


# Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

 ORCID: 0000-0001-6656-3509

## Reprezentacje karnawału w fantazjach na fortepian z orkiestrą Dariusza Milhauda i Heitora Villi-Lobosa

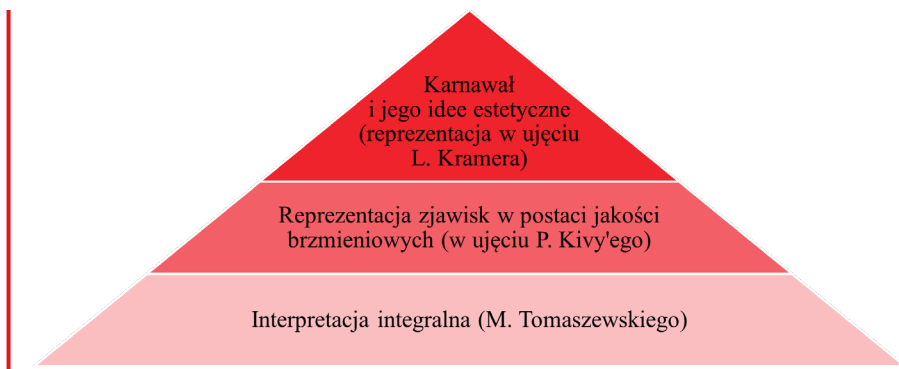
Francuz Darius Milhaud (1892–1974) i Brazylijczyk Heitor Villa-Lobos (1887–1959) we wczesnym okresie twórczości odbyli zamorskie podróże do ojczyzny „tego drugiego”. Udokumentowane zostało także ich spotkanie. Zainspirowani zjawiskiem karnawału stworzyli szereg kompozycji, których tytuły nawiązują do fenomenu kultury<sup>1</sup>. Co ciekawe, dwa tego typu utwory powstały w podobnym czasie, w latach dwudziestych XX wieku, a łączy je podobieństwo gatunkowe i obsadowe. Są to fantazje na fortepian z orkiestrą: *Mômoprecóce* Villi-Lobosa oraz *Le Carnaval d’Aix* op. 83b Milhauda. Niniejsze studium stanowi próbę ich odczytania w kontekście inspiracji estetyką karnawałową, celem odpowiedzi na pytania – jakie idee estetyczne karnawału uległy muzycznej reprezentacji? Które z nich najsilniej rezonowały w dziełach kompozytorów i są dla nich wspólne? Jakimi muzycznymi środkami – związanymi ze strategiami twórców – zostały wyrażone? Czy istnieje związek

1 Przykłady tego typu dzieł, szczegółoly dotyczące uczestnictwa twórców w karnawale i ich fascynacji świętem autorka podaje w artykule *Heitor Villa-Lobos i Darius Milhaud – w kręgu fascynacji twórczych, postaw i osobowości*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2021, nr 1, s. 13–17.

wybranej obsady, gatunku i czasu powstania utworów z fenomenem? Czy karnawał w funkcji inspiracji twórczej może jednocześnie oddziaływać na teksty kultury? Mając na uwadze fakt, że tradycja zapustów nie jest współcześnie podtrzymywana w Polsce na szeroką skalę, artykuł proponuje głębsze zrozumienie rezonansu tego zjawiska w muzyce, zwłaszcza polskiemu czytelnikowi.

Złożona tematyka karnawału wymusiła poszukiwanie narzędzi w różnych ujęciach metodologicznych. Dzieła zanalizowano w perspektywie interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego<sup>2</sup>, z zaakcentowaniem zasady kontekstualności (charakterystyka kulturowego zjawiska karnawału, oddziaływanie kręgu muzyki brazylijskiej i francuskiej na obu mistrzów, ich swoista postawa ideowo-twórcza, estetyka gatunku fantazji) oraz komplementarności (dopełnienie poziomu muzycznej lingwistyki interpretacją poziomu poetyki). Z racji ograniczonej objętości tekstu, powyższe zagadnienia zaprezentowane zostaną jedynie w postaci skrótowych wniosków, zawartych w tabelach interpretacyjnych.

Przechodząc do badania sposobu w jaki fenomen kultury zainspirował wybranych twórców, pomocne okazały się teorie semiotyczne. Na poziomie niższym przyjęto koncepcję reprezentacji Petera Kivy'ego<sup>3</sup>. Korzystając z jego typologii „ilustracji muzycznej”, wyłoniono i usystematyzowano szereg zjawisk w postaci jakości brzmieniowych. Na wyższym pięttrze interpretacyjnym, z racji interdyscyplinarnego charakteru podejmowanej problematyki, zastosowano natomiast hermeneutyczne ujęcie reprezentacji Lawrence'a Kramera<sup>4</sup>.



Przykład 1. Model metodologiczny

- 2 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- 3 P. Kivy, *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- 4 L. Kramer, *Music and Representation*, w: tegoż, *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995, s. 67–97.

Należy zaznaczyć, że zjawisko karnawału ma naturę wieloaspektową, interpretowaną wielotorowo w naukach antropologicznych, etnograficznych i humanistycznych zarówno w Polsce, jak i za granicą<sup>5</sup>. Tymczasem, temat inspiracji karnawałowych w muzyce twórców nie doczekał się jeszcze syntetycznego opracowania, chociaż liczne źródła (zasadniczo zagraniczne) świadczą o zainteresowaniu dziełami Francuza i Brazylijczyka. Wprawdzie nieliczni autorzy sygnalizują wpływ fenomenu na twórczość omawianych artystów (w przypadku Milhauda dotyczy on baletu *Le boeuf sur le toit*<sup>6</sup> i opery *Esther de Carpentras*<sup>7</sup>; także szeregu kompozycji Villi-Lobosa<sup>8</sup>), jednak w żaden sposób nie poruszają kwestii muzycznej reprezentacji.

## Idee estetyczne zjawiska karnawału

Złożoność karnawału sytuuje go na pograniczu teorii święta, teorii zabawy oraz teorii widowisk. Z tej racji Wojciech Dudzik nazywa ów „zjawiskiem totalnym”, a do jego głównych cech charakterystycznych – zaistniałych już w średniowieczu – zalicza: ucztowanie przy muzyce i tańcach, rozwiązłość seksualną, pochody miejskie, przebieranki (także za płęć przeciwną) oraz oddawanie czci bożkowi karnawału<sup>9</sup>. Szczególnym zagadnieniem fenomenu jest odwrócenie, które dla Norberta Schindlera stanowi meritum karnawału:

O istocie karnawału można właściwie powiedzieć tylko tyle, że stawia on wszystko na głowie [...] Karnawał nie jest więc tylko nieporządkiem przeciwstawionym porządkowi normalnego życia, ale dopiero razem z nim stanowi cały porządek<sup>10</sup>.

