

W poszukiwaniu straconego czasu... i sonat skrzypcowych z czasów Marcela Prousta

Renata Suchowiejko

Uniwersytet Jagielloński

ORCID: 0000-0001-7235-739X

e-mail: renata.suchowiejko@uj.edu.pl

<https://doi.org/10.19195/0079-4767.63.3>

Abstract

In search of lost time... and violin sonatas from the time of Marcel Proust

Marcel Proust, a connoisseur of music and a sensitive listener, an admirer of Fauré, Franck, and Wagner, created a world of sounds in his works — sounds that can be felt, heard and savored. The musical components blend perfectly with other elements, sometimes creating a background, at other times coming to the forefront. The famous “la petite phrase de la sonate de Vinteuil” becomes a symbol of Swann’s love and one of the leading motifs of the entire novel. It carries a wealth of meanings, intensifies the protagonist’s emotions and evokes the atmosphere of Parisian musical life. At the same time it raises a question: What sonatas were being played in Paris during Proust’s time? What could the writer have heard in the concert hall and in his own salon? What sounds stimulated his imagination and contributed to the image of the ideal “Vinteuil’s sonata?” The article invites readers on a journey following the footsteps of French composers from the turn of the 19th and 20th centuries, whose music inspired Marcel Proust. Readers are encouraged to listen to the violin sonatas indicated in the text. The music of César Franck and his students is characterized by emotionalism, changes in moods, transformation of musical material and the recurrence

of earlier themes. It provides a valuable context for reading Proust, inviting immersion in the sound world that surrounded him.

Keywords: French music, Marcel Proust, César Franck, violin sonatas, Paris, turn of the 19th and 20th centuries

Niniejszy artykuł jest zaproszeniem do podróży w czasie śladami kompozytorów francuskich, których dzieła kameralne współtworzyły pejzaż dźwiękowy Paryża na przełomie XIX i XX wieku. Podróż ta wymaga pewnego wysiłku, polegającego na sięgnięciu po nagrania utworów wzmiankowanych w tekście. Podane są nazwiska twórców i tytuły kompozycji, a także wskazane niektóre ich części, szczególnie ciekawe ze względu na walory brzmieniowe i wyrazowe, a zarazem korespondujące z lekturą Prousta. W przypisach podano konkretne nagrania sonat skrzypcowych. Jednak jest to tylko sugestia, każdy może dokonać innego wyboru, kierując się własnym gustem i upodobaniami. Możliwości jest dużo, gdyż utwory te są chętnie grywane przez współczesnych artystów, wykonywane na koncertach i rejestrowane na płytach CD. Czytelnik nie musi ich daleko szukać, większość nagrań jest łatwo dostępna w serwisach streamingowych. Wysiłek jest zatem niewielki i ze wszech miar warty podjęcia. Bezpośredni kontakt z muzyką, jaka otaczała Prousta i była dla niego źródłem inspiracji, otwiera bowiem nową przestrzeń do obcowania z jego prozą. Wskazane w niniejszym artykule ścieżki dźwiękowe prowadzą do sonosfery Paryża, która rezonowała w wyobraźni pisarza z niezwykłą siłą. Niektóre jej składowe złożyły się w całość i przeobraziły w „sonatę Vinteuila”, jaka wybrzmiewa na kartach jego powieści. Warto wsłuchać się w nią na nowo, konfrontując z własnymi doświadczeniami słuchowymi.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)
I część: Allegretto ben moderato¹

Zeszłego roku na jakimś wieczorze Swann słyszał utwór na fortepian i skrzypce. Zrazu poddawał się po prostu zmysłowemu czarowi dźwięków sączonych przez instrumenty. I to już była wielka przyjemność, kiedy naraz, pod wąską, ciągłą, gęstą i dominującą linią skrzypiec, ujrzał nagle, jak się stara wzniesć płynny plusk, masa partii fortepianowej, wielokształtna, niepodzielna, szeroka, wstrząsana niby pływającą grą fal, które urzeka i bemolizuje blask księżycy.

¹ C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, K. Danczowska (skrzypce), K. Zimmerman (fortepian), Deutsche Grammophon 1981.

Ale w pewnej chwili, mimo iż nie mogąc dobrze rozpoznać konturu, dać nazwy temu, co mu się podobało, Swann nagle oczarowany silił się pochwycić frazę lub harmonię — sam nie wiedział co — która spływając, rozwarła mu duszę szerzej, tak jak zapach pewnych róż krążący w wilgotnej aurze wieczornej ma zdolność rozszerzania naszych nozdrzy. Może dlatego, że się Swann nie znał na muzyce, wrażenia jego były tak mętne [...]².

