

AGNIESZKA SCHULZ-BRZYSKA

WŁAŚCIWOŚCI FORMALNE SONAT DEBUSSY'EGO W KONTEKŚCIE IDEI POWROTU DO TRADYCJI MUZYKI FRANCUSKIEJ

FORMAL PROPERTIES OF DEBUSSY'S SONATAS
IN THE CONTEXT OF RETURN TO THE TRADITION OF FRENCH MUSIC

Abstract. The article concerns the late works by Claude Debussy – three of *Six sonates pour instruments divers* (the only three he had finished before his death). The analysis, particularly analysis of their form, is the main topic of this paper. The author considers the form of the sonatas in the context of the political and sociological tendency to return to the “real” French music. This idea, very popular in France in the late 19th and at the beginning of the 20th century, could have had some impact on Debussy's last works. The aim of this paper is to describe the influence of these tendencies on the form of Debussy's sonatas and to prove that they imposed the change of his creative attitude.

Key words: Debussy; Sonata; French music; 20th; century music; music analysis.

Wpływ Claude'a Debussy'ego na rozwój muzyki u progu XX w. jest bezprecedensowy. Kompozytor, którego określa się jako innowatora, nie krył zamiarów tworzenia muzyki nowoczesnej, wykraczającej poza obowiązujący kanon wykonawczy swoich czasów. Tendencje te charakteryzowały przede wszystkim jego wczesne kompozycje. Jednak pod koniec swojego życia Debussy zmienił podejście do kompozycji i częściej nawiązywał do tradycji. Cykl sonatowy, który pojawia się w jego ówczesnej twórczości (wcześniej *allegro sonatowe* obecne jest jedynie

Dr hab. szt. muz. AGNIESZKA SCHULZ-BRZYSKA – Katedra Dydaktyki Muzycznej, Instytut Muzykologii, Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II; adres do korespondencji: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: szulc.agnieszka@wp.pl

Prof. AGNIESZKA SCHULZ-BRZYSKA D.M.A. – Department of Music Didactics, Institute of Musicology, The John Paul II Catholic University of Lublin. Address: Al. Raławickie 14, 20-950 Lublin; e-mail: szulc.agnieszka@wp.pl

w dwóch kompozycjach z lat 90.¹⁾), stanowi okazję do prześledzenia założeń późnej twórczości kompozytora, będących odbiciem osobowości Debussy'ego oraz prądów umysłowych we Francji okresu I wojny światowej. Artykuł dotyczy zagadnień związanych z formalną charakterystyką trzech sonat Debussy'ego oraz ich związkiem zarówno z tradycją muzyczną, jak i z prądami polityczno-społecznymi, pod wpływem których powstały.

1. KONTEKST BIOGRAFICZNY I SPOŁECZNO-POLITYCZNY

Rozważania nad miejscem sonat w twórczości Debussy'ego warto rozpocząć od krótkiego ukazania jego sylwetki kompozytorskiej i tego, jak zmieniała się ona w ciągu kolejnych lat. Po powrocie z Villa de Medici, ze stypendium uzyskanego w ramach konkursu *Prix de Rome*, Debussy przeżywał zachwyty środowiskiem francuskich symbolistów. Zainteresowanie poezją francuską objawiło się w pieśniach. Nie bez znaczenia pozostawała wówczas dla niego postawa twórcza i sztuka R. Wagnera, jednak inspiracja ta szybko ustąpiła na rzecz nowych idei, których podwalinami stały się muzyka rosyjska, m.in. M. Musorgskiego i jawajski gamelan. Pod wpływem tych prądów Debussy uciekał się do komponowania dzieł wychodzących poza ramy ówczesnej muzyki². Zmiana jego poglądów, z którą wiąże się pomysł skomponowania trzech sonat, wynikała ze wzmożonej działalności ruchów o charakterze prawicowym i nacjonalistycznym na przełomie XIX/XX w. we Francji. Wiele politycznych afer, z tzw. aferą Dreyfusa na czele, stało się przyczynkiem do głoszenia idei politycznych, które zgodnie ze swoją doktryną dotyczyły również sztuki. Doktrynę tę stanowiły programowe hasła dwóch organizacji głoszących poglądy skrajnie prawicowe, *Ligue de la Patrie Française* i *Action Française*. Na czele popularyzatorów tych idei stali przede wszystkim Ch. Maurras i M. Barrès. J. Fulcher tak z perspektywy badacza opisywała popularne ówczesne hasła: *Polityka i sztuka powinny być przepojone tym samym duchem narodowym, z którego każda z nich wyrosła*. Dalej z kolei przywołuje pogląd na znaczenie literatury i sztuki w rozumieniu ruchu *Action Française* „[Literatura i sztuka powinny być] idealną formą i fundamentalną naturą całej wspólnoty i każdego człowieka”³. W praktyce miało to

