

Wojciech Stępień

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KAROLA SZYMANOWSKIEGO W KATOWICACH

Trio d-moll op. 120 i ostatnia faza twórczości kameralnej Gabriela Fauré

Twórczość francuskiego kompozytora Gabriela Fauré (1845–1924) pozostaje na marginesie zainteresowań muzykologów i teoretyków muzyki w Polsce, mimo że obecnie w Europie przeżywa swój renesans i często pojawia się w repertuarze koncertowym. Fauré nie komponował nowatorskiej muzyki orkiestrowej jak dwaj jego młodsi koledzy Claude Debussy i Maurice Ravel. Był mistrzem pieśni, których pozostawił około sto, napisanych prawie wyłącznie do słów poetów francuskich: Victora Hugo, Théophile’a Gautiera, Charles’a Baudelaire’a, Paula Verlaine’a czy Catulle Mendèsa. Na gruncie muzyki fortepianowej uprawiał gatunki kulturowane przez Fryderyka Chopina, które w dojrzałej twórczości Fauré stały się utworami najpełniej reprezentującymi jego własny oryginalny język muzyczny. Należy do nich przede wszystkim: dziewięć preludiów, pięć impromptus, trzynaście barkarol oraz trzynaście nokturnów. Spośród muzyki kameralnej na uwagę zasługują: dwie sonaty na skrzypce i fortepian, dwie sonaty na wiolonczelę i fortepian, dwa kwartety fortepianowe, dwa kwintety fortepianowe, jedno trio fortepianowe i jeden kwartet smyczkowy.

Dorobek twórczy Fauré można podzielić według trzech okresów: do 1884 roku, lata 1884–1908 oraz 1908–1924¹. W latach 1905–1920 kompozytor sprawował funkcję dyrektora Konserwatorium Paryskiego. Już w 1903 roku zaobserwował u siebie pierwsze objawy zaburzeń słuchu. Postępująca głuchota zmusiła kompozytora w 1920 roku do rezygnacji z funkcji dyrektora. Rok wcześniej Fauré po raz pierwszy wyjechał latem do małego francuskiego miasteczka

¹ J. STANKIEWICZ: *Gabriel Fauré*. W: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*. T. 3: E, f, g. Red. E. DZIĘBOWSKA. Kraków 1987, s. 78.

Annecy-le-Vieux, malowniczo położonego pomiędzy jeziorem a górami. Wraz z zaprzyjaźnionym małżeństwem Louise i Fernanda Maillota wynajął dom „Les Charmilles”, należący do rodziny Dunand². Przepiękne widoki oraz okazały ogród dawały kompozytorowi możliwość odpoczynku i były źródłem twórczej inspiracji.

Po wycofaniu się w 1920 roku z działalności organizacyjnej i pracy pedagogicznej w Konserwatorium Paryskim kompozytor skupił się wyłącznie na własnej twórczości. Od 1922 roku aż do śmierci, w miesiącach letnich Fauré przebywał w Annecy-le-Vieux, pozostałą część roku spędzał w Paryżu. Lata 1920–1924 wyznaczają późną fazę jego ostatniego okresu twórczości, w której powstało siedem kompozycji: *II Kwintet fortepianowy c-moll* op. 115 (1919–1921), *XIII Barkarola C-dur* na fortepian op. 116 (1921), *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117 (1921), cykl pieśni *L'Horizon chimérique* op. 118 (1921), *XIII Nokturn b-moll* op. 119 (1921), *Trio d-moll* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian op. 120 (1922–1923) oraz *Kwartet smyczkowy e-moll* op. 121 (1923–1924). Dzieła od opusu 115 do 121 cechuje niezwykła oszczędność środków, klarowność konstrukcji, obiektywność wyrazu, płynność i niesymetryczność przebiegu, czego najlepszym przykładem jest *Trio d-moll* op. 120. Przedostatnia kompozycja Fauré wykazuje wszystkie cechy innych utworów z ostatniej fazy jego twórczości i niejednokrotnie z nimi koresponduje motywicznie i fakturalnie, co starałem się przedstawić w niniejszej analizie kompozycji.