To przypadkowe spotkanie Swanna z sonatą skrzypcową będzie miało istotne znaczenie dla budowania narracji i integracji monumentalnego dzieła Marcela Prousta. Motyw sonaty będzie się przewijał przez całą opowieść, nabierając wciąż nowych kształtów, smaków i kolorów, wywołując wspomnienia chwil minionych, ale wciąż obecnych. Będzie się pojawiać i znikać, nabierze szczególnej siły, gdy scali się z osobą Odety, ukochanej Swanna, stając się jakby dźwiękowym fetyszem. Zanim to jednak nastąpi, Swann skoncentruje się na pierwszym wrażeniu wywołanym przez muzykę. Wprawdzie „nie znał się na muzyce” i nie potrafił rozpoznać, kto skomponował ten utwór, ale miał doskonałą pamięć wrażeniową. „Mała fraza sonaty” (*la petite phrase de la sonate*) pozostawiła w nim głęboki ślad:

Powolnym rytmem kierowała go ta fraza to tu, to tam, potem jeszcze kędyś indziej, ku jakiemuś szlachetnemu, niepojętemu, a wyraźnemu szczęściu. I naraz, w punkcie, do którego doszła i skąd gotował się iść za nią, nagle, po krótkiej pauzie, zmieniała kierunek; i nowym rytmem, szybszym, drobnym, melancholijnym, nieustającym i łagodnym, ciągnęła go za sobą ku nieznanym widnokregom. Potem znikła. Zapragnął namiętnie ujrzeć ją po raz trzeci. Pojawiła się w istocie, ale nie mówiąc doń wyraźniej, sprawiając mu nawet rozkosz mniej głęboką. Ale wróciwszy do domu, Swann wciąż jej pragnął; był niby człowiek, w którego życie przechodząca i ujrzana na chwilę kobieta wniosła obraz nowego piękna, podnoszącego skalę własnej jego wrażliwości; i nie wie nawet, czy zdoła ujrzeć tę, którą kocha, a której nie zna nawet z imienia³.


Wrażenie było tak silne, że nie mógł się od niego uwolnić, pozostawiło po sobie uczucie pustki i tęsknoty za powtórnym usłyszeniem sonaty. Nie nastąpiło to od razu, choć Swann podejmował wysiłki: „ale nie mogąc się dowiedzieć, czyj jest ów posłyszany przypadkowo utwór, nie mógł się o niego wystarać i zapomniał w końcu”⁴. Jednak sonata do niego wróciła w nowych

² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1979, s. 199.

³ *Ibidem*, s. 200.

⁴ *Ibidem*, s. 201.

okolicznościach. Drugie spotkanie z sonatą, tym razem w wersji fortepiano-wej, przyniosło kolejną falę wzruszeń, zdominowaną przez uczucie radości z odnalezienia i rozpoznania owej „małej frazy”. Działo się to w salonie państwa Verdurin, gdzie Swann bywał często z Odetą na początku ich znajomości. Wrażenie było równie silne jak za pierwszym razem, ale teraz nabrało nowych znaczeń i doprowadziło do zidentyfikowania autora.

 Gabriel Pierné, *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian, op. 36 (1900)
II część: Allegretto⁵

Otóż ledwie młody pianista w salonie pani Verdurin zaczął grać, nagle, tuż po wysokiej nucie wytrzymanej przez dwa takty, Swann ujrzał, jak zbliża się ów motyw, wymykając się spod dźwięczności długiej i napiętej niby brzmiaça zasłona, pokrywająca tajemnicę jego poczęcia. Poznał ukochaną frazę, tajemną, szemrzącą i rytmiczną, pachnącą i lotną. I była tak odrębna, miała czar tak swoisty i niezastąpiony, że Swann miał uczucie, jakby w salonie u przyjaciół spotkał osobę, którą zachwycił się na ulicy, wążpiąc, aby ją kiedy mógł odnaleźć. W końcu cofnęła się, znacząca, czujna, w gąszcz własnego zapachu, zostawiając na twarzy Swanna odblask swego uśmiechu. Ale teraz mógł spytać o imię nieznamomej — powiedziano mu, że jest to andante z sonaty skrzypcowej Vinteuila [...] ⁶.

Kompozytor Vinteuil to postać fikcyjna, tworząca wraz z pisarzem Bergottem i malarzem Elstirem artystyczny triumwirat, którym zachwyca się Swann. Vinteuil nosi w sobie cechy różnych kompozytorów, jest postacią kluczową w świecie muzycznym Prousta. Wiemy, że nabrała ona kształtów na drugim etapie korekty *W stronę Swanna*, a ostatecznie objawiła się w pierwszej wersji powieści z 1911 roku⁷.

