


# Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

 ORCID: 0000-0001-6656-3509

## Odgłosy karnawału – muzyczny język *Le Carnaval d’Aix* op. 83b Dariusza Milhauda

### Wstęp

Idiom stylistyczny Dariusza Milhauda (1892–1974) ukonstytuował się pod wpływem folkloru różnych kultur z całego świata, z którymi stykał się przy okazji licznych wojaży, m.in. do Brazylii, krajów Europy czy Ameryki Północnej. Jedną z kompozycji zainspirowanych obcymi pierwiastkami – muzycznymi i kulturowymi – jest fantazja na fortepian z orkiestrą *Le Carnaval d’Aix* op. 83b. Milhaud wspomina w autobiografii, iż wielokrotnie był zapraszany do współpracy jako pianista, a pomysł stworzenia *Karnawału* zrodził się z zaskakującego impulsu, o którym sam pisze: „ponieważ nie byłem wirtuozem, musiałem skomponować dla siebie łatwy utwór, który wywarłby na publiczności wrażenie trudnego”<sup>1</sup>.

Prace nad kompozycją rozpoczęły się w Paryżu w roku 1926<sup>2</sup>. *Karnawał* powstał na kanwie śpiewanego baletu *Salade* op. 83, co zostało dookreślone

- 1 D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans i C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995, s. 107.
- 2 Tamże, s. 147. Prawykonanie *Le Carnaval* odbyło się natomiast rok później wraz z Philharmonic Orchestra of New York pod batutą duńskiego dyrygenta Josepha Willema

w podtytule utworu: *Fantaisie pour Piano et Orchestre d'après „Salade”*. Twórca wyłonił z fabuły dwanaście fragmentów, które – jak sam wskazuje – obrazują bohaterów *commedia dell'arte* „całkowicie gotowych do udziału w karnawale”<sup>3</sup>. Następnie pogrupował wydzielone ogniwa i złączył pod wspólną nazwą *Le Carnaval d'Aix*. Czy wobec tego nowo powstały utwór stanowi wyłącznie transkrypcję baletu? Jak można interpretować dzieło w kontekście tytułu, skoro jego pierwowzór był inspirowany włoską komedią ludową? Jakie środki kompozytorskie użyte w *Karnawale* są typowe dla muzycznego języka twórcy? Które elementy świadczą o inspiracji folklorem prowansalskim i obcymi? Analiza dzieła w perspektywie genologicznej<sup>4</sup> w oparciu o koncepcję interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego<sup>5</sup> wedle zasad komplementarności i hierarchizacji, zgodnie z którymi poziom lingwistyki (techniczno-formalny) dopełniono interpretacją poziomu poetyki (aspektów dramaturgii, genologii, ekspresji i stylu) prezentuje język muzyczny kompozycji oraz jej związki z karnawalem. W rezultacie zostaje zaproponowane dualistyczne ujęcie poetyki muzycznej Francuza na przykładzie omawianego utworu.

W przeciwieństwie do polskiego piśmiennictwa, temat twórczości Milhauda jest szeroko podejmowany w literaturze obcojęzycznej (zwłaszcza w języku angielskim i francuskim) na łamach monografii oraz artykułów, dotyczących analizy wybranych dzieł. Najcenniejsze źródła to publikacje kompozytora opisujące „tajniki” techniki kompozytorskiej oraz muzyczne poglądy z perspektywy samego twórcy. Teksty, do których udało się dotrzeć stanowią podstawowy materiał badawczy niniejszego studium. Ich wartość potwierdza przeprowadzona kwerenda, w wyniku której nie znaleziono żadnego opracowania analityczno-interpretacyjnego *Le Carnaval d'Aix*.

---

Mengelberga. Koncert przebiegał pod patronatem Pro Musica Society – organizacji dążącej do szerzenia wiedzy o muzyce współczesnej, kierowanej wówczas przez Roberta Schmitza. Kompozytor odnotowuje, iż zagrał fantazję w Bostonie oraz w Paryżu u boku Siergieja Kusewickiego, w Madrycie współpracując pod dyrekcją Fernandez Arbósa, a także w Amsterdamie występując wraz z Pierrem Monteux.

3 Tamże, s. 146.

4 Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: Tegoż, *Chopin*, t. 2: *Uchwycić nieuchwytnie*, PWM, Kraków 2016, s. 384-410; B. Pocij, *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26; Ch. Field, E.E. Helm, W. Drabkin, *Fantasia*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001, s. 545-557; J. Chomiński, *Male formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 8-9; A. Rusin, *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 55, wyd. 306, <http://meakultura.pl/arttykul/fantazja-instrumentalna-semantyka-genologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 27.04.2022].

5 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

## Poetyka muzyczna Dariusza Milhauda – wybrane aspekty

Zdaniem muzykologów charakterystyczna cecha *métier* „poety z Prowansji” manifestuje się przez liryczny typ melodyki. Sam kompozytor podkreślał jej fundamentalną rolę słowami: „melodia jest samą istotą muzyki”<sup>6</sup>. W rozmowach z Héléne Jourdan-Morhange – znajomą skrzypaczką – Milhaud wspominał swego konserwatoryjnego mistrza André Gédalge’a, który nauczył młodego adepta „opierać całą muzykę na melodii i odnawianiu (*renouvellement*) melodycznym”<sup>7</sup>. Co więcej, prymat wolnej, nieograniczonej melodii i jednocześnie niechęć do restrykcyjnych systemów wynikały – według Deborah Mawer – z francusko-prowansalskiego temperamentu muzyka<sup>8</sup>. Jourdan-Morhange ujmuje nadrzędność melodyki względem innych elementów dzieła wymowną metaforą: „Dla Milhauda, dzieło bez melodii jest jak obraz bez rysunku”<sup>9</sup>.

Rewolucja harmoniczna w okresie modernizmu spowodowała, że kompozytorzy zaczęli poszukiwać nowych rozwiązań twórczych w zakresie zjawisk tonalno-harmonicznych. Do tego grona należał również Milhaud, który w drugiej dekadzie XX wieku eksperymentował z nakładaniem na siebie kilku jednocześnie brzmiących tonacji w odrębnych warstwach utworu. Swoje wnioski zawarł w artykule *Polytonalité et Atonalité* opublikowanym w 1923 roku na łamach *Revue musicale*. Opisywał w nim genezę tytułowych zjawisk oraz możliwości nowej techniki kompozytorskiej wraz z jej potencjałem harmonicznym, której fundament można by nazwać wertykalną superpozycją tonacji. Milhaud zasadniczo odróżnił politonalność charakteryzującą jego muzykę, od atonalności Schönbergowskiej, która – w przeciwieństwie do diatonicznej proveniencji tej pierwszej – opiera się na skali chromatycznej i zakłada równorzędność wszystkich klas wysokości. Twórca *Karnawału* uważa obie wspomniane techniki za komplementarne.

Warto przybliżyć koncepcję politonalności Milhauda. W ujęciu kompozytora diatonika „implikuje akceptację triady [...] jako określonej rzeczywistości (*réalité fixe*)”<sup>10</sup>, zbudowanej z tonów durowej lub molowej skali, które służą do konstruowania linii melodycznych. Jak dalej wyjaśnia: „Modulacje wprowadzają paralelną organizację tonalną posiadającą inny ton fundamentalny, a także inną skalę oraz triadę. Jej relacje są takie same, jak [relacje] elementów wewnątrz tonacji inicjalnej”<sup>11</sup>. Za moment narodzin politonalności Milhaud

6 R. Suchowiejko, *Milhaud Darius*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6 (M), red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000, s. 268.