- 5 Zob. bibliografia niniejszego artykułu (Publikacje dotyczące kultury). Dużo uwagi poświęca się również teorii karnawalizacji Michaiła Bachtina (głównie w opracowaniach teoretycznoliterackich). Autorzy badają w szczególności kategorie śmiechu i błazeństwa z różnych perspektyw metodologicznych (m.in. intertekstualności, semiotyki, aksjologii), dokonując następnie interpretacji wybranych dzieł. Przywoływane są również wybrane koncepcje karnawalizacji w świecie ponowoczesnym, niezależne od teorii Bachtina (Postman, Eco, Burszt). Zob. *Karnawalizacja. Tendencje ludyczne w kulturze współczesnej*, red. J. Grad, H. Mamzer, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004; *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. A. Stoff, A. Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.
- 6 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. 1–59.
- 7 B.L. Kelly, *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*, Routledge, New York 2016, s. 102.
- 8 Zob. A. Rusin, dz. cyt., s. 14.
- 9 W. Dudzik, *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 101.
- 10 N. Schindler, *Aspekty historyczno-antropologicznej teorii karnawału*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik i in., red. L. Kolankiewicz,

Zapustnym rozrywkom towarzyszy zabawa, będąca jedną z metod odkodowania fenomenu. Przykładowo, Victor Turner akcentuje ów element w brazylijskim karnawale, zauważając, iż „Pod powierzchnią zewnętrznych przejawów absurdu, fantazji i sprośności skrywa się często poważne przesłanie”<sup>11</sup>. Robert Caillois – do którego m.in. odwołuje się Turner – definiuje grę i zabawę jako umilające czas działanie dokonujące się w ograniczonym miejscu i czasie<sup>12</sup>. Świat gier osadza w obrębie dwóch tendencji (grec. *paidia* – *ludus*), stanowiących kontrastujące formy bawienia się. Termin *paidia* obejmuje „spontaniczne przejawy instynktu zabawowego” właściwe dla dziecięcej wyobraźni. Określenie *ludus* dotyczy zaś potrzeby wymyślenia „przeszkód, które coraz bardziej utrudniają osiągnięcie pożądanego celu”<sup>13</sup>. Nasuwa się stąd wniosek, iż gra oznacza „wolność, która ma istnieć w samym centrum rygorystycznych zasad”<sup>14</sup>. Autor wyróżnia kategorie<sup>15</sup> wyjaśniające strukturę gier, które są skorelowane z postawami psychologicznymi uczestników:

Kategoria	Opis	Postawa
<i>agon</i>	współzawodniczenie w przewadze o jakąś cechę, np. pomysłowości lub szybkości	ambicja zwycięstwa
<i>alea</i>	los, od którego zależy zwycięstwo	bierność
<i>mimicry</i>	naśladowanie jakiejś innej rzeczywistości, maskowanie własnej osobowości niekiedy przy pomocy przebrania	udawanie, przyjęcie maski
<i>ilinx</i>	dążenie do oszołomienia, transu lub ekstazy poprzez zatracenie świadomości, np. w tańcu	chęć rozkoszy i unicestwienia

Tabela 1. Kategorie gier i zabaw według Rogera Caillois

Kolejne zagadnienie dotyczy widowiskowego charakteru zjawiska. Powołując się na teorię performansu Richarda Schechnera<sup>16</sup>, Dudzik

Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 430.

- 11 V. Turner, *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 159.
- 12 R. Caillois, *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatariewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997, s. 17–18.
- 13 Tamże, s. 22.
- 14 Tamże, s. 8.
- 15 Według Caillois wymienione kategorie nie zawsze wspólnie występują w grach i zabawach – łączą się bowiem tylko w określone związki. Dudzik odnotował jednak, iż Turner zinterpretował brazylijski karnawał przy pomocy każdej z nich, co czyni to zjawisko wyjątkowym z perspektywy przytaczanej teorii. Zob. R. Caillois, dz. cyt., s. 70; W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 77.
- 16 Zob. R. Schechner, *Co to jest performans?*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 2003, nr 3, s. 127–149.

reinterpretuje zaproponowane przez badacza funkcje performansów. Zaznacza, iż karnawał to „performans totalny”, w którym występują wszystkie z wymienionych funkcji<sup>17</sup>:

<b>Funkcja według Dudzika</b>	<b>Opis działania</b>
ludyczna	zabawianie, rozrywka
estetyczna	tworzenie czegoś pięknego
kreacyjna	ustanawianie lub zmienianie tożsamości, przywoływanie rzeczywistości z innego świata
integracyjna	budowanie / podtrzymywanie wspólnoty
oczyszczająca	uzdawianie, oczyszczenie z odczuwanego na co dzień dyskomfortu
dydaktyczna	przekazywanie tradycji obchodów
sakralna	obcowanie z tym co święte bądź demoniczne

Tabela 2. Funkcje performansu obecne w karnawale zreinterpretowane przez Wojciecha Dudzika

Nie istnieje uniwersalny scenariusz karnawałowy, jednak pewne formy postępowania które występują na całym świecie. Według Dudzika ośrodek całego kompleksu obchodów stanowi wystawna parada, którą zwiastują „rozmaite praktyki inauguracyjne, zmierzające do ustanowienia nowej jakości czasowej, wieńczą zaś ceremoniały zamykające cały okres i przywracające codzienność”<sup>18</sup>. Uczestnicy parady są z reguły zorganizowani w grupy realizujące własny scenariusz pochodu. Wśród postaci zmierzających korowodem można dostrzec m.in. diabły, błaznów, kostiumy zwierzęce, bohaterów komedii *dell'arte*, karnawałowych króli, postaci historyczne, militarne lub wywodzące się z legend ludowych.

Karnawałowicze poruszają się w rytm muzyki, którą potęguje hałas, zgiełk, trzaski z bicia, dźwięki wydobywane z instrumentów oraz różnych gwizdków, młynków czy piszczałek<sup>19</sup>. Repertuar obejmuje folklorystyczne melodie grane na tradycyjnym instrumentarium oraz aranżacje współczesnych przebojów. W kontekście problematyki muzycznej, warto przytoczyć artykuł Lozanki Psychevy, analizującej jeden z bułgarskich karnawałów w perspektywie dźwiękowego archetypu maskarady. „Karnawały – jak pisze etnomuzykolog – dostarczają niezbędnego kontekstu dla dźwiękowego mitu”<sup>20</sup>. Autorka uważa, iż

17 W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005, s. 114–115.

18 Tamże, s. 158.

19 Tamże, s. 171. Termin „karnawałowicz” oznaczający uczestnika karnawału został ukuty przez Dudzika we wstępie do cytowanej monografii, gdzie badacz tłumaczy wybór sufiksu „-owicz”.

20 L. Psycheva, *Sound syntax of masquerade games in Bulgaria*, w: *Music and Dance in Southeastern Europe: Myth, Ritual, Post-1989*, Audiovisual Ethnographies, I. Vlaeva i in.,

zjawiska dźwiękowe wraz z kompleksem obrzędów konstytuują „tradycyjny profil dźwiękowy”, będący muzycznym znakiem rozpoznawczym danego obszaru. Symultanicznie brzmiące linie melodyczne odbierane są jako continuum i postrzegane jako całość, stąd ich dźwiękowy obraz może stanowić *quasi* partyturę orkiestrową<sup>21</sup>. Muzykolog wyróżnia cztery warstwy:

- dzwonów (mających w kulturowej recepcji magiczną moc),
- głosów (śpiew, pieśni, wrzawa, dialog, śmiech, zaklęcia),
- instrumentalną (której źródłem są instrumenty muzyczne; integrującą muzykę tradycyjną z popularną),
- innych odgłosów / hałasów.

W okresie mięsopestu spotykane są także magiczne rytuały. Obok obrzędów rozpoczynających i wieńczących karnawał, występują „obrzędy przejścia” (działania, które w symboliczny sposób wyrażają pewne zmiany)<sup>22</sup>. Przez niektórych badaczy sam mięsopeust jest bowiem traktowany jako „ceremonia przejścia” wyrażająca radość z życia, odrodzenie się z zimy na wiosnę oraz zażegnanie zabaw zwiastujące czterdziestodniowy okres postu<sup>23</sup>.

## ***Mômoprecóce* i *Le Carnaval d'Aix* – geneza dzieł**

Jak już wspomniano, *Mômoprecóce* Villi-Lobosa<sup>24</sup> i *Le Carnaval d'Aix* Milhauda wykazują podobieństwo na różnych polach. Obaj kompozytorzy wskazali także pierwowzory w podtytułach swoich kompozycji: Villa-Lobos odnotował w partyturze *sur le Carnaval des Enfants Brésiliens* (na tematy z Karnawału dzieci brazylijskich), a Milhaud *d'après „Salade”* (według „Salade”)<sup>25</sup>.

---

University Publishing House „Neofit Rilski”, Blagoevgrad 2016, s. 22.

21 Tamże, s. 18.

22 Zob. A.V. Gennep, *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii: o bramie i prog, o gościnności i adopcji...*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006; R. Kasimow, *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślanie nad pojęciem „karnawał”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4, s. 137–140.