¹ M. WHEELDON, *Debussy and La Sonate Cyclique*, „The Journal of Musicology” 22(2005), nr 4, s. 645.

² A. KLEIN, *C. Debussy, w: The New Grove of Music and Musicians*, t. 7, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001, s. 112.

³ J.F. FULCHER, *Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions*, w: *Debussy and His World*, red. J.F. Fulcher, Princeton University Press 2001, s. 207.

oznaczać powrót do korzeni muzyki francuskiej, do tradycyjnych jej przedstawicieli na czele z F. Couperinem i J.Ph. Rameau. Poglądy te znajdowały swoje odzwierciedlenie w działalności *Société Nationale de Musique* i innych organizacji, tj. *Schola Cantorum* czy *Ligue pour la Défense de la Musique Française*. Powstawały jako reakcja wobec muzyki kręgu niemieckiego, którą za wyjątkiem twórczości operowej Wagnera i symfonicznej Beethovena stawiano w opozycji wobec narodowej muzyki francuskiej⁴. Szczególne właściwości przypisywano cyklowi sonatowemu. W tej materii Debussy uznał jednak, że nie powinno się odwoływać w ogóle do tradycji formy cyklicznej sonaty czy symfonii wykształconej na gruncie niemieckim, a jedynym „francuskim” pierwowzorem tychże gatunków były dzieła F. Couperina i J.Ph. Rameau. Zaostrzenie poglądów przeciwnych muzyce niemieckiej zbiegło się w czasie z wybuchem I wojny światowej i to ten moment dziejowy uznać należy za ostateczny przełom w twórczej postawie Debussy'ego⁵.

2. WSTĘP DO ANALIZY

Pierwsze dwie z omawianych sonat powstały w 1915 r. (*Sonata na wiolonczelę i fortepian* oraz *Sonata na flet, altówkę i harfę*), a ostatnia z nich datowana jest na rok 1917 (*Sonata na skrzypce i fortepian*). Sonaty te stanowiły w swoim zamyśle kolejne ogniwa cyklu *Six sonates pour instruments divers*, który dopełniony miał zostać utworami na następujące składy instrumentalne: obój, róg i harfa, trąbka, fagot i klarnet, a dzieło wieńczące cykl miało wykorzystywać komplet instrumentów, które znalazły się w dyspozycji pięciu jego wcześniejszych elementów⁶. Sama idea połączenia sonat w cykl stanowi nawiązanie do praktyki wydawniczej szeroko rozpoznawalnej jako właściwa epoce baroku. Mimo że we Francji praktyka ta w odniesieniu do sonaty nie była aż tak rozpowszechniona, jak choćby w muzyce włoskiej, znamy przykłady z barokowej literatury muzycznej tego kraju odpowiadające temu wzorcowi, m.in. cykl wczesnych sonat F. Couperina z biblioteki w Paryżu opisany jako *Quatre sonates a 2 violons, basse de viole et basse continue*⁷. Ciekawym zagadnieniem, związanym z nacjonalistycznymi poglądami Debussy'ego, jest również inskrypcja na wydaniu *Sonaty na flet, altówkę i harfę* z 1916 r. (*Durand & Cie.*).