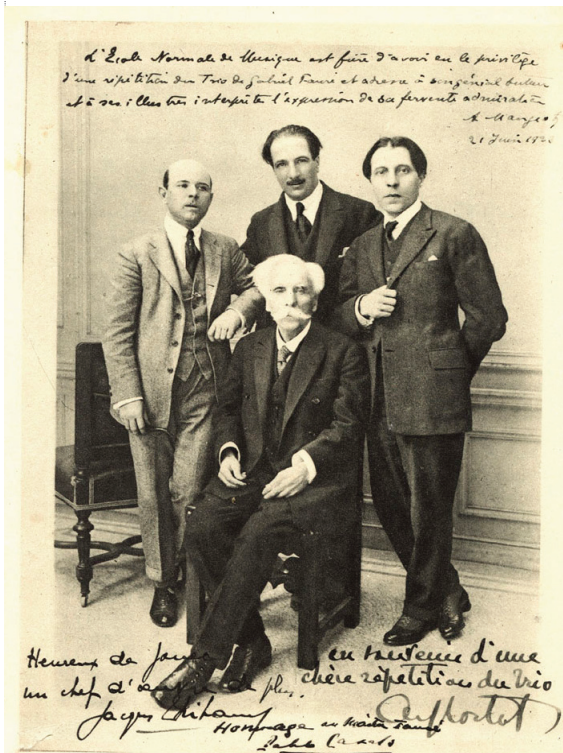
Trio powstało pomiędzy sierpniem 1922 a wiosną 1923 roku na zamówienie wydawcy Jacques'a Duranda. Na początku kompozytor planował dzieło na klarnet, wiolonczelę i fortepian, ale wkrótce zdecydował się jednak na bardziej tradycyjną obsadę i zamienił klarnet na skrzypce. W swoim letnim domu w Annecy-le-Vieux skomponował środkowe *Andantino*, pozostałe dwie części powstały już w Paryżu³. Dzieło zostało wykonane po raz pierwszy w domu przyjaciół kompozytora Louise i Fernanda Maillota, a pierwsza publiczna prezentacja utworu odbyła się tego samego roku w Société Nationale de Musique w Paryżu, z okazji siedemdziesiątej ósmej rocznicy urodzin kompozytora. Dopiero jednak drugie publiczne wykonanie, z udziałem tak wybitnych muzyków jak Alfred Cortot, Jacques Thibaud i Pablo Casals, zapisało się w pamięci potomnych (ilustracja 1).

Trio składa się z trzech części: pierwszej *Allegro, ma non troppo*, w formie sonatowej z dwoma tematami, drugiej *Andantino*, w formie dwuczęściowej AA1,

2 J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life*. Przeł. R. NICHOLS. Cambridge 2004, s. 450–451.

3 J.-M. NECTOUX: *Fauré*. Paris 1972, s. 162.

oraz części finałowej *Allegro vivo*, utrzymanej w swobodnej formie sonatowej z elementami rondo. Fauré oparł kompozycję na bardzo klasycznym schemacie, na co wskazuje także układ tonacji, w jakich utrzymane są poszczególne części: pierwsza w d-moll, druga w F-dur, trzecia w d-moll z przejściem do D-dur.



Ilustracja 1. Zdjęcie upamiętniające drugie wykonanie *Tria d-moll* op. 120, École Normale de Musique, 21 czerwca 1923 roku, stoją od lewej: Pablo Casals, Jacques Thibaud, Alfred Cortot, pośrodku Gabriel Fauré
J.-M. NECTOUX: *Fauré*. Paris 1972, s. 165.

Część pierwsza oparta jest na dwóch kontrastujących tematach. Pierwszy, obejmujący 20 taktów (takty 3–22), składa się z pięciu odcinków po 4 takty każdy (przykład 1). Na uwagę zasługuje jego modalny charakter, podkreślony już w pierwszym odcinku (takty 3–6) poprzez rozpoczęcie od toniki d-moll, przejście na kwintę *a*, zaakcentowanie małej seksty i powrót do dźwięku *d*. Są to typowe zwroty charakterystyczne dla pierwszego modusu – skali doryckiej⁴.

⁴ Modalność tematów w twórczości Fauré jest charakterystycznym rysem jego twórczości, przybiera jednak na sile w ostatnim okresie.

Aby zdać sobie sprawę z modalnego charakteru tematu warto porównać pierwszy jego odcinek z gregoriańską antyfoną *Adoremus te, Christe* (przykład 2).

Allegro, ma non troppo (♩ = 160)

Piano Velle

mp cantando

cresc.

f

mp

Przykład 1. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, temat I, partia wiolonczeli, takty 1–23

G. FAURÉ: *Trio pour piano, violon et violoncelle*. Paris 1923, s. 1.

ADORAMUS TE, CHRISTE

ANT. I

A - do - rámus te, * Chri-ste, et benedí- cimus tí-bi, qui- a

per Crúcem tú- am redemísti múndum.

Przykład 2. Antyfona gregoriańska *Adoramus te, Christe*

Gaudeamus. Łaciński śpiewnik mszalny. Oprac. ks. W. KĄDZIELA. Warszawa 2012, s. 148.