23 Zob. J. Heers, *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.

24 Powstanie *Mômoprecóce* jest związane z zamówieniem Magdaleny Tagliaferro (1893–1986) z 1929 roku, mieszkającej – podobnie jak kompozytor – w Paryżu. Solistka prawykonała kompozycję w Amsterdamie pod batutą Pierre’a Monteux jeszcze w tym samym roku, natomiast premiera paryska odbyła się w roku następnym, 23 lutego, pod dyrekcją Enrique’a Fernandez de Árbosa. Co ciekawe, dwa lata wcześniej Darius Milhaud występował ze swoją fantazją *Carnaval d'Aix* op. 86b, współpracując z obydwojoma dyrygentami. Zob. L.M. Peppercorn, *Villa-Lobos “Ben Trovato”*, „Tempo. New Series” 1991, nr 177, s. 35; D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995, s. 113, 162–163.

25 Autorka omawia wybrane aspekty muzyki prymarnej fantazji na łamach artykułów w czasopiśmie internetowym Meakultura. Zob. A. Rusin, „*Salade*” *Dariusza Milhauda*,

Villa-Lobos przekształcił suitę fortepianową *Carnaval das Crianças* z lat 1919–1920 w jednoczęściową fantazję na fortepian i orkiestrę: dodał sekcje łączące poszczególne ogniwa suity i opatrzył nowym tytułem *Mômoprecóce*<sup>26</sup>. Chociaż recenzent amerykańskiego prawykonania kompozycji stwierdził, iż utwór stanowi serię krótkich „obrazków dźwiękowych” połączonych solowymi cadenzami<sup>27</sup>, ów pogląd można zakwestionować: jedynie w interludium IV występuje dodatkowo partia fortepianu – pozostałe są orkiestrowe. Poza tym, wirtuozeria pianisty dochodzi do głosu niemal w całej fantazji. Tytuły poszczególnych epizodów zaczerpniętych z cyklu nie zostały zawarte w partyturze. W wyniku porównania dzieł wiadomo jednak, iż rys architektoniczny utworu tworzą preludium oraz osiem epizodów, które okalają orkiestrowe interludia.

Rys architektoniczny fantazji	Numer orkiestrowy fantazji	Uwagi do fantazji	Ogniwo cyklu fortepianowego <sup>28</sup>
<i>Preludium</i>	początek – [1]	—	—
I. <i>Konik pierrocika</i>	[2] – [5]	całość	I. <i>Konik pierrocika</i>
<i>Interludium I</i>	[6]	—	—
II. <i>Bicz diabełka</i>	[7] – [15]	wewnętrznie dodane: 3 takty w nr [12] 2 takty w nr [13]	II. <i>Bicz diabełka</i>

„MEAKULTURA” 2021, <http://meakultura.pl/arttykul/salade-dariusza--milhauda-2492> [dostęp 11.10.2022]; Taż, *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa na przykładzie cyklu fortepianowego „Carnaval das Crianças”*, MEAKULTURA 2021, <http://meakultura.pl/arttykul/muzyczny-jezyk-heitora-villi-lobosa-na-przykladzie-cyklu-fortepianowego-carnaval-das-criancas-2555> [dostęp: 11.10.2022].

- 26 S. Wright, *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992, s. 29. Termin ten jest neologizmem wywiedzionym z połączenia słów *Momo* (król brazylijskiego karnawału) oraz *precoce* (port. „przedwczesny”, „niedojrzały”). Chociaż monografiści nie odnotowują akcentów w tytule kompozycji, w niniejszym artykule zachowana zostaje oryginalna wersja tytułu z analizowanej partytury.
- 27 R. Brown, *Villa-Lobos in Washington*, „Modern Music. A Quaterly Review” 1940, nr 3, s. 173–174.
- 28 Własne tłumaczenia tytułów części (w oryginale: I. *O ginête do pierrozinho*, II. *O chicote do diabinho*, III. *A manha da pierreite*, IV. *Os guizos do dominozinho*, V. *As peripécias do trapeirozinho*, VI. *As traquinces do mascarado mignon*, VII. *A gaita de um precoce fantasiado*, VIII. *A folia de um bloco infantil*). Warto zwrócić uwagę na nieścisłość dwóch terminów: port. *fantasiado* może oznaczać zarówno marzyciela, jak i przebierańca uczestniczącego w karnawale. Wybrane tłumaczenie wynika z silnie „marzycielskiego” charakteru ogniwa. Natomiast fr. *mignon* (milutki, śliczny) używane było w dawnym języku portugalskim w znaczeniu ulubieńca lub zalotnika króla. Z tego powodu w angielskim tłumaczeniu, pojawia się określenie *coquette*, które w języku polskim ma silne konotacje żeńsko-rodzajowe oraz erotyczne. Aby uniknąć nieporozumień językowych, wybór padł na termin dziecięcy „amerek”.

<i>Interludium II</i>	[16] – [22]	—	—
III. <i>Podstęp pierrette</i>	[23] – [27]	całość	III. <i>Podstęp pierrette</i>
<i>Interludium III</i>	[28] – [30]	—	—
IV. <i>Dzwonki małego domino</i>	[31] – [37]	wewnętrznie dodane: 4 takty w nr [31] 3 takty oraz 1 takt w nr [33] 3 takty, 2 takty i 1 takt w nr [34]	IV. <i>Dzwonki małego domino</i>
<i>Interludium IV</i>	[38] – [41]	—	—
V. <i>Przygody gałganiarzyka</i>	[42] – [46]	całość	V. <i>Przygody gałganiarzyka</i>
<i>Interludium V</i>	[47]	—	—
VI. <i>Figle zamaskowanego amorka</i>	[48] – [56]	wewnętrznie dodane: 2 takty w nr [51] 4 takty w nr [52] 2 takty w nr [53] 2 takty w nr [55]	VI. <i>Figle zamaskowanego amorka</i>
<i>Interludium VI</i>	[57] – [59]	—	—
VII. <i>Piszczalka małego marzyciela</i>	[60] – [67]	całość fermata wydłużona o 1 takt	VII. <i>Piszczalka małego marzyciela</i>
<i>Interludium VII</i>	[67] – [68]	—	—
VIII. <i>Uciecha zespołu dziecięcego</i>	[69] – koniec	7 pierwszych taktów w nr [67] wewnętrznie dodane: 16 taktów w nr [73] koda wydłużona o 1 takt	VIII. <i>Uciecha zespołu dziecięcego</i>

Tabela 3. Wykaz wspólnego materiału muzycznego *Carnaval das Crianças* i *Mômoprecóce*

Z kolei Milhaud wyłonił szesnaście fragmentów z baletu śpiewanego *Salade* op. 83, pogrupował je w dwanaście części nie zachowujących porządku akcji scenicznej, odrzucił warstwę słowną i zatytułował *Le Carnaval d'Aix*. Makroforma fantazji obejmuje ogniwa: I. *Le Corso*, II. *Tartaglia*, III. *Isabelle*, IV. *Rosetta*, V. *Le bon et le mauvais tuteur*, VI. *Coviello*, VII. *Le Capitaine Cartuccia*, VIII. *Polichinelle*, IX. *Polka*, X. *Cinzio*, XI. *Souvenir de Rio (Tango)*, XII. *Final*. Co ciekawe, kompozytor stworzył dzieło na własne potrzeby, by móc być wykonawcą solowej partii<sup>29</sup>.

29 D. Milhaud, dz. cyt., s. 107.



Warto odnieść się do problemu muzycznych inspiracji. Zgodnie z klasyfikacją sposobów istnienia „muzyki w muzyce” Mieczysława Tomaszewskiego<sup>30</sup>, w obu utworach muzyka prymarna stanowi punkt odniesienia dla muzyki nowej, która uległa jednak znacznemu przekształceniu strukturalnemu oraz ideowemu. Powyższe rozważania wskazują na twórczą „sytuację inspiracji” – jeśli przyjąć terminologię muzykologa – a muzykę nowo powstałych fantazji można określić jako „rozwijającą”. Znajduje ona w muzyce prymarnej (cyklu fortepianowym oraz balecie) jedynie punkt wyjścia. Punktem dojścia jest natomiast zjawisko karnawału, co potwierdzają analizy zawarte w dalszej części artykułu.