⁴ TENŻE, *French Cultural Politic and Music*, Oxford University 1999, s. 146.

⁵ TENŻE, *Speaking*, s. 207-225.

⁶ M. BROWN, *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture*, Indiana University Press 2012, s. 3.

⁷ D. TUNLEY, *François Couperin and „The Perfection of Music”*, Routledge, Nowy York 2016, s. 76.

SIX SONATES

POUR DIVERS INSTRUMENTS

Composés par

CLAUDE DEBUSSY

Musicien Français

Reprint strony tytułowej „Sonaty na flet, altówkę i harfę” C. Debussy’ego z wydania oryginalnego, Masters Music Publications, Boca Raton 1992.

Określenie *Musicien Français* stanowi wymowny dowód intencji Debussy’ego. L. Vallas uważa tę inskrypcję za dobitne podkreślenie w zakresie zastosowanej stylistyki, charakterystycznej dla wyszukanych określeń używanych w dobie francuskiego baroku⁸. Dodać należy, że podobne określenia odizolowują cykl sonat Debussy’ego od tradycji niemieckiego klasycyzmu i romantyzmu, w której przynależność narodowa nie była podkreślana przez kompozytorów piszących muzykę kosmopolityczną, popularną w całej Europie. Dlatego też użycie tej szczególnej inskrypcji stanowi bezpośrednią konsekwencję odwrócenia się kompozytora od tradycji sonaty uprawianej przez klasyków wiedeńskich i ich kontynuatorów.

Podobne nawiązania do francuskiego baroku odnaleźć można w nazwach kolejnych części sonat, w których pojawiają się określenia *Prolog*, *Serenada* i *Interludium*. Nomenklatura ta również odizolowuje sonaty Debussy’ego od dzieł twórców końca XVIII i XIX w. Analogiczne nazwy odnaleźć można w dziełach J.Ph. Rameau i J.B. Lully’ego, nawiązując o to tradycji operowej francuskiego baroku. Prolog był alegorycznym wprowadzeniem do zwykle pięcioaktowej *tragédie en music*, serenada pojawiała się jako określenie łagodnej w charakterze arii, a określenie *interludium* było często obecne w dziełach o charakterze *opera belle*⁹.

Zagadnienie formy i nawiązań, jakie poczynił Debussy w sonatach, stanowi niełatwy temat z punktu widzenia analizy muzycznej. Stanowią one późny dorobek kompozytora, noszą liczne znamiona jego indywidualnego stylu. Wszystkie łączy trzyczęściowość cyklu, także w wewnętrznym podziale kolejnych części wyraźnie dominuje podział na trzy, co można potraktować jako nawiązanie do najpopularniejszego w baroku wewnętrznego układu utworu, jakim była forma reprzyzowa.

⁸ L. VALLAS, *C. Debussy – His Life and Works*, Dodo Pr., Vallas Press 1973, s. 260.

⁹ C. WOOD, G. SADLER, *French Baroque Opera: A Reader*, Routledge, Nowy York 2017, s. 115.

3. SONATA NA WIOLONCZELĘ I FORTEPIAN

W konstrukcji poszczególnych części cyklu na pierwszy plan wysuwa się trzyczęściowość. Mimo że kompozytor zaburza wyraźny podział sonaty na 3 części poprzez płynne przejście od *Serenade* do *Finale*, nawiązania do układu reperyzowego są wyraźne. *Prologue* stanowi nawiązanie do formy ABA¹⁰. Debussy co prawda nie traktuje reprzyzy części pierwszej w sposób dosłowny, jednak kontrastowe w stosunku do części środkowej opracowanie partii skrajnych kojarzy się z tendencjami charakterystycznymi dla baroku. O prawdziwości tej tezy świadczą liczne reminiscencje motywu formotwórczego w *Prologu* (t. 1-4) części A:



Dyspozycję formalną *Prologu* można opisać jako: A (t. 1-15), B (t. 16-28), A' (t. 29-51). Istotną rolę w kształtowaniu formy tego ustępu pełni właściwy dla muzyki francuskiej XVII i XVIII w. kontrast. Uwydatnia się to w opracowaniu części A i A', w których prym wiedzie zróżnicowany materiał melodyczny oraz części B, w której ożywiony charakter partii fortepianu stanowi tło dla powtarzanych krótkich motywów wiolonczeli; towarzyszy temu dynamika *Animando poco a poco*.