Sonata Vinteuila, a wraz z nią muzyczne uniwersum Prousta, fascynuje badaczy od dawna. Powstało wiele publikacji na ten temat, obszernych syntez, szczegółowych analiz i dogłębnych studiów kontekstowych⁸. Prześlędzono

⁵ G. Pierné, *Sonate pour violon et piano* op. 36, A. Robert (skrzypce), S. Deferne (fortepian), XXI-21 Productions Inc. 2010.

⁶ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna...*, s. 201–202.

⁷ K. Joowon, *Swann et la sonate en 1911*, [w:] *La pensée musicale de Marcel Proust*, praca doktorska niepublikowana, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2021, s. 138–146.

⁸ Zob. M. Chimènes, *Proust auditeur de musique dans les salons parisiens*, [w:] *Musiques de Proust*, red. C. Leblanc, F. Leriche, N. Mauriac Dyer, Paris 2020; C. Leblanc, *Proust et la « bande à Franck »: présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle*, [w:] *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, red. N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa, P.-E. Robert, Paris 2012; C. Leblanc, *Proust écrivain*

genezę sonaty i proces jej powstawania, wykonano drobiazgowo badania archiwalne, odkrywając wszystkie tropy ukryte w notatkach, brulionach, listach i kolejnych wersjach powieści. Zbadano technikę „kompozytorską” użytą przez Prousta do napisania sonaty. Finalna wersja tego dzieła, jaka wybrzmiewa w pierwszym tomie powieści, jest autorską kompozycją pisarza — umuzycznioną słowem i wysłowioną dźwiękiem. Emanuje energią, która pobudza wszystkie zmysły, łączy się z zapachem, kolorem, smakiem, dotykiem i doświadczeniem przestrzeni.

♪ Louis Vierne, *Sonata g-moll* na skrzypce i fortepian, op. 23 (1907)
II część: Andante sostenuto⁹

Niezwykle trudno byłoby jeszcze coś dodać do tych drobiazgowych analiz. Można jednak podążać w innym kierunku, spróbować poczuć atmosferę muzyczną Paryża na przełomie wieków — pospacerować po mieście, spojrzeć na afisze koncertowe, posłuchać, co grają w salonach. Powieść Prousta jest dogłębnym studium epoki, w którym widać wyraźny odbłask życia muzycznego. Na tym tle wyraźnie zaznacza się postać kompozytora Césara Francka. Jego *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian odcisnęła silne piętno na sonacie Vinteuila, skomponowanej przez Prousta. Inspirującą myśl podsuwa nam Joël-Marie Fauquet, wybitny znawca twórczości Césara Francka: „wymyślając postać Vinteuila, Proust w niewielkim tylko stopniu stał się biografem Francka, jednak wplatając stopniowo jego muzykę w sieć, którą tkął, połączył go z życiem i tym samym karmił swoje dzieło”¹⁰. Postać Vinteuila nosi w sobie cechy różnych osób, ale Franck pozostaje figurą dominującą. Proust mówi o tym wprost w liście do Mme de Madrazo: „na początku mojego drugiego tomu pojawia się fikcyjna postać artysty, która symbolizuje »wielkiego malarza« [Eltira], podobnie jak Vinteuil symbolizuje »wielkiego muzyka« w typie Césara Francka [podkreślenie — R.S.]”¹¹. Obie kompozycje Vinteuila opisane w powieści noszą wyraźne ślady przeżyć, jakie wywołały u Prousta

de la musique. L'allégresse du compositeur, Turnhout 2017; A. Penesco, *Proust et le violon intérieur*, Paris 2011; J.-Y. Tadié, *Proust et Debussy*, [w:] *Regards sur Debussy*, red. M. Chimènes, A. Laederich, Paris 2013; K. Yoshikawa, *Vinteuil ou la genèse du Septuor*, „Cahier Marcel Proust” 9, 1979.

⁹ L. Vierne, *Sonate pour violon et piano* op. 23, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 1990.

¹⁰ J.-M. Fauquet, *César Franck*, Paris 1999, s. 700. Cytaty francuskie w tłumaczeniu autorki, jeśli nie zaznaczono inaczej.

¹¹ Marcel Proust do Mme de Madrazo, list z dnia 17 lutego 1916, *Correspondance de Marcel Proust*, t. 15, red. Ph. Kolb, Paris 1987, s. 57.

utwory Francka: *Sonata skrzypcowa A-dur* i *Kwartet smyczkowy D-dur*, a także pośrednio *Kwintet fortepianowy f-moll*.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)
II część: Allegro passionato¹²

Muzyka Francka pojawiła się w otoczeniu dźwiękowym Prousta około 1900 roku. Jednak mocy nabrała w latach wojny, wraz z intensyfikacją wrażeń słuchowych i pogłębiającą się izolacją. Do rozwoju pasji muzycznych Prousta przyczyniły się dwa cudowne wynalazki — teatrafon i pianola. Dla pisarza, którego choroba stopniowo wykluczała z życia społecznego, były niezbędne do utrzymania kontaktu ze światem zewnętrznym. Teatrafon pozwalał słuchać na odległość muzyki — spektakli operowych i koncertów — przez telefon. Dzięki pianoli, zakupionej w 1914 roku, mógł własnoręcznie odtwarzać nagrania wybitnych wykonawców.