## Analiza muzycznych reprezentacji

Słuchowe doświadczenie analizowanych dzieł pozwala na wyodrębnienie określonych jakości brzmieniowych. Koncepcja reprezentacji Petera Kivy’ego<sup>31</sup> staje się stąd narzędziem, dzięki któremu z tkanki dźwiękowej można wyłonić sposoby muzycznego przedstawiania różnorodnych idei, które uległy swoistej reprezentacji muzycznej. Zjawiska te związane są z różnymi sferami sztuki, kultury oraz egzystencji, dlatego zjednoczenie ich pod wspólną kategorią karnawału, wydaje się nielogiczne. Procedura ta jest jednak niezbędna do dalszego poszukiwania ukrytych systemów organizacji, wynikających z syndromu gatunkowego fantazji. Warto zauważyć, iż poszczególne idee są takie same w obu dziełach. Związane są wówczas z paradą karnawałową, podczas której rozbrzmiewają świąteczne fanfary oraz tętent koni<sup>32</sup>.

30 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.

31 P. Kivy, dz. cyt., s. 28–60, zob. R.D. Golianek, *Teoria reprezentacji muzycznej*, w: tegoż, *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998, s. 73–85. Ujęcie tabelaryczne utworzone na podstawie opracowania R. Borowieckiej, zob. Taż, *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019, s. 541.

32 Kolorystyka obu fantazji wypływa z wyboru obsadowego. Kompozycje zostały zinstrumentowane na fortepian z towarzyszeniem orkiestry. W *Le Carnaval d’Aix* w jej skład wchodzi: flet piccolo, 2 flety poprzeczne, obój, 2 klarnety, fagot, 2 waltornie, 2 trąbki, puzon, tuba, kotły, perkusja (werbel, talerze, bęben wielki, bęben tenorowy *caisse roulante*, tam-tam, bębenek baskijski, kastaniety i tamburyn) oraz kwintet smyczkowy. Instrumentarium orkiestrowe *Mômoprecóce* obejmuje natomiast: flet piccolo, flet, obój, rożek angielski, klarnet, saksofon altowy, fagot, kontrafagot, rogi, trąbka, puzon, kotły, bęben wielki (*grosse caisse*), bębny mniejsze (*tambour* i *tambourin*), bęben mały (*tambourin de campagne*), mały bębenek – zabawkę dziecięcą (*petit tambour de jouet des enfants*), werbel (*caisse claire*), *reco-reco* (rodzaj skrobaczki), *xocalho* (rodzaj grzechotki), grzechotkę z małymi dzwoneczkami resp. brzękadło (*hochet avec plusieurs petits grelots*), bębenek baskijski, czeleść i kwintet smyczkowy.

Typ reprezentacji według Kivy'ego		Zjawisko w postaci jakości brzmieniowych	Sposób muzycznego przedstawienia
Reprezentacja zjawisk dźwiękowych („brzmienia samego w sobie”)		tętent konika	motyw galopu (I. <i>Konik...</i> )
		dzwonki	instrument „brzękadło” w obsadzie
		piszczałka	motywy pasażowe na tle zawieszanej, wysokiej nuty fletu lub oboju (VII. <i>Piszczalka...</i> )
		środki wykonawcze karnawałowego bloco	metrum $\frac{3}{4}$ , polirytmiczny, synkopowany akompaniament, instrumentarium perkusyjne, folklor i muzyka popularna Brazylii (VIII. <i>Uciecha...</i> )
		odświętna fanfara	różnorodne odcinki i motywy „fanfarrowe” ( <i>Preludium, Interludium II, III. Podstęp...</i> , VIII. <i>Uciecha...</i> )
		odgłosy dżungli	motywy ptasie, warstwa flażoletów w smyczkach, ostinato bębnow (VIII. <i>Uciecha...</i> , I. <i>Konik...</i> , IV. <i>Dzwonki...</i> )
		śmiech	„czarno-białe” motywy fletu piccolo, opadający „biały” pochod triolek w kolejnych partiach instrumentalnych (I. <i>Konik...</i> , II. <i>Bicz...</i> ) <sup>33</sup>
Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja przez konwencjonalne skojarzenia	„toczenie się” wózka gałganiarzyka	kołowa figura akompaniamentu fortepianu
		gest „zbierania gałganów”	łukowy rysunek odcinków melodycznych opartych na półnucie (V. <i>Przygody...</i> )
		upadek gałganiarzyka	opadające „czarno-białe” motywy klasterowe
		bicz diabła	motywy <i>arpeggio</i> (w tym motyw trytonowo-sekstowy)
		podskoki pierrete	główna myśl melodyczna rozwijana na motywie skoku tercji i kwarty

33 „Kolorowe” motywy wynikają z idiomu stylistycznego kompozytora stosującego podział klawiatury na białe i czarne klawisze, czyli tzw. alterację kolorystyczną, zob. Oliviera J., *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*, „Latin American Music Review”, 1984, nr 5/1 oraz przykłady nutowe w artykule autorki *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa...*, dz. cyt., [dostęp: 11.10.2022].

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja istotowa	charakter diabełka	muzyczne cechy diaboliczności <sup>34</sup>
		podstęp pierrette	schromatyzowana główna myśl tematyczna
		charakter pierrette	idiom gatunkowy <i>modinhy</i> <sup>35</sup>
		charakter marzyciela	idiom gatunkowy <i>modinhy</i>
		kategoria dziecięca	określenia ekspresywne (np. <i>avec joie</i> ), bębenek-zabawka w instrumentarium (nr [9]), motywy śmiechu, prostota odcinków pentatonicznych, sugestywne tytuły epizodów

Tabela 4. *Mômprecóce* Heitora Villi-Lobosa w perspektywie koncepcji reprezentacji Petera Kivy'ego

Typ reprezentacji według Kivy'ego	Zjawisko w postaci jakości brzmieniowych	Sposób muzycznego przedstawienia
Reprezentacja zjawisk dźwiękowych („brzmienia samego w sobie”)	odświętna fanfara	motywy i odcinki fanfarowe
	środki wykonawcze prowansalskich tamburyniarzy <sup>36</sup>	„piszczalkowa” instrumentacja (flet piccolo, bardzo wysokie rejestry, artykulacja frullato), rozbudowana warstwa instrumentów perkusyjnych (w tym ludowych)
	muzyka z Rio de Janeiro	gatunki muzyki brazylijskiej: tango i <i>maxixe</i> <sup>37</sup>
	tętent konia	motyw galopu

34 W fantazji Villi-Lobosa diaboliczność zostaje wyrażona na sposób ironiczny *buffo*. Kwestię tej kategorii ekspresyjnej w muzyce podejmuje M. Pawłowska, zob. Taż, *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil: Essays in Literary Criticism, Comparative Literature and Interdisciplinary Studies*, red. G. Branny, J.G. Holland, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013.

35 *Modinha* jest rodzajem krótkiej lirycznej pieśni, którą cechują falująca melodia, występowanie spletających się melodii z synkopowych motywów, „melodyjna chromatyka” oraz prosty akompaniament. Zob. E.V. de Lima, *Modinha i lundu. Wkroczenie miejskiej muzyki popularnej do sfery publicznej Brazylii*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014, s. 48–49.

36 W Prowansji, na terenie której urodził się kompozytor, typowy środek wykonawczy w muzyce ludowej stanowi akompaniament tamburyniarzy (*tambourinaires provençaux*), grających niekiedy równocześnie na wielkich tamburynach (*tambourins*) i trójotworowych piszczałkach, zob. Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, <https://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp 11.10.2022].