7 H. Jourdan-Morhange, *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955, s. 109.

8 D. Mawer, *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997, s. 7.

9 H. Jourdan-Morhange, dz. cyt., s. 110.

10 D. Milhaud, *Polytonalité et Atonalité*, „*Revue musicale*” 1923, nr 4, s. 29–44.

11 Tamże, s. 30.

przyjmuje kanony zbudowane w odległości interwału innego niż oktawa, których wzorcowym przykładem jest kanon z *Duetto* Bacha. Według francuskiego kompozytora każda linia głosu z tegoż utworu „mogłaby mieć oddzielne życie tonalne”. Zjawisko to nazywa „tonalnie niezależnym kontrapunktem”. W ten sposób twórca dochodzi do możliwości jednoczesnego nakładania na siebie linii melodycznych pochodzących z różnych tonacji, których słuchacz nie percypuje w kontekście nawarstwionych dysonansów, lecz jako barwowe płaszczyzny tonalne<sup>12</sup>. Obok „politonalności kontrapunktycznej” powstaje problem „politonalności harmoniczej”, czyli kumulowania akordów konsonansowych. Kompozytor ukazuje różne harmoniczne kombinacje: poprzez nałożenie dwóch różnych akordów (może być ich także więcej) powstaje superpozycja o czterech wariantach modalnych (dur+dur, dur+moll, moll+dur, moll+moll), a każdy z powstałych agregatów (jak określa je Manoel do Lago<sup>13</sup>) posiada sześć przewrotów (gdyż sześciodźwiękowe współbrzmienie daje możliwość ułożenia sześciu różnych wersji zapisu). Im więcej akordów z różnych tonacji zostanie na siebie nałożonych, tym więcej utworzy się konstelacji i możliwości ich skonstruowania. Ową technikę kompozytor traktuje jednak nie jako cel sam w sobie, lecz środek, który umożliwia „rozwinąć bardziej złożoną skalę ekspresji dla wrażliwości, wyobraźni i fantazji”<sup>14</sup>.

W kontekście powyższych rozważań wyłania się neoklasyczna postawa francuskiego kompozytora, związana z dwudziestowiecznym renesansem techniki kontrapunktycznej. Milhaud, jak pisze Mawer, był szczególnie zafascynowany barokową fakturą polifoniczną, toteż chętnie wprowadzał „procedury kanonu, fugi, inwersji, retrogradacji, augmentacji, diminucji”<sup>15</sup>. W tego typu fakturze, kluczową rolę odgrywał dla twórcy fundamentalny bas oraz akordy-filary, wokół których narastały dysonansowe napięcia, skonfrontowane z brzmieniami konsonansowymi. Według autorki neoklasycystyczna estetyka zostaje wyeksponowana w aluzjach do klasycznej formy trzyczęściowej, operowaniu figurami retorycznymi czy motywami bazującymi na triadzie, a także w tercjowych relacjach harmonicznym<sup>16</sup>. Dodatkowo kompozytor skłaniał się do wywodzenia materiału ze skal modalnych, pentatonicznych, oktatonicznej, chromatycznej, całotonowej oraz bluesowej. Z kolei Renata Suchowiejko identyfikuje inną sferę poetyki kompozytora z koncepcjami neoklasycznymi, zauważając, iż Milhaud przywiązywał „dużą wagę do formy, ale pojmował ją nie w kategoriach tradycyjnych schematów, a raczej jako solidną i logiczną konstrukcję o wyważonych proporcjach”<sup>17</sup>. Autorka hasła zwraca

12 E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Poznań, Inowrocław 2009, s. 319.

13 M.A. Corrêa do Lago, *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit”: A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1, s. 25.

14 D. Milhaud, *Politonalité et Atonalité*, dz. cyt., s. 44.

15 D. Mawer, *Darius Milhaud...*, dz. cyt., s. 184.

16 Tamże, s. 187–193.

17 R. Suchowiejko, *Darius Milhaud*, dz. cyt., s. 268.

także uwagę na znaczenie kolorystyki dźwiękowej. Twórca osiągał bowiem nową jakość brzmienia poprzez nowoczesne środki instrumentacyjne, m.in. wszechstronne wykorzystanie instrumentów dętych i perkusyjnych, instrumentalne traktowanie głosu, fortepianu zaś – perkusyjnie.

Omawiając warsztat kompozytorski, należy zwrócić uwagę na proveniencję muzycznej substancji dzieł, zawierających elementy folkloru. Twórca urodził się na terenie jednej z ważnych krain historycznych Francji – Prowansji. Ziemia trubadurów usytuowana nad brzegiem Morza Śródziemnego w sąsiedztwie szlaku handlowego przez wieki wchłaniała różnorodne wpływy włoskie, hiszpańskie, orientalne oraz muzułmańskie. Muzykę prowansalską – jak zaznaczył N. Dufourcq – cechuje szczerść wypowiedzi, duchowość, lekkość oraz subtelność ekspresji<sup>18</sup>. Melodie odznaczają się żywym tempem, gdyż wiele z nich służy zarazem do śpiewania, tańczenia lub maszerowania. Melodyka opiera się na wybranym tetrachordzie, pentatonice, skali sześciostopniowej lub lidyjskiej. Według Jeremy'ego Drake'a kompozytor w istocie najchętniej sięgał po skalę eolską, lidyjską oraz miksolidyjską<sup>19</sup>. Prowansalskie pieśni zwrotkowe wykazują dużą swobodę rytmiczną. Co typowe dla południowego regionu, śpiewom towarzyszą przebrani za strażników tamburyniarze (*tambourinaires provençaux*), grający niekiedy równocześnie na wielkich tamburynach (*tambourins*) i trójotworowych piszczałkach<sup>20</sup>. W *Entretiens avec Claude Rostand* Milhaud opisuje sposób w jaki eksploruje folklor muzyczny:

[W traktowaniu folkloru] stosuję załączek techniki. Zauważyłem, w zasadzie po wielu próbach, że wiele tematów popularnych zapożyczonych z tego samego folkloru ma podobne profile i może się doskonale układać w linie kontrapunktu, i że z owej superpozycji rodzi się harmonia nawet tychże tematów. Jeśli chodzi o mnie, zawsze staram się używać największą możliwą ilość tematów<sup>21</sup>.

Materiał melodyczny pochodzący z ludowej lub popularnej muzyki bywał niekiedy jedynie inspiracją – w duchu której twórca kształtował strukturę interwałową lub specyficzną rytmikę – czasem jednak zostawał przywoływany przez niego wprost. Tę ostatnią strategię Manoel do Lago porównuje do obiektów *ready-made* Marcela Duchampa (będących w tym przypadku muzycznymi cytatami), które zestawiane są – jak w kinematografii – techniką kolażu, cięcia i montażu<sup>22</sup>.

18 N. Dufourcq, *Provence*, hasło w: *Larousse de la Musique*, red. Tenże, t. 2, Librairie Larousse, Paris 1957, s. 223–224.

19 J. Drake, *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York–London 1989, s. 203.

20 *Guide Sainte-Baume*, red. M. Castell Dargassies, <http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp: 27.04.2022].

21 M.A. Corrêa do Lago, dz. cyt., s. 19.

22 Tamże, s. 9.

**Analiza porównawcza *Salade* op. 83 i *Le Carnaval d'Aix* op. 83b**

Część fantazji	Uwagi do fantazji	Akty i sceny baletowe	Treść sceny
I. <i>Le Corso</i>	całość	<i>Marche-Ouverture</i>	
II. <i>Tartaglia</i>	całość	Akt I Scena II (do wejścia Poliszynela)	aria Tartaglii
III. <i>Isabelle</i>	całość	Akt I Scena III	taneczny duet Izabeli i Cinzio
IV. <i>Rosetta</i>	wewnętrznie dodana <i>cadenza</i> fortepianu	Akt I Scena V Akt I Scena VI (od <i>Mouvement</i> )	taneczne solo Rosetty
V. <i>Le bon et le mauvais tuteur</i>	całość	Akt I Scena VII Akt I Scena VIII (od <i>Animé</i> )	krytyka Doktora
VI. <i>Coviello</i>	całość	Akt I Scena XII	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Doktora
VII. <i>Le capitaine Cartuccia</i>	całość	Akt II Scena I	aria Kapitana z towarzyszeniem chóru żołnierzy
VIII. <i>Polichinelle</i>	całość	Akt I Scena II (od wejścia Poliszynela)	taneczne solo Poliszynela
IX. <i>Polka</i>	wydłużenie części o 12 taktów (powrót tematu)	Akt II Scena II (do 2 taktu przed <i>Modéré</i> )	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Rosetty
X. <i>Cinzio</i>	wydłużenie części o 12 taktów (powrót tematu)	Akt II Scena VIII Akt II Scena IX (do 6 taktu przed końcem)	farsa Poliszynela <i>pseudo</i> -Kapitana
XI. <i>Souvenir de Rio</i>	Kondensacja materiału ze sceny	Akt II Scena XV (do <i>Mouv<sup>e</sup> de Maxixe</i> – za drugim razem)	farsa bohaterów <i>pseudo</i> -Peruwiańczyków
XII. <i>Final</i>	całość	Akt II Scena XIII (do 1 taktu przed końcem) Akt II Scena XVII (od <i>mais un peu plus vif</i> )	szept Cinzio do Izabeli
			zdemaskowanie bohaterów i radosny finał

