chevillard”. 02.02.1901 (chór Thérèse Roger). Hamelle. Transkrypcja i aranżacja Francis Salaberta na orkiestrę i fortepian wiodący. Salabert (1928).

Opus 16: *Trois Motets*

a) *Lauda Sion en sol* pour soprano ou ténor avec accompagnement de 2 violon, harpe, orgue (ou violon et piano). Opus 21 initialement, corrigé en opus 16. «Crémault, 31 mai 1888». Inédit.

b) *Benedictus en la*, pour 2 sopranos et orgue. «Cuincy, 31 mai-1^{er} juin 1890». Inédit.

c) *Pater Noster*, en *fa* dièse mineur, pour soprano et piano, orgue ou harmonium. «Civray, 25 juillet 91». Rouart-Lerolle (1922).

Opus 17: *Chansons de Miarka*. Poèmes de Jean Richepin.

a) *Les Morts*, en *ut* dièse mineur pour chant et piano. «Crémault, 3 mai 1888». Orchestrée par l'auteur.

b) *La Pluie*, en *fa* dièse majeur. «Crémault, 26 juin 1888». «A Mlle Fanny Lépine». 18.5.97 à la SNM (Thérèse Roger). Bornemann.

Opus 18: *La Tempête*, musique de scène pour la comédie de Shakespeare, traduction de Maurice Bouchor.

1) *Chanson d'Ariel*, en *la* bémol (2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes en *si* bémol, 2 bassons, 2 cors à piston en *fa*, 2 trompettes en *fa*, 2 tambours, 3 timbales, gong, harpe, quatuor des cordes, célesta). Réduit pour le Petit Théâtre de Marionnettes à 3 cordes, flûte, harpe et «typophone» de Mustel (célesta).

2) *Mélodrame*, en *la* majeur, pour quatuor à cordes et contrebasse avec sourdines.

3) *Mélodrame*, pour flûte, clarinette en *si* bémol, 2 cors en *fa*, harpe, quatuor.

4) *Chanson de Stephano*, en *si* bémol, récitatif non accompagné.

5) *Chanson de Caliban*, en *fa*.

6) *Air*, en *sol*, pour flûte et tambourin.

7) *Air de danse*.

8) (non numéroté) en *fa*. (Mélodrame).

Opus 16: *Trzy Motety*

a) *Chwal, Syjonie* w *G-dur* na sopran lub tenor z towarzyszeniem dwojga skrzypiec, harfy, organów (lub skrzypiec i fortepianu). Początkowo opus 21, poprawione na opus 16. „Crémault, 31 maja 1888”. Niewydany.

b) *Błogosławiony* w *A-dur*, na 2 soprany i organy. „Cuincy, 31 maja-1 czerwca 1890”. Niewydany.

c) *Ojcze nasz*, w *fis-moll*, na sopran z fortepianem, organami lub fisharmonią. „Civray, 25 lipca 91”. Rouart-Lerolle (1922).

Opus 17: *Pieśni Miarki*. Wiersze Jeana Richepina.

a) *Umarli*, w *cis-moll* na śpiew i fortepian. „Crémault, 3 maja 1888”. Instrumentacja kompozytora.

b) *Deszcz*, w *Fis-dur*. „Crémault, 26 czerwca 1888”. „Pannie Fanny Lépine”. 18.05.97 w SNM (Thérèse Roger). Bornemann.

Opus 18: *Burza*, muzyka sceniczna do komedii Shakespeare'a, przekład: Maurice Bouchor.

1) *Pieśń Ariela*, w *As-dur* (2 flety, 2 oboje, 2 klarnety w stroju *B*, 2 fagoty, 2 waltornie w stroju *F*, 2 trąbki w stroju *F*, 2 bębny, 3 kotły, gong, harfa, kwartet smyczkowy, celesta). Opracowany dla Teatryku Marionetek na 3 smyczki, flet, harfę i „typofon” Mustela (celestę).

2) *Melodram*, w *A-dur*, na kwartet smyczkowy i kontrabas z tłumikami.

3) *Melodram*, na flet, klarnet w stroju *B*, 2 rogi w stroju *F*, harfę, kwartet.

4) *Piosenka Stefano*, w *B-dur*, recytatyw bez akompaniamentu.

5) *Piosenka Kalibana*, w *F-dur*.

6) *Aria* w *G-dur*, na flet i tamburyn.

7) *Melodia taneczna*.

8) (bez numeru) w *F-dur*. (Melodram).

9) *Scène des déesses, en sol* (Junon-Cérès). Mode de *ré* pour voix, 2 flûtes, hautbois, clarinette, basson, 2 cors, 2 trompettes, 3 tambours, timbales, harpe, quatuor (violons 1 et 2)

a) Entrée de Junon et Cérès

b) «Heureuses richesses»

c) Danse des nymphes et des moissonneurs. Flûte solo.

10) *Et encore ceci, en fa*. Cors à pistons en *fa*.

11) *Monologue de Prospero, en mi* pour flûte, hautbois, clarinette, basson, cor, 3 tambours, trompette, timbales en *mi* et *si*, quatuor des cordes.

12) *Chanson d'Ariel en si bémol*, en solo (non accompagné). Partition inédite sauf n^{os} 1 et 12 (Chanson d'Ariel), 7 (Air de danse), 9 (Duo de Junon et Cérès, 9^e Danse rustique). Orchestration réduite à flûte, cor en *ré*, gong, violon, alto, harpe, triangle et célesta pour les représentations du Théâtre des Marionnettes. «Crémault, juillet 1888». 1 2 1888 au Petit Théâtre de Marionnettes de la rue Vivienne (chant: Mlle Thérèse Guyon; harpe: Mme Hettisch). Bornemann (1902).

SN° 24: *Les Oiseaux*, musique de scène (flûte et harpe) pour la pièce d'Aristophane. «Paris, mars 89». Mi-avril 1889 au Théâtre de Marionnettes de la rue Vivienne. Inédit.

Opus 19: *Poème de l'Amour et de la Mer*. Texte de Maurice Bouchor.

1) *La Fleur des Eaux*. Été 1882; Cuincy, 16 juin 1890; revu en juin 1893.

2) *Interlude* (pour orchestre seul).

3) *La Mort de l'Amour*. Crémault 1887. Le final, publié séparément sous le titre «Le Temps des Lilas»: Bellevue, 1886. «A Henri Duparc». 21 2 93 à Bruxelles, les XX (Désiré Demest et Chausson au piano); avec orchestre: 8 4 1893

9) *Scena bogiń, w G-dur* (Junona-Ceres). Tonacja *D-dur* na głosy, 2 flety, obój, klarnet, fagot, 2 waltornie, 2 trąbki, 3 bębny, kotły, harfę, kwartet (skrzypce 1 i 2)

a) Wejście Junony i Ceres

b) „Szczęsne bogactwa”

c) Taniec nimf i żniwiarzy.

Flet solo.

10) *I jeszcze to, w F-dur*. Waltornie w stroju *F*.

11) *Monolog Prospera, w E-dur* na flet, obój, klarnet, fagot, waltornię, 3 bębny, trąbkę, kotły *E* i *H*, kwartet smyczkowy.

12) *Piosenka Ariela w B-dur*, solo (bez akompaniamentu). Partytura niewydana poza numerami 1 i 12 (Piosenka Ariela), 7 (Melodia taneczna), 9 (Duet Junony i Ceres, Dziewiąty Taniec wiejski). Instrumentacja okrojona do fletu, rogu w stroju *D*, gongu, skrzypiec, altówki, harfy, trójkąta i celesty na przedstawienia w Teatryku Marionetek. „Crémault, lipiec 1888”. 01.04.1888 w Teatryku Marionetek na ulicy Vivienne (śpiew: panna Thérèse Guyon; harfa: pani Hettisch). Bornemann (1902).

SN° 24: *Ptaki*, muzyka sceniczna (flet i harfa) do sztuki Arystofanesa. „Paryż, marzec 89”. Połowa kwietnia 1889 w Teatrze Marionetek na ulicy Vivienne. Niewydana.

Opus 19: *Poemat o Miłości i Morzu*. Tekst: Maurice Bouchor.

1) *Kwiat Wód*. Lato 1882; Cuincy, 16 czerwca 1890; przejrany powtórnie w czerwcu 1893.

2) *Interludium* (tylko na orkiestrę).

3) *Śmierć Miłości*. Crémault 1887. Finał, opublikowany oddzielnie pod tytułem „Pora Bzów”: Bellevue, 1886. „Henriemu Duparc”. 21.02.93 w Brukseli, les XX (Désiré Demest i Chausson przy fortepianie);

à la SNM et été 1893, Bruxelles, concerts Ysaÿe. Bondoux (1896), Rouart-Lerolle (1919).

Opus 20: *Symphonie en si bémol*. «Crémault, 2 septembre 89. Civray, 23 août 90». Orchestration terminée en décembre 1890 (cf. 2^e mouvement, signé et daté: Plombières, 18/6 (1890). 1^{er} mouvement: «Biarritz 6 et 15 décembre 1890; 3^e mouvement: «Biarritz 6 et 15 Décembre 1890 »). 18 4 1891 à la SNM, salle Erard (direction Chausson), 13 5 1897 au Cirque d'Hiver (Orchestre philharmonique de Berlin, direction Arthur Nikisch). Rouart-Lerolle. Réduction piano 4 mains: Bondoux (1896).

SN° 25: *Tantum ergo*, en sol majeur pour soprano et accompagnement d'orgue, violon et harpe (ou piano). «Civray 12 août 91». Art catholique éditeur, Paris, s.d.

Opus 21: *Concert*, en ré majeur pour piano, violon et quatuor à cordes. «Crémault, mai 1889» («Andante»); «Ayssac, 1890» (Sicilienne); «Civray, 25 juin 1891» (1^{er} Mvt); «Civray, 8 juillet 1891» (Finale). «A Eugène Ysaÿe». 26 2 92 à Bruxelles, les XX (Ysaÿe); 23 4 92 à la SNM. Rouart-Lerolle.

Opus 22: *La Légende de sainte Cécile*, musique pour le drame de Maurice Bouchor. Soli, chœur de femmes et petit orchestre. «Civray, mi-juillet 1891»; terminé le 28 septembre 1891. «A Raymond Bonheur». 30 1 1892 au Petit Théâtre de Marionnettes. Joubert.

Opus 23: *Le Roi Arthur*, drame lyrique en 3 actes et 6 tableaux. Livret d'Ernest Chausson. Acte I: «Crémault, mai 1888»; «Biarritz, oct 88»; «Crémault, 25 avril 89»; «Crémault, 4 juillet 89».

z orkiestrą: 08.04.1893 w SNM i latem 1893, Bruksela, koncerty Ysaÿe'a. Bondoux (1896), Rouart-Lerolle (1919).

Opus 20: *Symfonia w B-dur*. „Crémault, 2 września 89. Civray, 23 sierpnia 90”. Orkiestracja ukończona w grudniu 1890 (por. część druga, podpisana i datowana: Plombières, 18/6 (1890). Część pierwsza: „Biarritz 6 i 15 grudnia 1890; część trzecia: „Biarritz 6 i 15 grudnia 1890”). 18.04.1891 w SNM, sala Erarda (pod dykcją Chaussona), 13.05.1897 w Cyrku Zimowym (Orkiestra Filharmonii Berlińskiej, pod dykcją Arthura Nikischa). Rouart-Lerolle. Opracowanie na fortepian na 4 ręce: Bondoux (1896).

SN° 25: *Przed tak wielkim Sakramentem*, w G-dur na sopran z towarzyszeniem organów, skrzypiec i harfy lub fortepianu. „Civray 12 sierpnia 91”. Wydawnictwo Art catholique, Paryż, bez daty.

Opus 21: *Koncert*, w D-dur na fortepian, skrzypce i kwartet smyczkowy. „Crémault, maj 1889” („Andante”); „Ayssac, 1890” (Sicilienne); „Civray, 25 czerwca 1891” (Część pierwsza); „Civray, 8 lipca 1891” (Finał). „Eugène'owi Ysaÿe”. 26.02.92 w Brukseli, [w siedzibie] les XX [czyli: Dwudziestu] (Ysaÿe); 23.04.92 w SNM. Rouart-Lerolle.

Opus 22: *Legenda o świętej Cecylii*, muzyka do dramatu Maurice'a Bouchora. Głosy solowe, chór żeński i mała orkiestra. „Civray, połowa lipca 1891”; ukończona 28 września 1891. „Raymondowi Bonheur”. 30.01.1892 w Teatryku Marionetek. Joubert.

Opus 23: *Król Artur*, dramat liryczny w 3 aktach i 6 obrazach. Libretto: Ernest Chausson. Akt I: „Crémault, maj 1888”; „Biarritz, październik 88”; „Crémault, 25 kwietnia 89”; „Crémault, 4 lipca 89”.

Acte II: «Crémault, août 88»; «Crémault, mai 89»; «Crémault, 1^{er} juillet 89»; «Luzancy, 13 juin 92»; «Luzancy, 14 août 92»; «Clarens 8 oct. 92»; «Clarens, 28 nov. 92». Acte III: «Luzancy, 9 mai 93»; «Royan, 6 sept. 93»; «Burgenstock, samedi 29 sept. 1894». 30.11.1903 au théâtre de la Monnaie, à Bruxelles. Partition chant et piano: Choudens (1900).

Opus 24: *Serres chaudes*, cinq mélodies pour chant et piano. Poèmes de M. Maeterlinck. «A Thérèse Roger».

- 1) *Serre chaude*, en si mineur. Paris, 13 mars 1896.
- 2) *Serre d'ennui*, en mi mineur. Luzancy, 7 juillet 1893.
- 3) *Lassitude*, en fa dièse mineur. «Luzancy, 31 (sic) juin 1893».
- 4) *Fauve las*, en fa mineur. «Paris, février 1896».
- 5) *Oraison*, en mi bémol mineur. Fiesole, «février 1895-Paris, 27 février 1896». 3 4 1897 à la SNM (Thérèse Roger et Edouard Risler). Bondoux puis Rouart-Lerolle. Les Brouillons conservés à la Bibliothèque nationale de Paris révèlent l'existence de deux autres *Serres chaudes*, l'une (*Feuillage du cœur*, 7^e poème du recueil) à peine esquissée, l'autre (*Reflets*, 24^e poème du recueil) menée à terme mais non datable: elle figure entre *Lassitude* de juin 1893 et *Fauve las* de février 1896.

Opus 25: *Poème*, pour violon et orchestre. «Paris, (vers le 15) avril 1896-Glion, 29 juin 1896». «A Eugène Ysaÿe». 27.12.96, Concerts du Conservatoire à Nancy (soliste: Ysaÿe, direction: Ropartz); 4 4 97, concerts Colonne, Paris (soliste: Ysaÿe). Breitkopf et Haertel à Leipzig puis Hamelle (un arrangement pour violon et piano parut à Leipzig, chez Breitkopf).

Akt II: „Crémault, sierpień 88”; „Crémault, maj 89”; „Crémault, 1 lipca 89”; „Luzancy, 13 czerwca 92”; „Luzancy, 14 sierpnia 92”; „Clarens 8 października 92”; „Clarens, 28 listopada 92”.

Akt III: „Luzancy, 9 maja 93”; „Royan, 6 września 93”; „Burgenstock, sobota 29 września 1894”. 30.11.1903 w teatrze de la Monnaie, w Brukseli. Wyciąg fortepianowy: Choudens (1900).

Opus 24: *Cieplarnie*, pięć melodii na śpiew z fortepianem. Wiersze Maurice'a Maeterlincka. „Dla Thérèse Roger”.

- 1) *Cieplarnia*, w b-moll. Paryż, 13 marca 1896.
- 2) *Oranżeria nudy*, w e-moll. Luzancy, 7 lipca 1893.
- 3) *Znużenie*, w fis-moll. „Luzancy, 31 (sic!) czerwca 1893”.
- 4) *Bestie znużone*, w f-moll. „Paryż, luty 1896”.
- 5) *Modlitwa*, w es-moll. Fiesole, „luty 1895-Paryż, 27 lutego 1896”. 03.04.1897 w SNM (Thérèse Roger i Edouard Risler). Bondoux, następnie Rouart-Lerolle. Brudnopisy przechowywane w Bibliotece Narodowej w Paryżu ujawniają istnienie dwóch innych *Cieplarni*, jednej (*Listowie serca*, siódmy wiersz zbiorku) zaledwie naszkicowanej, drugiej (*Odbicia*, dwudziesty czwarty wiersz zbiorku) dokończony, lecz nie datowany: znajduje się między *Znużeniem* z czerwca 1893 i *Bestiami znużonymi* z lutego 1896.

Opus 25: *Poemat*, na skrzypce i orkiestrę. „Paryż, (około 15) kwietnia 1896-Glion, 29 czerwca 1896”. „Eugène'owi Ysaÿe”. 27.12.96, Koncerty Konserwatorium w Nancy (solista: Ysaÿe, dyrygent: Ropartz); 04.04.97, koncerty Colonne, Paryż (solista: Ysaÿe). Breitkopf und Haertel w Lipsku, następnie Hamelle (aranżacja na skrzypce i fortepian ukazała się w Lipsku, u Breitkopfa).

Opus 26: *Quelques danses*, pour piano (2 mains)

- 1) *Dédicace*, en sol. «28 août 1896, Bas Bel-Air».
- 2) *Sarabande*, en si bémol. «Glion, 5 juillet» (1896).
- 3) *Pavane*, en ut. «10 juin 1896».
- 4) *Forlane*, en si bémol. «Glion, 6 juillet» (1896). «A Madame de Bonnières». 3 4 1897 à la SNM (Edouard Risler). La *Sarabande*, dans une version pour orchestre et piano conducteur, a paru chez Rouart-Lerolle (1923).