37 *Maxixe* to taniec cechujący się regularnością synkop w linii melodycznej, a także w akompaniamencie, utożsamiany z brazylijskim tangiem. Wyróżnia się falującą melodyką rozwijaną

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezent. przez konwencjonalne skojarzenia	paradowanie	motywy paradowania
		tańczenie	idiomy gatunkowe ujęte w formę suity
		dialogowanie	stile concertato
		westchnienie	„zawieszono” akordy-agregaty <sup>38</sup>
		maszerowanie	idiom gatunkowy marsza
	Reprezentacja istotowa	charakter Tartaglii	gatunek burleski, nasycenie „naiwną” tonacją C-dur, „przybrudzenie” dysonansami, przejściowa bitonalność (kontrapunkt dętych blaszanych), prostota myśli tematycznych o budowie okresowej
		charakter Doktora	groteskowo-patetyczne preludium i postludium, postawa <i>buffo</i> , majestatyczne półnuty gongu, „skrzeczący” akord dysonujący inicjujący nowe centrum tonalne, idiom tanga, „harmider” fakturalny, „hałaśliwe” brzmienia
		charakter Kapitana Cartucci	gatunek marsza, ostentacyjne osadzenie w tonacji C-dur, fanfary i galop, gęsta faktura akordowa, potęgowanie dynamiki określeniami <i>ff</i> , ale i dążenie do orkiestrowego <i>descrescendo</i> zwieńczonego „płochliwym” <i>glissando</i> w partii fortepianu
		charakter Rosetty	berceuse i siciliana, kantylenowe solo oboju, określenie wyjściowe <i>souple et animé</i> (giętko i z ożywieniem), „promienna” gama E-dur i e lidyjska, impresjonistyczna kolorystyka, dynamika w odcieniach <i>piano</i>
		charakter Cinzio	walc o onirycznym, rozmarzonym charakterze, śpiewne solo fagotu, bitonalność tonacji G-dur i e-moll oraz w akordach-agregatach (motywach „westchnienia”), „zasmucona” d-moll eolska, dyskretna dynamika

w ośmiotaktowych fazach, zachowuje metrum  $\frac{3}{4}$  i rytm habanery. Zob. G. Béhague, *Maxixe*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001, s. 166.

38 Akordy-agregaty stanowią jeden z elementów kompozytorskiego stylu wyłaniający się w części III. *Isabelle*, co autorka analizuje w artykule *Odgłosy karnawału – muzyczny język*

Reprezentacja zjawisk pozadźwiękowych	Reprezentacja istotowa	charakter Izabeli	rigaudon, miękkie solo fletu, żywe tempo, elementy folkloru Prowansji, w fortepianie dominuje faktura akordowa, sukcesywna polirytmia, ostra artykulacja i liczne akcenty (niekiedy z przesunięciem na słabą część taktu)
		charakter Poliszynela	najszybsza część suity, gatunek bourree, radosny charakter, „rozgorączkowane” wahadłowe przebiegi gamowe w D-dur, „politonalność kontrapunktyczna” <sup>39</sup> sugerująca maskowanie bohatera, w instrumentacji flet piccolo
		charakter Coviello	badinerie, charakter błyskotliwy i „zwinny”, pełen werwy akompaniament szesnastkowy (odwrócony bas Albertiego), brzmienia sekundowe, flet piccolo i kastaniety, dążenie do orkiestrowego <i>decrescendo</i> , lekka artykulacja <i>pizzicato</i> i <i>staccato</i>

Tabela 5. *Le Carnaval d'Aix* Dariusza Milhauda w perspektywie koncepcji reprezentacji Petera Kivy'ego

## Muzyczne reprezentacje karnawału

Odczytanie dzieł w kontekście poglądów Kivy'ego pozwoliło wyłonić w różnorodnych ideach (niezwiązanych wyłącznie z estetyką karnawału), przynależnych warstwie strukturalnej. Okazuje się jednak, iż kompozytorzy podejmując złożoną problematykę karnawału w muzyce, ukazali znacznie szerszą perspektywę zjawiska w analizowanych utworach. Uchwycenie „drugiego dna” obu fantazji oraz niesionych przez nie sensów umożliwia metoda Lawrence'a Kramera<sup>40</sup>. Autor podkreśla bowiem związek muzyki z kulturą oraz ich wzajemne oddziaływanie. Jako że mamy do czynienia z wyjątkowym zjawiskiem kulturowym, które przeniknęło do tekstu muzycznego za pośrednictwem intencji kompozytorów, można przyjąć, iż karnawał to obiekt reprezentowany przez

„*Le Carnaval d'Aix*” op. 83b Dariusza Milhauda, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 53 (2/2022), s. 18.

39 Kompozytor przybliżył problem swojej techniki opartej na „politonalności kontrapunktycznej” i „politonalności harmonicznnej” w artykule *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale”, 1923, nr 4, s. 29–44.

40 L. Kramer, dz. cyt., s. 67–97; zob. I. Sowińska-Fruhtrunk, *Arnold Schönberg. Oblicza mimesis i reprezentacji muzycznej*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2021.

obiekt reprezentujący – muzykę. Tym samym, idee uprzednio wyróżnione za pomocą metody Kivy’ego wraz z innymi, związanymi z kulturową recepcją mięsopustu (także wyrażonymi w postaci jakości brzmieniowych), reprezentują ogół karnawałowych kategorii estetycznych.

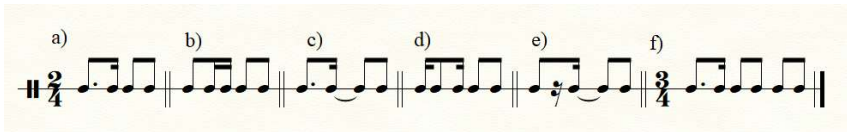
Warto przypomnieć, iż karnawał sytuuje się „na przecięciu” teorii widowisk, teorii gier i zabaw oraz teorii święta, co wpływa na niejednoznaczne możliwości interpretacji zjawiska. Wskutek tego, twórcy eksponują kategorie karnawałowe z różnym natężeniem. Idee, które najsilniej rezonują w muzyce Villi-Lobosa i Milhauda są związane z pojmowaniem karnawału jako performansu (widowiska o określonym miejscu, w rytmie muzyki karnawałowej, z paradą i maskaradą oraz biorącymi w niej udział karnawałowiczami) oraz jako gry i zabawy (opartych na specyficznych kategoriach, zawierających błazenady, taniec i śpiew); w mniejszym stopniu twórcy odzwierciedlają aspekt świąteczny (czas „poza czasem”, odwrócenie).

Należy jednak podkreślić, iż właściwości leżące u podstaw zapustów występują niekiedy łącznie w odniesieniu do przytoczonych teorii. Spowodowane jest to wielotorowością zagadnienia. Tak więc przykładowo taniec wykonywany podczas parady może wchodzić zarówno w zakres teorii gier i zabaw, jak i teorii widowisk. Podobnie w muzyce: jedno zjawisko może reprezentować odrębne idee, np. dzwoneczki w instrumentarium symbolizują magiczną moc i jednocześnie stanowią element przebrania dziecka (IV. *Dzwonki...*); postawa *buffo* jest zaś elementem błazenady (aspekt gry i zabawy) bądź odwrócenia świata na opak (aspekt świąteczny). Tendencja ta wpisuje się zatem w koncepcję metafory Kramera, która nadaje mnogie znaczenie podobieństwu dwu obiektów, opierając się m.in. na relacji intertekstualnej.

Z perspektywy karnawału jako gry i zabawy, kompozytorzy nie tylko muzycznie opracowują figle i błazenady bohaterów, ale i wpłatają w narrację liczne – niekiedy groteskowe – żarty muzyczne (jawnie wypływające z doświadczenia słuchowego). Już sam gatunek fantazji reprezentuje aspekt karnawałowej gry i zabawy (od pojęcia „fantazji” zakorzenionego w kulturze aż do zespołu przyjętych reguł gatunkowych, co stanowi opozycję *paidia-ludus*). Dodatkowo, utwory zawierają odniesienia do idiomu różnego rodzaju tańców – europejskich oraz brazylijskich – kojarzonych z karnawałową kategorią ekstazy, zatracenia. Fantazja Villi-Lobosa wzbogacona jest również o wątki dziecięce wyrażające szczerą radość z okazji świętowania i zabawy.