Modalność kompozycji Fauré wynika prawdopodobnie z faktu, że w latach 1854–1861 kształcił się w grze na organach i w chorale gregoriańskim, w założonej przez Louisa Niedermeyera (1802–1861) *École de Musique Classique et Religieuse* w Paryżu (znanej także pod nazwą *École Niedermeyer*). Zetknięcie się z modalną melodyką chorałową odcisnęło na jego stylu silne piętno. W późniejszych latach chorał był ciągle obecny w życiu kompozytora w związku ze sprawowaniem przez niego funkcji organisty w licznych kościołach Paryża, między innymi w rozmiłowanym w chorale St. Sulpice⁵ i w La Madeleine, gdzie w 1905 roku został mianowany organistą tytularnym. Tym bardziej zaskakuje, że Fauré nie

⁵ O wysokim poziomie śpiewów chorałowych w kościele St. Sulpice wspominał w swojej autobiograficznej powieści Joris-Karl HUYSMANS (*W drodze*. Przeł. Z. MILEWSKA. Warszawa 1960, s. 46–53).

pozostawił żadnych utworów na organy solo, powstały jedynie kompozycje na głos z organami (m.in. *O salutaris, Salve Regina, Ave Maria*) lub chór z organami (m.in. *Cantique de Racine, Ave Maria, Tantum ergo*). Wydaje się, że modalny charakter melodyki chorału gregoriańskiego przeniknął do całej jego twórczości, ale najwyraźniej objawił się w kameralistyce. Pierwszeństwo utworom kameralnym dał Fauré w latach 1916–1924, kiedy napisał aż sześć dużych, cyklicznych kompozycji, zaledwie dziesięć pieśni i tylko dwa utwory fortepianowe. Analogia z późnymi dziełami kwartetowymi Beethovena pozostaje w tym wypadku oczywista, podkreśla to również fakt, że podobnie jak Beethoven Fauré poprzez postępującą głuchotę zamknął się w swoim muzycznym świecie i pozbawiony wpływów z zewnątrz stworzył najbardziej osobiste kompozycje.

Warto przyjrzeć się bliżej innym dziełom powstałym w ostatniej fazie twórczości kompozytora, aby zdać sobie sprawę z podobieństw, jakie łączą je z *Triem*. Temat pierwszy *II Sonaty wiolonczelowej g-moll* op. 117, powstałej w 1921 roku, jest tego doskonałym przykładem. W pierwszych dwóch taktach linia melodyczna fortepianu w prawej ręce przechodzi od dźwięku *g* do *d*, który następnie przejmuje wiolonczela, natomiast partia fortepianu powraca do *g* (przykład 3). Modalny charakter melodyki tego tematu przypomina temat pierwszy części pierwszej *Tria*.

Przykład 3. Gabriel Fauré, *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117, część I, temat I, takty 1–5

G. FAURÉ: *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano opus 117*. Paris 1922, s. 1.

Typowa formuła akompaniamentu, która pojawia się wraz z tematem pierwszym części pierwszej *Tria* (przykład 4), koresponduje także z innymi dziełami kameralnymi z udziałem fortepianu. Rozedrgane dwu- i trójdźwięki ciągle powtarzane, które posiadają wplecioną linię melodyczną tematu, można odnaleźć w pierwszej części *Kwintetu fortepianowego c-moll* op. 115, powstałego w latach 1919–1921 (przykład 5). Fortepian staje się fundamentem kompozycji kameralnych Fauré. To dzięki temu instrumentowi kompozytor buduje dramaturgię utworów, a poprzez bogactwo harmoniczne i zróżnicowany, ruchliwy akompaniament tworzy nastrój i zaskakuje bogactwem palety brzmieniowej.

Allegro, ma non troppo

VIOLON

VIOLONCELLE

PIANO

Allegro, ma non troppo. $\text{♩} = 160$

mezzo p

crescendo

mezzo p

Przykład 4. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, temat I, takty 1–5
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 1.

Allegro moderato.

1^{re} VIOLON

2^e VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

PIANO

Allegro moderato. $\text{♩} = 88$

crescendo

mf

p

Przykład 5. Gabriel Fauré, *II Kwintet fortepianowy c-moll* op. 115, część I, temat I, takty 1–4
G. FAURÉ: *Deuxième Quintette*. Paris 1921, s. 1.

Interesujące, że dzięki fortepianowi faktura utworów kameralnych Fauré zmienia się od bardzo gęstej do przejrzystej, co można zaobserwować w temacie drugim części pierwszej *Tria*. Temat ten, utrzymany w tonacji B-dur, krótszy od pierwszego, służy kompozytorowi do zbudowania pierwszej większej kulminacji (takt 91). Pojawia się początkowo w postaci skróconej w partii fortepianu (przykład 6), następnie w pełnej wersji w partii skrzypiec i wiolonczeli (takty 67–74). Instrumenty smyczkowe prowadzą temat w oktawach, co jest cechą charakterystyczną późnego okresu twórczości kompozytora. W większości drugi temat ostatnich utworów kameralnych Fauré wprowadzany jest przez fortepian, a następnie rozwijany przez instrumenty smyczkowe w oktawach lub unisonie (przykład 7).