Okazje do słuchania muzyki na żywo były niezwykle rzadkie. Jednak o dwóch wydarzeniach należy tutaj wspomnieć, gdyż miały kluczowe znaczenie dla wizji literackiej Prousta. Pierwsze z nich to koncert w Salle Pleyel (18 kwietnia 1913 roku), na którym Georges Enesco wykonał *Sonatę* Francka. Natomiast drugie to słynny koncert domowy u Prousta w salonie, na którym wystąpił Kwartet Gastona Pouleta¹³. Muzycy zagrali *XIII Kwartet* Beethovena i *Kwartet D-dur* Francka. Proust był jedynym słuchaczem tego koncertu.

Oba te momenty były swoistą iluminacją, mocnym impulsem przeobrażającym muzykę w słowo i rezonującym mocno w jego powieści. O pierwszym koncercie pisał w liście do Antoine'a Bibesco: „ogromne emocje tego wieczoru. Ledwie żywy dotarłem do sali przy rue du Rocher, aby posłuchać *Sonaty* Francka, którą tak kocham. [...] Enesco cudowny! Bolesna skarga fortepianu pochwycona przez świergot skrzypiec, jakby ukryty w liściach drzewa, roztaczającego tajemnicze cienie. Wielkie wrażenie!”¹⁴. Zostało ono rozbudowane w opisie finału sonaty Vinteuila, granego w salonie Mme Sainte-Euverte, w którym odzywa się dotkliwe poczucie straty. Swann uświadomił sobie wtedy, że miłość Odety utracił na zawsze. Równie mocne wrażenie wywarły na pisarzu kwartety Beethovena i Francka. W jego wyobraźni stopiły się w jedno

¹² C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

¹³ Marcel Proust do Raymonda Pétaina, list około 14 kwietnia 1916, *Correspondance...*, t. 15, s. 77–79.

¹⁴ Marcel Proust do Antoine'a Bibesco, list z dnia 19 kwietnia 1913, *Correspondance...*, t. 12, red. Ph. Kolb, Paris 1984, s. 147.

i przeobraziły w literacką wizję septetu Vinteuila, który wybrzmiewa w *Uwięzionej*. Septet ten zawiera różne „ingredience” dźwiękowe, pochodzące od innych kompozytorów. Jednak Beethoven i Franck stanowią jego fundament. Proust słuchał namiętnie ich utworów, jak mówił: „są moim głównym pożywieniem duchowym”.

Pokrewieństwo stylistyczne między tymi kompozytorami jest dosyć oczywiste. Beethoven był dla Francka wzorem i modelem, stał się punktem wyjścia jego własnych poszukiwań kompozytorskich. Szacunek i podziw dla Beethovenowskiej spuścizny przekazał później swoim uczniom. Zaszczepił w nich miłość do muzyki kameralnej i dał solidne podstawy warsztatu kompozytorskiego. Za jeden z najważniejszych aspektów muzycznego *métier* uważał umiejętność kształtowania formy — spójnej, logicznej i dobrze rozplanowanej.

Pojmował ją w kategoriach przestrzennych, porównywał do dzieła architektonicznego, w którym każdy element ma swoje określone miejsce. Wypracował model formalny tak zwanej „sonaty cyklicznej”, której istotną cechą jest powiązanie motywiczne wszystkich części w cyklu. Pierwsza część stanowi matrycę materiału motywicznego, środkowa część jest uśpiwniona, a finał syntetyczny zbiera wątki z poprzednich części. Podstawową jednostką strukturalną jest „komórka generująca”, która poprzez powtarzanie i przetwarzanie stymuluje rozwój formy. Jest niewielkich rozmiarów, ale ma ogromny potencjał rozwojowy i integrujący. Jednoczy makroformę, a „jedność cykliczna” (*l'unité cyclique*) jest wartością nadrzędną. Motywiczne nawiązania i powroty nie zatrzymują narracji, lecz ją pobudzają. Toczy się bardzo dynamicznie, cały czas do przodu, ale to, co już było, pozostaje wciąż obecne.