Opus 27: *Trois Lieder*, pour chant et piano. Poèmes de Camille Mauclair

- 1) *Les Heures*, en ré mineur. Bas Bel-Air, 22 septembre 1896. «A Madame Rouquairol».
- 2) *Ballade*, en la majeur. «Paris, 13 mars 1896». «A Madame Maurice Sulzbach».
- 3) *Les Couronnes*, en la mineur. «Bas Bel-Air, 5 septembre 1896». «A Mme Maurice Denis». 23 1 1897 à la SNM (Jeanne Remacle). Rouart-Lerolle.

Opus 28: *Chanson de Shakespeare*, pour chant et piano. Traduction de Maurice Bouchor

- 1) *Chanson de clown*, en mi mineur. Cuincy, 22 mai 1890.
- 2) *Chanson d'amour*, en ré mineur. «Civray, juillet 91», revue à Paris en avril 1896.
- 3) *Chanson d'Ophélie*, en sol mineur, «Paris, le 4 Xbre 1896».
- 4) *Chant funèbre* (chœur de femmes à 4 voix). «Paris, 22 février 1897». 30 4 1898 à la SNM (chœur de femmes Thérèse Roger). Bondoux (1897) puis Rouart-Lerolle (1910).

Opus 29: *Ballata*, d'après Dante, pour quatuor vocal. «Paris, 6 mars 1897», commencé à Fiesole, fin 1896. «Au quatuor vocal des Petites Auditions». Création par les dédicataires

Opus 26: *Kilka tańców*, na fortepian (na dwie ręce)

- 1) *Dedykacja*, w G-dur. „28 sierpnia 1896, Bas Bel-Air”.
- 2) *Sarabanda*, w B-dur. „Glion, 5 lipca” (1896).
- 3) *Pawana*, w C-dur. „10 czerwca 1896”.
- 4) *Forlana*, w B-dur. „Glion, 6 lipca” (1896). „Dla pani de Bonnières”. 03.04.1897 w SNM (Edouard Risler). *Sarabanda*, w wersji na orkiestrę z wiodącą partią fortepianu, ukazała się Rouart-Lerolle'a (1923).

Opus 27: *Trzy Pieśni*, na śpiew i fortepian. Wiersze Camille'a Mauclaira

- 1) *Godziny*, w d-moll. Bas Bel-Air, 22 września 1896. „Dla pani Rouquairol”.
- 2) *Ballada*, w A-dur. „Paryż, 13 marca 1896”. „Pani Maurice'owej Sulzbach”.
- 3) *Wianki*, w a-moll. „Bas Bel-Air, 5 września 1896”. „Pani Maurice'owej Denis”. 23.01.1897 w SNM (Jeanne Remacle). Rouart-Lerolle.

Opus 28: *Piosenka z Shakespeare'a*, na śpiew z fortepianem. Przekład: Maurice Bouchor

- 1) *Piosenka błazna*, w e-moll. Cuincy, 22 maja 1890.
- 2) *Pieśń miłosna*, w d-moll. „Civray, lipiec 91”, przejrzana powtórnie w Paryżu w kwietniu 1896.
- 3) *Piosenka Ofelii*, w g-moll. „Paryż, 4 grudnia 1896”.
- 4) *Pieśń żałobna* (chór żeński 4-głosowy). „Paryż, 22 lutego 1897”. 30.04.1898 w SNM (chór żeński Thérèse Roger). Bondoux (1897), następnie Rouart-Lerolle (1910).

Opus 29: *Ballata*, według Dantego, na kwartet wokalny. „Paryż, 6 marca 1897”, rozpoczęty w Fiesole, koniec roku 1896. „Na kwartet wokalny Petites Auditions”. Wykonanie przez adresatów

au début de 1899. Titre original: «Canzoniere di Dante, chœur a cappella». Inédit.

Opus 30: *Quatuor pour piano et cordes en la majeur*. Juillet-septembre 1897. «A Auguste Pierret». 2 4 98 à la SNM (Pierret, Parent, Denayer, Baretti). Bondoux (1898). Réduction pour piano à 4 mains, Rouart-Lerolle (1929). *Incantation*, d'après le *Quatuor en la majeur*, par S. Chapelier, pour orchestre et piano conducteur, Rouart-Lerolle (1923). *Légende*, d'après le *Quatuor en la majeur* pour orchestre et piano conducteur, Rouart-Lerolle (1923).

SN° 26: *Concert (n° 2)* pour piano, hautbois, alto et quatuor à cordes (esquisses). Septembre 1897. Inédit.

Opus 31: *Vêpres pour le Commun des Vierges*. «San Domenico di Fiesole, 15 décembre 1897». «A sa fille Mlle Annie Chausson». 2 3 1901, salle de la Schola (Tournemire). Edition Mutuelle.

Opus 32: *Soir de fête*, poème symphonique. San Domenico di Fiesole, fin 1897–31 janvier 1898. «A Edouard Colonne». 13 3 1898, Concerts Colonne. Existe.

SN° 27: «Marins dévots à la Vierge». Aurait dû faire partie vraisemblablement d'une série de Ballades françaises. «Bois St Martin, 26 mai 1898». Inédit.

Opus 33: *Pour un arbre de Noël*, en mi. Mélodie chant solo puis chœur et piano. «San Domenico di Fiesole, 23 Xbre 97». Inédit. Brouillon de la BN, Paris, MS-8837-11.

dédicaci na początku roku 1899. Tytuł oryginalny: „Śpiewnik Dantego, chór a cappella”. Niewydana.

Opus 30: *Kwartet na fortepian i smyczki w A-dur*. Lipiec-wrzesień 1897. „Auguste'owi Pierret”. 02.04.98 w SNM (Pierret, Parent, Denayer, Baretti). Bondoux (1898). Redukcja do fortepianu na cztery ręce, Rouart-Lerolle (1929). *Zakłęcie*, na podstawie *Kwartetu w A-dur*, przez S. Chapeliera, na orkiestrę i partię wiodącą fortepianu, Rouart-Lerolle (1923). *Legenda*, na podstawie *Kwartetu w A-dur*, na orkiestrę i partię wiodącą fortepianu, Rouart-Lerolle (1923).

SN° 26: *Koncert (nr 2)* na fortepian, obój, altówkę i kwartet smyczkowy (szkice). Wrzesień 1897. Niewydany.

Opus 31: *Nieszpory dla Towarzystwa Dziewic*. „San Domenico di Fiesole, 15 grudnia 1897”. „Dla jego córki panny Annie Chausson”. 02.03.1901, sala Scholi (Tournemire). Wydanie: Mutuelle.

Opus 32: *Wieczór świąteczny*, poemat symfoniczny. San Domenico di Fiesole, koniec 1897–31 stycznia 1898. „Edouardowi Colonne”. 13.03.1898, Koncerty Colonne. Istnieje w redakcji na fortepian na cztery ręce, opracowanej przez Chaussona.

SN° 27: „Marynarze czcicie Dziewicy”. Prawdopodobnie utwór miał stanowić część serii Ballad francuskich. „Bois St Martin, 26 maja 1898”. Niewydany.

Opus 33: *Pod choinkę*, w E-dur. Melodia na śpiew solowy, następnie chór z fortepianem. „San Domenico di Fiesole, 23 grudnia 97”. Niewydany. Brudnopis w Bibliotece Narodowej, Paryż, MS-8837-11.

Opus 34: *Deux Poèmes de Verlaine* pour chant et piano

1) *La Chanson bien douce*, en ut mineur. «Bois St Martin, 23 juin 1898». «A [sa fille] Etiennette Chausson». 27 1 1900 (Jeanne Remacle). Bellon et Ponscarne (1903).

2) *Le Chevalier Malheur*. «Glion, 18 novembre 1898». Paru dans *La Revue musicale*, numéro spécial consacré à Chausson (1925). La page de garde du manuscrit indique l'incipit d'une 3^e mélodie («Va ton chemin sans plus t'inquiéter») dont il reste une très brève esquisse.

Opus 35: *Quatuor à cordes en ut mineur* (inachevé). Complété par V. d'Indy. 1^{er} mouvement: «Glion, 25 octobre 1898». 2^e mouvement: «Paris, 1^{er} avril 1899». 3^e mouvement: brouillons datés «Les Moussets, 24 Mai 1899». «A Mathieu Crickboom». 27 1 1900 à la SNM (Parent, Lammers, Denayer, Barette), Durand (1907).

Opus 36: *Deux Mélodies* pour chant et piano

1) *Cantique à l'épouse*, en fa majeur. Poème d'Albert Jounet. «Bois St Martin, 23 juin 1898». 20 1 1901 (Thérèse Roger). Bellon et Ponscarne (1903) puis Rouart-Lerolle.

2) *Dans la forêt du charme et de l'enchantement*, en si bémol majeur. Poème de Jean Moréas. «Glion le 28 octobre 1898». «A Jeanne Remacle». 27 1 1900 (par la dédicataire). Bellon et Ponscarne (1903) puis Rouart-Lerolle.

Opus 37: *Chanson perpétuelle*, en ut dièse mineur. D'après le poème de Charles Cros. «Paris 17 Xbre 98». «A Jeanne Raunay». 29 1 1899, au Havre (par la dédicataire). Durand (1903). *Chanson perpétuelle* existe en

Opus 34: *Dwa Poematy z Verlaine'a* na śpiew z fortepianem

1) *Bardzo cicha piosenka*, w c-moll. «Bois St Martin, 23 czerwca 1898». „Dla jego córki Etiennette Chausson”. 27.01.1900 (Jeanne Remacle). Bellon et Ponscarne (1903).

2) *Rycerz Nieszczęście*. „Glion, 18 listopada 1898”. Ukazał się w *Przeglądzie Muzycznym*, w numerze specjalnym poświęconym Chaussonowi (1925). Strona tytułowa rękopisu wskazuje incipit trzeciej melodii („Idź swoją drogą, nie trwożąc się dłużej”), z której pozostał bardzo krótki szkic.

Opus 35: *Kwartet na smyczki w c-moll* (nieukończony). Dokończony przez V. d'Indy. Część pierwsza: „Glion, 25 października 1898”. Część druga: „Paryż, 1 kwietnia 1899”. Część trzecia: szkice „Les Moussets, 24 maj 1899”. „Dla Mathieu Crickbooma”. 27.01.1900 w SNM (Parent, Lammers, Denayer, Barette), Durand (1907).

Opus 36: *Dwie Melodie* na śpiew z fortepianem

1) *Pieśń dla narzeczonej*, w F-dur. Wiersz Alberta Jouneta. „Bois St Martin, 23 czerwca 1898”. 20.01.1901 (Thérèse Roger). Bellon et Ponscarne (1903), następnie Rouart-Lerolle.

2) *W lesie czaru i zaklęcia*, w B-dur. Wiersz Jeana Moréasa. „Glion 28 października 1898”. „Dla Jeanne Remacle”. 27.01.1900 (przez adresatkę dedykacji). Bellon et Ponscarne (1903), następnie Rouart-Lerolle.

Opus 37: *Wieczysta pieśń*, w Cis-moll. Na podstawie wiersza Charlesa Crosa. „Paris 17 grudzień 98”. „Dla Jeanne Raunay”. 29.01.1899, w Hawrze (przez adresatkę dedykacji). Durand (1903). *Wieczysta pieśń* istnieje w trzech

<p>3 versions: 1) Chant et piano; 2) Chant, piano et quatuor à cordes; 3) Chant et orchestre.</p> <p>Opus 38: <i>Paysage</i>, pour piano, 2 mains. Fiesole 1895. «A Mlle Christine Lerolle». 13 2 1897 (Auguste Pierret). Rouart-Lerolle.</p> <p>Opus 39: <i>Pièce pour violoncelle (ou alto) et piano, en ut majeur</i>. Veyrier, août 1897. «A Jacques Gaillard». Rouart-Lerolle. Avec orchestration de Jacques Gaillard, datée «Spa, le 20 août 1925». Inédit.</p>	<p>wersjach: 1) Śpiew i fortepian; 2) Śpiew, fortepian i kwartet smyczkowy; 3) Śpiew i orkiestra.</p> <p>Opus 38: <i>Pejzaż</i>, na fortepian, na 2 ręce. Fiesole 1895. „Pannie Christine Lerolle”. 13.02.1897 (Auguste Pierret). Rouart-Lerolle.</p> <p>Opus 39: <i>Utwór na wiolonczelę (lub altówkę) i fortepian, w C-dur</i>. Veyrier, sierpień 1897. „Jacques’owi Gaillard”. Rouart-Lerolle. Z orkiestracją Jacques’a Gaillarda, datowany „Spa, 20 sierpnia 1925”. Niewydany.</p>
---	--

Twórczość Ernesta Chaussona jest relatywnie skromna. Są to pieśni, kompozycje na głos solowy z orkiestrą, utwory chóralne, twórczość o tematyce religijnej (głównie motety), a także muzyka kameralna (trio, kwartety, sonatiny) i wreszcie duże formy orkiestrowe (symfonie, poematy) oraz dzieło jego życia opera *Le Roi Arthus*.

Największy wpływ na rozwój kompozytorski Chaussona niewątpliwie wywarła przyjaźń ze swoim profesorem Cesare Franckiem. Nie pozostał on jednak obojętny również na kompozycje Ryszarda Wagnera, które ugruntowały jego wyobraźnię muzyczną w zakresie syntezy sztuk. Inspiracje do tworzenia czerpał on z wielu źródeł, zarówno malarstwa, jak i literatury. Francuskie *Mémoires*, czyli liryka wokalna od zawsze ściśle związana była z poezją, która nadawała danej kompozycji specyficzną budowę i piękno brzmienia. Owa integralność słowa i frazy muzycznej stwarzała konkretną formę i strukturę liryki wokalne, która bezpośrednio wywierała wpływ na odczucia słuchaczy.

Twórczość wokально-instrumentalna Ernesta Chaussona to w znacznej mierze pieśni, których napisał ponad 100, z czego 11 cykli opusowanych. Są to zróżnicowane melodie, od pięknych radosnych fraz po sentymentalną tęsknotę i lamentację. Kompozytor przywiązywał niebywałą uwagę do tekstu literackiego swych *mémoires*, starannie wybierając autorów takich jak: Paul Verlaine, Maurice Bouchor, Maurice Maeterlinck, Camille Mauclair. Do najpiękniejszych cykli należą: *Sept mémoires* op. 2, *Quatre mémoires* op. 8, czy *Chansons de Shakespeare* op. 28. Pieśni te charakteryzują się liryzmem, kantyleną i melancholią, zgodną z charakterem romantycznej duszy twórcy. To kompozycje pełne szczerości i subtelności. Oprócz pieśni z towarzyszeniem fortepianu,

Chausson komponował także utwory na głos i orkiestrę. Najpopularniejszym z nich jest *Poème de l'amour et de la mer* op. 19 do tekstu Maurice'a Bouchora. Utwór zbudowany jest z trzech zróżnicowanych części. Warstwa orkiestrowa sugeruje nadchodzącą stylistykę epoki impresjonizmu, chociaż tekst pozostaje w neoromantycznym klimacie. Kolejną kompozycją wokalnno-orkiestrową, o której warto wspomnieć to *Chanson perpetuella* op. 37 do słów Charlesa Crosa. Tekst opisuje cierpienie i rozpacz opuszczonej kobiety, która przywołując pamięć o szczęśliwej miłości, jednocześnie ukazuje swój ból, nostalgię i udrękę daremnego oczekiwania na jej powrót. Ernest Chausson pięknie oddaje w muzyce połączenie miłości i śmierci. Oprócz tych ważniejszych utworów wokalnych, kompozytor tworzy także utwory chóralne z towarzyszeniem orkiestry (*Hymne védique* op. 9, *Chant nuptial* op. 15), a także motety o tematyce religijnej.

Najważniejszą kompozycją życia Chaussona była opera *Le Roi Arthus* do własnego libretta. Pierwsze szkice powstały w 1886 roku, a całość ukończył w roku 1895. Premiera odbyła się cztery lata po śmierci kompozytora. Jak już wiele razy wspominałam, twórca nie uniknął wpływu Wagnera przy pracy nad operą. Sam wybór tematu już sugeruje podobieństwo, nie wspominając o stricte muzycznych środkach wyrazowych. Jednak ów zachwyty miał i swoje ciemne strony. Chausson popadając w bezkrytyczną fascynację muzyką Wagnera, budził tym samym w sobie coraz większą frustrację i niepokój. Narastały w nim problemy z odnalezieniem własnego, indywidualnego stylu i ekspresji, stąd też pragnął porzucić cudze wzory, aby zająć się kształtowaniem swojego stylu i mimo uwielbienia, jakim obdarzał Wagnera, z czasem pojawiła się u kompozytora pewnego rodzaju obsesja, o czym dowiadujemy się z listów do wspomnianej przeze mnie Madame de Rayssac.

Twórczość Ernesta Chaussona jest śmiała i oryginalna, nieustannie udoskonalał on swój kunszt kompozytorski, szukając coraz to nowych inspiracji. Jego kompozycje wzruszają głębokim liryzmem, ekspresją, tkliwością i wytwornością. Nawet jego francuski wysublimowany gust zapewnił swoistą rezerwę w stosunku do demokratycznego, bogato chromatycznego stylu, obecnego w ówczesnej przestrzeni muzycznej.