Głównym środkiem przekształcania drugiego tematu są progresje lub przesunięcia tonacyjne. Na przykładzie tematu drugiego *Tria* widać, jak kompozytor skraca temat do 2 taktów i przeprowadza przez tonacje czterodźwięku zmniejsz-

szego *as-ces-d-f-as*. Tym samym następuje kulminacja na trójdźwięku F-dur, kiedy to skrzypce i wiolonczela wprowadzają kontrapunkt do tematu pierwszego, pojawiającego się w partii fortepianu (przykład 7).

The image shows two systems of musical notation. The first system consists of a grand staff with a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The vocal line is marked 'cantando' and the piano part is marked 'mezzo f'. The second system continues the piano accompaniment, marked 'p' and 'calme'.

Przykład 6. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, temat II w partii fortepianu, takty 50–62

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 3.

Na przykładzie przetworzenia w pierwszej części *Tria* można zauważyć także kolejny element charakterystyczny dla ostatniej fazy twórczości Fauré, którym jest imitacja myśli tematycznych, bardzo często występująca w typowej relacji interwałowej: kwinty lub kwarty czystej. W pierwszej części *Tria* imitacja tematu pierwszego występuje w kwincie przy jednoczesnej zmianie trybu tematu, z małej seksty na wielką, co podkreśla zasygnalizowany już wcześniej modalny charakter tematu pierwszego (przykład 8).

Jeszcze innym często stosowanym przez Fauré środkiem jest uzupełnienie tematu pierwszego poprzez temat drugi, co wpływa na większą koherencję materiału muzycznego kompozycji. Dostrzec w tym można także wielką oszczędność środków, do jakich sięga twórca. Fauré ogranicza się jedynie do dwóch głównych tematów, z których czerpie wszystkie pomysły melodyczne i harmoniczne, natomiast eliminuje wszystkie myśli poboczne i epizodyczne. Dzięki tej zasadzie kompozycja jest bardzo jednorodna, zwarta materiałowo, a jednocześnie prosta i wyrafinowana (przykład 9).

The image displays a musical score for the Trio in D minor, Op. 120, by Gabriel Fauré. The score is presented in three systems, each consisting of three staves: Violin I, Violin II, and Piano. The first system shows the beginning of the second theme, marked with a square box containing the number 2. The second system features a crescendo in the strings and a sostenuto marking in the piano part. The third system continues the theme with 'sempre' markings and a forte dynamic.

Przykład 7. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, ekspozycja, takty 75–92, progresje fragmentu tematu II (takty 75–90), pierwsza kulminacja (takty 91–92)

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 4.

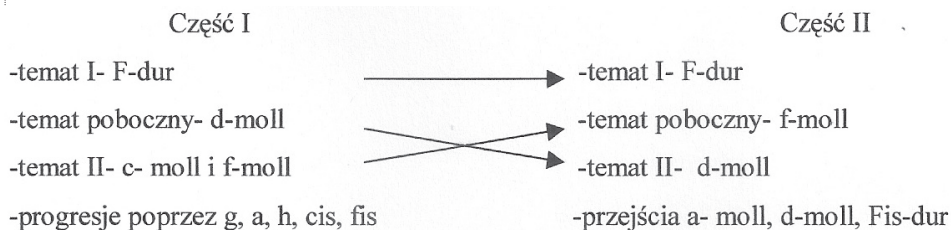
Przykład 8. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, przetworzenie, takty 129–140, temat I w imitacji w skrzypcach (takty 129–136), w fortepianie (takty 135–138), w wiolonczeli (takty 137–140)

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 6.

Przykład 9. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część I, reprzyza, takty 312–323, uzupełnianie tematu I (skrzypce: takty 312–314, fortepian: takty 319–322), tematem II (skrzypce i wiolonczela: takty 315–319)

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 14.

Cechy te są najbardziej widoczne w drugiej części *Tria*, której pomysł narodził się prawdopodobnie najwcześniej, o czym wspominał syn kompozytora Philippe Fauré⁶. Schemat drugiej części, utrzymany w formie dwuczęściowej, z dwoma tematami głównymi i jednym pobocznym, został przedstawiony na ilustracji 2.



Koda- stabilizuje tonację główną F- dur

Ilustracja 2. Schemat formalny II części *Tria*

W przeciwieństwie do pierwszej części temat drugiej części nie posiada żadnych cech chorału gregoriańskiego. Jego punktowany rytm i duży ambitus sugeruje, że jest to instrumentalna kantylena, niebędąca jednak dokładnym odwzorowaniem faktury wokalne (przykład 10). Warto go porównać z podobnym śpiewnym tematem pierwszym części wolnej *II Sonaty wiolonczelowej* (przykład 11).