Z perspektywy karnawału jako widowiska, w obu przypadkach fantazje reprezentują korowód karnawałowy odbywający się w określonym miejscu. Uczestniczą w nim tytułowi bohaterowie – zamaskowani karnawałowicze, niekiedy w strojach postaci *commedia dell’arte*. Przedstawione parady rozpoczynają się świątecznymi fanfarami, wieńczą zaś radosnymi finałami stanowiącymi apogeum okresu zabaw i swawoli. W całości dzieł wyłaniają się także motywy nawiązujące wprost do idei uroczystego maszerowania:

- *Le Carnaval d'Aix* – w przeciwieństwie do ogółu numerów *Salade* – zostaje zintegrowany motywem paradowania (naprzemiennym szeregowaniem akordów w relacji sekundowej lub tercjowej),
- w *Mômoprecóce* dochodzi do „zamaskowania” króla karnawału Momo idiomek karnawałowego marsza marchinhy<sup>41</sup> (czego brak w *Carnaval das Crianças*), który intensyfikowany jest zwłaszcza w orkiestrowych interludiach.



Przykład 1. Warianty figury rytmicznej *marchinhy* wzorowanej na idiome habanery

Co ciekawe, środkowa faza VI. *Figli zamaskowanego amorka* (nr [50]) opiera się na tanecznym rytmie brazylijskim, który kompozytor upodobał do idiomu dwudzielnej *marchinhy*. Wypełnia nim jednak takt  $\frac{3}{4}$  i opatruje określeniem *ironique* – być może w ten sposób „maskując” *marhinę* reprezentującą Momo (wariant f w przykładzie 1.). W wewnętrznych ogniwach kompozytorzy muzycznymi środkami portretują cechy bohaterów oraz przytrafiające się im przygody, które toczą się na tle rozbrzmiewającej muzyki karnawałowej. Warstwa dźwiękowa świadczy o określonym miejscu odbywania się umuzycznionego mięsopustu, z racji nawiązywania do folkloru rodzimego: Heitor Villa-Lobos odwołuje się do idiomu brazylijskiego<sup>42</sup>, natomiast Darius Milhaud kieruje się w stronę idiomu francuskiego i prowansalskiego. Wyeksponowanie aspektu widowiskowego karnawału może być związane z inspirującymi doświadczeniami twórców, za czym przemawiają ich wspomnienia oraz fakty życiowe.

Z perspektywy karnawału jako święta, w dziełach wyłaniają się dwie idee. Pierwsza – pozorne wyjście z czasu – skorelowana jest z estetyką gatunku fantazji: występowaniem „momentów wyróżnionych”<sup>43</sup>. Te kantylenowe,

41 Na obecność idiomu gatunkowego karnawałowego marsza i jego odmian w *Mômoprecóce* zwracają uwagę m.in. autorki rozpraw doktorskich V. Cunha, *The Symbiosis Between Villa-Lobos's Carnaval Das Crianças And Momoprecoce: A Comparative Study*, Open Access Dissertations, City University of New York, New York 2015, s. 61–62 oraz S.A. Leitão, *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929): An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, University of Miami, Coral Gables 2009, s. 70.

42 Tematy wywiedzione z brazylijskich melodii wraz z przykładami nutowymi zostają przytoczone w artykule autorki *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa...*, dz. cyt., [dostęp: 11.10.2022].

43 Na temat syndromu gatunkowego fantazji zob. M. Tomaszewski, *Fantazja f-moll op. 49. Struktura dwoista i drugie dno*, w: tegoż, *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, t. 2, PWM, Kraków 2016, s. 384–410; B. Pocij, *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty kla-*



wręcz oniryczne odcinki sugerują, że – zgodnie z poglądem Turnera – pod powierzchnią błazenady i fantazji, skrywa się przesłanie sensu *serio*. Druga tendencja dotyczy „wywrotowego” charakteru działania twórców przejawiającego się w ich strategiach kompozytorskich. Kompozytorzy w analizowanych dziełach w indywidualny sposób prezentują stąd świat na opak, zamieniając powagę w śmiech.

Szczegółowe przemyślenia prezentuje ujęcie komparatystyczne dzieł w postaci tabeli. Lewa kolumna została zhierarchizowana nie według preferencji twórczych, a według recepcji kulturowej zjawiska (gra i zabawa – idea widowiska – element świąteczny). Do trzech głównych kategorii zostały zaklasyfikowane idee estetyczne przytoczone we wcześniejszym ustępie artykułu, co zostało dokonane zgodnie z intuicyjnym rozumieniem ich istoty.

		Heitor Villa-Lobos <i>Mômoprecóce</i>	Darius Milhaud <i>Carnaval d'Aix</i>
		Obiekt reprezentujący: <b>środki muzyczne</b>	
Obiekt reprezentowany: <b>karnawał i jego idee estetyczne</b>			
Gra i zabawa	błazeństwa i groteska	neoretoryczne figury śmiechu, np. „biały” pochod descendentalny; określenia ekspresyjno-wykonawcze ( <i>ironique, avec joie</i> ); groteskowe instrumentarium w II. <i>Biczu...</i> ; politonalne „tarcia” głosów, przejawiskawione frullato, niski rejestr pochodów gamowych i pentaton. staccato i pizzicato, współbrzmienia sekundowe i trytonowe <i>staccato</i>	postawa <i>buffo</i> , patetyczno-groteskowe preludium i postludium cz. V; taneczne błazenady Poliszynela (polka, tango, <i>maxixe, badinerie, rigaudon</i> ); prostota tematów o proveniencji ludowej i popularnej; „piszczalkowa” instrumentacja; ostentacyjne nasycenie tonacjami C-dur, D-dur, G-dur, A-dur, a-moll; „płochliwe” zakończenia części VI. <i>Coviello</i> i VII. <i>Le Capitaine...</i>
	taniec i śpiew	idiomatyka brazylijskich tańców takich jak <i>samba, marchinha, czy modinha</i> , figura rytmiczna <i>habanery</i>	suita: <i>burlesque</i> , walc, <i>siciliana, berceuse</i> , tango, <i>badinerie, bourrée, rigaudon</i> , polka, <i>maxixe, saltarello</i>

wiszowe, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26; Ch. Field, E.E. Helm, W. Drabkin, dz. cyt., s. 545–557; J. Chomiński, *Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 8–9; A. Rusin, *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA” 2021, <http://meakultura.pl/artukul/fantazja-instrumentalna-semantykagenologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 27.04.2022].