Tabela 1. Wykaz wspólnego materiału muzycznego *Salade* i *Le Carnaval d'Aix*

Materiał zaczerpnięty z baletu pochodzi z uwertury oraz wybranych scen tanecznych i wokalnych o idiomie tanecznym<sup>23</sup>. Zawartość danej części odpowiada materiałowi z jednej lub dwóch scen baletowych. Co ciekawe, wiele z wybranych epizodów ma charakter farsy, u podstaw której leży karnawałowa zabawa, psoty i przebieranki. Następstwo ogniwi nie zachowuje porządku akcji scenicznej, opierając się raczej na zasadzie kontrastu wyrazowego. Twórca rozszerza niektóre ogniwa wewnętrznie lub zewnętrznie (tabela 1). Nowy model konstrukcyjny służy przede wszystkim odmiennemu przebiegowi narracji muzycznej, która ześrodkowuje się na jednym wydarzeniu, a nie rozwija zgodnie z logicznym ciągiem zdarzeń.

Kompozytor dokonał drobnych modyfikacji w zakresie melorytmiki. Niekiedy całkowicie „wtopił” w akompaniament lub usunął dominującą linię wokalną, co spowodowało wysunięcie innej melodii na pierwszy plan. Odrzucił także warstwę słowną, a co za tym idzie – niesione przez nią znaczenia. Zachował natomiast bukoliczny nastrój właściwy baletowi, charakterystyczny dla zabawy karnawałowej. Ponadto uzupełnił obsadę *Karnawału* o flet piccolo i fortepian, eliminując harfę; być może zmienił też skład instrumentów perkusyjnych<sup>24</sup>. Niewątpliwie dokonał zagęszczenia akordowego oraz figuracyjnego. W partii fortepianu występują zupełnie nowe motywy, akordy, a nawet cały fragment kadencyjny. Walory brzmieniowe fortepianu pozwoliły twórcy na stworzenie muzycznej charakterystyki pewnych cech osobowości tytułowych postaci, co w pierwotnym utworze nie stanowiło celu samego w sobie.

## Analiza i interpretacja *Le Carnaval d'Aix* w perspektywie gatunkowej

Ogniwo	Wątek baletowy	Treść ogniwa suity	Idiomy
I. <i>Le Corso</i>	inauguracja	inauguracja parady karnawałowej	marsz, canzonetta
II. <i>Tartaglia</i>	przedstawienie Tartaglii	muzyczny portret Tartaglii	burlesque
III. <i>Isabelle</i>	przedstawienie Izabeli i Cinzio	muzyczny portret <b>Cinzio</b>	walc
IV. <i>Rosetta</i>	przedstawienie Rosetty	muzyczny portret Rosetty	siciliana, berceuse
V. <i>Le bon et le mauvais tuteur</i>	przedstawienie Doktora	muzyczny portret Doktora	tango, marsz

23 Zob. A. Rusin, „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 53, wyd. 304, <http://meakultura.pl/artukul/salade-dariusza-milhauda-2492> [dostęp: 27.04.2022].

24 Obserwacja dokonana na podstawie porównania partytury orkiestrowej fantazji i opisu wydawniczego baletu.

VI. <i>Coviello</i>	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Doktora</i>	muzyczny portret Coviello	badinerie
VII. <i>Le capitaine Cartuccia</i>	przedstawienie Kapitana	muzyczny portret Kapitana	marsz, galop
VIII. <i>Polichinelle</i>	przedstawienie Poliszynela	muzyczny portret Poliszynela	bourée
<b>IX. Polka</b>	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Rosetty</i>	błazenada Poliszynela	polka, ragtime
X. <i>Cinzio</i>	błazenada Poliszynela <i>pseudo-Kapitana</i>	muzyczny portret <b>Izabeli</b>	rigaudon
<b>XI. Souvenir de Rio (Tango)</b>	błazenada bohaterów <i>pseudo-Peruwiańczyków</i>	błazenada bohaterów	tango, maxixe
XII. <i>Final</i>	szept Cinzio do Izabeli	muzyczny portret Cinzio	część wolna
	radosny finał	radosny finał parady karnawałowej	część szybka (saltarello)

Tabela 2. Makroforma i treść *Le Carnaval d'Aix* w porównaniu z wątkami baletowymi

## Uwagi ogólne

*Le Carnaval d'Aix* składa się z dwunastu części o programowych tytułach. Swoiste ramy kompozycji – co typowe dla strategii neoklasyków – tworzą części I *Le Corso* oraz XII *Final*. Pozostałe ogniwa utworu wyróżnione zostały poprzez dwa rodzaje tytułów:

- eksponujących postaci *commedia dell'arte*,
- wskazujących na idiom taneczny.

Biorąc pod uwagę treść ogniów można je zaklasyfikować również do grup:

- charakteryzujących wybraną postać,
- prezentujących błazenady.

Warto podkreślić, iż część VIII *Polichinelle* znajduje się w samym środku złotego podziału kompozycji. Uwaga koncentruje się stąd na jego postaci, skłonnej do komicznych fars. Ponadto występujące w symetrycznym układzie części III *Isabelle* oraz X *Cinzio* (trzecie ogniwo od początku i od końca utworu) uległy zasadzie odwrócenia, na co wyraziście wskazuje muzyczne portretowanie postaci *commedia dell'arte*, odpowiadające ich modelowym cechom<sup>25</sup>.

25 Zob. A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, PIW, Warszawa 1967; M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015; Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa” 2002, nr 3–4, s. 147–149.



Suitowość wskazuje na źródła gatunkowe kompozycji w osiemnastowiecznej angielskiej *fantasia-suite*. Jej cechy delimitacyjne opisuje w haśle Christopher Field<sup>26</sup>. Umożliwia to wyróżnienie cech *genru* reprezentowanych przez *Carnaval*. Należą do nich: struktura wieloczęściowa rozpoczynająca się fantazją w technice koncertującej, ogniwa taneczne i pieśniowe (zwane *aire*), techniki kontrapunktyczne oraz brak powiązania tematycznego. Podążając zaś za koncepcją intertekstualności Stanisława Balbusa<sup>27</sup> nasuwa się wniosek, iż kompozytor „»po swojemu« ożywił formę z odległego systemu historycznego” zachowując jej reguły stylistyczno-gatunkowe. Mamy zatem do czynienia ze strategią tzw. restytucji formy: twórca *explicite* nawiązał bowiem do barokowego *genru*, co wpisuje się w jego postawę neoklasyczną.