Przykład 10. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, temat I, dialog skrzypiec z wiolonczelą, takty 1–4

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 16.

⁶ J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life...*, s. 450.



Przykład 11. Gabriel Fauré, *II Sonata g-moll* na wiolonczelę i fortepian op. 117, część II, temat I, takty 1–4

G. FAURÉ: *Deuxième Sonate pour violoncelle et piano...*, s. 17.

Ćwierćnotowy, miarowy akompaniament fortepianu oparty na pełnym brzmieniu akordów nawiązuje do formuły akompaniamentu często występującej we francuskich pieśniach tego czasu. Na inne źródło wskazuje biograf kompozytora, Jean-Michel Nectoux. Według niego, od 1906 do 1920 roku Fauré musiał corocznie przygotowywać nowy temat do chorału na egzamin w Konserwatorium Paryskim. Spowodowało to, że kompozytor miał duże doświadczenie w pisaniu tematów chorałowych, które potem mógł wykorzystywać w drugich, wolnych częściach swoich kompozycji⁷.

Na tle spokojnego, błęgiego w wyrazie akompaniamentu fortepianu zostaje ukazany temat drugi, w formie dialogu skrzypiec i wiolonczeli. Chociaż całość tego fragmentu jest utrzymana w tonacji F-dur kompozytor wprowadza częste obniżenia poszczególnych stopni oraz przesunięcia akordowe o sekundę wielką w dół (takty 8–11) (przykład 12). Analogiczne przesunięcia pojawiły się już w pierwszej części *Tria* podczas rozwijania tematu drugiego i są przykładem na to, w jaki sposób Fauré wzbogaca warstwę harmoniczną kompozycji.

Drugi temat wprowadzony przez fortepian (takt 34) wykazuje podobieństwo do pierwszego tematu pierwszej części. Jego linia melodyczna składa się w większości z sekund wielkich i małych, co nadaje mu wyjątkowo wokalny, pieśniowy charakter. Ponadto Fauré, jak w pierwszej części, zamienia interwał małej seksty na wielką sekstę bądź odwrotnie, co jest kolejnym przykładem zamiłowania kompozytora do modalności. Po fortepianowej ekspozycji temat drugi podejmują skrzypce i wiolonczela w unisonie podobnie jak w przypadku tematu drugiego części pierwszej (przykład 13). Analogicznie podczas prowadzenia drugiego tematu w instrumentach smyczkowych kompozytor dokonuje przesunięcia jego kilkutaktowego odcinka o sekundy wielkie w górę: g-moll (takty 53–55), a-moll (takty 56–57), h-moll (takty 58–59) (przykład 14).

⁷ Ibidem, s. 453.

Andantino

VIOLON

mezzo p

VIOLONCELLE

mezzo p

Andantino. $\text{♩} = 60$

PIANO

mezzo p

cresc.

f

dim.

mezzo p

mezzo p

1 cantando

mezzo p

Przykład 12. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, temat I, takty 1–13
G. FAURÉ: *Trio pour piano*..., s. 16.

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two systems. The first system has two staves: a vocal line (treble clef) and a piano line (bass clef). Both are marked 'cantando'. The second system shows the piano accompaniment in two staves (treble and bass clefs). The music is in 3/4 time and features a unison melody in the vocal parts and piano accompaniment.

Przykład 13. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, fragment tematu II prowadzonego unisono w skrzypcach i wiolonczeli, takty 44–47

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 19.

The image shows a musical score for Example 14, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system has two staves (treble and bass clefs) with the dynamic marking 'poco a poco cresc.'. The second system also has two staves (treble and bass clefs) with the dynamic marking 'sempre cresc.'. The music is in 3/4 time and features a complex piano accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Przykład 14. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część II, przesunięcia tematu II (g-moll, a-moll, h-moll), takty 52–59

G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 20.

Część druga stanowi niezwykle świadectwo oszczędności środków stosowanych przez kompozytora i jednorodności materiałowej. Cały materiał muzyczny wyprowadzony jest z dwóch głównych tematów, co zilustrowano na wykresach (przykłady 15–20), zgodnie z metodą analizy paradygmatycznej sformułowanej przez Jean-Jacquesa Nattieza⁸.

