

Muzyka kameralna Francisa Poulenca

Muzyka dwudziestego wieku, przyniosła ze sobą dotkliwie przewartościowanie epoki romantyzmu. Dwutorowość rozwoju muzyki dwudziestowiecznej, bądź nawiązywała do zdobyczy baroku, czy klasycyzmu, bądź zagłębiała się w niezbadane otchłanie skrajnej awangardy. Jednym z przejawów pierwszej z wymienionych tendencji, było odwracanie się kompozytorów od monomorficznego brzmienia gigantycznej orkiestry symfonicznej, ku całej paletce konkretnych barw brzmieniowych pojedynczych instrumentów, bądź też ich starannie wyselekcjonowanych grup.

Początkowo takie rozwiązanie, było nowatorskim sposobem traktowania orkiestry symfonicznej, lecz z czasem doprowadziło do realnego zmniejszania składu wykonawczego, co w konsekwencji doprowadziło do renesansu muzyki kameralnej rodem z siedemnastowiecznych salonów francuskiej szlachty. Cały wiek XIX, nie wniósł znaczących zmian w sposobie traktowania tego gatunku muzyki, o czym świadczy chociażby fakt, iż jego podstawę w znakomitej większości przypadków stanowił kwartet smyczkowy, ustalony jeszcze w czasach świetności szkoły mannheimskiej, a faktura dziewiętnastowiecznych kompozycji kameralnych rzadko, kiedy wykraczała poza ramy wytyczone przez L. v. Beethovena.

Nietrudno zgadnąć, iż taki stan rzeczy, był wynikiem świadomego poświęcenia się wielkim formom scenicznym i symfonicznym kompozytorów romantycznych, a ci, którzy unikali potężnego brzmienia orkiestry symfonicznej, bardziej skłaniali się ku lirycy wokalne niż muzykowaniu zespołu instrumentalistów. Nagły zwrot w sposobie postrzegania muzyki kameralnej przełomu XIX i XX wieku, stworzył nieograniczone pole działania dla postępowych kompozytorów, którzy klarowność i sublimację barwy przedkładali nad ekspresją gigantycznej orkiestry.

Francis Poulenc stwierdził kiedyś otwarcie: *...zawsze uwielbiałem instrumenty dęte, które wolałem od smyczkowych....* Te znamienne słowa odzwierciedlają wybitne dzieła muzyki kameralnej, powstałe na instrumenty dęte. Do dnia dzisiejszego stanowią wyjątkowo interesujący zbiór kompozycji, nie tylko ze względu na swoje wartości czysto muzyczne, ale także, nieocenione źródło materiału

pedagogicznego, stanowiącego wyznacznik stopnia opanowania instrumentu zarówno w kwestii warsztatu gry, jak i umiejętności kształtowania linii melodycznej. Zwłaszcza sonaty napisane na poszczególne instrumenty dęte z towarzyszeniem fortepianu są wysoko cenione przez pedagogikę instrumentalną, a wyjątkowość klimatu wspomnianych form sprawia, że utwory te pojawiają się bardzo często na afiszach recitali najwybitniejszych kameralistów świata.

Twórczość Francisa Poulenca – jak zresztą każdego większego kompozytora – została przez teoretyków muzyki podzielona na kilka odrębnych okresów, w których takie, czy inne tendencje twórcze dominują lub wręcz determinują charakter tworzonej sztuki. Dogłębnego podziału twórczości F. Poulenca dokonał Keith Daniel.

Wnikliwość jego klasyfikacji, wyraża się przede wszystkim odrębnością zastosowanych założeń w zależności od typu muzyki. I tak odpowiednio: kompozycje fortepianowe i kameralne zostały podzielone na trzy okresy, podczas gdy twórczość orkiestrowa podzielona została na cztery okresy²³. Jolanta Bauman-Szulakowska cytując klasyfikację K. Daniela nie zgadza się z pewnymi jego tezami, co więcej – dzieli twórczość kameralną F. Poulenca na cztery okresy. Interesujące jest, że K. Daniel uznając sonatę na obój i fortepian za szczytowe osiągnięcie kompozytora w omawianym gatunku siłą rzeczy, zawarł ją w ostatnim okresie twórczości F. Poulenca, podczas gdy Bauman-Szulakowska polemizując ze wspomnianą tezą umieszcza w ostatnim okresie twórczości również sonaty na flet, na klarnet oraz *Elegię* na waltornię.