Kolorystyka utworu odzwierciedla charakter muzyki ludowej poprzez wykorzystanie modalnego materiału dźwiękowego, instrumentarium (werbel, talerze, bęben wielki, bęben tenorowy [*caisse roulante*], tam-tam, bębenek baskijski, kastaniety oraz tamburyn) oraz „wpadającą w ucho” melodykę. Wiele części cechuje się ostrą artykulacją *staccato*, *pizzicato* lub *portato*, niekiedy wzmocnioną akcentami, co nadaje przebiegowi pełen wigoru skoczny charakter. W utworze wyłaniają się także fragmenty o proveniencji impresjonistycznej, stanowiące „momenty wyróżnione”. Przeważają tempa ożywione; wolniejsze zaś wraz z określeniami zwalniającymi przebieg agogiczny są skorelowane z wątkami miłosnymi. Kategorie stylistyczno-ekspresyjne: taneczności (z której wypływa ostinatowość rytmiczna) oraz francuskiej *sérénité* ujawniające się za pośrednictwem wyważonej i subtelnej gry barw instrumentalnych współtworzą ekspresję dzieła. Idiom francuski tej kompozycji potęguje także dbałość o proporcje i przejrzystość konstrukcji architektonicznej, zwięzłość wypowiedzi muzycznej szeregowanej odcinkowo, potoczystą melodyczność oraz umiar w ukazywaniu uczuć<sup>28</sup>. Tym samym układ metryczny wewnątrz ogniów wykazuje tendencje symetryczne, dominuje klarowna faktura homofoniczna, modalizm, który osłabia tarcia brzmieniowe, a kantylenowe melodie charakteryzują się łukowym kształtem i oszczędnością figuracji.

Zagadnienia dotyczące zasad konstrukcyjnych mikroformy, materiału dźwiękowego, planu tonalnego, zjawisk harmoniczných i fakturalnych oraz formotwórczej roli melodyki zostaną dookreślone w ramach omówienia poszczególnych części kompozycji.

26 Ch. Field, *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001, s. 558-559.

27 S. Balbus, *Restytucja formy*, w: Tegoż, *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996, s. 218-243.

28 Zob. D. Milhaud, *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927; M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982; Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.

## Części ramowe

Uwertura fantazji bazuje na melodii *Vado ben spesso cangiando loco*, której autorstwo monografiści<sup>29</sup> przypisują barokowemu twórcy Salvatorowi Rosie (1615–1673). W rzeczywistości autorem canzonetty był Giovanni Bononcini (1670–1747)<sup>30</sup>. Tezę tę wspiera powszechne przekonanie, iż włoskiego artystę Rosę, uważano za „bohatera romantycznego”, toteż „wokół jego sylwetki narosło wiele mitów, włączając w to pogląd, iż komponował muzykę”<sup>31</sup>. Milhaud zachował marszowy charakter canzonetty, utrzymując część w żwawym tempie (w przeciwieństwie do oryginalnego tempa *Andante*).

Przykład 1. G. Bononcini, *Vado ben spesso*, początek canzonetty

W części I *Le Corso* występują trzy typy fraz: *canzonetty* (*a*, *a*<sup>1</sup>), fanfarowe (*b*, *b*<sup>1</sup>) oraz figuracyjno-pasażowe (*n*). Charakterystyczny zarówno dla fanfary, jak i canzonetty rytm punktowany staje się motywem przewodnim. Technika imitacyjna nawiązuje do barokowego *stile concertato*, charakterystycznego dla gatunku *concerto grosso*, na co pozwala wybór obsady. Innym świadectwem neoklasycznych konotacji utworu jest wariacyjność ostinatowa, której oś wyznaczają subtelne modyfikacje harmoniczne. Co ciekawe, już w pierwszych taktach ogniwa występuje komplikacja zjawisk rytmicznych – dotyczy ona grupowania wartości według porządku metrycznego  $\frac{5}{4}$ , mimo zapisu tekstu nutowego w takcie  $\frac{4}{4}$ .

29 P. Collaer, *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982, s. 75; M. Kelkel, *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris 1992, s. 224.

30 Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Vado\\_ben\\_spezzo\\_cangiando\\_loco\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Vado_ben_spezzo_cangiando_loco_(Bononcini%2C_Giovanni)) [dostęp: 27.04.2022].

31 T. Walker, J. Williams Brown, *Rosa Salvator*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, Macmillan Publishers, London 2001, s. 680–681.

<b>Takty</b>	1–5	6–19	20–29	31–36	37–42
<b>Fazy</b>	wstęp	A odc. <i>canzonetty</i> występują naprzemiennie z odc. fanfarowymi	B częstka figuracyjno-fanfarowa	A' <i>quasi</i> -modulacja, zagęszczenie motywiczne	CODA odc. <i>canzonetty</i> nałożone na odc. fanfarowe
<b>fortepian</b>		a    a    a	n    b <sup>1</sup> b <sup>2</sup>	motywika wywiedziona z odc. a	figuracja a    a' bb'
<b>tutti</b>	w	a    b    a' tutti	n    b <sup>1</sup> zespół smycz.	F Es Des He <sup>7</sup>	G-dur
<b>Plan tonalny</b>	G-dur	G-dur Es-dur	G-dur C <sup>2&lt;</sup> E-dur	f es des G <sup>7</sup>	g lidyjska

Tabela 3. Plan formalno-harmoniczny części I *Corso*


Epizod	Modéré		Vif 							
Takty	1-6	7-10	11							
Metrum	12/8			3/4						
Fazy	F <sub>1</sub>	F <sub>2</sub>	interludium figuracyjne	T	T	T	T	T	3/4T	3/4 2/4
Frazy				xxz	xxz	xxz	xxz	xxz	xx	b <sup>3</sup>
Instrumenty planu głównego	fagot			klarnet altówka	dolny plan fortepianu dęte drewniane altówka	górny plan fortepianu smyczki	dęte drewniane trąbki fortepian skrzypce altówka	wysoki rejestr fortepianu		
Plan tonalny	d-moll eolska			D-dur/bitonalność						

Tabela 4. Plan formalno-fakturalny części XII *Finale*

Na finał kompozycji składają się dwa epizody: nostalgiczne *Modéré* oraz żywiołowe *Vif*. *Modéré* nawiązuje onirycznym charakterem do części III *Isabelle*. Jak wynika z didaskaliów baletowych XIII sceny aktu II (przykład 1) to moment, w którym „Cinzio szepcze Izabeli do ucha”. Drobnym epizodem stanowi ciekawy przypadek z perspektywy organizacji czasu muzycznego. Specyficznym pomysłem metrorytmicznym w partii fortepianu jest rozmieszczenie grup pięcio-ósemkowych w takcie na  $1\frac{2}{8}$ , co sugeruje polimetrię warstw (t. 1–6). Z kolei w *Vif* Milhaud operuje obsadą tak, by uzyskać orkiestrowe *crescendo*. Przejście od pojedynczego instrumentu do multiinstrumentalnego unisonu, przyczynia się do odwrócenia uwagi od szczegółu i skierowania jej raz jeszcze na cały świętujący korowód. Wszystko to niewątpliwie ewokuje nastrój radosnej zabawy.

Połączenie dwóch epizodów o skonstrastowanym charakterze przywodzi na myśl idee początków suity: łączenie ze sobą tańca wolnego i szybkiego. Drugi z nich nawiązuje do włoskiego saltarello o trójdzielnym metrum i prężnym charakterze. Co ciekawe, jest to taniec związany z włoskimi tradycjami karnawałowymi. Tym zaś, co wyróżnia i integruje ramy cyklu to fanfarrowo-święteczny charakter oraz spójność architektoniczna. Epilog imituje bowiem przetransponowany do tonacji zasadniczej *Vif* odcinek fanfarrowy (*b*) z części I *Le Corso* w rytmicznej augmentacji.

## **Muzyczne portretowanie bohaterów *commedia dell'arte***

Kształtowanie burleskowej części II *Tartaglia* polega na powracaniu dwóch głównych kontrastujących fraz melodycznych tworzących tematy. Introdukcja charakteryzuje się sukcesywnym zawężaniem przestrzeni dźwiękowej („schodzenie się” akordów po kolejnych stopniach skali z odległych rejestrów do rejestru środkowego), co powoduje odwrócenie uwagi od ogółu i skoncentrowanie jej na szczególe – postaci Tartaglii. Twórca potraktował tu etiudowo partię fortepianu; radosny charakter spotęgował zaś poprzez artykulację i rytmikę w partii orkiestry (ósemki *staccato* i *pizzicato*).