♪ Vincent d'Indy, *Sonata C-dur* na skrzypce i fortepian, op. 59
II część: Animé¹⁵

Franck podzielał bardzo inspirująco na swoich uczniach. Instruktaż kompozytorski, jakiego im udzielił, był z jednej strony bardzo ścisły — podstawowe reguły musiały być respektowane. Z drugiej zaś, pozostawiał im wiele swobody. Nie ograniczał wyobraźni, akceptował różne pomysły, jeśli miały sens głęboko muzyczny, choć nie zawsze odpowiadały jego gustom. A jeśli mu się podobały, to dawał temu wyraz, wzdychając z zadowoleniem nad jakąś frazą czy zwrotem harmonicznym. To było dla uczniów najwyższą pochwałą. Jak wspominają,

¹⁵ V. d'Indy, *Violin Sonata in C Major* op. 59, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 2013.

„chwalił chętnie i krytykował mało”, uczył przede wszystkim własnym przykładem¹⁶. Klasa organów w Konserwatorium Paryskim (Le Conservatoire national de musique et de déclamation) była właściwie klasą kompozycji. Franck stosował metody niestandardowe, stosunkowo mało uwagi poświęcał sprawom technicznym, a najwięcej improwizacji. Z sześciu godzin tygodniowo co najmniej pięć było przeznaczonych na improwizację. Oddziaływał na uczniów siłą swej osobowości, potrafił ich zarazić pasją do pięknej frazy, cieszyć się muzykowaniem, pielęgnować chwile zachwytu. W konserwatorium Franck był jakby „osobny”, uwielbiany przez uczniów, ale krytykowany przez kolegów. Nie wpisywał się w standardy akademickiego nauczania.

Młodzi muzycy byli nim zafascynowani, przyczynili się do spopularyzowania jego twórczości i wnieśli cenny wkład do rozwoju muzyki kameralnej. Z wielkim zaangażowaniem uprawiali gatunki, które on doprowadził do mistrzostwa: sonatę skrzypcową, kwartet smyczkowy i kwintet fortepianowy. Powstała cała seria sonat skrzypcowych, które wzbogaciły repertuar koncertowy. Należy tutaj wymienić takich kompozytorów jak: Guillaume Lekeu, Sylvio Lazzari, Gabriel Pierné, Vincent d’Indy, Paul de Wailly, Louis Vierne i Guy Ropartz.

 Gabriel Pierné, *Sonata d-moll* na skrzypce i fortepian, op. 36 (1900)
I część: Allegretto tranquillo¹⁷

Są to utwory, które cechuje pewne pokrewieństwo stylistyczne, wynikające z sięgania po podobne środki artystyczne — sposób kształtowania formy, brzmienie i ekspresję. W literaturze naukowej stosuje się niekiedy termin *la sonate franckiste*. Jakkolwiek bardzo przydatny, to jednak jest dużym uproszczeniem. Może prowadzić do błędnych wniosków, iż wszystkie utwory zrobione są według jednego szablonu. W istocie rzeczy, *la sonate franckiste* ma wiele indywidualnych odcieni. Pewne zamieszanie terminologiczne powoduje też zamienne stosowanie pojęć „szkoła Francka” i „grupa Francka”. Pierwsze z nich odnosi się do szkoły kompozytorskiej i nurtu stylistycznego, drugie zaś do środowiska, grupy towarzyskiej.

W czasach, gdy Proust pracował nad powieścią, Franck był już dobrze znany, a jego dzieła weszły do kanonu francuskiej muzyki kameralnej. Było

¹⁶ R. Suchowiejko, *Metoda nauczania Césara Francka*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Kraków 1999, s. 133–139.

¹⁷ G. Pierné, *Sonate pour violon et piano* op. 36, M. Milstein (skrzypce), N. Milstein (fortepian), Mirare 2017.

to zasługą nie tylko jego uczniów, ale też krytyków muzycznych. Gaston Carraud, Camille Mauclair, Paul Dukas i Lionel de la Laurencie poświęcili mu wiele uwagi w swoich recenzjach. Niektóre z nich, mające charakter pogłębionych analiz i interpretacji hermeneutycznych, były dobrze znane Proustowi. Jak udowodnili badacze, w opisach dzieł Vinteuila widać wyraźne ślady lektur tych tekstów. Nie chodzi bynajmniej o cytowanie, lecz pewną wspólnotę myśli, metaforyczny język, styl opisu, wrażliwość muzyczną. Wiemy, że Proust „czytał wszystko”, w tym duże ilości tekstów krytycznomuzycznych, które ukazywały się w prasie codziennej i specjalistycznej. Miał ogromną wiedzę muzyczną i był doskonale zorientowany w nowościach. Nie tylko czytał, ale też słuchał wszystkiego. Muzyka była niezbędnym składnikiem jego egzystencji.