Sérénade stanowi w swoim układzie formalnym nawiązanie do ronda. Kompozytor traktuje ją jednak w sposób poboczny wobec *Prelude* i *Finale*. Część środkowa posłużyła mu bowiem do budowania dramaturgii kompozycji w kontekście finału. Nawiązanie do ronda unaocznia się w powtarzanym trzykrotnie motywie wiolonczeli wraz z właściwym mu opracowaniem partii fortepianu.

¹⁰ M. WHEELDON, *Debussy*, s. 645.

Sonata na wiolonczelę i fortepian, Sérénade, t. 1-8

Traktując ów motyw jako refren można podać następujący układ formalny tej części: A-B-A-C-A i opisać go jako tradycyjne rondo. Od niego odróżnić będą jednak *Sérénade* proporcje między kupletami i refrenem.

Do ronda nawiązuje Debussy również w *Finale*. W stosunku jednak do części II *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* nawiązanie to zdaje się być wyraźniejsze. *Finale* bowiem nawiązuje do tzw. wielkiej formy ronda, a opisać można to następującym schematem: A (t. 1-14), B (t. 15-36), A1 (t. 37-44), C (t. 45-84), A2 (t. 85-95), B2 (t. 96-114), CODA (t. 115-123). Zaznaczyć jednak należy, że Debussy nie repetytuje refrenu A ani kupletu B w postaci dosłownej. Wykorzystane przez niego zależności harmoniczne również odbiegają od standardów typowego układu ronda inspirowanego formą sonatową. Refren A poddaje zmianom polegającym na urozmaiceniu ornamentacji, a kuplety B charakteryzują się dosłownie powtórzonym pierwszym ustępem, przy czym drugi stanowi element różnicujący ich dwukrotną ekspozycję. Tendencja do podziału na dwa ustępy przemawia również w konstrukcji kupletu C. W jego ramach wyróżnić można dodatkowo ustęp o charakterze łącznika (t. 69-84) prowadzącego do ostatniej ekspozycji refrenu A¹¹. Od budowy klasycznego ronda *Finale* różni się również ilością ekspozycji refrenu. W stosunku do

¹¹ P. SONG, *Negotiation of Claude Debussy's Sonata for Cello and Piano*, Arizona State University 2016, s. 59-60.

wyjściowego wariantu tej formy brakuje bowiem refrenu poprzedzającego kodę. W *Sonacie* Debussy'ego następuje ona bezpośrednio po drugim ustępie kupletu B2.

Debussy nadaje spójności częściom skrajnym dzięki nawiązaniu do baroku w zakresie techniki kompozytorskiej. Nie można się tu bowiem doszukać tematów w klasycznym rozumieniu, a raczej motywów, które kompozytor poddaje typowemu dla baroku snuciu motywicznemu. Wszystkie motywy wykazują niejako genetyczne pokrewieństwo z tym krótkim motywem, a w ich opracowaniu często pojawiają się ornamenty. Najbardziej charakterystycznym przejawem scalającej roli snucia motywicznego na przestrzeni całej sonaty są przykłady wykorzystania figury triolowej zawartej w motywie czołowym (Ilustracja 2).



Sonata na wiolonczelę i fortepian, Serenada (partia wiolonczeli), t. 28.



Sonata na wiolonczelę i fortepian, Finale (partia wiolonczeli), t. 35.