Przejrzysta budowa kantylenowej części III *Isabelle* wynika ze spójności motywicznej, architektonicznej i obsadowej. Na końcu każdej z faz występuje odcinek polifonizujący. Bitonalna część o charakterze onirycznego walca jest ciekawa ze względu na zastosowanie techniki politonalności harmonicznnej realizowanej przy użyciu akordów-agregatów w wariacie modalnym dur+dur. W układzie ich następstw można dostrzec pewną symetrię (tabela 5). Znaczące jest tutaj „zamieranie” konstelacji akordowych, których miejsce zajmują „motywy westchnienia”. Liryczne ogniwo staje się dzięki temu uosobieniem charakteru Cinzio – młodego kochanka-poety.







Takty	1-20	21-42	43-62
Faza	A	B	A'
forte <p>ripieni</p>	faktura akordowa	akordy-agregaty	ósemkowe figuracje
Legenda:	 fraza <i>a</i>  warianty frazy <i>b</i>	 figura akompaniamentu walca  warianty odc. polifonizującego	 agregat C-dur + D-dur  agregat G-dur + Es-dur

Tabela 5. Plan formalno-fakturalny części III *Isabelle*

Część IV *Rosetta* ma znamiona *berceuse*, co ewokowane jest stałym pulsem w metrum  $\frac{6}{8}$ , dyskretną dynamiką, zakotwiczeniem w sekundowym kroku pedałowym oraz kołyszącym typie fortepianowego akompaniamentu. Można wnioskować, iż obój ucieleśnia bohaterkę, gdyż jedynie w tym ogniwie kompozytor powierzył instrumentowi wielofazową partię solową nawiązującą rytmiką do *siciliany* (czego nie dokonał w tak szerokim zakresie w przypadku innych instrumentów w żadnej z części). Linia melodyczna opiera się zasadniczo na skali e lidyjskiej. Warstwę fortepianu wypełniają pasaże akordowe oscylujące wokół kolejnych stopni skali chromatycznej oraz przebiegi gamowłaściwe, co powoduje brak wyrazistego centrum tonalnego; kreuje także specyficzną barwę odbieraną słuchowo jako brzmieniową aureolę zataczaną wokół partii solowej. W części tej wprowadzona zostaje *cadenza* fortepianu (t. 32–42) o liryczno-nokturnowym wydźwięku, co zbliża dzieło do gatunku koncertu instrumentalnego.

Milhaud nadał ramom części V *Le bon et le mauvais tuteur* charakter groteskowo-patetyczny: wolne tempo, molowe centra tonalne oraz półnuty gongu „przeszywają” tony silnie dysonujące – durowe tercje akordów w głosach basowych; całość wieńczy akord G-dur. W konsekwencji, zgodnie z zamierzeniem kompozytora, nastrój powagi nie jest odebrany na *serio*, lecz jako jego parodia. W fazie *Animé* występują naprzemiennie szeregowane frazy przetwarzanego tematu: pierwsza jest dekonstrukcją tanga – jego idiomu harmonicznoritmicznego, druga zachowuje marszowo-fanfarowy charakter radosnego harmideru wytworzonego poprzez nawarstwienie fakturalne głosów oraz wprowadzenie dodatkowego planu w tonacji *quasi*-dominanty. Efekt hałasu nasilają dysonujące wielodźwięki (t. 1, t. 27). Drugi z nich został zinstrumentowany z wykorzystaniem artykulacji *frulatto* trąbek (*trémolo en roulant la langue*).

Faza	Preludium	<i>Animé</i>		Postludium
Centrum tonalne	g-moll	g-moll	f-moll	d-moll
Charakter	groteskowo-patetyczny	tango/marsz		groteskowo-patetyczny

Tabela 6. Plan formalno-tonalny części V *Le bon et le mauvais tuteur*

Główną myśl tematyczną (a) „zwiewnej” części VI *Coviello* tworzą dwie frazy odpowiadające oraz figuracja opadająca na kolejnych stopniach gamowłaściwych (b). Odcinek c wyróżnia bitonalność uzyskana nałożeniem akordów durowych oraz kwartowych. Rytmika opiera się na stałym szesnastkowym motywie „seksowym” w warstwie akompaniującej (przypominającym odwrócony bas Albertiego). Dodatkowo kompozytor wprowadza akcenty na słabych miarach taktu, co przy zachowaniu prostoty metroritmiki powoduje, iż część odbieramy jako muzykę popularną. Strukturalno-brzmieniowe cechy tego ogniwia świadczą o odwołaniu się do żartobliwego charakteru tańca *badinerie*.

Faza	<i>ab</i>	<i>ab</i>	<i>a'c</i>	<i>ab'</i>	<i>a</i>
<b>Plan harmoniczny</b>	«F»: T D <sup>7</sup> ...		S <sup>6</sup> (D <sup>7</sup> )	S (D <sup>7</sup> )... ←	D <sup>9</sup> <sub>4</sub> T D <sup>7</sup> T
	«B»: :		D <sup>7</sup>	T D <sup>7</sup> ...	

Tabela 7. Plan strukturalno-harmoniczny części VI *Coviello*

Część VII *Le Capitaine Cartuccia* stanowi rodzaj marsza, co sugerują początkowe określenie agogiczne *Allegro de Marche*, ćwierćnutowa rytmika oraz specyficzny akompaniament ostinato. Harmonika opiera się na dwóch akordach pozostających w relacji sekundowej lub kwintowej, kontrastujących ze sobą pod względem energetycznym. Motywem czołowym części jest pasaż fanfarny w rytmie punktowanym oparty na akordzie tonicznym danego centrum tonalnego. Przewodnią myśl muzyczną cechuje stylistyka galopu (wzmoczenie instrumentów perkusyjnych; rytm ósemka i dwie szesnastki) oraz ragtime'u (górnny plan fortepianu w rytmie synkopowanym przeciwstawiony ćwierćnutowemu akompaniamentowi w postaci następstwa dźwięku basowego i akordu).

Fazy	wstęp	T	T	T	koda
<b>Instrument główny</b>		fortepian	fortepian	smyczki	
<b>Centrum tonalne</b>	C–G	C	G	C	C
<b>Idiom stylist.</b>	marsz	fanfara/ galop	fanfara/ ragtime	fanfara/ galop	marsz

Tabela 8. Plan strukturalno-tonalny części VII *Le Capitaine Cartuccia*

Konstrukcja części VIII *Polichinelle* – najkrótszej i najszybszej części z całej suity – opiera się na schemacie *aa'a+coda*. Ogniwo wykazuje znamiona barokowego *bourée*, o czym decyduje szybkie tempo *Vif*, metrum *alla breve*, przewodni motyw rytmiczny o stopie daktylicznej (˘˘˘) oraz faktura polifonizująca. Co ciekawe, nie występuje tu partia fortepianu. Środkowa częśćka *a'* jest interesująca ze względu na zastosowaną politonalność kontrapunktyczną. Twórca nałożył bowiem na siebie trzy równoległe prowadzone linie melodyczne z różnych skal: A-dur, e miksolidyjskiej oraz g lidyjskiej.