Poszukiwanie straconego czasu pulsuje muzycznym rytmem. W powieści pojawiają się postacie różnych kompozytorów. Niektóre z nich autor wymienia z nazwiska: Beethoven, Mozart, Chopin, Wagner, Fauré. Innych ukrywa w postaciach fikcyjnych albo w rozmowach toczonych w salonach. Proust wypowiada się na tematy muzyczne także poza powieścią. Jego teksty krytycznomuzyczne świadczą o szerokiej wiedzy i wysokich kompetencjach w tym zakresie, nie ustępował profesjonalistom takim jak Reynaldo Hahn czy Jacques Rivière. Potrafił też z nimi polemizować, kompetentnie i ze swadą.

♪ Louis Vierne, *Sonata g-moll* na skrzypce i fortepian, op. 23 (1907)
I część: Allegro risoluto¹⁸

Jako uważny obserwator życia muzycznego jasno formułował swoje opinie na temat współczesnych twórców. Czynił to w sposób otwarty w listach do przyjaciół i znajomych. Wiemy, że do Saint-Saënsa miał stosunek ambiwalentny. Wprawdzie w młodzieńczej powieści *Jean Santeuil* widać cię fascynacji *I Sonatą* na skrzypce i fortepian Saint-Saënsa (niektórzy uważają, że jest to prefiguracja *la petite phrase de Vinteuil*), ale później to się zmieniło. W jednym z listów pisał o Saint-Saënsie: to „muzyk, którego nie lubię”, a w innym dodawał, że go „wyjątkowo denerwuje”¹⁹. W młodości Proust fascynował się Wagnerem, co odzywa się echem w ostatnim tomie powieści. Jednak daleki był od żarliwości wyznawców Wagnera, którzy jeździli na pielgrzymki do Bayreuth i bronili jego twórczości.

¹⁸ L. Vierne, *Violin Sonata in G minor* op. 23, A. Ibragimova (skrzypce), C. Tiberghien (fortepian), Hyperion Records Limited 2019.

¹⁹ Marcel Proust do Jacques'a de Lacretelle, list z dnia 20 kwietnia 1918, *Correspondance...*, t. 17, red. Ph. Kolb, Paris 1989, s. 193; Marcel Proust do Jeana Cocteau, list z dnia 19 czerwca 1919, *Correspondance...*, t. 18, red. Ph. Kolb, Paris 1990, s. 267.

Na kartach *W poszukiwaniu straconego czasu* Proust wywołuje też „zapach” muzyki Debussy’ego, gdy ewokuje wspomnienie „cudownych kwiatów w Féterne”. Mówi wtedy głosem narratora: „to cały Pelleas, ten zapach róż, wznoszący się aż na taras. W partyturze ten zapach jest tak silny, że ja, który cierpię na *hay-fever* i na *rose-fever*, kichałem za każdym razem, kiedy słyszałem tę scenę”²⁰. A za chwilę mówi głosem Mme Cambrener (gorącej wielbielki Debussy’ego), stwierdzając, że *Pelleas* jest piękniejszy niż *Parsifal*. Jednak zachwyty Prousta dla Debussy’ego był dosyć ograniczony, dotyczył zaledwie kilku dzieł. Bardzo cenił jego wkład w rozwój muzyki współczesnej, ale nie w pełni poddawał się jego urokowi. Podobnie było z innymi przedstawicielami awangardy tego czasu, Strawińskim i Straussem. W powieści pojawiają się tylko przelotnie, we wzmiance na temat baletów rosyjskich.

Ten lekki dystans wobec współczesnych, ocenianych głównie przez pryzmat ich dzieł scenicznych, wynika przede wszystkim z tego, że Proust znacznie wyżej ceniał muzykę czysto instrumentalną. Dlatego *la petite phrase de Vinteuil* posiada dla niego moc większą niż opera czy balet. Jej potęga bierze się z tego, co się kryje pomiędzy dźwiękami, a co nabiera realnych kształtów w akcie wykonawczym. Nie chodzi oczywiście o tych „siedem mizernych nut” (jak mówi Swann), lecz o to, jak działa na człowieka i przeobraża się w coś rzeczywistego.

♪ Guillaume Lekeu, *Sonata G-dur* na skrzypce i fortepian (1891),
I część: *Très modéré*²¹

Swann miał tedy rację, wierząc, że fraza sonaty istnieje realnie. Będąc w tym sensie czymś ludzkim należała wszelako do sfery istot nadprzyrodzonych. Istot tych nie widzieliśmy nigdy; mimo to poznajemy je z zachwytem, kiedy jakiś odkrywca Niewidzialnego zdoła pochwycić którą z nich; kiedy z boskiego świata, dokąd ma przystęp, zdoła ją ściągnąć, aby zabłysła przez chwilę nad naszym światem. To właśnie zrobił Vinteuil. Swann czuł, że za pomocą instrumentów muzycznych kompozytor po prostu odsłonił ją, uczynił widzialną, wykreślił i uszanował jej rysunek ręką tak czułą, tak ostrożną, tak delikatną i pewną, że dźwięk zmieniał się co chwila, zacierając się, aby zaznaczyć cień, wzmacniając się, kiedy trzeba mu było biec śladem śmielszego konturu [...]”²².