Gra i zabawa	dziecięca radość	wysokie, świetliste brzmienia np. akordy wielotercjowe w <i>Piszczalce...</i> , czelesta, dzwoneczki; „zwiewna” faktura; cytat z braz. piosenki dziecięcej; bębenek zabawka; „złagodzenie” wizerunku diabła, postawa <i>buffo</i> ; gesty „programowe” np. „czarno-białe” motywy klasterowe imitujące upadek	
	opozycja <i>paidia-ludus</i> (dziecko – zabawa, gra)	<p><i>PAIDIA</i> (dziecięcy instykt) zakorzenione w kulturze pojęcie FANTAZJI</p> <p style="text-align: center;">↓ hałas ↓ chęć wyrażania muzyki ↓ poemat symfoniczny i koncert fortepianowy ↓</p> <p style="text-align: center;">genre FANTAZJI <i>LUDUS</i> (zabawa, gra o określonych regułach)</p>	<p><i>PAIDIA</i> (dziecięcy instykt) zakorzenione w kulturze pojęcie FANTAZJI</p> <p style="text-align: center;">↓ hałas ↓ chęć wyrażania muzyki ↓ <i>fantasia-suite</i> i <i>concerto grosso</i> ↓</p> <p style="text-align: center;">genre FANTAZJI <i>LUDUS</i> (zabawa, gra o określonych regułach)</p>
	karnawał jako „gra”	muzyka jako „gra” wyrażająca się poprzez gatunek fantazji	
	kategorie gry według Caillois: a) <i>agon</i> (ambicja zwycięstwa)	współzawodniczenie solisty i orkiestry wynikające z gatunku „koncertującego”	
	b) <i>alea</i> (los)	określenia <i>ad libitum</i> , fermaty, duża improwizacyjność, częste zmiany agogiczne; fakt, że każde wykonanie jest inne	pauza generalna w cz. V, fermaty, określenia zwalniające i przyspieszające tempo; fakt, że każde wykonanie jest inne
	c) <i>mimicry</i> (naśladowanie, przyjęcie maski)	portretowanie karnawalowców i ich atrybutów oraz „maskowanie” rytmu <i>marchinho</i>	portretowanie postaci <i>commedia dell'arte</i> oraz zamaskowanie bohaterów odwrotnymi tytułami części (III. <i>Isabelle</i> i X. <i>Cinzio</i> )
	d) <i>ilinx</i> (ekstaza, zatracenie)	zatrzenie się w brazylijskich tańcach, dziecięcych figlach i kołowej figurze akompaniamentu wózka gałganiarzyka	zatrzenie się w tańcach brazylijskich i europejskich opartych na ostinacie rytmicznym oraz błazenadach

Widowisko	określone miejsce	Rio de Janeiro, folklor Brazylii: skale i pentatoniki, melodie ludowe, gatunki, instrumentarium, odgłosy dżungli (motywy „ptasie”, bębny), indiańska mistyczność w momentach „znaczących”; tytuł sugeruje Momo (króla karnawału)	Aix-en-Provence, tytuł I. <i>Le Corso</i> wskazuje na korowód na alei <i>Cours Mirabeau</i> ; folklor Prowansji: skale modalne, melodyka na wzór pieśni ludowych, „piszczalkowa” instrumentacja i perkusja (bębenek baskijski) na wzór prowansalskich tamburyniarzy
	muzyka karnawałowa – mit dźwiękowy według Peychevy: a) warstwa instrumentalna	instrumenty nietypowe (np. saksofon altowy), perkusyjne, flet piccolo, łączenie idiomu ludowego i popularnego ze sztuką tzw. wysoką w stylu neoromantycznym i neobarokowym	obszerna sekcja perkusyjna, zastosowanie ludowego brzmienia fletu piccolo czy bębena baskijskiego, łączenie idiomu ludowego i popularnego (np. ragtime) ze sztuką tzw. wysoką
	b) warstwa dzwonów	dzwoneczki w instrumentarium symbolizujące magiczną moc	majestatyczne brzmienie gongu
	c) warstwa głosów ludzkich	melodie folklorystyczne i popularne w Brazylii, neoretoryczne figury śmiechu i szydzenia, dialogowanie instrumentów	melodie folklorystyczne i popularne z różnych kultur, <i>stile concertato</i>
	d) warstwa innych odgłosów / hałasów	zagęszczenie fakturalne: tętent, trzaski z bicia, piszczałka, ostinato dziecięcego bębna, chromatyka, motywy „czarno-białymi”, powtarzane tremolanda	„harmider” fakturalny: polifonia kontrapunkcyjna i harmoniczna, „piszczalkowa” instrumentacja, dysonujące, ostre brzmienia instrumentów dętych, motyw galopu
	parada karnawałowa	<i>marchinha</i> (marsz karnawałowy); instrumenty dęte i perkusyjne; fanfary; galop (inauguracja parady karnawałowej)	motyw paradowania (dwie naprzemienne funkcje w relacji sekundowej lub tercji małej); motywy fanfarrowe; motyw galopu
	karnawałowicze i postaci <i>commedia dell'arte</i>	król Momo reprezentowany przez motyw <i>marchinhy</i> ; pierrociok, pierrette, domino, diabełek, przygody gałganiarzyka, amerek, marzyciel z piszczałką i dziecięcy zespół ( <i>bloco</i> )	Tartaglia – magnifici, Izabela – <i>servetta</i> , Rosetta – kochanka, Doktor – <i>magnifici</i> , Coviello – <i>zanni</i> , Kapitan – magnifici, Poliszynel – <i>zanni</i> oraz jego błazenady, Cinzio – kochanek
	maskarada / motyw przebrania	zamaskowani karnawałowicze oraz rytmu <i>marchinhy</i>	zamaskowane postaci <i>commedia dell'arte</i> , także tytułami

Widowisko	karnawał jako „performans totalny” według Dudzika. Funkcja: a) estetyczna	kategoria piękna wyrażająca się w neoromantycznym typie ekspresji i idiomie brazylijskim (taneczny temperament, wylewność, impulsywność, ekstatyczny trans)	kategoria piękna wyrażająca się we francuskiej ekspresji (subtelność wyrażania uczuć, wyważone proporcje architektoniczne, kategoria <i>sérénité</i> )
	b) ludyczna	muzyka stanowi rodzaj rozrywki; może bawić	
	c) kreacyjna	zmiana tożsamości gatunku: cykl fortepianowy przeobrażony w fantazję	zmiana tożsamości gatunkowej: balet przeobrażony w fantazję
	d) integracyjna	wspólnotowe wykonawstwo utworu orkiestrowego, przeciwstawienie solo-tutti (gatunki o charakterze koncertującym)	
	e) oczyszczająca		
	f) dydaktyczna	idiom tradycyjnej muzyki brazylijskiej, stylistyka dziecięca	idiom tradycyjnej muzyki śródziemnomorskiej
	g) sakralna	postać diabła jako obcowanie z tym, co demoniczne	
Święto	pozorne „wyjście z czasu”	„czas zadumania” w momentach „znaczących” sugeruje, iż pod powierzchnią błżeństwa i fantazji skrywa się poważne przesłanie	
		Momenty wyróżnione (impresjonistyczna aura brzmieniowa i wprowadzające w trans mistyczne ostinato) sugerują karnawałowe „wyjście z czasu”, trwanie „poza czasem” i powrót do „czasu rzeczywistego” bez konsekwencji upływu czasu „utraconego”: <ul style="list-style-type: none"> <li>• zakończenia części z idiomem <i>modinhy</i>,</li> <li>• centralne <i>Interludium IV</i></li> </ul>	Kantylenowe momenty wyróżnione wyłaniają się w częściach z wątkami kochanków. Są to: <ul style="list-style-type: none"> <li>• cadenza fortepianu w części IV. <i>Rosetta</i>,</li> <li>• początek finału (szept Cinzio do ukochanej).</li> </ul> Nasuwa się zatem wniosek, iż ich <i>envoi</i> stanowi kategoria miłości.
	odwrócenie świata na opak	zamiana powagi w śmiech poprzez neoretoryczne figury śmiechu i szydzenia, łagodzenie wizerunku diabła – postawa <i>buffo</i> , doświadczanie świata z perspektywy dziecka; zamiana sacrum w profanum – obcowanie dziecka z tym, co demoniczne	dążenie do równości społecznej poprzez odwrócenie ról kobiety i mężczyzny: przedstawienie Cinzio wskazuje na stereotypowe cechy feministyczne takie jak delikatność czy uczuciowość, charakter Izabeli odpowiada przeciwnie cechom męskim – dziarskości, zdecydowaniu i odwadze; zamiana powagi w śmiech zwłaszcza poprzez groteskowo-patetyczny charakter cz. V i postawę <i>buffo</i> względem Kapitana czy Coviello

<b>Święto</b>	rytuały	„obrzęd przejścia” wyrażający zmianę tożsamości gatunkowej (przekształcenie baletu i cyklu fortepianowego w fantazję)
---------------	---------	---

Tabela 6. Interpretacja dzieł kompozytorów według koncepcji L. Kramera

## Echa karnawału w muzyce

W konkluzji warto poruszyć dwutorowość rezonansu mięsopustu. Z jednej strony ten zdumiewający fenomen kultury można rozpatrywać jako inspirację twórczą. Z drugiej zaś karnawał jawi się jako bodziec oddziałujący na teksty kultury (o czym pisze Michaił Bachtin<sup>44</sup>).