Wykres pierwszy ilustruje podobieństwo motywiczne wewnątrz tematu pierwszego, na który składają się cztery krótkie myśli: a, b, c i d. Widać wyraźnie, że myśli te aż do taktu 11 pozostają w rozmaitych wzajemnych zależnościach rytmicznych i interwałowych. W 13 takcie pojawia się dwutaktowy temat poboczny (motywy e i f) w tonacji d-moll, który wykazuje wiele wspólnego z motywami a i b tematu pierwszego – kierunek linii melodycznej, podobne zakończenie rytmiczne (przykład 16). Kolejny wykres obrazuje, w jaki sposób temat poboczny zostaje przetworzony i zbliża się do motywu a i motywu d tematu pierwszego (przykład 17). Fragmenty tematu pobocznego, zwłaszcza motyw f zastosowany w augmentacji, stają się podstawą tematu drugiego, który jest najbardziej rozwinięty melodycznie i obejmuje aż 10 taktów (motywy g, h, i, j) (przykład 18 i 19). Ostatni motyw tematu drugiego, oznaczony jako j, zostaje przetwarzany i zbliża się melodycznie i rytmicznie do motywu a tematu pierwszego (przykład 20).

Analiza przedstawia, że materiałem wyjściowym dla drugiej części *Tria* jest temat pierwszy, z którego rozwija się zarówno temat poboczny, jak i temat drugi. Wspólny materiał motywiczny trzech tematów i zasada ich przetwarzania sprawiały, że Fauré nie potrzebował wprowadzać pomiędzy częścią A i A1 kontrastującej części środkowej. Temat poboczny stanowi rodzaj pomostu pomiędzy tematem pierwszym i drugim, co pomogło kompozytorowi płynnie przetworzyć temat pierwszy w drugi. Kontrast pomiędzy tematami został osiągnięty przez zmianę trybu durowego, w którym pojawia się temat pierwszy, na mollowy, dla tematu pobocznego i drugiego. Ta niesłychana oszczędność środków obecna jest także w skrajnych częściach kompozycji.

Finał *Tria* stanowi ostry kontrast w stosunku do pierwszych dwóch części. Jego zróżnicowana warstwa rytmiczna pozwala odnieść wrażenie, że kompozytor chciał wziąć w nawias poprzednie części – melancholijną pierwszą i spokojną, marzycielską drugą. Żywy i optymistyczny charakter finału mógłby zostać napisany przez młodzieńczego i pełnego entuzjazmu Fauré, a nie siedemdziesięcioośmioletniego, walczącego z głuchotą kompozytora. W 1922 roku, w czasie, kiedy powstawało *Trio*, Fauré napisał w liście do żony z 2 lutego: „Do diabła ze starością”⁹, które to słowa doskonale korespondują z charakterem finału kompozycji.

8 J.-J. NATTIEZ: *Fondements d'une sémiologie de la musique*. Paris 1975.

9 J.-M. NECTOUX: *Fauré...*, s. 164.

T. 2,3 a b c
 T. 4 d
 T. 11
 T. 8
 T. 9
 T. 6
 T. 7
 T. 7
 T. 5
 T. 3
 T. 8
 T. 9
 T. 10
 T. 10
 T. 11

Przykład 15. Podobieństwo motywiczne w ramach tematu I części II *Tria* (litery a, b, c, d oznaczają motyw tematu I), takty 1–11

The image shows a musical score for Trio D-Moll Op. 120. It consists of four staves of music. The first staff contains two motifs, 'e' and 'f', each marked with a bracket. The second staff contains two motifs, 'a' and 'b', also marked with brackets. The third staff contains a single motif 'a' with a bracket. The fourth staff contains a single motif 'b' with a bracket. Below the fourth staff, the text 'zakończenie tematu I' is written.

Przykład 16. Podobieństwo motywiczne tematu pobocznego części II *Tria* (motywy e i f) z motywami a i b tematu I

The image shows a musical score for Trio D-Moll Op. 120, illustrating the transformation of motif e/f into motif a/b. It consists of seven staves of music, each labeled with a measure number: T. 13, T. 17, T. 19, T. 30, T. 32, T. 25, and T. 27. The first staff (T. 13) shows motifs 'e' and 'f' with brackets. The subsequent staves show various transformations and combinations of these motifs, demonstrating their similarity to motifs 'a' and 'b' from Theme I.

Przykład 17. Przekształcenie motywu pobocznego (motywy e i f) w temat I

T. 33

g h

i j

Przykład 18. Podział tematu II na cztery motywy (g, h, i, j) i codę

T. 15

e f

T. 33

augmentacja

T. 34

g

T. 34-35

g

T. 36-37

h

T. 14

f h

T. 38-39

i

t. 40

j

Przykład 19. Podobieństwo pomiędzy tematem pobocznym (motywy e i f) i motywami (g, h, i, j) tematu II

Trzecia część jest zbudowana w formie sonatowej z elementami ronda. Główny temat tej części, energiczny i rytmiczny, przypomina temat „Kania” („Ridi”), z finału *Pajaców* (*Pagliaccio*) Ruggiera Leoncavalla, na co zwracali już uwagę współcześni kompozytorzy muzycy¹⁰. Mimo że Fauré zaprzeczał, że może chodzić o jakikolwiek cytat, podobieństwo obu tematów jest rzeczywiście uderzające (przykład 21 i 22).