4. SONATA NA FLET, ALTÓWKĘ I HARFĘ

W *Sonacie na flet, altówkę i harfę* dobór obsady świadczy o świadomym nawiązaniu przez kompozytora do epoki baroku. Flet, altówka i harfa przywołują bowiem skojarzenie z sonatą triową, w której dwa instrumenty koncertują na tle *basso continuo*. W układzie formalnym jej poszczególnych trzech części także wyraża się silna dążność do form muzyki barokowej – jeszcze silniejsza niż w przypadku *Sonaty na wiolonczelę i fortepian*. Podobnie jak w przypadku pierwszej omawianej sonaty, część I wykazuje podobieństwo do trzyczęściowej formy reprzykowej. Kolejne części wyznaczone są zarówno przez materiał motywiczny w nich wykorzystany, jak i przez metrum i oznaczenia agogiczne. Układ formalny *Pastorale* przedstawia poniższa tabela:

A (t.1-25)	B (t. 26-53)	A' (t. 54-82)
<i>Lento, dolce rubato</i>	<i>Vof et joyeux</i>	<i>(in I^o tempo), au Mouv'</i>
metrum 9/8 i 8/8	metrum 18/16 (w zakończeniu 9/8)	metrum 9/8

Podstawowym ogniwem spajającym części skrajne jest materiał motywiczny. Debussy nie powtarza literalnie materiału tych części, jednak w części A' posługuje się cytatami z części A (ich spore rozmiary wpływają na spójność części skrajnych). W zakończeniu części B natomiast posługuje się jednym z motywów charakterystycznych dla części A, dzięki czemu wprowadza rodzaj złudzenia wcześniejszego następstwa części A'.

Interlude w tej sonacie można z kolei potraktować dwojako – jako nawiązanie do ronda lub jako kolejny ustęp utrzymany w formie reprzyzowej¹². Poniższy schemat ilustruje porównanie tych dwóch możliwości względem kolejnych odcinków *Interlude*.

Nr taktów	1-53	54-84	85-94	95-106	107-116
Rondo	A	B	A1	B1	A2 (=coda)
Forma reprzyzowa	A	B	A'		

Opisując formę drugiej części *Sonaty na flet, altówkę i harfę* warto posłużyć się wnioskami wynikającymi z analizy formy *Sonaty na wiolonczelę i fortepian*. *Interlude* stanowić więc może nawiązanie do układu ronda, obecne również w poprzednio analizowanym dziele. Podobnie i tu Debussy wykorzystuje reminiscencję części A (refrenu), by osiągnąć wrażenie ronda. Kolejne jednak jego pokazy są coraz krótsze. Zdecydowanie jednak części A i B różnią się od siebie fakturą. W refrenach bowiem Debussy wyraźnie eksponuje motyw formotwórczy, przeprowadzając go przez partie kolejnych instrumentów.



Sonata na flet, altówkę i harfę, Interlude (partia fletu), t. 1-4

¹² Tamże, s. 44.

Części B natomiast cechują się obecnością motywu nawiązującego do figury:



Sonata na flet, altówkę i harfę, Interlude (partia fletu), t. 81

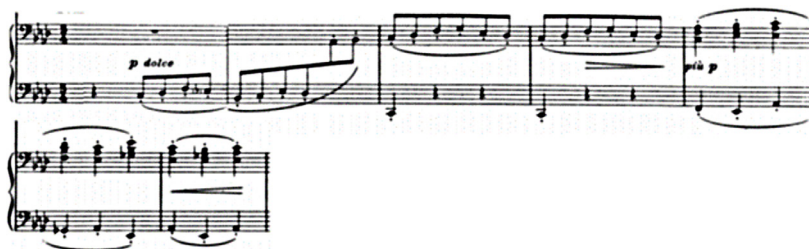
i akompaniamentem harfy imitującym klawesynową fakturę charakterystyczną dla dzieł Rameau i Couperina, przypominającą miejscami tzw. bas Albertiego.



Sonata na flet, altówkę i harfę, Interlude (partia harfy), t. 75

Nawiązanie to pojawia się również w ramach części A1, jednak służy w tym miejscu wyeksponowaniu solowej faktury harfy imitującej fakturę klawesynową. Sprzyja to uznaniu części A1 za autonomiczną reminiscencję refrenu, skróconego w stosunku do A, jednak motywicznie zgodnego, różnego zaś od materiału części B.