5. Maurice Bouchor – sylwetka poety i zarys twórczości artystycznej



fot. domena publiczna

Maurice Bouchor urodził się 18 listopada 1855 w Paryżu.¹² Był rówieśnikiem Chaussona, studiowali razem prawo¹³. Po zdobyciu średniego wykształcenia w Liceum Louis – le Grand, Bouchor opublikował swój pierwszy tomik wierszy *Les Chansons joyeuses / Pieśni radosne* w 1874 roku. Ten zbiorek został bardzo pochlebnie przyjęty przez krytykę. Jego wczesne poezje dotyczą miłości, życia i radości. Zbiór *Les Poèmes de l'amour et de la mer / Wiersze o miłości i morzu*, publikuje w 1876 roku. Bouchor pisze także scenariusze do przedstawień dla

¹² Gregores Grente, *Cardinal Dictionnaire des Lettres Française*, Fayard, 1971, str. 186.

¹³ Ralph Scott Grover, op. cit., str. 75.

Le Petit – Théâtre des marionnettes / Mały Teatr Marionetek. W tym samym czasie odbywa liczne podróże po Stanach Zjednoczonych i Europie, angażując się w zbieranie popularnych melodii i piosenek szkockich. Włącza się w organizację ruchów przy Uniwersytetach Ludowych, pisząc dla nich sztuki. Był poetą, scenarzystą, prelegentem i specjalistą od poezji ludowej. Wraz z Julienem Tiersortem, publikuje zbiory *Chants populaires pour les écoles / Pieśni popularne dla szkół*, które są zbiorem ponad stu pieśni tradycyjnych, adresowanych do szerszego kręgu odbiorców, właściwie do mas. Pisze eseje, bajki, pastorałki i wiersze. Współpracuje z licznymi przeglądami i dziennikami prasowymi.

Dzieła Maurice Bouchora były inspiracją dla wielu artystów. Obok Chaussona jego poezją interesowali się Claude Debussy, Isaac de Camondo, czy Charles Bordes. Chausson przyjaźnił się z poetą od najmłodszych lat i być może to przeważało w znacznej mierze o zainteresowaniu jego twórczością. Bouchor nie był poetą na miarę Paula Verlaine'a czy Stephane'a Mallarmé'a, jednak jego poezja wyrażała tkliwą prostotę nostalgii, wymownej tęsknoty i zgasłej miłości, a owe wartości doskonale uzupełniały artystyczny temperament muzycznej weny Chaussona¹⁴, który z pewnością był świadom mankamentów poetyckich swego przyjaciela. Współpraca między nimi rozpoczęła się w 1877 roku. Wtedy to powstały dwa niepublikowane i nienumerowane kompozycje do słów Maurice'a Bouchora: *Les Lilas, vos frisson sous le Ciel / Bzy, twoje emocje pod niebem* oraz *Le Petit Sentier / Mała ścieżka*. Są to pieśni odnalezione w Paryskim Konserwatorium i Bibliotece Narodowej w Paryżu.

W roku 1878 Ernest Chausson skomponował dwie melodie do kolejnych wierszy Bouchora; *L'âme de bois / Dusza drzew* i *Chanson / Pieśń* oraz cykl *Quatre mélodies* op. 8 / *Cztery melodie*, które powstały na przełomie 1882/1888 roku, zaczerpnięte ze zbioru *Les Poèmes de l'amour et de la mer / Wiersze o miłości i morzu*. Po nich powstała muzyka sceniczna do dramatu Shakespeare'a *La Tempête* op. 18 / *Burza* w przekładzie Bouchora, skomponowana na mały kameralny skład orkiestrowy i głosy solowe, opublikowana w 1888 r, a wszystko to wystawione w Małym Teatrze Marionetek w Paryżu. Jednak najważniejszym utworem do słów M. Bouchora wykonywanym do dziś jest *Poème de l'amour et de la mer* op. 19 / *Poemat o Miłości i Morzu*, który powstawał na przełomie ośmiu lat. Ostatnim utworem

¹⁴ Jean-Pierre Barricelli, *Leo Weinstein*, op. cit., str. 122.

skomponowanym do dramatu M. Bouchora jest *La Légende de sainte Cécile* op. 22 / *Legenda o św. Cecylii*, skomponowana na kwartet solistyczny, chór żeński i orkiestrę kameralną w roku 1891.¹⁵

W oczach innych, ówczesnie żyjących poetów Maurice Bouchor, postrzegany był jako wybitny poeta szczerego serca, piszący tkliwie i melancholijnie. Umarł w Paryżu 17 stycznia 1929 roku, pochowany na cmentarz Père-Lachaise.

¹⁵ Ralph Scott Grover, op. cit., str. 220-223.

ROZDZIAŁ II

Analiza i interpretacja literacka

Poème de l'amour et de la mer

1. Geneza utworu

Poème de l'amour et de la mer op. 19 / *Poemat o Miłości i Morzu* jest niewątpliwie jedną z piękniejszych i najchętniej wykonywanych kompozycji wokально-instrumentalnych Ernesta Chaussona na głos solowy i orkiestrę. Już sam tytuł, jak na poemat przystało sugeruje o programowości, a tym samym nastawiony jest na opisowość i ilustracyjność, wskazując swoistą formę malarstwa dźwiękowego. Twórca komponował *Poème* na przestrzeni lat 1882–1890, a w roku 1893 utwór został przerobiony po raz ostatni¹⁶. Pierwsze szkice sięgają 1882 roku, kiedy młody kompozytor pobierał naukę muzyczną w Konserwatorium Paryskim. *Poemat o Miłości i Morzu* został skomponowany w dwóch wersjach na głos solowy z fortepianem oraz głos z towarzyszeniem orkiestry. Składa się z trzech części, dwóch wokalnych, oddzielonych instrumentalną częścią *Interlude*. Fragmenty wokalne są kompilacją różnych wierszy ze zbioru *Les Poèmes de l'amour et de la mer* / *Wiersze o miłości i morzu* Maurice'a Bouchora, część pierwsza *La Fleur des eaux* / *Kwiat wód* i część druga *La Mort de l'amour* / *Śmierć Miłości*. Finał drugiej części *Le temps des lilas* / *Pora bzów* funkcjonuje także jako samodzielna kompozycja (pieśń) z akompaniamentem fortepianu. Premiera dzieła miała miejsce 21 lutego 1893 roku w Belgii¹⁷. Partię wokalną wykonał tenor Désiré Demest, natomiast przy fortepianie zasiadł sam kompozytor. Podczas koncertu Chausson pominął część *Interlude*, prawdopodobnie dlatego, iż nie czuł się zbyt pewnie w roli pianisty-solisty¹⁸. Druga wersja koncertowa *Poème* miała swoją premierę 8 kwietnia 1893 roku z orkiestrą Société Nationale de Musique pod dyrekcją Gabriele'a Marie'a, solistką była sopranistka Eleonore Blanc¹⁹. Poemat zadedykowany został Henriemu Duparcowi,

¹⁶ Jean Gallois, Ernest Chausson, *Fayard*, 1994, str. 553.

¹⁷ Jean-Pierre Barricelli, Leo Weinstein, op. cit., 57.

¹⁸ Jean Gallois, op. cit., str. 302.

¹⁹ Ibidem, str. 312.

który był przyjacielem Chaussona i Bouchora²⁰. Duparc wyraził w liście swoją opinię i uwagi na temat pierwszych zapisków kompozytorskich, na które Chausson czekał z niecierpliwością.

(...) w skrócie – i to być może rozjaśni – miałem więcej niż raz wrażenie, że słowa były przystosowane do muzyki i nie było tu spójności między nimi. Wiem dobrze, nie trzeba o tym mówić, że ty nie napisałeś muzyki pierwszej, a potem podłożone zostały słowa; ale być może przyspieszone było twoje myślenie o muzyce, przed dostatecznym przeniknięciem słów i wydeklamowaniem sobie ich naprawdę..., uwierz mi, nie pisz muzycznej linii bez deklamacji jej na głos z akcentami i gestami. Przejrzyj Poème pod tym kątem, myślę, że teraz zwróciłem twoją uwagę na to. Zrozumiesz to lepiej poprzez siebie, co miałem na myśli, lepiej aniżeli moją pomoc hieroglificzną.²¹

Krytyka Henriego Duparca była w pewnym sensie uzasadniona, ponieważ czasem muzyka zaburzała naturalne akcenty słowne. W każdej części *Poème* emocjonalny stosunek słowa i muzyki ulega pewnej kontrastowości. Od prostoty i wyjątkowości podobnie jak i zmienność morskiego żywiołu, od spokojnych fal do niebezpiecznego sztormu, tak samo z feerią kolorów miłości, tętniącej radością po beznadzieję i śmierć w finałowej części utworu.

Muzyka Chaussona jest kolażem tego spektrum słowno-emocjonalnego, choć jego wena nie przychodziła z łatwością i nie płynęła szerokim strumieniem natchnienia. Z pewnością rozległość czasu, w którym kompozytor tworzył *Poème*, świadczy o niesystematycznej ciągłości pracy. Najważniejsze punkty dzieła pojawiają się niczym kamienie milowe. Chausson niezwykle starannie dobierał tekst literacki do swoich utworów, poszukiwał, przeinterpretowywał lub sam pisał, chcąc mieć pewność, że jest to najlepsza z możliwych wersji.

²⁰ Ralph Scott Grover, op. cit., str. 96.

²¹ Ibidem, str. 96.

2. Motyw miłości, morza i śmierci

Miłość od zarania dziejów inspirowała twórców dziedzin nauki i sztuki. Prawdziwy jej wymiar, niezwykle uniwersalny i nieskończony w swym bycie od zawsze był natchnieniem artystów. Trudno o jasną i klarowną definicję miłości. Doświadczenie jej było jedną z podstawowych cech charakteryzujących epokę romantyzmu, w której miłość przedstawiana była jako nieosiągalne i najszlachetniejsze uczucie, integralne z duszą poszukującego człowieka. Obok miłości, wierną jej towarzyszką, stale obecną w życiu i sztuce była i jest śmierć. Motyw miłości i śmierci to rodzaj emocjonalnej paraboli, gloryfikowanej przez twórców w przestrzeni literackiej, muzycznej i malarskiej. Śmierć jako smutna i bolesna ostateczność uwodziła swym mrocznym powabem od wieków kompozytorskie weny. Równie ciekawe i inspirujące w swoim niezmiernym żywiole było artystyczne oblicze motywu morza w sztuce. Fascynacja pięknem falujących radości i cierpień, morskich przyplądów i odpływów, bezkres widnokregu, czy sam pejzaż wodnego błękitu – wszystko to zawierało ogrom kontekstów znaczeniowych w odniesieniu do inspiracji, zwłaszcza muzycznej programowości przełomu XIX i XX wieku.

Motywy akwaticzne pozwalały kompozytorom uzyskiwać różnorodność kontrastów w muzyce od wzburzonego chaosu po spokojną taflę dźwiękową. Piękno żywiołu przyrody oddawało zmienność płaszczyzny brzmieniowej, kolorystycznej i emocjonalnej, obecnej w danym dziele muzycznym.

Obok Ernesta Chaussona ów marynistyczny motyw wykorzystywał w swych dziełach jego bliski przyjaciel Claude Debussy w tryptyku *La Mer / Morze*. Podobnie jak Claude Monet w malarstwie, tak i Debussy w swej impresjonistycznej muzyce, osiągnął jedność natury, nastrojowości i wyobraźni. Już przy pierwszym kontakcie z *Poème* Chaussona nasuwa się nieodparcie porównanie z *La Mer* Debussy'ego. Obaj uczynili z idiomu fal morskich i ruchu wody – swoistą, inspirującą muzykę na różnych odcinkach, począwszy od pojedynczych motywów, do najszerzej rozbudowanych fraz, a nawet całych części utworu. Fenomen morskiego żywiołu wyzwolił w Chaussonie twórczą wenę, dzięki której kompozytor niezwykle przejrzysto zestawiał zróżnicowane płaszczyzny brzmieniowe orkiestry.

3. Szkic analizy literackiej

<p>POÈME DE L'AMOUR ET DE LA MER</p> <p>Musique: Ernest Chaussons Texte: Maurice Bouchor</p> <p>1. LA FLEUR DES EAUX</p> <p>L' air est plein d'une odeur exquise de lilas Qui, fleurissant du haut des murs jusqu'en bas, Embaument les cheveux des femmes.</p> <p>La mer au grand soleil va toute s'embraser, Et sur le sable fin qu'elles viennent baiser Roulent d'éblouissantes lames.</p> <p>Ô ciel qui de ses yeux dois porter la couleur, Brise qui vas chanter dans les lilas en fleur Pour en sortir tout embaumée, Ruisseaux, qui mouillerez sa robe, Ô verts sentiers, Vous qui tresaillez sous ses chers petits pieds, Faites-moi voir ma bien-aimée!</p> <p>Et mon coeur s'est levé par ce matin d'été; Car une belle enfant sur le rivage, Laisant errer sur moi des yeux pleins de clarté. Et qui me souriait d'un air tendre et sauvage.</p> <p>Toi que transfiguraient la Jeunesse et l'Amour, Tu m'apparus alors comme l'âme des choses; Mon coeur vola vers toi, tu le pris sans retour, Et du ciel entr'ouvert pleuvaient sur nous des roses.</p>	<p>POEMAT O MIŁOŚCI I MORZU</p> <p>Muzyka: Ernest Chaussons Tekst: Maurice Bouchor</p> <p>1. KWIAT WÓD</p> <p>Powietrze jest pełne wyszukanego zapachu bzów, które, kwitnąc od szczytu murów aż do stóp, sycą balsamem włosy kobiet.</p> <p>Morze w wielkim słońcu wkrótce całe się rozpali, a po piasku drobnym, przybywają całować, toczą się olśniewające ostrza.</p> <p>O niebo, które jej oczu musisz nosić barwę, bryzo, która śpiewasz w bzach kwitnących, by je opuścić cała balsamiczna, strumienie, które zwilżyły jej suknię, o, zielone ścieżyny, wy, które zadrżycie pod jej drogimi małymi stópkami, sprawcie bym ujrział moją ukochaną!</p> <p>A moje serce wstało w ten poranek letni; Bo piękna dziecina była na brzegu, pozwalając wędrować ku mnie oczom pełnym blasku, a która uśmiechała się do mnie czule i dziko.</p> <p>Ty, którą przemieniła Młodość i Miłość, objawiłeś mi się wtedy jako dusza wszechrzeczy; moje serce uleciało ku tobie, ty je zabrałaś bezpownotnie, a z półotwartego nieba spadł na nas deszcz róż.</p>
---	--

Quel son lamentable et sauvage
Va sonner l'heure de l'adieu!
La mer roule sur le rivage,
Moqueuse, et se souciant peu,
Que ce soit l'heure de l'adieu.

Des oiseaux passent, l'aile ouverte,
Sur l'abîme presque joyeux.
Au grand soleil la mer est verte,
Et je saigne, silencieux,
En regardant briller les cieux.

Je saigne en regardant ma vie
Qui va s'éloigner sur les flots;
Mon âme unique m'est ravie
Et la sombre clameur des flots
Couvre le bruit de mes sanglots

Qui sait cette mer cruelle
La ramènera vers mon cœur?
Mes regards sont fixes sur elle;
La mer chante, et le vent moqueur
Raille l'angoisse de mon cœur.

INTERLUDE.

2. LA MORT DE L'AMOUR

Bientôt l'île bleue et joyeuse
Parmi les rocs m'apparaîtra.
L'île sur l'eau silencieuse
Comme un nénuphar flottera.

À travers la mer d'améthyste
Doucement glisse le bateau,
Et je serai joyeuse et triste
De tant me souvenir Bientôt!

Le vent roulait les feuilles mortes; mes pensées
Roulaient comme des feuilles mortes,
dans la nuit
Jamais si doucement au ciel noir n'avaient lui
Les mille roses d'or d'où tombent les rosées!

C'ôz za żałosny i dziki dźwięk,
wybije godzinę pożegnania!
Morze toczy się po brzegu
kpiąc i drwiąc, mało dbając,
że jest to godzina pożegnania.

Ptaki przelatują, ze skrzydłem rozpostartym,
Nad otchłanią omal radosną;
W pełnym słońcu morze jest zielone,
A ja krwawię milcząco,
patrząc jak jaśniejają niebiosy.

Krwawię, patrząc na moje życie,
Które wkrótce się oddali po falach;
Moja jedyna dusza została mi odebrana
A posępny łoskot fal
Pokrywa odgłos moich łkań.

Kto wie, czy to morze okrutne
No nowo ją sprowadzi ku mojemu sercu?
Moje spojrzenia są utkwione w niej;
Morze śpiewa, a wiatr szyderczy
Wyśmiewa niepokój mego serca.

INTERLUDIUM

2. ŚMIERĆ MIŁOŚCI

Wkrótce wyspa błękitna i radosna
wśród skał mi się ukaże;
wyspa na wodzie spokojnej
jak nenufar będzie pływać.

Przez morze ametystowe
łagodnie ślizga się statek
a ja będę wesoły i smutny,
tyle wspominając, wkrótce.

Wiatr toczył martwe liście; moje myśli
toczyły się jak martwe liście, w noc.
Nigdy tak delikatnie w niebie czarnym nie
lśniło
tysiąc róż złotych, skąd spadają rosy!