10. J.-M. NECTOUX: *Gabriel Fauré. A Musical Life...*, s. 454.

T. 40
 T. 50
 T. 60
 T. 62
 T. 65
 T. 67
 T. 64
 t. 68

a

Przykład 20. Podobieństwa pomiędzy wariantem motywu j tematu II i motywem a tematu I

Violon
Violoncelle
PIANO

Allegro vivo

Allegro vivo. $\text{♩} = 96$

Detailed description: This is a musical score for three instruments: Violin, Violoncelle (Cello), and Piano. The top two staves are for Violin and Violoncelle, both marked with a forte (ff) dynamic. The bottom two staves are for the Piano. The tempo is marked 'Allegro vivo' with a quarter note equal to 96 beats per minute. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The score shows the first few measures of the piece, with the piano part starting with a simple accompaniment.

Detailed description: This is a continuation of the musical score from the previous block. It shows the next few measures for the Violin, Violoncelle, and Piano. The Violin and Violoncelle parts continue with their melodic lines, while the Piano part provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.

Przykład 21. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część III, temat I, takty 1–18
G. FAURÉ: *Trio pour piano...*, s. 27.

Maestoso larghissimo. ($\text{♩} = 40$)

ff

Detailed description: This is a musical score for Piano, marked 'Maestoso larghissimo' with a quarter note equal to 40 beats per minute. The dynamic is marked 'ff' (fortissimo). The score shows the first few measures of the piece, featuring thick chords and a slow, grandioso feel. The key signature has two flats (B-flat major or D minor).

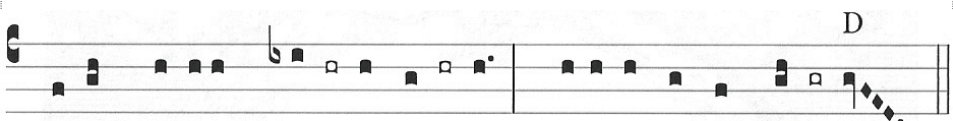
Przykład 22. Ruggiero Leoncavallo, opera *Pajace*, finał orkiestrowy z tematem „Kania”,
wyciąg fortepianowy
R. LEONCAVALLO: *Paillasse*. Paris 1893, s. 119.

Konstrukcja formalna pierwszego tematu tej części jest niezwykle interesująca. Wyraźnie zaznaczają się w nim dwa skontrastowane odcinki wykonywane naprzemiennie – antyfonalnie. Pierwszy, wprowadzony unisono przez skrzypce i wiolonczelę, którego nadrzędnym interwałem jest sekunda, krąży wokół central-

nego dźwięku *a* (takty 1–6). Drugi odcinek tematu stanowi odpowiedź fortepianu w fakturze akordowej, która prowadzi od dźwięku *a* do *d* (takty 7–12). Po raz kolejny rysunek linii melodycznej obu odcinków przypomina melodykę chorału gregoriańskiego. Odcinek pierwszy jest jak gdyby inwokacją na trzech dźwiękach, podczas gdy jego odpowiedź w fortepianie cechuje wyraźna pentatonika z jednym półtonem. Antyfonalność obu odcinków, zawieszenie na dźwięku dominanty (dźwięk *a*) i zejście od *a* do *d* (od dominanty do toniki) przypominają gregoriańską formułę psalmową utrzymaną w pierwszym tonie (por. przykład 23 i 24). Po raz kolejny można zauważyć, że Fauré przetwarzał zwroty typowe dla chorału gregoriańskiego, wykorzystując umiejętności, które zdobył w École Niedermeyer.



Przykład 23. Gabriel Fauré, *Trio d-moll* op. 120, część III, redukcja rytmiczna dwóch odcinków tematu I do ćwierćnut, takty 1–12



1. Dí-xit Dóminus Dómino mé- o: * Séde a dextris mé- is.

Przykład 24. Gregoriańska formuła psalmowa w tonie 1
Gaudeamus..., s. 304.

Część ostatnia jest pogodnym zwieńczeniem *Tria*, są w niej wykorzystane wszystkie typowe dla kompozytora środki: przesunięcia sekundowe i tercjowe obecne w poprzednich dwóch częściach, imitacja myśli tematycznych, prowadzenie instrumentów smyczkowych w unisono i oktawach. Nowością są bogate figuracje w partii fortepianu, które wprowadzają poczucie swobody improwizacji oraz mają charakter wirtuozowski. Refleksyjną tonację główną *Tria d-moll*, sugerującą tonację mozartowskiego *Requiem*, zastąpiła tonacja D-dur, tonacja radosnego finału *IX Symfonii* Beethovena.