Warto podkreślić, że o ile podział K. Daniela ma charakter skokowy i odstępy czasowe między poszczególnymi okresami mają kilka, a nawet kilkanaście lat, to u Bauman-Szulakowskiej, cała klasyfikacja twórczości ma charakter bardziej linearny, a konkretne okresy albo płynnie po sobie następują albo wręcz zazębiają się wzajemnie. Podział Daniela kładzie większy nacisk na chronologię historyczną, natomiast Bauman-Szulakowska, skupia się bardziej na treści czysto muzycznej oraz strukturze formalnej.

Porównywanie wszelkich klasyfikacji ma w swoim zamierzeniu, nie tyle odnalezienie tej najwłaściwszej, co raczej najbardziej przejrzystej. Dość powiedzieć, że w przypadku F. Poulenca paleta stylów, jakie współczesna muzykologia odnajduje

²³ Jolanta Bauman-Szulakowska, op. cit. str. 18.

w jego dziełach powoduje, że klarowność klasyfikacji tego kompozytora wydaje się być zadaniem wyjątkowo trudnym. Zestawiając cechy wspólne poszczególnych okresów twórczości kameralnej można stwierdzić, co następuje:

Pierwszy (wczesny) okres twórczości to przełom lat dwudziestych, kiedy to powstaje *Sonata na dwa klarnety*. Jest to utwór o charakterze jednomotywowym; jedynie preludium części drugiej wykazuje cechy dualistyczne. Francis Poulenc napisał go w wieku lat dziewiętnastu, a więc jeszcze przed podjęciem nauki u Charlesa Koechlina. Nie dziwi, więc fakt, iż sonata na dwa klarnety nie wykazuje jeszcze neoklasycznej estetyki, jaką już za kilka lat Ch. Koechlin zaszczepił młodemu F. Poulencowi. Ch. Koechlin wprawdzie interesował się techniką serialną, lecz były to bardziej marginalne eksperymenty niż jakieś głębsze przekonanie do tej idei. Dorobek twórczości Ch. Koechlina potwierdza to w całej rozciągłości, a nieliczne utwory dodekafoniczne powstałe pod koniec jego życia zdecydowanie stoją w cieniu dzieł napisanych w stylistyce neoklasycznej.

Francis Poulenc wiele lat później, sam odniósł się do swoich pierwszych dzieł kameralnych: *Dobrze napisane dla instrumentów dętych, zachowują one pewną świeżość, która nie pozostaje bez związku z pierwszymi obrazami Dufy'ego*. Porównanie, jakim posłużył się w tym wypadku F. Poulenc wydaje się być, o tyle interesujące, iż w latach dwudziestych Raoul Dufy znany był już bardziej, jako artysta z własnym indywidualnym stylem. Lata wpływów impresjonistów oraz fowizm H. Matisse'a przenikały się w jego wczesnej twórczości dość płynnie, więc tym bardziej trudno odgadnąć, które z wymienionych zwróciły uwagę kompozytora.

Drugi okres twórczości to lata dwudzieste i trzydzieste, gdzie widoczne są silne wpływy zarówno Ch. Koechlina, jak i *Grupy Sześciu*. Pochodząca z roku 1922 sonata na klarnet i fagot oparta jest na formie sonatowej o nieco zredukowanym materiale. F. Poulenc wykorzystuje schemat - ABA z tym zastrzeżeniem, że o ile część pierwsza jest jednomotywową, to w części drugiej – taneczna stylizacja *Allemande* wykorzystuje technikę dualizmu motywowego. Z tego samego roku pochodzi również *Sonata na waltornię, trąbkę i puzon*. Już pierwsze takty tej kompozycji, przywołują swoim skocznym żartobliwym charakterem do pamięci Mozartowskie *divertimenti* na instrumenty dęte, do których przyrównywany jest również *Sextuor* z roku 1940. Melodyka sonaty potrójnej wskazuje w poszczególnych fragmentach silną

fascynację kompozytora I. Strawińskim, co zresztą charakteryzowało wszystkich członków *Les Six*.