Pełne temperamentu ogniwo X *Cinzio* odwołuje się do idiomu brzmieniowego *rigaudona*<sup>32</sup>. Charakteryzuje się prowansalskim kolorytem, uzyskanym za pomocą modusu miksolidyjskiego, ożywionej agogiki, rozbudowanej

32 Można zauważyć, że motywy zastosowane przez Milhauda przypominają niezwykle motywikę pierwszego *rigaudona* z *Première Entrée* (scena V) *Les Indes Galantes* Jeana-Philippe'a Rameau.



partii instrumentów dętych drewnianych oraz perkusji (w której dominują tryły i przednutki), zaakcentowania ostatniej słabej ósemki w takcie, a także „perkusyjno-gitarowego” potraktowania smyczków (akordy *pizzicato*). Jak już wspomniano, funkcją epizodu jest odzwierciedlenie osobowości Izabeli (nie tytułowego Cinzio), która – zgodnie z modelowymi cechami bohaterów *commedia dell'arte* – jest postacią optymistyczną i skora do zabawy. Oprócz witalnego charakteru ogniwa, za taką interpretacją przemawia fakt, iż solowa partia fletu ( $b^2$ ) nawiązuje początkowym zwrotem melorytmicznym do wokalnejszej linii melodycznej wykonywanej przez bohaterkę w analogicznej scenie baletowej.

Faza	A	B			A'
Odcinki	$a b a' b'$	$c d$	$b^2$	$c' d'$	$a' b' c^2$
Centrum tonalne	G-dur	Es-dur	As-dur	F-dur	G-dur

Tabela 9. Plan strukturalno-tonalny części X *Cinzio*

### Części o idiomie tanecznym

Części taneczne ujęte zostały w formę repryzową. Część IX *Polka* charakteryzuje się rondowo ukształtowanym tematem o budowie okresowej opartym na akordach w relacji kwintowej ( $G^9-C$ ), pogodnym charakterem i typową formułą zakończeniową o strukturze dwie ósemki i ćwierćnuta. Kompozytor wprowadził liczne akcenty zaburzające typową dla tańca potoczność przebiegu. W części dominują różne centra tonalne, lecz wśród nich główną oś stanowi tonacja C-dur, kojarzona z takimi kategoriami jak prostota czy naiwność. Wprowadzając struktury klasterowe twórca nadaje tańcowi znaczenie bukoliczne.

Faza	A	B	A
Pokazy tematu	$T_1$ $T_1$	$T_1$	$T_1$ $T_1$
Instrument solowy	klarnet	skrzypce, flety	fortepian klarnet
Centrum tonalne	C-dur	C-dur D-dur d-moll	C-dur
Rytmika	ruch ósemkowo-szesnastkowy	rytm punktowany, ruch ćwierćnutowy	ruch ósemkowo-szesnastkowy

Tabela 10. Plan strukturalno-fakturalny części IX *Polka*

Formę części XI *Souvenir de Rio* (*Wspomnienie z Rio*) konstituują trzy ogniwa, których kontrastowość wynika wprost z użytych określeń: *Mouv<sup>t</sup> de tango* oraz *Mouv<sup>t</sup> de Maxixe*. Skrajne części mają charakter ekspresywnego tanga w tonacji a-moll. Środkowe ogniwo jest natomiast szybsze, zakotwiczone w tonacji jednoimiennej i bazuje na rytmie synkopowanym, charakterystycznym dla akompaniamentu *maxixe*.

<b>Fazy</b>	tango ze wstępem	maxixe	tango
<b>Tonalność</b>	a-moll (T-D)	A-dur (T-D)	a-moll (T-D)
<b>Figura ostinato</b>	$\frac{3}{4}$	$\frac{4}{4}$	$\frac{3}{4}$
<b>Określenia agogiczne</b>	<i>cédez</i>	<i>plus vite</i> <i>cédez</i>	<i>plus lent</i>
<b>Instrument solowy</b>	flet	flet piccolo, obój	fortepian
<b>Faktura</b>	„ascetyczna” homofonia	polifonizująca	polifonizująca

Tabela 11. Plan strukturalno-fakturalny części XI *Souvenir de Rio*

Jak zauważa do Lago, Milhaud wykorzystał do skonstruowania *maxixe* materiał zaczerpnięty z twórczości kompozytorów latynoamerykańskich<sup>33</sup>. Wśród użytych kompozycji autor wymienia *Galhofeira* A. Nepomuceno (1894), *Cateretê do Almofadinha* P. L. Halliera oraz *Ferramenta* E. Nazaretha (1905). Z uwagi na fakt, że Milhaud niejednokrotnie wspominał, iż grywał przy pianinie utwory wymienionych twórców celem zrozumienia istoty muzyki brazylijskiej, inspiracja ta jest oczywista. Linii melodycznej pochodzącej z *Cateretê do Almofadinha*<sup>34</sup> towarzyszy akompaniament naśladujący brazylijskie kompozycje fortepianowe.



Przykład 2. Alberto Nepomuceno, *Galhofeira* op. 13 nr 4, t. 5–9

<sup>33</sup> M.A. Corrêa do Lago, dz. cyt., s. 22.

<sup>34</sup> Na podstawie porównania dzieła z nagraniem Francisco Alves - P.L. Hallier, *Cateretê dos Almofadinhas* - Eustórgio Vanderley – Odeon 10.155-B, <https://www.youtube.com/watch?v=H2QF-ZsRxaY> [dostęp: 24.04.2022].



Przykład 3. Ernesto Nazareth, *Ferramenta*, początek utworu

### **Karnawał czy *commedia dell'arte*?** **Interpretacja fantazji w kontekście tytułu**

Historię głównej ulicy stolicy Prowansji – *Le cours Mirabeau*, która została wytyczona pomiędzy starym miastem a nową południową dzielnicą w XVII wieku przedstawia w reportażu telewizyjnym przewodnik Jean-Pierre Cassely<sup>35</sup>. „*Le corso à l'italien*” („aleja w stylu włoskim”) – jak określa ją Francuz – miała wówczas funkcjonować jako „przestrzeń teatru publicznego”. Początkowo zwano ją *le Cours*; w roku 1876 wydano dekret o zmianie nazwy obowiązującej także współcześnie. Termin *corso* w języku francuskim oznacza:

- główną aleję we włoskim mieście, która służy jako miejsce publicznej promenady, gdzie odbywają się fety,
- promenadę, spaceriak,
- defiladę wozów podczas procesji karnawałowej lub innego święta publicznego, z reguły z kwiatami i bitwami konfetti<sup>36</sup>.

Używając sformułowania „przygotowują się na Corso”<sup>37</sup>, wspominając *Le cours Mirabeau* w swojej autobiografii, a także tytułując pierwszą część fantazji *Le Corso* Milhaud niewątpliwie odnosi się zatem do procesji karnawałowej na głównej alei Aix-en-Provence. Co więcej, w każdym z ogniw – w przeciwieństwie do ogółu numerów *Salade* – występują różne warianty „motywu paradowania”, którego istota polega na naprzemiennym szeregowaniu akordów pozostających w relacji sekundowej lub tercji małej w basie. Poza tym, dzieło w pewnym stopniu uległo karnawalizacji w myśl teorii Michaiła Bachtina<sup>38</sup>,

35 TV Sud Provence, *La grande émission*, 13/12/2011, *L'histoire d'Aix-en-Provence* <https://www.youtube.com/watch?v=wCBN2jcsXig> [dostęp: 24.04.2022].

36 *Corso*, hasło w: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/corso>, [dostęp: 24.04.2022]; *Corso*, hasło w: Larousse. Dictionnaire de français, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corso/19487> [dostęp: 24.04.2022]. Etymologia słowa wywodzi się od rzymskiego bulwaru *La via del Corso*, notabene będącego przestrzenią centralną XVIII-wiecznego mięsopustu upamiętnionego przez Goethego w *Podróży włoskiej* z 1789 roku.

37 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 222.

38 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970. Wątek paralelnych poglądów Milhauda i Bachtina dotyczą-

co ujawnia się w muzycznych charakterach (bukolicznym, groteskowo-pate-tycznym), muzycznym odwróceniu postaci, ambiwalencji powagi (w „mo-mentach wyróżnionych”) i śmiechu (np. parodia Doktora) czy wyborze fletu piccolo jako reprezentanta komicznych treści (występuje on w kilku częściach reprezentujących błazenady oraz w ogniwie VIII *Polichinelle*; wyłania się też w „skrzeczającym” fragmencie części portretującej Doktora oraz w finale).