<p>Une danse effrayante, et les feuilles froissées Et qui rendaient un son métallique, valsaient. Semblaient gémir sous les étoiles, et disaient L'inexprimable horreur des amours trépassées.</p> <p>Les grands hêtres d'argent que la que la lune baisait Étaient des spectres; moi, tout mon sang se glaçait Envoy mon aimée étrangement sourire.</p> <p>Comme des fronts de morts nos fronts avaient pâli, Et, muet, me penchant vers elle, je pus lire Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux: l'oubli.</p> <p>Le temps des lilas et le temps des roses Ne reviendra plus à ce printemps-ci; Le temps des lilas et le temps des roses Est passé, le temps des oeillets aussi. Le vent a changé, les cieux sont moroses, Et nous n'irons plus courir, et cueillir Les lilas en fleur et les belles roses. Le printemps est triste et ne peut fleurir.</p> <p>Oh! Joyeux et doux printemps, de l'année, Qui vins, l'an passé, nous ensoleiller, Notre fleur d'amour est si bien fanée, Las! Que ton baiser ne peut l'éveiller!</p> <p>Et toi que fais-tu? Pas de fleurs écloses, Point de gai soleil ni d'ombrages frais. Le temps des lilas et le temps des roses Avec notre amour est mort à jamais.</p>	<p>Taniec przerażający i liście pomięte, Które wydawały dźwięk metaliczny, tańczyły walca zdawały się jęczeć pod gwiazdami i wyrażały niewysłowioną grozę miłości umarłych.</p> <p>Wielkie srebrne buki, które księżyc całował, Były widmami; ja – cała moja krew się ścinała, Gdy patrzyłem na moją ukochaną dziwnie uśmiechniętą.</p> <p>Ja czoła umarłych, nasze czoła zbladły, I pochylając się ku niej mogłem wyczytać To słowo złowróżbne wypisane w tych wielkich oczach: zapomnienie.</p> <p>Pora bzów i pora róż Nie powróci już tej wiosny Pora bzów i pora róż minęła, pora goździków także. Wiatr się zmienił, niebo jest posępne, A my nie pójdziemy już biegać i zbierać Bzy kwitnące i piękne róże; Wiosna jest smutna i nie może rozkwitnąć.</p> <p>O, wesoła i miła wiosno roku, Która przyszłaś minionego roku nas opromienić Nasz kwiat miłości jest tak bardzo zwiędły, Niestety, twój pocałunek nie może go obudzić.</p> <p>A ty co robisz? Nie ma kwiatów, Nie ma radosnego słońca ani chłodnych cieni; Pora bzów i pora róż Wraz z naszą miłością umarła na zawsze.</p>
--	--

Poème de l'amour et de la mer (Poemat miłości i morza) op. 19 – treść utworu opisuje piękny i dramatyczny język miłości, który jest kompatybilny z nieprzewidywalnym charakterem morskich przestworzy. Zmysłowy wyraz ludzkiej egzystencji realizowany jest przez dwie części literackie *Poème*.

I. *LA FLEUR DES EAUX / KWIAT WÓD*

II. *LA MORT DE L'AMOUR / ŚMIERĆ MIŁOŚCI*

W tych fragmentach słuchacz przeprowadzony zostaje w swej wyobraźni przez piękno miłości, jej przyływy i odpływy wraz ze sztormami ludzkich zawirowań życiowych. Inspiracją i natchnieniem jest miłość i morze – potężne, bezkresne i niezmierzone w swej urokliwości i wyjątkowości. Wiersze pełne sentymentalnej ekspresji, żalu, straty i śmierci. Maurice Bouchor napisał kilka wierszy, które zawarł w tomiku pt. *Les Poèmes de l'amour et de la mer*. Natomiast Ernest Chausson celowo zastąpił słowo *Les Poèmes* na *Poème*, zmieniając przy tym liczbę mnogą na pojedynczą bez rodzajnika²². Jest to świadoma i celowa koncepcja kompozytora, bo chociaż nie jest on autorem tekstu, nanosi mimo wszystko wiele zmian w warstwie literackiej, modyfikując często całe frazy. Śmiało można stwierdzić, że tekst utworu jest starannie przygotowanym kolażem, wybranym przez Chaussona w taki sposób, aby sprawiał wrażenie całości. Drobiazgowy wręcz dobór wersów przez kompozytora i jego ingerencja świadczy o silnej potrzebie zaznaczenia indywidualnego światopoglądu. Ten świadomy zabieg wprowadzania zmian i innowacyjności przez Chaussona, można tłumaczyć jako chęć „przyswojenia” *Les Poèmes* Bouchoera w taki sposób, aby stały się nieprzeciętną jednością, właśnie poprzez nadanie poezji własnego tchnienia literackiego, które z kolei miało na celu stworzenie swego rodzaju matrycy, czyli paradygmatu, jako wzorca do zwielokrotniania i rozwijania. Celem kompozytora było stworzenie dzieła unikatowego i uniwersalnego²³.

Oto kilka przykładów potwierdzających moją tezę zmian kształtu brzmieniowego wierszy:

I. *LA FLEUR DES EAUX / KWIAT WÓD*

W tej części Chausson pozostawia pierwszą i trzecią strofę z wiersza wprowadzającego do zbioru *Les Poèmes*

²² Jean Gallois, op. cit., str. 303.

²³ Ibidem, str. 305.

L'air est plein d'une odeur exquise de lilas
/ Powietrze jest pełne wyszukanego zapachu bzów

Ô ciel qui de ses yeux dois porter la couleur
/ O niebo, które jej oczu musisz nosić barwę

Muzyka do tych wierszy skomponowana została w 1882 roku w Étampes. W drugim fragmencie kompozytor ogranicza się do dwóch zwrotek z wiersza czwartego zbioru *Les Poèmes*, z czego w kolejnym wersie

Toi que transfiguraient la Jeunesse et l'Amour
/ Ty, którą przemieniła Młodość i Miłość

słowa Miłość i Młodość celowo zapisuje dużą literą, nadając w ten sposób dodatkową wagę, wzmacniając znaczenie słów. Trzeci fragment pochodzi z wiersza XLVII, w którym kompozytor zmienia trzeci wers drugiej strofy:

Le soleil dore la mer verte (tekst Bouchora)
/ Słońce złoci zielone morze

na

Au grand soleil la mer est verte (tekst Chaussona)
/ W pełnym słońcu morze jest zielone

Ostatnim przykładem są finalne strofy z pierwszej części w wersji Bouchora i Chaussona, po całkowitej modyfikacji tekstu.

Maurice Bouchor:

Je me sens déjà seul et vide
Comme un esquif abandonné
Flottant sur un fleuve livide
Qui traverserait, entraîné
Plus d'un grand pays étonné

*Je vois que le moment s'approche
Et j'admire que le destin
Insensible comme la roche
Au ciel, gris et bleu, de satin
Fasse fleurir un tel matin.*

/

*Czuję się już samotny i pusty
jako porzucone czółno
unoszące się na sinej rzece,
która przepłynie, porwana
więcej niż jeden zdumiony kraj*

*widzę, że zbliża się ta chwila
i podziwiam to przeznaczenie,
niewzruszone jak skała
na niebie, szaroniebieskim z lazurem
spraw, aby zakwitł taki poranek.*

Ernest Chausson:

*Je saigne en regardant ma vie
Qui va s'éloigner sur le flots;
Mon âme unique m'est ravie
Et la sombre clameur des flots
Couvre le bruit de mes sanglots*

*Qui sait cette mer cruelle
La ramènera vers mon coeur?
Mes regards sont fixes sur elle;
La mer chante, et le vent moqueur
Raille l'angoisse de mon coeur.*

/

*Krwawię, patrząc na moje życie,
Które wkrótce się oddali po falach;
Moja jedyna dusza została mi odebrana
A posępny łoskot fal
Pokrywa odgłos moich łkań.*

*Kto wie, czy to morze okrutne
No nowo ją sprowadzi ku mojemu sercu?
Moje spojrzenia są utkwione w niej;
Morze śpiewa, a wiatr szyderczy
Wyśmiewa niepokój mego serca.²⁴*

Muzyka do trzeciego fragmentu skomponowana została w Crémault w roku 1887.²⁵

II. LA MORT DE L'AMOUR / ŚMIERĆ MIŁOŚCI

Pierwszy fragment opiera się na dwóch strofach XIX wiersza pt. *En mer / Na morzu*.

*Bientôt l' île bleue et joyeuse
/ Wkrótce wyspa błękitna i radosna*

*À travers la mer d'améthyste
/ Przez morze ametystowe*

Fragment drugi pochodzi z XXVIII sonetu Bouchora i jest zachowany w całości

*Le vent roulait les feuilles mortes
/ Wiatr toczył martwe liście*

²⁴ Ibidem, str. 304-305.

²⁵ Ibidem, str. 304.

Muzyka powstała w Crémault w roku 1887, natomiast wersja orkiestrowa skomponowana została w 1890 roku w Cuincy. Ostatni fragment tej części *Temps de Lilac / Pora bzów*, został zachowany w wersji oryginalnej, a muzyka powstała w 1886 roku w Bellevue²⁶.

Wiersze Bouchora wzbudzały w Chaussonie spontaniczną sentymentalność, a ich nostalgiczny charakter wzmagał refleksyjność i emocjonalność kompozytora, natomiast ich ludzko-dramatyczny pierwiastek wzbudzał autentyczność przeżyć, zapisanych w tekście. Oczywiście kompozytor był świadom niedoskonałości tekstu Bouchora, stąd też jego zaangażowanie i ingerencja w warstwę literacką, głównie po to, aby oddać w muzyce całą paletę emocji, której nośnikiem była jego dusza.

Programowość w sztuce przełomu XIX i XX wieku skłaniała twórców do wyrażania treści artystycznych dzieł ściśle określonymi środkami stylistyczno-tematycznymi. Już sam tytuł opisywanego utworu sugeruje nam sentymentalną podróż dotyczącą miłości morza, która jest głównym tematem, obok pojawiającego się w drugiej części motywu śmierci.

Poème de l'amour et de la mer, składa się z dwóch części literackich: *La fleur des eaux / Kwiat wód* i *La mort de l'amour / Śmierć miłości*.

Część pierwsza składa się z dziewięciu strof, będących kompilacją różnych wierszy, które w muzycznym utworze pełnią jedną całość, złożoną z trzech fragmentów. Podmiotem lirycznym jest mężczyzna, który tęskni za swoją ukochaną. Początkowo przepełniony jest on nadzieją dotyczącą rychłego spotkania ze swą wybranką, jednak z każdą kolejną strofą odczuwalny jest jego lęk, niepokój serca i utrata wcześniejszego optymizmu. Pierwszy fragment składa się z trzech strof. Podmiot liryczny wprowadza nas w świat kwitnących bzów, których woń unosi się w powietrzu i przenika swym zapachem całe otoczenie. W drugiej zwrotce autor zapowiada obcowanie z naturą, morskim pięknem i ludzką cielesnością. Natomiast trzecia strofa jest opisem ukochanej, której uroda porównywana jest z cudami natury.

Fragment drugi jest refleksją podmiotu lirycznego, składającego się z dwóch czterowersowych zwrotek. W tym fragmencie opisany jest w niezwykle romantyczny sposób czas spotkania z ukochaną. Autor wyznaje miłość kobiecie, która bezpowrotnie zabrała ze sobą jego serce. Mężczyzna doznaje szczęścia, kiedy

²⁶ Jean Gallois, op. cit., str. 304.

piękna dziecina (ukochana), uśmiecha się do niego czule i dziko, a z nieba spadają na nich róże.

Ostatni fragment pierwszej części składa się z czterech strof, w których całkowicie zmienia się nastrojowość utworu. Gubi się miłość, spokój i błogość, a w zamian pojawia się niepewność i trwoga. Podmiot liryczny zdaje sobie sprawę z nadchodzącego czasu pożegnania, pojawiają się łzy i rozczarowanie w nieszczęsnej chwili, która powoduje ów niepokój serca. Morze wzburza się, a fale zmieniają kolor. Szlochający mężczyzna zadaje sobie pytanie, czy okrutne morze, które wyśmiewa jego rozterki i krwawiące serce, sprowadzi jego ukochaną, aby raz jeszcze mógł ją ujrzeć.

Podsumowując część pierwszą – Maurice Bouchor stosuje typ liryki bezpośredniej i pośredniej, wprowadza skrajne nastroje od spokoju i szczęścia do łez i frustracji. Poeta stosuje liczne środki stylistyczne, które ubarwiają emocje, pobudzają wyobraźnię i budują charakter utworu, jego romantyczność i urokliwość. Odnajdziemy tu zarówno:

- personifikacje (morze śpiewa, wiatr wyśmiewa, serce wstaje),
- metafory (oczy ukochanej są barwy nieba),
- epitety (piękna dziecina, zielone morze, morze okrutne).

Na koniec pojawia się pytanie retoryczne:

Kto wie, czy to morze okrutne

Na nowo ją sprowadzi ku mojemu sercu?

Odpowiedź jest oczywista, jej potwierdzenie uzyskujemy wraz z tytułem kolejnej części *Poème*.

W tej części podmiot liryczny opłakuje śmierć swojej miłości i w prawdziwie romantyczny sposób włącza dodatkowo w ten opis emocji – przyrodę, aby spotęgować swój ból i rozpacz, które powstały na skutek utraty tego, co najcenniejsze w życiu. Tę część można podzielić na trzy fragmenty. Całość zawiera dziewięć strof o nieregularnej budowie wersów.

Fragment pierwszy zbudowany jest z dwóch zwrotek, w których podmiot liryczny ujawnia swoje fantazje. Poeta wspomina o wyspie i statku, to symbole pamięci o ukochanej. Wyspa jest błękitna i radosna, dryfuje jak najpiękniejszy nenufar, który zdbi spokojną taflę wody, a statek spokojnie płynie przez ametystowe morze. Początek i koniec tego fragmentu wyznacza słowo-klucz, *bientôt / wkrótce*, jako zapowiedź rychłego spełnienia treści literackiej strofy.

Fragment drugi składa się z czterech strof. Jest to preludium do ostatniej części – *Le temps des lilas / Pora bzów*, zwiastuje ona swego rodzaju marsz żałobny. Wiatr toczy martwe liście i martwe myśli, które są symbolem smutku i żalu, jaki nadejdzie wraz ze śmiercią wyczekiwanej miłości. Niebo zmienia swą barwę, jest już czarne i ponure, chociaż lśnią na nim jeszcze złote róże i spadająca rosa. Pomięte liście wydają metaliczne dźwięki, grając pożegnalnego walca, który jest grozą miłości umarłych. Podmiot liryczny opisuje emocje niepewności i trwogi, podczas których krew się ścina i zamienia w lód, kiedy patrzy na grymas ukochanej. Jedyne co odczuwa mężczyzna, to złowróżbne pożegnanie, które coraz bardziej przepełnia jego myśli i serce.

Ostatni fragment zamykający część drugą poematu, zatytułowaną *Le temps des lilas et le temps des roses / Pora bzów i pora róż*, zbudowana jest z trzech zwrotek. Ten finał jest esencją nostalgii i cierpienia, jako konkluzja niespełnionej miłości. To ostateczna rozgrywka z tłącymi się nadziejami. Wiosna nie powróci, bzy, róże i goździki nigdy już nie zakwitną, kwiaty symbolizują tu miłość, która odeszła. Bouchor zgodnie z tendencją panującą w literaturze romantyzmu stosuje liczne porównania przyrody, do myśli i uczuć, jakie wzbudzają się i tonują w sercu podmiotu lirycznego w taki sposób, aby uzyskać najważniejsze ekspresje. Cały drugi fragment, przepełniony jest bogactwem środków stylistycznych:

- metafora (myśli jako martwe liście),
- personifikacje (radosna wyspa, całujący księżyc),
- epitety (morze ametystowe, martwe liście, metaliczne dźwięki, niewysłowiona groza, srebrne buki, posępne niebo, smutna wiosna).

Nastrój tego fragmentu budują emocje niepokoju i smutku, a na koniec przychodzi pogodzenie ze stratą i pozorne zrozumienie pustki, która sprawiła głęboką wyrwę w sercu poety.

Konkludując mój szkic analizy i interpretacji tekstu literackiego, chciałabym podkreślić rolę kluczowej symboliki, jaką zastosował Bouchor, a która bezpośrednio

wpływa na wyobraźnię. Symbole i kluczowe słowa, przekazują nam istotną treść pełną ekscytacji, ujawniając ich kontekst i niosąc przesłanie dzieła literackiego.

Kwiaty obecne od zawsze w literaturze, kojarzone z ciepłymi emocjami i miłością, wzbudzają najwyższe doznania estetyczne i fascynacje pięknem. Kwiaty odgrywają znaczącą rolę w poemacie. Czytamy o bzach, nenufarach, różach i goździkach, które symbolizują beztrioskie i szczęśliwe wspomnienie miłości.

Morze to kolejny symbol o znaczeniu wręcz metafizycznym. Ten marynistyczny pejzaż przedstawia nieujarzmiony żywioł i przybiera formę zmiennego obrazu chaosu natury, a także przeznaczenia, które spotykamy na swej drodze, niezależnie od okoliczności. W wierszu barwy morza zmieniają swe odcienie, w zależności od nastroju miłości.

Niebo, ten symbol obecny jest już od czasów starożytnych. Obraz błękitnego firmamentu, kojarzy się z błogością, nagrodą i spokojem. Taką wizję przedstawia Bouchor w pierwszej części – Kwiat wód. Dla przeciwwagi w śmierci miłości poeta szkicuje diametralnie inny portret błękitnego horyzontu, w którym zgodnie z emocjami podmiotu lirycznego, myśli gubią się w żalu i smutku, natomiast emocje te potęguje czarny i ponury kolor nieba.

Oczy, kolejny ważny motyw, kojarzony z komunikacją niewerbalną i niewypowiedzianymi emocjami. Początkowo oczy ukochanej błyszczą i są koloru nieba, lecz finalnie tracą ów blask i radosny przekaz.

Te wszystkie wątki, skłaniają nas do refleksji i indywidualnych przemyśleń nad sensem życia i sensem miłości. Każdy z nas ma szansę odebrać dany przekaz symbolu w sposób indywidualny, zgodny ze stopniem swojej wyobraźni i wrażliwości duszy.