Trio d-moll op. 120 jest typową kompozycją ostatniej fazy twórczości kompozytora. Fazę tę cechuje niezwykła redukcja środków przy zastosowaniu bogatej palety ekspresywnej. Fortepian pełni podstawową rolę: tworzy tło, zagęszcza fakturę. Instrumenty smyczkowe często grają w rejestrze środkowym fortepianu, stanowiąc jego liryczne przedłużenie. W celu wzmożenia ekspresji linii melodycznej kompozytor stosuje w przypadku tych instrumentów grę w unisonach i w oktawach. Wirtuozeria ustępuje miejsca klarowności, czystości, a jej nieśmiałe znamiona można odnaleźć w części trzeciej, zwłaszcza w partii fortepianu.

Konstrukcja jest prosta, oparta na wyraźnie melodycznych tematach, często przypominających melodykę chorałową. W harmonice kompozytor wprowadza elementy modalne, poprzez obniżenia i podwyższenia dźwięków, na dużą skalę stosuje przesunięcia tonacyjne oraz progresje.

Czy *Trio-d moll* op. 120 Gabriela Fauré godne jest tego, jak sugeruje biograf kompozytora Jean-Michel Nectoux, aby wraz z *Triem* Ravela uznać je za jedyne dzieło muzyki kameralnej, które należałoby zachować z całej muzyki francuskiej tego okresu¹¹? Trudno nie zgodzić się ze słowami ucznia Fauré, Florenta Schmitta, że „dzieło to żąda szerszego zrozumienia i bardziej wyrafinowanej wrażliwości, niż można byłoby tego na pierwszy rzut oka oczekiwać od tego małego, dziecinnego tria”¹². Podczas wywiadu dla francuskiej gazety „Soleil du midi”, opublikowanym 30 kwietnia 1915 roku, Fauré wypowiedział zdanie, które jest artystycznym credo kompozytora i doskonale opisuje styl jego ostatnich dzieł: „Czy straszna burza, która jest naszym udziałem, przywróci nas sobie, przywracając nam rozsądek, to znaczy upodobanie do jasności w myśleniu, umiaru i czystości w formie, a także szczerłość i pogardę dla wielkich efektów?”¹³.

11 J.-M. NECTOUX, *Fauré...*, s. 164.

12 F. SCHMITT, *Gabriel Fauré*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. T. 7: *Fuchs–Gyuzelew*. Red. S. SADIE. London 1989, s. 392.

13 Wywiad dla „Soleil du midi” z 30 kwietnia 1915 roku.

Wojciech Stępień

Trio en ré mineur, op. 120 et la dernière étape de la création de musique de chambre de Gabriel Fauré

R É S U M É

L'article présente les traits de la dernière période de la production du compositeur français Gabriel Fauré (1845–1924) sur la base de son *Trio pour piano en ré mineur*, op. 120 (1922–1923). L'analyse de l'ouvrage a été présentée dans le contexte des autres pièces de musique de chambre de Fauré composées dans les années vingt du XX^e siècle : *Quintette pour piano et cordes n° 2 en do mineur*, op. 115 (1919–1921) et *Sonate pour violoncelle et piano n° 2 en sol mineur*, op. 117 (1921). L'auteur a démontré que les traits modaux du matériel thématique du *Trio* résultent de la formation que le compositeur a suivie (musique d'orgue et chant grégorien) dans les années 1854–1861 à l'École de Musique Classique et Religieuse à Paris. On a soumis à une analyse formelle minutieuse la deuxième partie de la composition. Pour démontrer l'homogénéité du matériel thématique et l'économie des moyens utilisés par

le compositeur, l'auteur s'est servi entre autres de la méthode de l'analyse paradigmatique formulée par Jean-Jacques Nattiez.

Wojciech Stępień

Piano trio in D minor, op. 120 and the Late Period of Chamber Music by Gabriel Fauré

S U M M A R Y

The article presents the characteristic features of the late period of the French composer Gabriel Fauré's (1845–1924) creative output, on the basis of his *Piano trio in D minor*, op. 120 (1922–1923). The analysis of the piece has been conducted in the context of Fauré's chamber music composed in the 1920s.—*Piano Quintet No. 2 in C minor*, op. 115 (1919–1921) as well as *Cello Sonata No. 2 in G minor*, op. 117 (1921). The author argues that the modal features of the thematic material of the Trio constitute a direct result of the composer's education in playing the organ as well as the Gregorian chant at École de Musique Classique et Religieuse in Paris (1854–1861). The second part of the piece has been a subject of an in-depth analysis, and the author employed, among others, the method of paradigmatic analysis formulated by Jean-Jacques Nattiez, in order to exemplify the homogeneity of the thematic material and the sparingness of the means of expression utilised by the composer.