W latach 1940-1963 skomponował Poulenc wybitne dzieła kameralne, które dziś stanowią sól tego gatunku muzyki. Powstaje wspomniany już *Sextuor* na instrumenty dęte i fortepian, a także sonaty: skrzypcowa i wiolonczelowa (1943 i 1948). Dopiero później powstają sonaty na instrumenty dęte: klarinetowa, fletowa i obojowa oraz *Elegia* na waltornię.

Struktury formalne są bardzo klarowne, a kompozytor unika komplikacji związanych ze stosowaniem kilku tematów. Jednomotywiczne konstrukcje pierwszej części sonaty fletowej i skrzypcowej, oraz zasady dualizmu w drugiej części sonaty klarinetowej, opierają się najczęściej na zredukowanych formach sonatowych. Dzieła kameralne napisane począwszy od roku 1940 są przez poszczególnych teoretyków odmiennie postrzegane.

W owym czasie, uwydatniły się cechy charakterystyczne dla kameralistyki Poulenca, które wyróżniają go na tym polu działania nie tylko, jako neoklasyka, czy członka takiej lub innej subkultury ideowej, lecz jako dojrzałego kompozytora o absolutnie indywidualnej estetyce dźwiękowej i artystycznej. Jest to okres, kiedy F. Poulenc sięga po zdobycze wielu odmiennych stylów, a nawet epok. Znamienne jest, że dobór środków każdorazowo podyktowany jest nie tyle okresem życia – jak to się często dzieje u wielu innych kompozytorów, co specyfiką zastosowanego konkretnie aparatu wykonawczego. W ten sposób osiąga kompozytor kwintesencję zamierzonego brzmienia. Widoczne jest to przy porównaniu konkretnych kompozycji powstałych niemalże w tych samych latach życia artysty. Dogłębna analiza nie pozostawia wątpliwości, że pewne charakterystyczne elementy noszące cechy cyklicznej powtarzalności nie były dziełem przypadku, lecz absolutnie świadomym doborem wybranych środków.

Konkluzja w tym względzie jawi się następująco: utwory fortepianowe o charakterze kameralnym wykazują cechy całej twórczości pianistycznej Francisa Poulenca. Na pierwszy plan wysuwa się bardzo powierzchowne, żeby nie powiedzieć niedbałe traktowanie materiału. W późniejszym okresie, dały się zauważyć elementy romantyzujące, lecz bez zbędnego patosu. Sonaty na wiolonczelę oraz na skrzypce również wykorzystują elementy romantyzującej ekspresji, przy czym należy

podkreślić, że sam kompozytor niejednokrotnie wyrażał swoją niechęć do instrumentów smyczkowych. Wreszcie pozostają kompozycje na ulubione przez F. Poulenca instrumenty dęte, w których zastosowanie klarownej - klasycznej formy ułatwia chwilową - bo ulotną przecież fascynację barwą dźwięku i umożliwia stworzenie tak charakterystycznego dla tego twórcy nastroju intymności.

Jedynym pierwiastkiem scalającym, z jakim mamy tu do czynienia jest humor i wszechobecna groteska, sprawiająca wrażenie niezbyt poważnego traktowania rzeczy przez samego twórcę. Mniej odważni teoretycy wolą używać terminu ironia, lecz takie, czy inne pojęcie nie zmieni wrażień czysto słuchowych, które niezależnie od oceny motywacji, jakimi kierował się kompozytor zawsze pozostaną dla odbiorcy dzieła na pierwszym miejscu.

Humor F. Poulenca miał wiele wymiarów, o czym dowodzi fakt, iż jego pierwiastki dostrzegalne są nawet w pierwszym – fowistycznym okresie twórczości. Należy podkreślić, że Poulenc nawet, jeśli często ironizował to raczej nigdy nie wyszydzał. Lubował się zabawą w intelektualne skojarzenia, co wyjaśniałoby częste cytaty osób trzecich w jego kompozycjach.

Piotr Pyc