4. Historia formy poematu jako gatunku muzycznego

Pisząc o *Poème de l'amour et de la mer*, chciałabym wspomnieć o znaczeniu formy poematu muzycznego. Poemat symfoniczny, to dzieło romantycznej estetyki, który powstał z synkretycznego i całościowego postrzegania różnorodnych sztuk. Forma rozwinęła się w XIX wieku i należy do gatunku muzyki programowej, opartej na inspiracjach zewnętrznych, zarówno literackich jak i malarskich. Owa programowość sugerowana była zazwyczaj już w tytule, a celem muzyki

była ilustracyjność i opisowość treści – tzw. malarstwo dźwiękowe. Aby w pełni zrozumieć sens poematu muzycznego, należy uwzględnić i zapoznać się z warstwą literacką lub malarską, która była inspiracją dla kompozytora. Poemat symfoniczny nie posiada określonej budowy. Nazwę po raz pierwszy użył Ferenc Liszt (*Symphonische Dichtung*)²⁷. Jego idee miały swe inspiracje między innymi w utworach symfonicznych Ludwiga van Beethovena (*Egmont* i *Coriolan*), w których kompozytor mocno rozbudowuje formę sonatową, a literackie wzorce czerpie z twórczości Wiliama Shakespeare’a. Kolejnym drogowskazem dla Liszta mogły być tzw. „avant la lettre” oparte na formie sonatowo-symfonicznej. Mam na myśli uwertury C.M. von Webera (*Wolny strzelec*, *Oberon*), czy też uwertury programowe Mendelssohna (*Hebrydy*, *Sen nocy letniej*). Charakterystyczne cechy poematu symfonicznego przejawiały się w sposobie narracji kompozycyjnej: efektowna instrumentacja, kolorystyczne brzemienie, plastyczna melodyka, zróżnicowania rytmiczne i harmoniczne – a wszystko to oparte na głębokiej kontrastowości, po to, aby poruszyć odbiorców i wpłynąć na ich emocje.

²⁷ Bohdan Pocij, Czasopismo internetowe „Meakultura”, *Poemat symfoniczny*, Wydanie 314, str. 1.

ROZDZIAŁ III

Elementy retoryki i estetyki w partii wokalne i orkiestrowej

Analizując *Poème* nie sposób pominąć tak istotnych terminów, jakimi są retoryka i estetyka muzyczna dzieła. Retoryka (z języka greckiego *téchne retoriké* = sztuka wymowy). Zatem retoryka jest sztuką ozdobnego wysławiania i teorią przemawiania²⁸, określa zasady budowania zrozumiałych i dobrze odbieranych wypowiedzi o charakterze artystycznym, z wykorzystaniem wszelkich środków stylistycznych. To sztuka umiejętnego przedstawienia swoich poglądów i wiedzy, których dobra wypowiedź tłumaczy cechami jej dobitność: (wzmocnienia, cytaty), obrazowość (metafory, ilustracje) budowanie napięć (oddziaływanie na odbiorców) komunikatywność (pytanie retoryczne, relacje ze słuchaczem), potęgowanie wrażeń estetycznych (zauroczenie wypowiedzią). Natomiast estetyka (z języka greckiego *aisthētikós* = odczuwający), innymi słowy, to wyrażenie zmysłowe, wyobrażenie, spostrzeżenie. Pojęcie to jest dziedziną nauki, filozofii, dotyczącej powstania sztuki wg oceny jej piękna.

Estetyka muzyczna posiada różne formy, jednak cechą wspólną jest zagadnienie istoty urody muzycznego smaku, zróżnicowania i zmienności, a w efekcie oceny dzieła muzycznego i stosunku muzyki do rzeczywistości²⁹. W filozofii termin estetyki jest szeroko rozumiany na kilka sposobów: jako nauka o percepcji piękna, jako teoria samej sztuki i ostatecznie jako sposób odbioru rzeczywistości. Mnie interesuje poczucie estetyki jako nauki, która zajmuje się pięknem.

Co ją kształtuje? Oczywiście nasz gust, świadomość i wiedza – zdecydowanie jest to proces, gdyż postrzeganie tego co piękne i atrakcyjne jest subiektywnym doświadczeniem każdego z nas. Analizując *Poème*, będę chciała przybliżyć istotę dialogu między muzyką a słowem, spójnością i kontrastowością. „Pierwszym warunkiem każdego dzieła muzycznego jest ekspresja uczuć w ich rozmaitych rozmiarach”³⁰. Owa ekspresja uczuć wyraża się w *Poème* poprzez dialog,

²⁸ Słownik wyrazów obcych, PWM, Warszawa 1980, str. 646.

²⁹ Ibidem, str. 200.

³⁰ Henrich Christoph Koch, *Musicalische Lexicon*, Leipzig, 1802.

którego doświadczamy między muzyką a słowem, solistą a orkiestrą i wreszcie wszystkimi wykonawcami, a publicznością. Istotną kwestią w interpretacji utworu wokально-instrumentalnego jest własna wizja dzieła, która kształtuje się u wykonawcy na podstawie składowych elementów, od emocji do zebranych materiałów naukowych. Przystępując do refleksji dotyczącej eksplikacji interpretacyjnej *Poème*, utwierdzam się w przekonaniu, iż praca nad analizą – to swego rodzaju eksploracja piękna i wielowymiarowości arcyzmu.

Rozpoczynając szkic analizy chciałabym jednocześnie zastanowić się nad klasyfikacją wokalną *Poème*. Według mojej oceny trudnością dzieło to dorównuje niejednej rozbudowanej arii operowej, natomiast może być traktowane jako cykl, który tworzy dramaturgiczną całość. Każda z części zawiera swój sekret literacko-muzyczny i każda z nich ma określone funkcje w dramaturgii utworu. Bezspornie *Poème de l'amour et de la mer* jest wyjątkową kompozycją. W mojej ocenie to rozbudowana forma *melodiè*, niezwykle charakterystyczna dla francuskiej muzyki wokalnej. Obszar liryki wokalnej we Francji przeżywał swój rozkwit w drugiej połowie XIX wieku. *Melodiè* wywodzi się z wcześniejszej formy, zwanej *romance*³¹. Odrębność pieśni francuskiej zaznacza się przede wszystkim w języku, samogłoskach nosowych i dyftongach, które nadają specyficzne zabarwienie brzmieniowe³². Prawdziwy charakter *melodiè* ujawnił się przez łączność partii wokalnej i instrumentalnej, podsycając estetykę intymności, która odrzuca emfazę³³. Równocześnie z genezą *melodie* wzrastała perspektywa zagrożenia tożsamości gatunku ze strony operowej sceny lirycznej, która gloryfikowana była głównie dla uzyskania *Prix de Rome*, o której wspomniałam we wcześniejszym rozdziale. Śpiew solowy – bravurowy i wzniosły, dystansował *mélodie*, która musiała bronić tożsamości gatunku. Jako pierwszy tej nazwy użył Hector Berlioz, natomiast mistrzostwo gatunku, osiągnął w swych kompozycjach Claude Debussy, który niezwykle precyzyjnie umiał połączyć rytm wiersza i muzyki, a charakter kompozycji zawsze zgodny był z kolorem i klimatem literackim.

³¹ Pierre Bernac, *The Interpretation of French Song*, London 1987, Xiii.

³² Regina Chłopicka, „Muzyka i Liryka”, *Pieśń artystyczna narodów Europy, Od Chaussona do Mélodie*, opracowanie Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999, str. 52.

³³ Michelle Biget-Mainfroy, „Muzyka i Liryka”, *Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem, La mélodie française; une identité difficile à conquérir / Francuskie melodie; tożsamość trudna do osiągnięcia*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000, str. 146.

Reasumując, pozwolę sobie na stwierdzenie, iż *Poème de l'amour et de la mer* jest specyficzną i nowatorską formą poematu muzycznego, złożonego z rozbudowanych dwóch części *mélodie* i instrumentalnego interludium. Można także uznać *Poème* jako cykl sześciu pieśni zgodnie z podziałem wierszy, przedstawionym w rozdziale „Szkic analizy literackiej”. Podział tekstu, który udostępniłam, jest kompatybilny ze zmianami tonacyjnymi, dlatego też można spojrzeć na tę kompozycję, jako na cykl sześciu melodii.

Całość *Poème* zilustrowana jest pejzażami przyrody i wielowymiarową melancholią, z uwzględnieniem kolorystycznej warstwy brzmieniowej, Aby przybliżyć ów charakter retoryki i estetyki interpretacyjnej kompozycji Ernesta Chaussona istotne jest wieloaspektowe przygotowanie wykonawców. Warstwa wokalna jest zespoleniem treści literackiej i muzyki, z kwintesencją piękna zarówno słowa i brzmienia instrumentalnego jak i głosu ludzkiego. Tekst śpiewany jest połączeniem legatowej linii melodycznej i subtelnej rytmiki, która ze zmiennym obrazem literackim, ulega modyfikacjom, a siła nastroju leży zarówno w akompaniamencie orkiestry, jak i frazach wokalnych.

*Słowo i dźwięk, muzyka i tekst mogą być połączone siłą, ale mogą też otworzyć się na siebie – i to jest to, co może się zdarzyć najwspanialszego w kulturze.*³⁴

³⁴ Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003, publikacja nr 83, str. 162.

ROZDZIAŁ IV

Rozszerzona analiza formalna dzieła

Między aromatem bżów, kołysaniem fal, a otchłanią smutku pożegnania miłości Ernest Chausson stworzył swego rodzaju pomost w muzyce francuskiej, pomiędzy Franckiem a Debussym. Kompozytor mocno tkwił w tradycji neoromantycznej, lecz nowatorskie przekonania estetyczne Claude'a Debussy'ego, formułowane w listach i pismach, oddziaływały niezwykle kreatywnie na twórczość kompozytora. Chausson i Debussy byli przyjaciółmi i wielokrotnie poruszali w swych konwersacjach problematykę estetyczną muzyki. W 1893 roku Debussy tak pisał do Chaussona:

...wdałem się w badania małej chemii fraz najbardziej osobistych (...) wyszukiwałem muzykę poza wszelkimi zasłonami, jakimi się ona otacza, nawet wobec swych żarliwszych wielbicieli (...) Posłużyłem się między innymi – całkiem zresztą spontanicznie – środkiem, który mi się wydaje dość rzadki, a mianowicie ciszą, jako czynnikiem ekspresji i być może jedynym sposobem uwydatniającym walor emocjonalny danej frazy.³⁵

Poème de l'amour et de la mer można uznać za prekursorski nie tylko w stosunku do tryptyku *La Mer*, ale i innych, akwatywno – impresjonistycznych kompozycji Debussy'ego, Ravela *Jeux d'eau*, *Une barque sur l'océan*, czy Szymanowskiego *Źródło Aretuzy*.

Szmer morza i linia horyzontu, wiatr wśród liści, krzyk ptaka – pozostawiają w nas rozmaite wrażenia i nagle bez względu na to czy się tego chce czy nie, jedno z tych wspomnień wylewa się z nas i wyraża w języku muzycznym. (...) Tylko w ten sposób dusza oddana muzyce dokonuje najpiękniejszych odkryć.³⁶

³⁵ Claude Debussy, *List do Ernesta Chaussona* z dnia 2 X 1893 roku.

³⁶ Ibidem.

Właśnie tak Debussy wymienia z Chaussonem swoje impresjonistyczne spostrzeżenia. *Poème de l'amour et de la mer* w kontekście nadchodzącego impresjonizmu można uznać za jego zapowiedź. Dzieło to jest pomostem stojącym na muzycznym rozdrożu. Partia wokalna pozostaje w sferze przeszłości, w stylistyce neoromantyzmu, natomiast partia orkiestrowa, aczkolwiek nie zawsze, wybiega w przyszłość, ku impresjonizmowi. Warstwa wokalna jest nośnikiem emocji i silnych ekspresji, warstwa orkiestrowa natomiast jest nośnikiem sensualności. *Poème* od początku do końca skomponowane jest w całkowitej zgodności z tekstem, który odzwierciedla melancholijność duszy Chaussona. Jak wielokrotnie wspomniałam *Poème de l'amour et de la mer* op. 19 zbudowany jest z trzech części. Skrajne wokально-orkiestrowe i część środkowa, czysto instrumentalne interludium.

W pierwszej części *La Fleur des eaux / Kwiat wód* przeważa klimat impresjonistyczny, sensualiczny, co jest niezwykle kompatybilne z pierwszymi wersami utworu. Kompozytor dzieli tę część na trzy fragmenty/ogniwa, między innymi poprzez grę tonacjami. Dwa pierwsze ogniwa utrzymane są w jasnej kolorystyce tonacji G-dur i H-dur, fragment ostatni adekwatnie to treści tekstu – skomponowany jest w tonacji g-moll.

La Fleur des eaux / Kwiat wód

G-dur / *L'air est plein d'une odeur exquise de lilas*

H-dur / *Et mon coeur s'est levé par ce matin d'été*

g-moll / *Quel son lamentable et sauvage*

Jest to podział tonacyjny, zgodny z literacką klasyfikacją, zestawioną w szkicu analizy treści *Poème*. Utwór rozpoczyna się krótką instrumentalną introdukcją w tonacji G-dur. Pierwsze wersy literackie pojawiają się w takcie 19 w dynamice *piano*. Od samego początku kompozycja ewokuje klimat wrażeniowy muzyki Debussy'ego. Ten klimat, tak impresjonistyczny, osiąga Chausson, środkami melodycznymi znacznie skromniejszymi niż te, które kojarzą nam się z muzyką głównego twórcy impresjonizmu (harmonika, instrumentacja). Początkowo melodyka Chaussona pozbawiona jest typowych dla epoki neoromantycznej, chromatyzmów i ciężań półtonowych (przykład 1).

Atmosfera zachwytu i piękna budowana jest od pierwszych taktów wokalnych, wprowadzając słuchaczy w rozmarzony i euforyczny klimat, który jest wsparty przez flety i oboje. Kompozytor przedstawia nam dwa główne tematy. Pierwszy

Calme

PIANO

un peu plus f

L'air est plein d'une o .

Przykład 1

pojawia się w taktach 6 i 7 i będzie jeszcze kilkakrotnie powtarzany w linii melodycznej głosu solowego tej części poematu (przykład 2), natomiast drugi temat ukazuje Chausson w 54 i 56 taktach, a ostateczną jego formę dostrzegamy w taktach 77 pierwszego ogniwa Poème (przykład 3).

Melodyka kompozycji jest muzycznym odbiciem falującego morza i analogicznie do morskich fal – raz wznosi się, raz opada. Opiera się na skali pentatonicznej e–g–a–h, typowej dla impresjonistycznych zabiegów melicznych, a będących innowacyjnym środkiem muzyki. Właśnie początkowy fragment tej części *Poematu*, kierunkiem fraz (opartych na pentatonice) wskazuje ścisły związek z tekstem. Frazy melodyczne naprzemiennie wznoszą się i opadają (zobacz przykład nr 1), zupełnie jak naturalny ruch napływających i cofających się morskich fal. W pierwszym kilkuktowym łączniku orkiestrowym (przykład 4).

Calme

PIANO

Przykład 2

plus f

Bri se qui vas chan-ter dans les li-las en
en dehors

Przykład 3

Hautb.

Clar.

Bous

Ténor

1^{er} Violon

2^e Violon

Alt.

Violoncelle

C. B.

1^{ère}

baument les cheveux des fem - mes.

pp

p

mf

mf

div.

mf

Przykład 4

Chausson po raz pierwszy przyspiesza owe „falowanie wody”, co ma swoje uzasadnienie w tekście wokalnym.

*La mer au grand soleil va toute s'embraser,
Et sur le sable fin qu'elles viennent baiser
Roulent d'éblouissantes lames.*

/

*Morze w wielkim słońcu wkrótce całe się rozpali,
a po piasku drobnym, przybywają całować,
toczą się olśniewające ostrza.*

Napięcie stopniowo wzrasta i osiąga swoją kulminację w akcie 42. Jest to przykład ilustracyjnej siły muzyki, gdzie figuracja szesnastkowa, powtarzająca wielokrotnie jeden wzór – stwarza wręcz iluzję ruchu wody. W dalszych taktach odnajdujemy kolejne zwielokrotnienia owej siły falującego morza (przykład 5).

Szesnastkowe figuracje z grupy klarnetów i fletów przechodzą do kwintetu (skrzypce i altówki), wzmacniając figurację harfy, ze wzbierającymi frazami instrumentów dętych drewnianych i opadającymi analogicznie frazami wiolonczel i kontrabasów.

*Ô ciel qui de ses yeux dois porter la couleur,
Brise qui vas chanter dans les lilas en fleur
Pour en sortir tout embaumée,
Ruisseaux, qui mouillerez sa robe,*

/

*O niebo, które jej oczu musisz nosić barwę,
bryzo, która śpiewasz w bzach kwitnących,
by je opuścić cała balsamiczna,
strumienie, które zwilżyły jej suknię,*

Frazy wokalne po wzburzonym odcinku muzycznym przynoszą uspokojenie, zgodnie z treścią literacką. Punkt kulminacyjny linii wokalnejszy umieszcza kompozytor w 73 takcie, w dynamice fortissimo *Faites – moi voir ma bien-aimée!* / *Sprawcie bym ujrzał moją ukochaną.* Ambitus partii wokalnejszy tego ogniwa rozciąga się od dźwięku d¹–ges², a zakres dynamiczny waha się od pianissima, poprzez mezzo forte do fortissimo possibile. Odcienie dynamiczne uzyskiwane są poprzez bardzo częste crescendo i diminuenda. Utwór zaczyna się w tempie *calme*, a całe pierwsze ogniwo przeplata się w dwudzielnym i trójdzielnym metrum rytmicznym. Artykulacja całości zakresu ogniwa wokalnejszy wymaga zastosowania legato wraz z uwzględnieniem wszelkich odcieni brzmieniowych, potrzebnych zarówno do

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or opera. It features multiple staves for different instruments and a vocal line. The instruments listed on the left are: G^{de} Fl., Hautb., Clar., Bass, Cors, Trp., Trb., Timb., Harpa, Ténor, Violin, Alto, Violoncelles, and C. B. The vocal line is for a Tenor (Ténor) and includes the lyrics: "Rou - lent d'é - blou - is - san - tes la - mes." The score includes dynamic markings such as *mf*, *ff*, *p*, and *più p*. There are also performance instructions like "div." and "3". The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The vocal line is in French, and the lyrics are: "Rou - lent d'é - blou - is - san - tes la - mes."