²⁰ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Boy-Żeleński, Warszawa 1974, s. 248.

²¹ G. Lekeu, *Sonate pour violon et piano, en sol Majeur*, Ch. Boulier (skrzypce), M. Dedieu-Vidal (fortepian), REM Éditions 1987.

²² M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna...*, s. 329–330.

Badacze prozy Prousta rozłożyli na cząsteczki pierwsze jego muzyczny wszechświat i zbadali go pod mikroskopem. Jednak próby jego zrozumienia pozostaną zawsze niezadowolające, bo „rozkosz wzruszeń niematerialnych”, jaką daje czytelnikowi, wymyka się naukowemu opisowi. Dla muzykologa *W poszukiwaniu straconego czasu* jest inspiracją do przyjrzenia się kontekstowi społeczno-kulturowemu przez pryzmat życia muzycznego w Paryżu na przełomie wieków. Obok Saint-Saënsa, Fauré’go i Debussy’ego działało tam wielu wybitnych twórców, którzy tworzyli niepowtarzalną atmosferę miasta. Ścierały się różne prądy artystyczne i postawy estetyczne, toczono gorące debaty na temat sztuki współczesnej, wiele mówiono o tożsamości narodowej i indywidualnym stylu francuskim. Eklektyczny *fin-de-siècle* był rezultatem współdziałania wielu osobowości twórczych i syntezą różnych nurtów stylistycznych.

Dorobek międzyepoki jest imponujący, zarówno pod względem ilościowym, jak i jakościowym. W muzyce francuskiej nastąpiła potężna erupcja energii twórczej we wszystkich gatunkach — muzyce symfonicznej, kameralnej i lirycy wokalne. Okres 1870–1914 zwany jest „trzecim złotym wiekiem muzyki francuskiej” (Norbert Dufourcq). Szczególne znaczenie zyskała wówczas muzyka kameralna, która miała silne wsparcie instytucjonalne ze strony Société Nationale de Musique, założonego w 1871 roku, a następnie Société Musicale Indépendante, utworzonego w 1909 roku. Jak pisał Paul Landormy:

To właśnie w dziedzinie muzyki kameralnej najlepiej objawiła się kreatywność i oryginalność naszych kompozytorów. Niewątpliwie znaleźli oni w niej najlepszą możliwość zaspokojenia naturalnej potrzeby umiaru, zwięzłości, dyskrekcji, delikatności uderzenia i precyzji szczegółu²³.

Czytając opisy muzyki grywanej w salonach, w których bywał Swann, możemy sobie wyobrazić, jak ona brzmiała. Jednocześnie możemy ją skonfrontować z własnymi odczuciami, słuchając utworów z czasów Prousta, nie tylko sonat skrzypcowych, ale też kwartetów i kwintetów utrzymanych w stylistyce, która była mu bliska. Specyficzna aura brzmieniowa tych dzieł doskonale współgra z muzyką, jaką skomponował na kartach swojej powieści. Cechuje ją silny emocjonalizm, nagłe zmiany nastrojów, ciągła transformacja materiału dźwiękowego, a zarazem powracanie do tego, co już było. Umiejętne operowanie brzmieniem wzmacnia ekspresję, potęgując napięcie w momentach kulminacyjnych, ale też przynosząc momenty wytchnienia i spokoju. Przeobrażenia materiału nie zagrażają integracji makroformy, gdyż zachowane są związki

²³ P. Landormy, *La musique de chambre*, [w:] *Rapport sur la musique française*, Rome 1913, s. 116.

motywiczne między częściami. Ponadto, w syntetycznym finale powracają najważniejsze wątki tematyczne z całego dzieła.

Sonata A-dur Césara Francka jest najlepszym przykładem tego typu formy cyklicznej, mistrzowskiego operowania środkami ekspresji i brzmienia. To ona poruszyła tak głęboko Prousta, gdy słuchał wykonania Georges'a Enesco. Wraz z innymi „odnalezionymi” tutaj sonatami, tworzy wartościowy kontekst dla lektury Prousta, zapraszając do zanurzenia się w świat dźwiękowy, jaki go otaczał.

♪ César Franck, *Sonata A-dur* na skrzypce i fortepian (1886)
IV część: Allegretto poco mosso²⁴

Bibliografia

Publikacje

Chimènes M., *Proust auditeur de musique dans les salons parisiens*, [w:] *Musiques de Proust*, red. C. Leblanc, F. Leriche, N. Mauriac Dyer, Hermann, Paris 2020.