## Wnioski z perspektywy gatunkowej

Zasadniczo *Le Carnaval d'Aix* jest fantazją na tematy z baletu *Salade*, z „wplecionymi” – posługując się terminologią Mieczysława Tomaszewskiego<sup>39</sup> – „cytatami” innych kompozycji oraz „aluzjami” do folkloru różnych nacji<sup>40</sup>.

Dzieło stanowi zatem rodzaj muzycznego potpourri – jednego z podstawowych typów „fantazjowania” wyróżnionych przez Carla Czernego<sup>41</sup>. Co więcej, utwór stanowi splot różnych gatunków muzycznych łączący:

- a. **suitę resp. fantasia-suite**, którą cechuje następstwo skonstruowanych tańców i pieśni (przywołujących wymienione właściwości gatunkowe), obecność części ramowych (ogniwo początkowe to również fantazja, ostatnim jest *Final*), brak spójności tematycznej oraz polifonalność kontrapunktyczna;
- b. **koncert fortepianowy resp. concerto grosso**, za czym przemawiają *cadenza* instrumentu solowego występująca w 1/3 części dzieła, wirtuozowska partia solistyczna oraz barokowa technika koncertująca obejmująca grupy instrumentów.

W utworze dominują tendencje dezintegrujące (tj. różnorodność charakterów, brak integralności tematycznej, dualizm gatunkowy, kontrast strukturalny), lecz występują także tendencje integrujące (takie jak swoiste ramy kompozycji w formie motywu „fanfarowego” czy motywu paradowania). Obserwacja ta wskazuje na dwoistą strukturę kompozycji.

Dodatkowo, modelowanie formy w kompozycjach Milhauda – jak twierdzi Christopher Palmer – opiera się na „quasi-improwizacyjnej wolności”<sup>42</sup>. Strategia ta odzwierciedla się w analizowanym dziele w szeregowaniu

---

cych potencjału śmiechu karnawałowego zwięźle komentuje Barbara L. Kelly w odniesieniu do opery *Esther de Carpentras*. Zob. B.L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Routledge, New York 2016, s. 102.

39 M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: Tegoż, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005, s. 9-38.

40 Zob. A. Rusin, „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, dz. cyt. [dostęp: 27.04.2022].

41 Zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49...*, dz. cyt., s. 385-386.

42 C. Palmer, *Darius Milhaud: The Poet of the Provence*, w: D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 14.

zróznicowanych odcinków oraz ustawicznej zmienności charakterów. Typowe dla *genru* momenty znaczące, kompozytor podkreśla kantyleną i nostalgicznym charakterem. Należą do nich *cadenza* fortepianu oraz początek finału. Tak wieloaspektowy i „mozaikowy” twór, może zostać spojony jedynie dzięki jednoczącej go nadrzędnej idei, którą jest w tym przypadku karnawał. Powyższe obserwacje prowadzą do wniosku, iż kompozycja wpisuje się w gatunek fantazji *par excellence*, stanowiąc oryginalny utwór, nietożsamy z pierwowzorem.

## Refleksje końcowe

Na podstawie przytoczonych aspektów estetyki twórcy zaobserwowanych w analizowanym dziele, można stwierdzić, iż Darius Milhaud jest typem kompozytora, którego życie i twórczość naznaczone zostały przez różne dualizmy. Te dopełniające się wzajemnie dwoistości, odzywają się w dziełach kompozytora, czy to na różnych etapach aktu kreacji, czy w samej substancji muzycznej. Tym samym naznaczają muzyczny język Milhauda, który wynika wprost z neoklasycznych strategii kompozytorskich.

Znaczące słowa twórcy – rozpoczynające jego autobiografię – wskazują na pierwszy rodzaj dualizmu, odnoszonego przez Deborah Mawer do tożsamości artysty: „Jestem Francuzem z Prowansji i wyznania żydowskiego”. Kompozytor celowo podkreśla związek narodowości z religią. Żydzi zamieszkiwali teren Prowansji już w starożytności, toteż po upływie dziesiątek stuleci, nastąpiło zespolenie w tych społecznościach różnych pierwiastków etnicznych. Według badań genealogicznych przeprowadzonych przez twórcę, żydowscy przodkowie od strony ojca pochodzili z hrabstwa Venaissin, matka natomiast – z rodu Żydów sefardyjskich o korzeniach włoskich, co już tworzyło pierwszy tożsamościowy dualizm. Jak wnioskuje cytowana monografistka, muzyka kompozytora przepełniona jest z jednej strony wigorem XVIII-wiecznego francuskiego *Vif*, a z drugiej odwołuje się do wrażliwości żydowskich społeczności, odczuwalnej zwłaszcza w częściach wolnych utworów<sup>43</sup>. Istotnie, w finale *Le Carnaval d’Aix* wyłania się *Vif*, a liczne zwroty muzyczne nawiązują do folkloru prowansalskiego.

Inne dwoistości można wytyczyć kierując się spostrzeżeniem Renaty Suchowiejko: „postulat prostoty sąsiaduje u niego z dążeniem do komplikacji,

---

43 D. Mawer, *Darius Milhaud...*, dz. cyt., s. 276. Wątek żydowskiej tożsamości w twórczości kompozytora podejmuje Mirosław Płoski na stronach monografii *Kwintety dęte Milhauda, Barbera, Luckiego i Patersona. Idee, konteksty, perspektywy interpretacyjno-wykonawcze*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008. Autor m.in. przytacza słowa kompozytora z niepublikowanego maszynopisu zatytułowanego *The Problems of Jewish Music* ze zbiorów Archives Milhaud, Mills College Oakland.

a sięganiu do tradycji towarzyszy upodobanie do eksperymentów<sup>44</sup>. Sugeruje ono obecność dualizmu stylistycznego oraz dualizmu paradygmatu. Pierwszy odnosi się do środków kompozytorskich – zwłaszcza w komponowaniu wielopłaszczyznowej materii muzycznej, zachowującej jednocześnie klarowność formy. W *Karnawale* można zaobserwować takie techniki kompozytorskie jak politonalność kontrapunktyczna i politonalność harmoniczna, które niewątpliwie powodują zagęszczenie fakturalne. Twórca operuje nimi jednak w ramach czytelnych układów architektonicznych, podporządkowanych najczęściej formie reprzyzowej i symetrii różnych elementów muzycznych. Inny przykład stanowi prosta melodia oparta na motywach wywiedzionych ze skali lidyjskiej – typowej dla folkloru prowansalskiego – której towarzyszą schromatyzowane kaskady akordów (część IV *Rosetta*). Przywołane techniki kompozycyjne wpisują się w logikę, umiar w doborze środków i powściągliwość wypowiedzi muzycznej, znamienne dla muzyki francuskiej, o czym Milhaud pisał na kartach swoich esejów<sup>45</sup>.

Dualizm paradygmatu ujawnia się natomiast w kontynuowaniu tradycyjnych wzorców, przy jednoczesnym poszukiwaniu nowych, indywidualnych rozwiązań<sup>46</sup>. Milhaud hołdował twórczości dawnych mistrzów, stąd wybrane aspekty rzemiosła kompozytora osadzone są na kanonicznym wzorcu Bachowskim. Ów pomysł został przez twórcę zaadaptowany do własnych muzycznych celów wyrazowych. Stosując rozróżnienie Mieczysława Tomaszewskiego<sup>47</sup> można stwierdzić, iż *Le Carnaval d'Aix* nawiązuje do wczesnej odmiany gatunku – fantazji renesansowo-barokowej. Dzieło stanowi również przykład utworu będącego kontynuacją gatunku fantazji w jego odnowionej postaci naznaczonej estetyką muzyki pierwszej połowy XX wieku. Co więcej, obecny w każdej części „motyw paradowania” opierający się na tradycyjnej sekundowej bądź tercjowej relacji harmonicznnej, określają centra tonalne, wychodzące poza ramy systemu dur-moll. Francuski kompozytor w różnorodny sposób realizował zatem postulat podtrzymywania i aktywnego kształtowania tradycji, nadając dziełu konkretne rysy gatunkowe.