Przykład 5

poprawnej techniki, jak i wymogów interpretacyjnych utworów wokalnych epoki postromantycznej i impresjonistycznej. Tuz po zakończeniu trzeciej strofy, w dłuższym intermezzo orkiestrowym, łączącym pierwsze ogniwo części inicjalnej w tonacji G-dur z drugim ogniwo w tonacji H-dur, kompozytor umieszcza raz jeszcze idiom fal morskich, tym razem niezwykle wzburzonych, najmocniejszych w całym utworze (przykład 6).

The image displays a complex musical score for a full orchestra and voice. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Hautb.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Bass.), Horn (Cors.), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Timpani (Timb.), Harp (Harpe), Tenor (Ténor), Voice (Vous), Alto (Alt.), Violoncello (Vclln), and Double Bass (C. B.). The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 6/4 time signature. The vocal line (Vous) features a melodic line with lyrics, and the piano accompaniment includes intricate textures for the strings and woodwinds. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) are present throughout the score.

Przykład 6

Drugie ogniwo pierwszej części zdominowane jest przez tonację H-dur. Po wzburzonym łączniku, czysto orkiestrowym, nagle nową tonację uspokajają proste akordy w dynamice *piano*, w tempie *simplement* i rytmie 6/4. Instrumenty dęte drewniane sugerują moment stateczny, co łączy się z warstwą tekstową przepelnioną emocjami po spotkaniu z ukochaną. Dla uzyskania piękna brzmieniowego, frazy trzytaktowe powinny być śpiewane na jednym oddechu, płynnie przechodząc

jedna w dугą w ścisłym legato. Ambitus linii wokalnejsi mieści się w zakresie dis^1 – gis^2 . Dwa pierwsze fragmenty *Kwiatu wód* ze względu na durowe tonacje, utrzymane są w jasnych barwach dźwiękowych. Poprzez ten pastelowy klimat kolorystyczny słuchacz poznaje piękno tęsknoty i miłości, które w życiu spotyka przecież każdy z nas.

Ostatnie ogniwo pierwszej części jawi się nam w tonacji g-moll. *Quel son lamentable et sauvage / Cóż za żalony i dziki dźwięk*. Jest to część zwiastująca smutek i pożegnanie, w klimacie narastającej nostalgii i przykrych emocji. Chausson odchodzi od pastelowych barw na rzecz tych ekspresyjnych, przepełnionych pierwiastkiem dramatycznym. Dla podkreślenia pustki i bólu po pożegnaniu, kompozytor stosuje pauzę generalną między frazami: *Va sonner l'heure de l'adieu! / Wybije godzinę pożegnania*, a frazą *La mer roule sur le rivage / Morze toczy się po brzegu*. Zasadniczą rolę powierza Chausson harmonice i kolorystyce rejestrowej już od samego początku trzeciego ogniwa pierwszej części *La Fleur des eaux*. Po raz pierwszy przechodzi na grunt tonacji molowej g-moll i odwołuje się do niskiego ciemnego rejestru intonując tę frazę *Poème* szeregiem nonowych dominant bez prymy (D^9 – G^9 – As^9 – D^7 – g^0), stanowiące wprowadzenie do wersu pierwszego trzeciego ogniwa. Ambitus partii wokalnejsi trzeciego ogniwa mieści się w zakresie des^1 – as^2 . Dynamika przechodzi od pianissimo poprzez mezzo piano, mezzo forte do fortissimo, w taktach 217-223, gdzie kompozytor umieszcza kulminację. Pierwsze frazy rozpoczynają się od dźwięku d^1 , śpiewane półgłosem (a demi voix), a kolejne 12 taktów wymaga utrzymania wysokiej pozycji, mimo użycia niskiego jak na głos sopranowy rejestru. Dlatego też w tej frazie zdecydowałam się na mocniejsze użycie rejestru piersiowego, dla lepszego wyrażenia sensu warstwy literackiej (*Que ce soit l'heure de l'adieu / Że jest to godzina pożegnania*). W tej części kompozytor kilkakrotnie stosuje przyspieszenia tempa (la double plus vite, un peu animé), po to, aby pod koniec zwolnić (en retenant peu), owe przyspieszenie sugeruje wzburzenie fal morskich i utratę ukochanej, natomiast zwolnienie sponuje, jakoby okrutne morze miało zwrócić miłość do rozgoryczonego tęsknotą serca. To właśnie na sam koniec, tragicznego w swej retoryce trzeciego ogniwa, Chausson dla dźwiękowego odmalowania słów sięga raz jeszcze po środki idiomatyczne i onomatopieczne, które imitują owy ruch morskich fal i oddalający się śpiew ptaków (przykład 7).

The image displays a page of a musical score for an orchestral work with a vocal soloist. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Hautb. (Oboe), Clar. (Clarinet), B^{us} (Bassoon), Cors (Horn), Trp. (Trumpet), Trb. (Trombone), Timb. (Timpani), Harpe (Harp), Ténor (Tenor), V^{ons} (Violins), Alt. (Viola), V^{oix} (Violas), and C. B. (Cello). The vocal line is in French, with the lyrics: "La mer chan - te et le vent mo - queur unis." The score features various musical notations, including dynamics like *mf* and *f*, and articulation marks.

Przykład 7

Podsumowując: część pierwsza *Poème* przebiega wyraźnie w trzech ogniwach. Dwa pierwsze w jasnych durowych tonacjach, ostatnie ogniwo to mroczna tonacja g-moll. Nie jest to klasyczny układ trzyczęściowy, układ repryzowy (a–b–a¹), a przekomponowany układ (a–b–c), w sferze tonalno-harmonicznej, nawiązujący do układu repryzowego G-dur > H-dur > g-moll (tryb molowy) > G-dur. Utwór jest swoistym przypadkiem poematu symfonicznego, którego program został przedstawiony explicite w tekście głosu solowego.

Program jest realizowany trzytorowo:

1. Poprzez analogię wrażeniowe (impresjonistycznie rozumiane oddawanie klimatu morza, nieba, zapachu kwiatów i ich barw).
2. Poprzez figury onomatopeiczne (ruchy fal, śpiew ptaków).
3. Poprzez pogłębioną ekspresję, głównie między środkami melodyczno-harmonicznymi, na wzór późnoromantyczny.

The image shows a page of a musical score for orchestra and voice. The instruments listed on the left are: G^{de} Fl., Hautb., Clar., Bass., Cors, Trp., Trb., Timb., Harpe, Ténor, Vols, Alt., Violoncelles, and C. B. The score is in 4/4 time and features a variety of musical notations, including dynamics (p, mf, f, pizz), articulation (accents, slurs), and performance instructions (1^o solo, en dehors, div.). The lyrics for the Tenor part are: "las en fleur Pour en sor - tir tout em - baumé e Ruisseau x". A section marked with a box containing the number 4 is visible at the beginning of the score.

Przykład 8

Można też zasugerować, iż muzyczne odpowiedniki morza stanowią rodzaj motywów, czy też struktur przewodnich, lub wątków przypominających i spajających strukturę *Poème*, zapewniając kompozycji jedność substancjalną. Skoro jest mowa o ingerencji formy i motywach – należy także wspomnieć o ważnym wątku pojawiającym się w pierwszym ogniwie tej części (G-dur), ale pełniącym zasadniczą rolę dopiero w ogniwie drugim (H-dur), a zwłaszcza w *Interludium* (część II *Poème*) oraz w części ostatniej *La mort de l'amour*. Moim zdaniem jest to prawdziwy motyw przewodni kompozycji (przykład 8).

Tutaj nie ma on pesymistycznego wydźwięku, jaki przyjmuje w *Interludium*, a zwłaszcza w ogniwie części trzeciej *Śmierć miłości*. Ten ciemny koloryt, umieszczony najpierw w partii wiolonczel, a następnie w niskim rejestrze drugich skrzypiec, altówek i unisono wiolonczel, zapowiada tragiczną wymowę utworu. Chwilę później Chausson eksponuje ten motyw powtórnie, powtarzając go dwukrotnie w partii pierwszych skrzypiec, zwracając tym samym uwagę na jego istotę (przykład 9).

Przykład 9

Omawiany motyw pojawia się raz jeszcze w partii altówek na zakończenie ogniwa drugiego, po zaśpiewaniu słów *Et du ciel entr'ouvert pleuvaient sur nous des roses / A z półotwartego nieba spadł na nas deszcz róż*. W tym wypadku nie ma on nic wspólnego z tragizmem, wręcz przeciwnie, jest wyrazem najwyższego szczęścia i ekstazy (przykład 10).

Ostatnie ogniwo pierwszej części eksponuje jeszcze jeden motyw, czy też temat, który śmiało można nazwać pożegnaniem, występuje tuż przed słowami *Quel son lamentable et sauvage, Va sonner l'heure de l'adieu! / Cóż za żaloszny i dziki dźwięk wybiję godzinę pożegnania!* (przykład 11).

Animando poco mosso

ro - ses.
(Battez á deux temps)
Animando poco mosso

Vons *pp*
unis *pp*

Alt. *mf en dehors espr.*

Vclles *pp*

C. B. *div. arco.* *pp*

Przykład 10

Kilka wersów dalej, po wspomnianej przeze mnie pauzie generalnej, zostaje on ponownie wyeksponowany (klarnet solo i altówka) poprzedzając słowa *La mer roule sur le rivage, Moqueuse, et se souciant peu, Que ce soit l'heure de l'adieu* / *Morze toczy się po brzegu kpiąc i drwiąc, mało dbając, że jest to godzina pożegnania* (przykład 12).

The image displays a page of a musical score, likely for a symphony or opera, featuring a variety of instruments and vocal parts. The score is organized into systems, with a large bracket on the left side grouping the instruments. The instruments listed are:

- G^{de} Fl. (First Flute)
- Hautb. (Horn)
- Clar. (Clarinet)
- B^{oue} (Bassoon)
- Cors (Trumpet)
- Trp. (Trumpet)
- Trb. (Trombone)
- Timb. (Timpani)
- Harpe (Harp)
- Ténor (Tenor)
- V^{oies} (Voice)
- Alt. (Alto)
- V^{oilles} (Violin)
- C. B. (Cello/Bass)

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include:

- mf** (mezzo-forte)
- f** (forte)
- espr.** (espressivo)
- sost.** (sostenuto)
- div.** (diviso)
- unis** (unison)

The score is marked with a large number '6' in a box at the beginning of several staves, indicating a specific section or measure. The vocal parts (Ténor, V^{oies}, Alt., V^{oilles}, C. B.) include lyrics such as '-me e.' and 'div. unis'.

Przykład 11

Cała część pierwsza jest przykładem na to, iż Chausson niezwykle uważę przykładał do tekstu tworząc *Poème*, słowa wkomponowywał w muzyczne tło orkiestry. Warstwę literacką ściśle wiązał z tematami orkiestrowymi, wywierając emocjonalne naciski i pobudzając różnorodny nastrój, poprzez kolorystykę instrumentów oraz zmiany melodyczne i dynamiczne.

11 à 2

G^{de} Fl.

Clar. *1^{er} solo*
p

B^{ass}

Ténor *plus f*
La mer rou-le sur le ri - va - ge, moqueu - se, et se souci - ant peu que ce soit

Vons

Alt.

Velles

C. B.

12

G^{de} Fl.

Hautb. *1^{er} solo* *expressif*
mf

Clai

B^{ass}

Cors

Ténor *2^e p^o.*
l'heu - re de l'a - dieu. *Poco animato* Desoiseaux pas - sent

Vons *div.*

Alt.

Velles

C. B.

Przykład 12

Tabela zakresu tonalnego, wokalnego i dynamicznego

La Fleur des eaux

Tonacja	Ambitus wokalny	Zakres dynamiczny
I ogniwo – G-dur L' air est plein d'une odeur exquise de lilas	d ¹ – fis ² ges ²	p – mf plus forte – f mf
II ogniwo – H-dur Et mon coeur s'est levé par ce matin d'été	dis ¹ – gis ²	p – un peu plus animé f – plus forte
III ogniwo – g-moll Quel son lamentable et sauvage	des ¹ – as ²	demi voix très simplement f – mp un peu animé calme, retenu

Część druga *Poème de l'amour et de la mer* to orkiestrowe *Interludium*. Jest to jedyny materiał czysto instrumentalny poematu (39 taktów). Rozwija się on z wcześniejszych motywów, które kompozytor powtarza w różnej instrumentacji aż ośmiokrotnie (przykład 8, 10 i 13).

Jest to część spokojna, stanowiąca swego rodzaju przejście, niezbędne między dwiema wokalnymi częściami. Chausson zachowuje tonację d-moll, z częściowym wychyleniem do trybu durowego, mniej więcej w środkowej fazie, pełniąc rolę krótkiego przetworzenia z eksponowanymi akordami G-dur i H-dur, co stanowi skondensowane przypomnienie płaszczyzn tonacyjnych z dwóch pierwszych ogniw *La Fleur des eaux*. Stylistycznie i harmonicznie jest to najbardziej zachowawczy fragment w całej kompozycji.

Część trzecia *Poematu o miłości i morzu (La mort de l'amour / Śmierć miłości)* jest kompozycją o czystym rozczarowaniu i nostalgii, śpiewną melodią o akceptacji nieuchronnego losu utraconej miłości. Kolejno tekst muzyczny i literacki sugeruje pogodzenie się z cierpieniem, którego człowiek w żaden sposób nie może uniknąć – rodzaj śmiertelnej melancholii, przed którą nie można się obronić.

La mort de l'amour / Śmierć miłości

E-dur / *Bientôt l' île bleue et joyeuse*

a-moll / *Le vent roulait les feuilles mortes; mes pensées*

d-moll / *Le temps des lilas*

Lent et triste **un peu retenu Mouvt**

The image displays a musical score for an orchestra, divided into two systems. The top system includes woodwinds: **GRANDES FLÛTES**, **HAUTBOIS**, **CLARINETTES en Si b**, **BASSONS**, **CORS À PISTONS en Fa**, and **TIMBALES en**. The bottom system includes strings: **VIOLONS avec sourdine**, **ALTOS avec sourdine**, **VIOLONCELLES avec sourdine**, and **CONTREBASSES**. The score features various performance markings such as *1° solo*, *p expressif*, *1^{er}*, *p*, *pp*, *div.*, *pizz pp*, *mf*, and *mf*. The tempo and mood are indicated as **Lent et triste** and **un peu retenu Mouvt**.

G^{de} Fl.
Clar.
B^{ons}
Cors
V^{ons}
Alt.
V^{elles}
C.B.

Przykład 13

Jest to podział tonacyjny, zgodny z literacką klasyfikacją, zestawioną w szkicu analizy treści *Poème. Śmierć miłości* jest najbardziej impresjonistycznym zobrazowaniem wzburzonego morza, z jakim spotykamy się analizując całość kompozycji Chaussona. Tonalnie to ogniwo oparte jest na pentatonice z inklinacjami do E-dur (przykład 14).

Jest to przypomnienie beztroskiego klimatu utworu, którego program wyrażają już pierwsze frazy wokalne.

Przykład 14

Bientôt l'île bleue et joyeuse

Parmi les rocs m'apparaîtra

/

Wkrótce wyspa błękitna i radosna

wśród skał mi się ukáže

W słowach tych nie ma żadnego cienia zapowiedzi tego, co nastąpi chwilę później, w dwóch ostatnich ogniach tej części *Poème*. To prawdziwie impresjonistyczna feeria barw, nieujarzmionego morza, która kumuluje się w następnym łączniku (przykład 15).

en augmentant

en augmentant

Przykład 15

The image displays a page of a musical score, labeled 'Przykład 15 (c.d.)'. It features a variety of instruments and vocal parts. The orchestral parts include:

- G♯ Fl.:** Playing a rhythmic pattern of eighth notes, marked *ff*.
- Hautb.:** Playing a melodic line, marked *ff*.
- Clar.:** Playing a melodic line, marked *ff*.
- B♭:** Playing a bass line, marked *ff*.
- Cors.:** Playing sustained chords, marked *ff*.
- Trp.:** Playing sustained chords, marked *mf*.
- Trb.:** Playing sustained chords, marked *mf*.
- Timb.:** Playing rhythmic patterns, marked *mf*.
- Harpe:** Playing a complex, arpeggiated pattern, marked *ff*.
- Tbnor.:** A tenor vocal part, which is silent in this section.
- Vols.:** A vocal part (likely soprano or alto) playing a melodic line, marked *ff* and *unis*.
- Alt.:** A vocal part (likely tenor or bass) playing a melodic line, marked *ff* and *div.*.
- C.B.:** A vocal part (likely bass) playing a melodic line, marked *ff* and *arco*.

 The score is in 2/3 time and has a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is indicated by a '23' in a box at the beginning of the first staff. The dynamics range from *mf* to *ff*. The vocal parts are marked with 'unis' and 'div.'.