Specyficzną cechą *Interlude* jest metrum właściwe dla części A (3/4) i określenie agogiczne *Tempo di minueto*. Kompozytor nawiązuje tu do barokowej i przedklasycznej tendencji umieszczania menueta w środkowej części cyklu sonatowego. Co więcej, w części A charakter menueta jest czytelny, osiągnięty dzięki budowie motywu formotwórczego, w którym istotną rolę odgrywa odbitkowa rytmika i charakterystyczne dla menueta jego zakończenie na drugiej mierze taktu oraz dzięki prostemu w fakturze akompaniamentowi harfy, podkreślającemu trójdzielność taktu i nadającymemu tokowi narracji statycznego charakteru:



Sonata na flet, altówkę i harfę, Interlude (partia harfy), t. 4-10

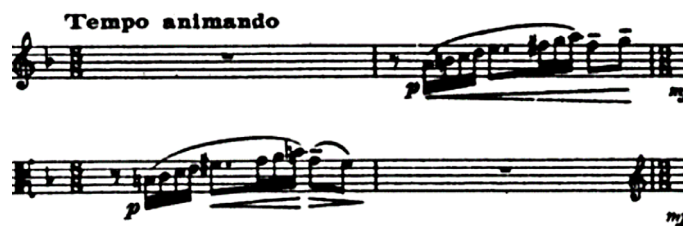
Finał sonaty znów nawiązuje do formy repryzowej ABA. Kompozytor nie stosuje prostej repetycji, a wykorzystuje reminiscencję motywów eksponowanych w pierwszym ustępie *Finale*, aby zaznaczyć pokrewieństwo części skrajnych. Motywy główne tych części zaznaczono na poniższej ilustracji:



Sonata na flet, altówkę i harfę, Finale (partie fletu i altówki), t. 4-6

Układ formalny ostatniej części sonaty można przedstawić następująco: A (t. 1-48), B (t. 49-85), A' (t. 86-120). Należy zaznaczyć, iż pomiędzy *Pastorale* i *Finale* istnieje wysokie pokrewieństwo formalne, czego dowodzi analogiczny przebieg części oraz wprowadzenie w ostatnich taktach części B reminiscencji motywu eksponowanego pierwotnie w partii fletu. Podobnie jak w części pierwszej, kompozytor tworzy złudzenie wcześniejszego powrotu części A.

Analogicznie do *Sonaty na wiolonczelę i fortepian* Debussy traktuje motywy w sposób formotwórczy, wszystkie bowiem wykazują wysoki stopień pokrewieństwa z motywem czołowym. Kompozytor konstruuje je w oparciu o podobne schematy melodyczne i rytmiczne, dzięki czemu całe dzieło charakteryzuje się spójnością i budzi skojarzenia z barokowym snuciem motywicznym, w opozycji do kształtowania tematycznego, znanego z twórczości klasyków wiedeńskich. *Sonata na flet, altówkę i harfę* nawiązuje do baroku również za sprawą obsady, będącej odbiciem faktury triowej. Debussy posługuje się techniką koncertującą pomiędzy instrumentami solowymi, fletem i altówką, czego dowodem może być fragment *Pastorale*:



Sonata na flet, altówkę i harfę, Pastorale (partie fletu i altówki), t. 21, 22

5. SONATA NA SKRZYPCE I FORTEPIAN

Tendencje opisane na przykładzie wyżej omówionych sonat znajdują również odzwierciedlenie w *Sonacie na skrzypce i fortepian*. Pierwsza jej część wykazuje tendencje do budowy okresowej, co ukazuje schemat: A (t.1-63), B (t. 64-148), A' (t. 149-154). Warto zaznaczyć, iż w tej sonacie Debussy najbardziej zbliża się w częściach skrajnych do barokowej tradycji jej powtórzenia. Poniżej przedstawiono frazę, która powtarza się przy reprzyzie:



Sonata na skrzypce i fortepian, I (partia skrzypiec), t. 5-21

Wypracowany przez Debussy'ego schemat znajduje potwierdzenie w ostatniej z sonat. Nadaje to spójności wszystkim trzem dziełom, jako że budowa części I mogła być w zamyśle kompozytora elementem stylistycznie scalającym cały cykl *Six sonat es...* Poza reprzyzową budową, część I zawiera kontrast fakturalny i tonalny między częścią środkową i skrajnymi a dodatkowym odwołaniem do muzyki baroku są liczne nawiązania do *basso continuo*, szczególnie silnie eksponowane w części A. W części A' prosta faktura akordowa została zastąpiona ruchliwą fakturą fortepianu na wzór struktur wykorzystanych w części B.

W części II sonaty trudno jest wyznaczyć jasne nawiązania do utartych schematów formalnych znanych z baroku czy z kolejnych epok. W układzie formalnym wykazuje się ona co prawda symetrycznością właściwą dziełom przedklasycyzy, jednak Debussy opracowuje ją znacznie swobodniej, niż miało to miejsce w przypadku sonat omawianych powyżej. Podział formalny tej części można przedstawić następująco:

Intermede							
W=wstęp (t. 1-18)	A (t. 19-39)	Ł=łącznik (t. 40-45)	A' (t. 46-59)	B (t. 60-72)	C (t.73-100)	C' (t.101-119)	B'=coda

Symetryczność uwydatnia się nie tylko w zakresie makroformy, ale również w wewnętrznej budowie części A i C, podzielonych na dwie sekcje. Ma to znaczenie przy powracaniu do nich, bowiem kompozytor powtarza literalnie pierwszą z sekcji, w drugiej zaś każdorazowo wprowadza nowy materiał motywiczny. Dla konstrukcji części finalnej *Sonaty*... istotny jest charakterystyczny motyw wykorzystany w części B, dzięki któremu Debussy zachowuje silne pokrewieństwo pomiędzy II a III ogniwem kompozycji.



Sonata na skrzypce i fortepian, Intermede (partia skrzypiec), t. 60-62

Trzecia część tej sonaty stanowi nawiązanie do formy reprzyzowej. W tym przypadku jednak Debussy na kanwie formy ABA opracował rozbudowaną konstrukcję wielokrotnie odwołującą się do motywów z części I i II. Części skrajne buduje w oparciu o nowy materiał motywiczny:



Sonata na skrzypce i fortepian, Finale (partia skrzypiec), t. 29-34

Materiał ten opracowuje ponownie wykorzystując technikę snucia motywicznego, ale w ostatniej z sonat do głosu dochodzi również technika wariacyjna (zwłaszcza w częściach skrajnych). Debussy urozmaica nawiązanie do formy reprzyzowej dodając wstęp, będący reminiscencją motywu z części I. Część środkową zaś oparł na akompaniamencie nawiązującym do tego wstępu i motywu znanego z części B *Intermede*. Podkreśla to jednolitość cyklu sonatowego i podsumowuje doświadczenia związane z opracowywaniem tradycyjnej formy reprzyzowej według własnej inwencji kompozytorskiej.

[Debussy] *nie ufa architektonice w staromodnym znaczeniu tego słowa, a preferuje struktury łączące dyscyplinę z wolnością wyboru*¹³ – tymi słowami P. Boulez

¹³ S. JAROCINSKI, *Debussy: Impressionism and Symbolism*, Ernst Eulenberg Ltd., Londyn 1976, s. 159.

podsumował swoje rozważania nad sonatami Debussy'ego. Istotnie, na podstawie przeprowadzonej analizy formalnej wskazać można odwołania do tradycji. Tendencja ta jednak nie pozostaje prostym naśladowaniem schematów formalnych poprzednich epok, a stanowi rodzaj inspiracji do ich rozszerzania i dostosowywania do własnej ekspresji twórczej.