Na koniec warto odnieść się do strategii włączania w strukturę utworu elementów folkloru oraz muzyki popularnej. *Karnawał* zawiera bowiem liczne odniesienia do prowansalskiej muzyki ludowej (najsilniej wyeksponowane w częściach: IV *Rosetta*, VII *Le Capitaine Cartuccia*, X *Cinzio*) oraz cytaty popularnej muzyki brazylijskiej (V. *Le bon et le mauvais tuteur*, XI. *Souvenir de Rio*); także melodię włoskiej canzonetty (I. *Corso*). Milhaud wykorzystując

44 R. Suchowiejko, *Milhaud Darius*, dz. cyt., s. 268.

45 D. Milhaud, *Études*, dz. cyt.

46 Problematykę zespalania elementów tradycyjnych i nowoczesnych omawia na innych przykładach z tego okresu twórczości Milhauda Barbara L. Kelly w monografii *Tradition and Style...*, dz. cyt., s. 170–189.

47 M. Tomaszewski, *Fantazja*, w: Tegoż, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005, s. 459–460.

w swoim dziele muzyczne cytaty posługiwał się techniką montażową. Manoel do Lago analizując inny balet Milhauda (*Le Boeuf sur le toit*), konkluduje swoje rozważania stwierdzeniem, że nawiązanie do muzyki brazylijskiej stanowi wyraz uznania kompozytora dla tamtej muzyki, a nie oznacza bezpośredniego przenoszenia elementów brazylijskiego folkloru do własnej twórczości<sup>48</sup>. Wydaje się zatem, iż w przypadku *Karnawału* kompozytor postąpił w podobny sposób: użył wiele istniejących tematów, które momentami na siebie nakładał w linie kontrapunkcyjne, jednak nadając im zupełnie nowy kontekst harmonicznno-wyrazowy, stworzył oryginalne dzieło.

---

48 M.A. Corrêa do Lago, *Brazilian sources...*, dz. cyt., s. 32.

## Bibliografia

---

### ŹRÓDŁA MUZYCZNE

- Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel et Cie, Paris 1954, partytura.  
Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel, Paris 1926, wyciąg fortepianowy.  
Milhaud D., *Salade* op. 83, Heugel et Cie, Paris 1953, wyciąg fortepianowy.  
Nazareth E., *Ferramenta*, Vieira Machado & Cia, Rio de Janeiro 1905, partytura.  
Nepomuceno A., *Galhadeira* op. 13 nr 4, E. Bevilacqua & Cia, Rio de Janeiro 1895, partytura.  
Rosa S., *Vado ben spesso congiando loco*, w: *Arie Antiche*, red. A. Parisotti, Edizioni Ricordi, Milano 1900, partytura.

### MONOGRAFIE

- Antokoletz E., *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Pozkał, Inowrocław 2009.  
Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.  
Balbus S., *Między stylami*, Universitas, Kraków 1996.  
Chomiński J., *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.  
Collaer P., *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982.  
Collaer P., *Darius Milhaud*, tłum. J.H. Galante, Palgrave Macmillan, San Francisco 1988.  
Drake J., *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York–London 1989.  
Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo „Sic!” s.c., Warszawa 2005.  
Gennep A. van, *Le folklore français*, t. 1: *Du Berceau à la Tombe: Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, Manchecourt–Paris 1998.  
Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.  
Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.  
Jourdan-Morthange H., *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.  
Kelkel M., *La musique de ballet en France de la Belle Époque aux Années Folles*, Librairie Philosophique J. VRIN, Paris 1992.  
Kelly B.L., *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912-1939*, Routledge, New York 2016.  
Mawer D., *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997.



- Milhaud D., *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927.
- Milhaud D., *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.
- Nichols R., *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, University of California Press, Berkeley–Los Angeles 2002.
- Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, PIW, Warszawa 1967.
- Palmer C., *The Poet of the Provence*, w: D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.
- Piotrowska M., *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982.
- Płoski M., *Kwintety dęte Milhauda, Barbera, Luckiego i Patersona. Idee, konteksty, perspektywy interpretacyjno-wykonawcze*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2008.
- Roy J., *Darius Milhaud: l'homme et son œuvre*, Editions Seghers, Paris 1968.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- Tomaszewski M., *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- Tomaszewski M., *Chopin, t. 2: Uchwycić nieuchwytnie*, PWM, Kraków 2016.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Tomaszewski M., *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

#### ARTYKUŁY

- Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4.
- Chourraqui J.M., *Le „combat de Carnaval et de Carême” en Provence du XVIe au XIXe siècle*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine” 1985, t. 32, nr 1.
- Milhaud D., *Les Ressources nouvelles de la musique*, „L'Ésprit nouveau” 1924, nr 25.
- Milhaud D., *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale” 1923, nr 4.
- Corrêa do Lago M.A., *Brazilian sources in Milhaud's „Boeuf sur le toit”*: *A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1.
- Pociej B., *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26.

HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE

- Dufourcq N., *Provence*, hasło w: *Larousse de la Musique*, t. 2, red. Tenże, Librairie Larousse, Paris 1957.
- Drabkin W., Field C., Helm E.E., *Fantasia*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
- Drake J., *Milhaud Darius*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.
- Field C., *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.
- Suchowiejko R., *Milhaud Darius*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6 (M), red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2000.
- Walker T., Williams Brown J., *Rosa Salvator*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 21, Macmillan Publishers, London 2001.

ŹRÓDŁA INTERNETOWE

- Corso*, hasło w: Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, <https://www.cnrtl.fr/definition/corso>, [dostęp: 24.04.2022]
- Corso*, hasło w: Larousse. Dictionnaire de français, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/corso/19487> [dostęp: 24.04.2022].
- Francisco Alves - CATERETÊ DOS ALMOFADINHAS - P. L. Hallier - Eustórgio Vanderley - Odeon 10.155-B, <https://www.youtube.com/watch?v=H2QF-ZsRxaY> [dostęp: 24.04.2022].
- Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, <http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp: 27.04.2022].
- L'histoire d'Aix-en-Provence, TV Sud Provence, La grande emission, 13/12/2011, <https://www.youtube.com/watch?v=wCBN2jcsXig> [dostęp: 24.04.2022].
- Petrucci Music Library, [https://imslp.org/wiki/Vado\\_ben\\_spesso\\_cangian-do\\_loco\\_\(Bononcini%2C\\_Giovanni\)](https://imslp.org/wiki/Vado_ben_spesso_cangian-do_loco_(Bononcini%2C_Giovanni)) [dostęp: 27.04.2022].
- Rusin A., *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 55, wyd. 306, <http://meakultura.pl/artukul/fantazja-instrumentalna-semantyka-genologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 27.04.2022].
- Rusin A., „*Salade*” *Dariusza Milhauda*, „MEAKULTURA. Muzyka, edukacja, artyści” 2021, nr 53, wyd. 304, <http://meakultura.pl/artukul/salade-dariusza-milhauda-2492> [dostęp: 27.04.2022].

## Abstract

---

### **Sounds of Carnival: The Musical Language of *Le Carnaval d'Aix* op. 83b by Darius Milhaud**

Darius Milhaud (1892–1974) is one of the leading composers of the French avant-garde in the 20<sup>th</sup> century. His stylistic idiom was formed under the influence of the folklore of various cultures from around the world, which he encountered during his numerous travels. One of the compositions inspired by foreign elements, both musical and cultural, is the fantasia *Le Carnaval d'Aix* op. 83b (1926) for piano and orchestra. The analysis from the genre perspective aims to examine the musical poetics of the composition (including Milhaud's specific neoclassical strategies) and its links with Carnival. As a result, a dualistic perspective towards the musical language of the composer is proposed as exemplified by the work in question.

## Keywords

---

Darius Milhaud, fantasia genre, neoclassical techniques, Carnival