Przykład 15 (c.d.)

Partia wokalna pierwszego ogniwa rozpoczyna się w dynamice *mf*, która utrzymuje się do końca tego fragmentu. Ambitus partii wokalnej mieści się w zakresie fis^1-e^2 , charakter linii melodycznej utrzymany jest w spokojnym nastroju. Kulminacja następuje w takcie 78 na słowie *Bientôt!* / *Wkrótce!* Dominuje tu rytm trójdzielny, a część ta wymaga rozsądnego dysponowania oddechem ze względu na

szerokość fraz wokalnych (4-6 taktowe), śpiewanych ściśle legato. Ogniwem to kończą 53 takty orkiestry po których następuje przejście do drugiego ogniwa w tonacji a-moll. Tu kompozytor użył oznaczenia *sombre e solennel / mrocznie i uroczyscie*, i dokładnie takie jest to ogniwo, pełne niepokoju, przerażenia i posępnosci, co dodatkowo zaznaczają słowa z pierwszych fraz.

*Le vent roulait les feuilles mortes; mes pensées
Roulaient comme des feuilles mortes, dans la nuit
/
Wiatr toczył martwe liście; moje myśli
toczyły się jak martwe liście, w noc.*

To ogniwo wynurza także diametralną zmianę muzyki. Jej głównym wyznacznikiem ekspresyjnym są ostinatowe pizzicata wiolonczel i kontrabasów, które są zwiastunem żałobnego marsza pogrzebowego (instrumenty dęte drewniane) (przykład 16).

Kompozytor w tym żałobnym kondukcie nie unika figur onomatopiecznych, aby oddać ów charakter *martwych, toczących się liści*.

Chausson stosuje szesnastkowe wznoszące się gamy w instrumentach dętych drewnianych, a następnie figuracje opadające w partii harfy, drugich skrzypiec i altówek (przykład 17).

Linia melodyczna głosu rozpoczyna się w dynamice piano i sukcesywnie przechodzi przez mezzo forte do prawdziwego fortissimo. Ambitus partii wokalnej mieści się w zakresie d^1 – as^2 . Występują dwie kulminacje na słowach *L'inexprimable horreur / Niewysłowioną grozę* oraz w takcie 192 przy podejściu do dźwięku g^2 na słowach *étrangement sourire / dziwnie uśmiechniętą*. W takcie 102 pojawia się oznaczenie *lent et solennel / powoli i uroczyscie*. Wówczas następuje uspokojenie owej linii głosu, która rozpoczyna się od dźwięku e^1 i słów *Comme des fronts de morts nos fronts avaient pâli / jak czoła umarłych, nasze czoła zbladły*. Większość fraz wokalnych zapisana jest w oktawie razkreślnej, co wymaga od śpiewaczki dobrego niskiego podparcia i długiego oddechu, przy legatowym prowadzeniu dźwięków z równoczesnym utrzymaniem wysokiej pozycji. Kolor i brzmienie muzyki stają się coraz bardziej grobowe, a efekt ten potęgują słowa *Ce mot fatal écrit dans ses grands yeux: l'oubli. / To słowo złowróżbne wypisane w tych wielkich*

oczach: zapomnienie. Głos wokalny osiąga niskie rejestry, które są zgodne z partiami głosów orkiestrowych. Struktura tego ogniwa jest dosyć jasno zarysowana w trzyczęściowym schemacie a–b–a¹, w której środkowa faza b odznacza się wzburzeniem. Po tym fragmencie kompozytor wprowadza łącznik orkiestry, trwający ponad minutę i będący swego rodzaju postludium, o pogłębionym wyrazie (nr 30 i 31 partytury).

Sombre et solennel
à 2 expressif

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Flute (1^{re} and 2^e), Oboe (Hautb.), Clarinet (Clar.), Bassoon (B^{ass}), and Horn (Cors 2^e). The second system includes parts for Violin (V^o 1^{re} and 2^e), Alto (Alt.), Viola (V^o 1^{re}), and Cello/Double Bass (C. B.). Dynamics are indicated by *p*, *pp*, and *mf*. The tempo is marked *à 2 expressif*. The score is in a key with two sharps (D major) and a 4/4 time signature.

Przykład 16

25 Plus vite

G[♯] Fl.
 Hautb.
 Clar.
 Bass.
 Cors
 Trp.
 Trb.
 Timb.
 Harpe
 Ténor
 Viol.
 Alt.
 Violon.
 C. B.

1^{er} solo
mf *expressif*
pp
ppp
 Le vent roulaît des feuilles mor - tes; Mes pen - sées Roulaient
25 Plus vite
pp
pp
pp
p
 div..
pizz. p arco *ppp*

Przykład 16 (c.d.)

G[♯] Fl.
 Hautb.
 Clar.
 Bass
 Cors
 Trp.
 Trb.
 Timb.
 Harpe
 Tenor
 Voix
 Alt.
 Vclles
 C.B.

sfz *f* *mf* *p* *pp* *mp*

à 2 *1º*

div..

com.me des feuil.les mor - tes Daus la nuit

Przykład 17

26

G^d Fl. *p*

Hautb.

Clar.

Bass

Cors *pp*

Trp. *pp*

Trb.

Timb.

Harpe *p*

Tenor *p*
 Ja . mais si dou . ce . ment au ciel noir n'avait lui Les mil . le ro . ses

26

Vons *pp* *pizz.*

Alt. *pp*

Vclles *p*

C.B.

Przykład 17 (c.d.)

Trzeci i ostatnim ogniwem całej kompozycji jest *Le temps des lilas* w tonacji d-moll. Początek inicjuje znany motyw z centralnego *Interludium*, tym razem w partii altówki solo (przykład 18).

31 *Lent et triste* *un peu retenu* **Mouv!**

Clar. *1er*

Bous *p*

Ténor *p*

Le temps des li

31 *Lent et triste* *un peu retenu* **Mouv!**

Viola *pp*

Alt. *pp*

1^{er} Velle *Solo*

Solo *p*

bien chanté, en dehors

Velles *div.*

C.B. *ppizz.*

p

Cors

Ténor

las et le temps des roses Ne reviendra plus à ce printemps

Viola

Alt.

1^{er} Velle *Solo*

Solo

Velles *unis*

C.B.

Przykład 18

To właśnie *Pora bżów* pozostaje do dziś najbardziej znaną częścią *Poème de l'amour et de la mer*. Często wykonywana jest z akompaniamentem fortepianu, jako odrębna całość, poprzez swoje rzeczywiste piękno, zarówno muzyczne, literackie, jak i psychologiczne. Linia głosu solowego naznaczona jest bolesnym przygnębieniem i smutkiem, co kompozytor podkreśla przez niestabilność rytmiczną i wydłużenie zakończeń fraz (przykład 19).

p
 pas de fleurs éclo - ses, Point de gai so - leil ni d'om - bra - ges
p *pp*

p au premier mouvement *Lent* *pp*
 frais, Le temps des li - las
pp

et le temps des ro - ses Avec notre a - mour est mort
mf

a ja - mais. *ppp*
pp

Przykład 19

Ambitus wokalny mieści się w zakresie d¹–gis². Duże skoki interwałowe w melodyce tej części *Poème*, są obrazem bólu i rozdarcia wewnętrznego. Ten mistrzowski, ostatni fragment poematu jest esencją pierwiastków liryczno-dramatycznych. Kompozytor przeprowadza słuchacza i wykonawcę przez zróżnicowane stany emocjonalne od nadziei, szczęścia i entuzjazmu do smutku, złamanego serca i cierpienia. Finalne ogniwo *Poème de l'amour et de la mer* Chausson kończy elegią ponurego smutku. Opłakując śmierć ukochanej – twórca w prawdziwie romantyczny sposób powraca do swojego muzycznego żalu, przywołuje całą naturę, aby podkreślić koniec utraconej miłości.

*Le temps des lilas et le temps des roses
Ne reviendra plus à ce printemps-ci;
Le temps des lilas et le temps des roses
Est passé, le temps des oeillets aussi.*

/

*Pora bzów i pora róż
Nie powróci już tej wiosny
Pora bzów i pora róż
minęła, pora goździków także.*

Wszystkie kwiaty są już martwe, a życie zwiędło wraz ze śmiercią upragnionej miłości. W tej części Chausson prezentuje swój smak i styl kompozytorski przez piękne legatowe frazy i wydobyte z dźwięków wokalnych najgłębszej rozpacz i tęsknoty. Całość kompozycji przepełniona jest eufonicznym brzmieniem. Dynamiczne natężenie sukcesywnie budowane jest od piana (w pierwszych frazach wokalnych), poprzez *f* do kończącego się *pp* przy śpiewanych frazach.

*Le temps des lilas et le temps des roses
Avec notre amour est mort à jamais.*

/

*Pora bzów i pora róż
Wraz z naszą miłością umarła na zawsze.*

Tempa tej części są wolne, kompozytor zapisuje je jako *lent et triste / powoli i smutno*, oraz *un peu retenu / wstrzymując*. W środkowej części tempo nieco się ożywia *plus animé* przy frazie *Oh! Joyeux et doux printemps, de l'année, / O! Wesola i miła wiosno roku*, po czym kompozytor wraca do tempa *lent / powoli* kończąc *un peu retenu / wstrzymując*. Temat przewodni (patrz przykład 18), eksponowany jest

32

G⁴ Fl. *pp*

Hautb. *pp*

Cors

Ténor *mf*
si Le vent a chan-gé; les cieux sont mo-

33

Vons *pp*
en dehors

Alt. *mf*

Velles *pp*

C. B.

G⁴ Fl.

Hautb.

Ténor
- ro - ses, Et nous n'i-rons plus cou - rir et cueil - lir Les li - las en fleur et les bel - les

Vons

Alt.

Velles

C. B.

Przykład 20

Musical score for Example 20 (c.d.), showing orchestral and vocal parts. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Hautb.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Bass.), Horn (Cors), Trumpet (Trp.), Trombone (Trb.), Timpani (Timb.), Harp (Harpe), Tenor (Ténor), Violin (Vops), Viola (Vclle), and Cello/Double Bass (C.B.). The vocal line is in French: "ro - ses; Le prin.temps est triste et ne peut fleurir." The score features dynamic markings such as *pp*, *p*, and *ppp*, and includes a section marked "33".

Przykład 20 (c.d.)

w partii altówek – przy powtórzeniu eksponowany jest przez głos, potem nawiązujący do *Interludium* nie tylko materiałem tematycznym, ale i przebiegiem harmonicznym – w środkowej fazie następuje nagły zwrot do trybu durowego i wzbogacenie odniesień harmoniczných (przykład 20).

Symboliczne jest ostatnie powtórzenie głównego motywu (przykład 21).

The musical score for Example 21 includes the following parts and markings:

- G^{de} Fl.**: *1^{er} mf* (first measure), *p* (second measure), *pp* (third measure), with the instruction *un peu retenu* above the staff.
- Hautb.**: *1^{er} seul* (first measure), *en dehors* (second measure), *mf* (third measure).
- Clar.**: *1^{er}* (first measure), *p* (second measure), *p* (third measure).
- B^{oue}**: *pp* (third measure).
- Cors**: *pp* (third measure).
- Trp.**: *pp* (third measure).
- Trb.**: *1^o* (first measure), *2^o* (second measure), *ppp* (third measure).
- Timb.**: *pp* (third measure).
- Harpe**: *p* (third measure).
- Tenor**: Lyrics: *Avec notre amour est mort à ja mais.*
- Vons**: *pp* (third measure), with the instruction *un peu retenu* above the staff.
- All.**: *div.* (third measure), *pp* (third measure).
- 1^{er} Vclle Solo**: *pp* (third measure).
- Vcllea**: *pp* (third measure).
- C. B.**: *pizz.* (first measure), *pp* (third measure).

Przykład 21

W pierwszych spokojnych 16 taktach linii melodycznej głosu solowego, akompaniament orkiestry zmienia się poprzez szybkie figuracje w pierwszych i drugich skrzypcach, które wraz ze słowami *Le vent a changé, les cieux sont moroses / Wiatr się zmienił, niebo jest posępne*, wprowadzają nastrój niepokoju i pozornej, lecz chwilowej nadziei. Ostatnia strofa gaśnie pod względem dynamicznym i melodycznym, podobnie jak miłość, która została utracona na zawsze.

Avec notre amour est mort à jamais. / Wraz z naszą miłością umarła na zawsze.

Tabela zakresu tonalnego, wokalnego i dynamicznego

La mort de l'amour

Tonacja	Ambitus wokalny	Zakres dynamiczny
I ogniwo E-dur Bientôt l'île bleue et joyeuse	fis ¹ – e ²	mf – f
II ogniwo a-moll Le vent roulait les feuilles mortes	c ¹ – as ²	p – mf pp – f
III ogniwo d-moll Le temps des lilas	d ¹ – gis ²	pp – f ff – mf

Podsumowanie – interpretacja i problematyka sztuki wykonawczej, stanowiącej dzieło artystyczne

Poemat o miłości i morzu odznacza się bardzo klarowną i indywidualną formą muzyczną. Zasadniczym materiałem konstrukcyjnym jest motyw przewodni, wprowadzony już w pierwszym ogniwie części pierwszej, absolutnie dominujący w Interludium oraz w ogniwie trzecim ostatniej części.

W poszczególnych dwóch skrajnych częściach utworu kompozytor stosuje formę pieśni przekomponowanej, z jednoczesną formą trójfazową, gdzie w fazie centralnej potęgowana jest ekspresja, za pomocą środków melodycznych, harmonicznym, dynamicznym i agogicznym. Kompozytor zachowuje także ścisły związek tekstu i jego muzycznych odpowiedników, m.in. frazy onomatopieczne, paralelizmy wyrazowe, treściowo-muzyczne.

Partia wokalna jest zatem nie tylko immanentnym składnikiem brzmieniowości dzieła, ale swą treścią literacką wyznacza jego formę muzyczną w mikro i makro skali.

Pieśń artystyczna w dobie romantyzmu, cechuje się niebywałą różnorodnością tematyczną i ogromnym potencjałem artystycznym, uciekającym w świat wyobraźni.

(...) Sytuacja w muzyce wokalnej jest bardziej skomplikowana niż w muzyce instrumentalnej. Ponieważ w pieśni współdziałają dwa odrębne współczynniki dzieła – słowo i muzyka – nowe podejście do formy wokalnej przejawia się często w traktowaniu tylko jednego elementu, podczas gdy inne pozostają bez zmian. W twórczości jednych kompozytorów przenikają się elementy różnych stylów, u innych zaś uwydatniają się dążenia do jedności stylistycznej (...).³⁷

Potencjał artystycznego wyrazu w kontekście gatunku pieśni stanowi także inspirację i wyzwanie zarówno dla kompozytora jak i dla wykonawcy, Muzyka i słowa konkretyzują ekspresję w rozmaitych odzwierciedleniach, muzyka wypełnia treść, a słowo wyraża uczucia. Połączenie słowa i muzyki w sposobie interpretacji wykonawczej oprócz wierności stylistycznej i tekstowej danego dzieła powinno nieść przesłanie idei kompozytorskiej. Dlatego też w interpretacji kluczowe jest nadanie ważności i sensu wszelkim niuansom wykonawczym, jak: frazowanie, artykulacja, kolorystyka i dynamika – wszystkie elementy składowe dzieła muzycznego powinny korelować do takiego stopnia, aby słuchacze mogli „dotknąć” najgłębszej formy odbioru.

(...) Słowo i dźwięk, muzyka i tekst mogą być połączone siłą, ale mogą też otworzyć się na siebie – i to jest to, co może się zdarzyć w najwspanialszej kulturze.³⁸

Stąd istotna jest zależność i związek elementów słowno-muzycznych, które przebiegają na poziomie formalnym i wyrazowym. Poziom pierwszy związany jest wartościami konstrukcyjnymi warstwy literackiej, poprzez analizę środków muzycznych, natomiast poziom drugi jest następstwem wszelkich walorów wyrazowych.

³⁷ Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, tom 3, Pieśń, PWM, Kraków 1974, str. 274.

³⁸ Mieczysław Tomaszewski, op. cit., str. 162.

ROZDZIAŁ V

Studium zagadnień wykonawczych potrzebnych do interpretacji utworu, w tym interpretacji wokalne

Abym w pełni mogła oddać charakter i głębię przesłania poematu Ernesta Chaussona, konieczne było moje wielopłaszczyznowe przygotowanie, zarówno pod względem tekstowym, jak i muzycznym. Pierwotną kwestią było przetłumaczenie, zrozumienie i przeanalizowanie warstwy literackiej. Tłumaczenia dokonała Pani Dorota Sawka z którą pracowałam w zakresie prawidłowej fonetyki. Podstawy w nauce języka francuskiego wyniosłam ze szkoły średniej, gdzie czteroletnią wiedzę zwieńczyłam egzaminem maturalnym. Praca z lektorem pozwoliła mi na ugruntowanie pewności w sposobie poprawnej wymowy. Biorąc pod uwagę specyfikę wymowy, czy śpiewu przez obcokrajowców, język francuski uznawany jest za jeden z trudniejszych. Komplikacja polega na licznych różnicach między zapisem, a wymową, poprawnym akcentowaniu i przede wszystkim na właściwej artykulacji samogłosek, w taki sposób, aby brzmieniowo zbliżały się do uzyskania czystości fonetycznej. Język francuski składa się z 26 liter, a akcent pada zawsze na ostatnią sylabę, bazuje on na systemie samogłosek ustnych (a, e, i, o, u, y) i nosowych (ą, ę), niektóre samogłoski opatrzone są znakami diakrytycznymi, które raczej nie wpływają na wymowę, za wyjątkiem (e, c). Są to: á ê ç é è ê ë î ï ô û ù ü.