Odwołując się do prądów społeczno-politycznych we Francji należy stwierdzić, że C. Debussy wpisywał się w ruch powrotu do tradycji muzyki francuskiej, czego dowodzą właściwości formalne jego sonat. Pojawiają się w nich nawiązania do dzieł Couperina i Rameau, co najbardziej uwydatnia się w konstrukcji formalnej tych kompozycji, w ich trzyczęściowości i tendencji do opracowywania układu w formie repryzowej. Debussy równie chętnie sięga po formę ronda, które obok typu ABA stanowi typowe rozwiązanie francuskich kompozytorów tego okresu. Chęć dokonania retrospekcji dzieł Couperina i Rameau znajduje swoje odbicie również w technikach kompozytorskich. Debussy powołuje się na takie kategorie, jak kontrastowe opracowanie kolejnych ogniw cyklu, snucie motywiczne, technikę koncertującą i technikę wariacyjną. Uwzględniając kontekst społeczno-polityczny ówczesnej Francji należy stwierdzić, iż omówione sonaty stanowią dowód na świadome nawiązanie Debussy'ego do tradycji muzyki barokowej. Jednocześnie potwierdzają one wyobrażenie o poglądach kompozytora dotyczących dziedzictwa muzyki kręgu niemieckiego. W sonatach uwydatnia się tendencja do odrzucania formalnych zdobyczy właściwych klasykom wiedeńskim i ich kontynuatorom. Dzięki temu utwory Debussy'ego są nie tylko świadectwem zmian w postrzeganiu dzieła muzycznego we Francji w okresie poprzedzającym I wojnę światową, ale również dowodzą zmiany nastawienia kompozytora względem teorii kompozycji.

BIBLIOGRAFIA

- BROWN M., *Debussy Redux: The Impact of His Music on Popular Culture*, Indiana University Press 2012.
- FULCHER J.F., *French Cultural Politic and Music*, Oxford University 1999.
- FULCHER J.F., *Speaking the Truth to Power: The Dialogic Element in Debussy's Wartime Compositions*, w: *Debussy and His World*, red. J.F. Fulcher, Princeton University Press 2001, s. 207-225.
- JAROCINSKI K., *Debussy: Impressionism and Symbolism*, Ernst Eulenberg Ltd., Londyn 1976.
- KLEIN A., *C. Debussy*, w: *The New Grove of Music and Musicians*, t. 7, red. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited 2001.
- SONG P., *Negotiation of Claude Debussy's Sonata for Cello and Piano*, Arizona State University 2016.
- TUNLEY D., *François Couperin and „The Perfection of Music”*, Routledge, Nowy York 2016.
- VALLAS L., *C. Debussy – His Life and Works*, Dodo Pr., Vallas Press 1973.
- WALKER D.E., *An Analysis of Debussy's „Sonata for flute, viola and harp”*, Rice University 1988.
- WHEELDON M., *Debussy and La Sonate Cyclique*, „The Journal of Musicology” 22(2005), nr 4.
- WOOD C., SADLER G., *French Baroque Opera: A Reader*, Routledge, Nowy York 2017.

WŁAŚCIWOŚCI FORMALNE SONAT DEBUSSY'EGO
W KONTEKŚCIE IDEI POWROTU DO TRADYCJI MUZYKI FRANCUSKIEJ

Streszczenie

Artykuł oscyluje wokół problematyki późnych dzieł C. Debussy'ego – trzech z zaplanowanych *Sześciu sonat na różne instrumenty*, które udało mu się dokończyć przed śmiercią. Głównym celem jest analiza układu formalnego, jaki zastosował w nich kompozytor. Rozwiązania formalne ujęte zostały w kontekście polityczno-społecznym Francji XIX/XX w., przesyconym nacjonalistycznymi poglądami na sztukę muzyczną. Tendencje te wywarły bowiem silny wpływ na kształt późnej twórczości Debussy'ego. Artykuł opisuje i charakteryzuje ten wpływ oraz dowodzi, iż ówczesna sytuacja społeczna zmieniła podejście kompozytora do procesu twórczego.

Słowa kluczowe: Claude Debussy; sonata; muzyka francuska; muzyka XX wieku; analiza muzyczna.