Correspondance de Marcel Proust, t. 1–21, red. Ph. Kolb, Plon, Paris 1970–1993.

Fauquet J.-M., *César Franck*, Arthème Fayard, Paris 1999.

Joowon K., *Swann et la sonate en 1911*, [w:] *La pensée musicale de Marcel Proust*, praca doktorska niepublikowana, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2021.

Landormy P., *La musique de chambre*, [w:] *Rapport sur la musique française contemporaine. Rapport sur la musique française contemporaine*, Armani & Stein, Rome 1913.

Leblanc C., *Proust écrivain de la musique. L'allégresse du compositeur*, Brepols, Turnhout 2017.

Leblanc C., *Proust et la « bande à Franck »: présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle*, [w:] *Proust face à l'héritage du XIXe siècle*, red. N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa, P.-E. Robert, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2012.

Penesco A., *Proust et le violon intérieur*, Le Cerf, Paris 2011.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. Sodoma i Gomora*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1974.

Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu. W stronę Swanna*, przeł. T. Boy-Żeleński, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979.

²⁴ C. Franck, *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

Suchowiejko R., *Metoda nauczania Césara Francka*, [w:] *Muzykolog wobec dzieła muzycznego*, red. M. Woźna-Stankiewicz, Z. Dobrzańska-Fabiańska, Musica Iagellonica, Kraków 1999.

Tadié J.-Y., *Proust et Debussy*, [w:] *Regards sur Debussy*, red. M. Chimènes, A. Laederich, Fayard, Paris 2013.

Yoshikawa K., *Vinteuil ou la genèse du Septuor*, „Cahier Marcel Proust” 9, 1979.

Utwory muzyczne

Franck C., *Sonata for Violin and Piano in A major*, K. Danczowska (skrzypce), K. Zimmerman (fortepian), Deutsche Grammophon 1981.

Franck C., *Sonata for Violin and Piano in A major*, R. Capuçon (skrzypce), M. Argerich (fortepian), Deutsche Grammophon 2022.

d'Indy V., *Violin Sonata in C Major* op. 59, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 2013.

Lekeu G., *Sonate pour violon et piano, en sol Majeur*, Ch. Boulier (skrzypce), M. Dedieu- Vidal (fortepian), REM Éditions 1987.

Pierné G., *Sonate pour violon et piano* op. 36, A. Robert (skrzypce), S. Deferne (fortepian), XXI-21 Productions Inc. 2010.

Pierné G., *Sonate pour violon et piano* op. 36, M. Milstein (skrzypce), N. Milstein (fortepian), Mirare 2017.

Vierne L., *Sonate pour violon et piano* op. 23, A. Galpérine (skrzypce), F. Kerdoncuff (fortepian), Timpani 1990.

Vierne L., *Violin Sonata in G minor* op. 23, A. Ibragimova (skrzypce), C. Tiberghien (fortepian), Hyperion Records Limited 2019.

Streszczenie

W poszukiwaniu straconego czasu... i sonat skrzypcowych z czasów Marcela Prousta

Marcel Proust, znawca muzyki i wrażliwy słuchacz, wielbiciel Faurégo, Francka i Wagnera, wykreował w swojej powieści świat dźwiękowy, który można poczuć, usłyszeć i posmakować. Muzyczne komponenty doskonale współgrają z innymi składnikami, niekiedy tworząc tło, innym razem wysuwając się na pierwszy plan. Słynna „mała fraza sonaty Vinteuila” staje się symbolem miłości Swanna, a zarazem jednym z motywów przewodnich całej powieści. Niesie

w sobie bogactwo znaczeń, potęguje emocje bohatera, ewokuje atmosferę paryskiego życia muzycznego. Jednocześnie wywołuje pytania: Jakie sonaty były grywane w Paryżu w czasach Prousta? Co mógł usłyszeć pisarz w sali koncertowej i we własnym salonie? Jakie dźwięki pobudziły jego wyobraźnię i złożyły się na obraz idealnej „sonaty Vinteuila”? Artykuł zaprasza w podróż śladami kompozytorów francuskich przełomu XIX i XX wieku, których muzyka inspirowała Marcela Prousta. Czytelnik zachęcany jest do słuchania sonat skrzypcowych wskazanych w tekście. Muzyka Césara Francka i jego uczniów cechuje się emocjonalizmem, zmianami nastrojów, transformacją materiału dźwiękowego i powracaniem do wcześniejszych wątków. Stanowi wartościowy kontekst dla lektury Prousta, zapraszając do zanurzenia się w świat dźwiękowy, jaki go otaczał.

Słowa kluczowe: muzyka francuska, Marcel Proust, César Franck, sonaty skrzypcowe, Paryż, przełom XIX i XX wieku