Brzmienie samogłosek francuskich: a, i, pokrywa się polską wymową (samogłoski a, o, u, i mogą być wymawiane nosowo, wówczas, gdy występuje po nich h), natomiast różnice pojawiają się przy samogłoskach, e, o, które mogą być otwarte, zamknięte lub nieme. Samogłoski nosowe w języku francuskim zbliżone do polskich: ą, ę, jednak Francuzi rozróżniają te samogłoski, które w brzmieniu są jaśniejsze (bardziej otwarte) i ciemniejsze (zamknięte). Mimo tego, że w języku francuskim jest więcej samogłosek aniżeli w naszym rodzimym języku, zrozumienie pewnych reguł i praktyczne utrwalanie wymowy, pozwoliło mi uzyskać swego rodzaju poprawność artykulacyjną. Poniżej zamieszczam uproszczoną tabelę zasad fonetycznych, z których korzystałam przy pracy nad tekstem.











SYMBOLE FONETYCZNE	WYMOWA (przybliżona i uproszczona)
[ɛ]	[wygodne, szerokie e, szersze niż polskie]
[e]	[ustawić i, wymówić e]
[ə]	[ustawić o, wymówić e]
[œ]	[nieco podobne do poprzedniego]
[ø]	[jeszcze ciemniejsze niż poprzednie]
[ã]	[a nosowe – bez przymykania warg]
[ẽ]	[e nosowe – bez przymykania warg]
[õ]	[o nosowe – bez przymykania warg]
[ã̃]	[pośrodkie między ẽ i õ]
[y]	[ustawić u, wymówić i]
[a]	[w przybliżeniu takie jak polskie a]
[ɑ]	[a gardłowe]
[ɔ]	[o otwarte, jaśniejsze niż po polsku]
[o]	[o zamknięte, ciemniejsze niż po polsku]

Zrozumienie warstwy literackiej wraz z dopełnieniem muzycznym, pozwoliło mi stworzyć odpowiednie wrażenia i nastrojowość, dokładność emocjonalną i czystość ekspresji, wszystko zgodnie z koncepcją kompozytora. Bazując na przetłumaczonym tekście, rozpoczęłam pracę nad analizą i interpretacją wierszy, szukając informacji, w jakich okolicznościach powstawała kompozycja i skąd u Chaussona zainteresowanie poezją Bouchora. Kolejnym etapem mojej pracy było zgłębienie warstwy muzycznej utworu. Sprawdziłam tonacje, ambitus wokalny i przystąpiłam do rozczytywania linii melodycznej *Poème*. Skupiłam uwagę na oznaczeniach dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych, zapisanych przez kompozytora zarówno w partyturze, jak i w wyciągu fortepianowym i tu znalazłam rozbieżności, o których napiszę poniżej. Porównam kompozycję zapisaną w partyturze i opublikowaną przez wydawnictwo Rouart & Leroche z 1919 roku (Éditions Salabert) oraz wyciąg fortepianowy opublikowany przez tego samego wydawcę z 1917 roku (wznowienie w 2020 roku).

Różnice dotyczą kilku aspektów: dynamicznych, agogicznych, rytmicznych, wykonawczych, a także kwestii zapisu dźwięków. Największe różnice występują w oznaczeniach dynamicznych, najprawdopodobniej wynikających z kontrastów


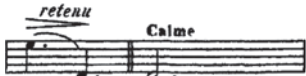
brzmieniowych pomiędzy orkiestrą, a fortepianem, gdzie siła natężenia dźwięku, barwa instrumentów i ich artykulacja są odmienne. Różnice agogiczne często dotyczą przesunięć zapisu w tekstach, (w wyciągu bywają zapisane później aniżeli w partyturze i odwrotnie). Rytmicznych różnic odnotowałam dziewięć, dotyczą sprzeczności zapisu wartości nutowych, jak i błędów, prawdopodobnie wynikających z nieprawidłowości w druku (zestawienie w tabelce poniżej). Odnalazłam także pięć przykładów, które ukazują niezgodność w samym zapisie podziału rytmu. Nie wiem czy był to zamysł kompozytora, czy też wydawcy – prawdopodobnie miało to na celu uzyskanie większego komfortu dla muzyków-wykonawców.

Tabela I – różnice zapisu rytmu

	Nr taktu, część kompozycji	Wyciąg fortepianowy	Partytura
1.	135, La fleur des Eaux	$\frac{6}{4}$ 	$\frac{6}{4}$ 
2.	45-46, La mort de l'amour	$\frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 
3.	49, La mort de l'amour	$\frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 
4.	51, La mort de l'amour (dot. głosu solowego)	$\frac{3}{8}$ 	$\frac{3}{8}$ 
5.	275, La mort de l'amour	$\frac{3}{4}$ 	$\frac{3}{4}$ 

**Tabela II – ogólne różnice notacji między partyturą,
a wyciągiem fortepianowym kompozycji**


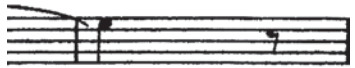
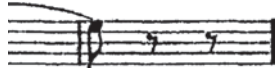


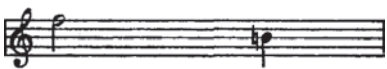

Część pierwsza – *La Fleur des Eaux / Kwiat wód*



Nr taktu	Różnice	Wyciąg fortepianowy	Partytura
35-36	oznaczenie tempa	en augement peu á peu	brak brak
37	oznaczenie tempa	brak	en augement
67	oznaczenie tempa	en pressant un peu	brak brak
68	oznaczenie tempa	brak	en pressant un peu
73	oznaczenie tempa	mouvt	brak
76	oznaczenie tempa	p	f
98	wskazówki wykonawcze	très calme (très doux et chanté)	tranquillo
120	zapis nutowy głosu solowego		
131	oznaczenie tempa	mf	p
133	oznaczenie tempa	brak	Animando poco mosso
138	oznaczenie tempa	<mf>	<f>
140	oznaczenie tempa	en animant un peu	en animant
146	oznaczenie tempa	I er mouvt	en augmentant beaucoup
173	oznaczenie tempa	brak	poco animando
175	oznaczenie tempa	Très simplement	brak
185	oznaczenie tempa	brak	Allegro non troppo
189	oznaczenie tempa	brak	en augement
200-201	oznaczenie tempa	brak	un peu retenu
202	oznaczenie tempa	Un peu animé	mouvt
214-216	linia melodyczna głosu solowego		
224-225	rytm w głosie solowym		

Część druga – *Interlude / Interludium*



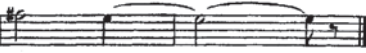

Nr taktu	Różnice	Wyciąg fortepianowy	Partytura
15	oznaczenie tempa	retenu	brak
17	oznaczenie tempa	I er mouvt.	brak
26	oznaczenie dynamiki	sfz <	brak
28	oznaczenie tempa	retenu, Mouvt	retenu
29	oznaczenie tempa	brak	Mouvt
30	oznaczenie dynamiki	mf	pp



Część trzecia A – *La Mort de l'Amour / Śmierć miłości*

Nr taktu	Różnice	Wyciąg fortepianowy	Partytura
30	oznaczenie tempa	brak	un peu retenu
57	oznaczenie dynamiki	mf >	f >
58	oznaczenie tempa	brak	retenu
60	oznaczenie tempa	brak	Mouvt
78	błąd zapisu nutowego dotyczący linii melodycznej głosu solowego		
82	wartość rytmiczna dot. głosu solowego		
91-92	oznaczenie tempa	brak	en augment
94	oznaczenie tempa	en augment	brak
96	oznaczenie tempa	brak	en augment
132	oznaczenie tempa	brak	retenu
136	oznaczenie tempa	Lent et solennel	Sombre et solennel
153	oznaczenie tempa	mf	mf (obój solo) expressif
161	zmiana rytmu w linii melodycznej głosu solowego		
172	oznaczenie tempa	augmenter	brak
173	oznaczenie tempa błąd w druku		

189	oznaczenie tempa	en augmentant peu à peu	brak
196-197	oznaczenie dynamiki	en diminuant	brak
205	wysokość dźwięku dot. głosu solowego		
220	wskazówki wykonawcze	brak	très expressif
222	oznaczenie dynamiki	f	plus f
223	oznaczenie tempa	brak	mouvt

Część trzecia B – *Le temps de Lilas* / *Czas bzu*

Nr taktu	Różnice	Wyciąg fortepianowy	Partytura
19	oznaczenie dynamiki	p	pp
21	oznaczenie dynamiki	brak	mf (dot linii głosu solowego)
22	oznaczenie tempa	augmenter un peu	brak
24-28	oznaczenie dynamiki	< f >	brak
36	oznaczenie tempa oznaczenie dynamiki	en pressant un peu plus f	brak p <
38	oznaczenie dynamiki różnice rytmiczne dot. głosu solowego		
43	oznaczenie dynamiki	crescendo	brak
44	oznaczenie dynamiki	brak	f
46	oznaczenie dynamiki	brak	moins f
48-49	różnice rytmiczne		
50	oznaczenie dynamiki	ff	f
55	oznaczenie dynamiki	mf	f
58	oznaczenie tempa oznaczenie dynamiki	simplement mf (głos solowy)	brak f (głos solowy)
61	oznaczenie dynamiki	pp	brak

65	oznaczenie tempa oznaczenie dynamiki	au I er mouvement p	brak brak
68	zmiany w wysokości dźwięku dot. głosu solowego	Lent <i>pp</i> 	Lent. 
72	oznaczenie dynamiki	mf	brak
75	oznaczenie dynamiki	brak	mf
77	oznaczenie tempa	brak	un peu retenu

Łącząc wszystkie elementy analizy dzieła, po opanowaniu warstwy tekstowej i muzycznej, przystąpiłam do budowania własnych zamierzeń interpretacyjnych. Dokonywałam prób w zakresie prawidłowego frazowania, ze ścisłym utrzymaniem wysokiej pozycji głosu i opanowaniem poprawnego oparcia oddechowego z jednoczesnym prowadzeniem dźwięków legato. Pod koniec pracy dołączyłam niezbędne emocje, aby dodać do wykonania kompozycji moją wrażliwość i indywidualne spojrzenie na utwór. Przystępując do publicznego wykonania *Poème de l'amour et de la mer*, chciałam przede wszystkim w pełni zgłębić zamysł artystyczny kompozytora i jego zależności wobec poetyckości wierszy, na których Chausson oparł swoją koncepcję dzieła.

Według mnie poprawność wykonania *Poème* uzależniona jest od syntezy wielopłaszczyznowej. Podstawą jest poprawna emisja głosu wraz z koniecznym zrozumieniem przesłania utworu i jego stylistyką. Kompilację tych aspektów dopełnia wrażliwość artystyczna i świadomość dojrzałości wykonawczej, z precyzyjną wiernością wobec muzycznej warstwy tekstowej. Realizując to dzieło, oprócz wyżej wymienionych składowych, szczególnie naciskałam na brzmienie i kolor głosu, aby w pełni przedstawić ów dramat, który zawarty jest w treści poematu. Na podstawie mojej ponad dwudziestoletniej praktyki zawodowej nachodzi mnie nieustannie ta sama refleksja, która dotyczy momentu finalnej, publicznej prezentacji dzieła. Nawet najlepiej zaplanowany występ potrafi nas samych zaskoczyć swą nieprzewidywalnością, lecz jest to stała część, dopełniająca całość artystycznej prezentacji, która dostarcza zarówno nam, jak i naszym widzom pokłady upragnionych wrażeń.

Muzyczną poetyckość *Poème de l'amour et de la mer*, wyśmienicie interpretowało wielu cenionych artystów. Jeśli chodzi o głosy kobiece utwór z powodzeniem prezentowały głosy sopranowe i mezzosopranowe, z racji funkcjonujących tonacji *Poème* (F-dur i G-dur).

Osobiście dwukrotnie miałam przyjemność zaśpiewać *Poemat o miłości i morzu* Ernest Chaussona. Po raz pierwszy 30.03.2014 r. w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie wraz z Polską Orkiestrą Radiową, pod batutą Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego. Utwór był wielokrotnie retransmitowany w programie 2 Polskiego Radia. Nagranie koncertu z Warszawy zostało przekazane stacji BBC w ramach Europejskiej Unii Radiowej, gdzie 27.06.2006 r., zostało wyemitowane na antenie tejże rozgłośni. Moje drugie wykonanie *Poematu*, miało miejsce w Katowicach 4.03.2022 r. w Filharmonii Śląskiej im. Henryka Mikołaja Góreckiego wraz z Orkiestrą Symfoniczną również pod dyrekcją Marcina Nałęcz-Niesiołowskiego.

Poniżej przedstawiam najważniejsze nagrania *Poème de l'amour et de la mer* op. 19:

- | | |
|---|---|
| 1. Teresa Żylis-Gara
Orkiestra Symfoniczna
Filharmonii Podlaskiej
dyr. Marcin Nałęcz-Niesiołowski | 7. Felicity Lott
Orchestre de la Suisse
Romande
dyr. Armin Jordan |
| 2. Montserrat Caballé
Symfonica London
dyr. Wyn Morris | 8. Waltraud Meier
The Philadelphia Orchestra
dyr. Riccardo Muti |
| 3. Jessye Norman
Orchestre Philharmonique
de Monte Carlo
dyr. Armin Jordan | 9. Frederica von Stade
The Philadelphia Orchestra
dyr. Riccardo Muti |
| 4. Victoria de Los Angeles
Orchestre de l'Association
des Concerts Lamoureux
dyr. Jean-Pierre Jacquillat | 10. Sophie Koch
Berliner Philharmoniker
dyr. Christian Koch |
| 5. Shirley Verrett
Orchestra Sinfonica di Torino
dyr. Gabriele Ferro | 11. Susan Graham
BBC Symphony Orchestra
dyr. Yan Pascal Tortelier |
| 6. Irma Kolassi
London Symphony Orchestra
dyr. Evgeny Svetlanov | 12. Véronique Gens
Orchestre
Nationale de Lille
dyr. Alexander Bloch |

ZAKOŃCZENIE

Poème de l'amour et de la mer op 19 jest pomostem między przeszłością a przyszłością. To zapowiedź muzycznego impresjonizmu (dotyczy to głównie warstwy orkiestrowej) jak i pozostanie w epoce odchodzącego neoromantyzmu (warstwa literacka). Utwór niezwykle ciekawy ze względu na swą stylistykę. Przedstawiony temat miłości i morza, oraz życia i śmierci, mieni się feerią barw w całym wachlarzu form muzycznej ekspresji. Analiza szkicu literackiego i analiza formalna dzieła pozwoliły w pełni zrozumieć znaczenie piękna kompozycji, jako utworu stojącego na rozdrożu dwóch epok. Podobnie jak sam Chausson, który poprzez swoje kompozycje jawi się nie tylko jako tradycjonalista, wierny spuściźnie Francka, Masseneta i Wagnera, ale także, poprzez swoje pieśni i poematy, odgrywa znaczącą rolę w kształtowaniu muzyki impresjonistycznej. Sama programowość w twórczości Chaussona, wycucie barwy orkiestrowej i jej brzmienia – świadczą już o nadchodzącym impresjonizmie. Niestety przedwczesna i tragiczna śmierć twórcy przerwała jego dobrze zapowiadającą się karierę kompozytorską.

W Polsce zarówno sylwetka Ernesta Chaussona, jak i *Poème de l'amour et de la mer*, są mało znane, a większość materiałów, dotyczących jego życiorysu i twórczości dostępna jest przede wszystkim w języku francuskim i angielskim. *Poemat o miłości i morzu* jest jednym z najpiękniejszych dzieł tego niedocenionego kompozytora. To żarliwa ewokacja utraconej miłości, ubrana zarówno w ciemne, jak i pastelowe, wyrafinowane odcienie melodii i tekstu. Więcej niż pieśń, prawie jak cykl, a trudnością dorównująca niejednej arii operowej.

Mam nadzieję, że moja praca okaże się również dopełnieniem skromnych zasobów naukowych, związanych z osobą kompozytora w języku polskim oraz przybliży szerszej publiczności jedno z jego ważniejszych dzieł.

Bibliografia

- Barricelli Jean-Pierre, *Weinstein Leo, The Composer's Life and Works*, Oklahoma 1955
- Bernac Pierre, *The Interpretation of French Song*, London 1987
- Biget-Mainfroy Michelle, *Muzyka i Liryka. Pieśń europejska między romantyzmem a modernizmem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2000
- Chłopicka Regina, *Muzyka i Liryka. Pieśń artystyczna narodów Europy*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 1999.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne, Pieśń*, PWM, Kraków 1974.
- Debussy Claude, *Notes sur le Concerts du Mois*, Société Internationale de Musique, Vol IX, Paris.
- Debussy Claude, Listy do Ernesta Chaussona z dnia 2 X 1893 roku.
- Gallois Jean, *Ernest Chausson*, Fayard 1994.
- Grente Georges, *Cardinal Dictionnaire des Letters Française*, Fayard 1971
- Grover Ralph Scott, Ernest Chausson, *The Man and His Music*, The Athlone Press, London 1980.
- Koch Heinrich Christoph, *Musicalische Lexicon*, Leipzig, 1802.
- Oulmont Charles, *Musique del' Amour*, Paris, Désclée de Brouwer & Cie, Éditeurs, 1935.
- Pocię Bohdan, Czasopismo internetowe „Meakultura”, *Poemat symfoniczny*, wydanie 314.
- *Słownik wyrazów obcych*, PWN, Warszawa 1980.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w dialogu ze słowem*, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2003.