Tendencja ta manifestuje się w licznych kompozycjach – powstałych zwłaszcza w XIX i XX wieku – które podejmują temat karnawału, co widoczne jest w programowym nazewnictwie dzieł lub ich części. Wśród nich znajdują się utwory różnych gatunków i obsad: opery, uwertury, cykle, miniatury, utwory orkiestrowe, kameralne i solowe. Do najbardziej znanych muzycznych karnawałów należą dwa cykle Roberta Schumanna, *Karnawał rzymski* Hectora Berlioz, *Karnawał zwierząt* Camille’a Saint-Saënsa, uwertura *Karnawał* Antonina Dwořáka, *Praski karnawał* Bedřicha Smetany, *Karnawał* op. 9 Pavla Haasa, operetki Jacquesa Offenbacha, operetki i utwory taneczne Johanna Straussa czy karnawały skrzypcowe zapoczątkowane przez Niccolò Paganiniego (które poddaje refleksji Renata Suchowiejko)<sup>45</sup>. Przykłady polskich dzieł obejmują takie tytuły jak *Le Carnaval russe* Henryka Wieniawskiego czy *Le Prince Carnaval* Stanisława Lipskiego.

Obszerna problematyka karnawalizacji w wymienionych oraz innych dziełach zasługuje na odrębne studium. Warto stąd wyłącznie na marginesie odnotować, że – podobnie jak w przypadku analizowanych dzieł Milhauda i Villi-Lobosa – są to utwory wirtuozowskie, cechujące się humorem i świąteczną atmosferą, a zarazem kreujące przewrotowy nastrój karnawałowej zabawy. Niekiedy występuje w nich też reguła muzycznego maskowania lub taneczna stylizacja i pojawiają się podobni bohaterowie (karnawałowi władcy, postaci z komedii *dell’arte*, przebierańcy), którzy maszerują w paradzie. Kompozytorzy mają także w zwyczaju nazywać „karnawałem” suitę-fantazje sporządzone na podstawie scenicznych lub filmowych pierwowzorów, czego

44 M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970, s. 166–209.

45 R. Suchowiejko, *The Carnival as a “Topsy-Turvy World” through the Eyes of the Violin Virtuoso*, w: *Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition*, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, PTPN and Henryk Wieniawski Musical Society, Poznań 2011, s. 46–54. Dariusz Milhaud i Heitor Villa-Lobos również stworzyli szereg kompozycji nawiązujących do tematyki karnawałowej.

przykładem są chociażby *Carnaval de Londres* op. 172 Milhauda czy *Carnival Suite* Aleksandra Tansamana. Predylekcja do nadawania tytułów związanych z konkretnym miejscem odsyła natomiast do określonych skojarzeń kulturowych i muzycznych – w ten nurt, obok wymienionych wcześniej dzieł, wpisuje się *Canadian Carnival* Benjamin Brittena.

Przedstawione w analizie sposoby przeniesienia karnawałowych idei estetycznych przez Milhauda oraz Villę-Lobosa na muzyczne środki wyrazowe świadczą o silnej fascynacji świętem, w którym kompozytorzy uczestniczyli już od czasów dzieciństwa. Niemniej na uwagę zasługuje również fakt, że obie kompozycje powstały we Francji w czasie „szalonych lat 20.” Otóż Jan Prokop, relacjonując losy społeczeństwa w powojennych *les années folles*, wskazuje, iż ludność podejmując próbę zapomnienia o tragicznej doli świata, rzuca się w wir rozrywki. Autor konstatuje, że wówczas „rozpoczyna się nieustający karnawał”<sup>46</sup>. Co ciekawe, francuska antropolog Nadine Cretin – stosując podobne nazewnictwo – obwołuje karnawał jednak „szalonymi dniami” (*les folles journées*)<sup>47</sup>. Można zatem wyciągnąć wniosek, iż nie tylko inspiracje twórców, ale i moda na „karnawałową gorączkę” tamtego okresu wpłynęły na decyzję o muzycznym opracowaniu tematu.

Ponadto dobór obsady nastąpił na skutek pobudek pragmatycznych: Milhaud potrzebował utworu koncertowego na własny użytek, natomiast Villa-Lobos dostał zamówienie na kompozycję koncertową od pianistki Magdaleny Tagliaferro. Nie ulega jednak wątpliwości, że zarówno jeden, jak i drugi kompozytor mieli styczność z karnawałem brazylijskim, którym mocno się zainspirowali, zwłaszcza, że – jak twierdzi Karl Braun – „nadrzędną częścią karnawału w Rio jest muzyka”<sup>48</sup>. Co ciekawe, Roberto DaMatta zauważa:

jedną z podstawowych dramatyzacji karnawału brazylijskiego jest wyostrenie przeciwstawienia grupy i jednostki, działania zbiorowego wyznaczonego przez specyficzne kody — działaniu indywidualistycznemu i wyodrębnionemu, które przez nas jest kojarzone z działaniem wolnym<sup>49</sup>.

W kontekście powyższego poglądu, można zinterpretować skład instrumentalny fantazji. Przeciwstawienie *tutti* i solisty – orkiestry i fortepianu – stanowi bowiem paralelę do konfrontacji wolnej jednostki z konserwatywną grupą. Taki sposób operowania obsadą równocześnie leży u podstaw stylu koncertującego, intensyfikowanego w obu dziełach.

46 J. Prokop, *Les années folles – szalone lata*, w: *Dzieje kultury francuskiej*, red. J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, PWN, Warszawa 2005, s. 486–488.

47 N. Cretin, *Fêtes et traditions occidentales*, Presses Universitaires de France, Paris 1999, s. 7.

48 K. Braun, *Karnawał? Karnawalizacja!*, w: *Antropologia widowisk...*, dz. cyt., s. 420.

49 R. DaMatta, *Karnawał równości i karnawał hierarchii*, w: *Antropologia widowisk...*, dz. cyt. s. 405.

Warto także podsumować różnice pomiędzy muzyczną ewokacją karnawału w utworach kompozytorów. Przykładowo Milhaud wykorzystał stylizacje tańców różnych narodów i różnych epok, w przeciwieństwie do Villi-Lobosa, który w fantazji *Momôprecóce* stylizował głównie tańce brazylijskie, wprowadzając także idiom hiszpańskiej habanery. Inny nasuwający się wniosek to fakt, że Villa-Lobos – zgodnie ze swoim idiomem kompozytorskim – wprowadza wątki dziecięce, co przekłada się na tematykę dzieła, użyte instrumentarium i środki wykonawcze. Kompozytor – w odróżnieniu od Francuza – nawiązuje także do symboliki diabła, postaci właściwej dla karnawału w Rio. Dodatkowo momenty wyróżnione w obu kompozycjach są skorelowane z odmiennymi kategoriami wyrazowymi: w *Carnaval d'Aix* ich przesłaniem jest miłość, natomiast w *Momôprecóce* „czas zadumania” może stanowić refleksję nad społecznymi więziami i zniewoleniem jednostki w zhierarchizowanej zbiorowości (co charakteryzuje wydźwięk karnawału brazylijskiego). Oprócz tego, odczytując dzieła w kontekście gatunkowym można uchwycić ich niejednołitą hybrydowość: kompozycja Villi-Lobosa to połączenie poematu symfonicznego z koncertem fortepianowym, zaś Milhauda – suitę (*resp. fantasia-suite*) z koncertem fortepianowym (*resp. concerto grosso*).

Karnawał to czas maskarad i bezkarnej swawoli. Kompozytorzy bezsprzecznie uchwycili w swych dziełach esencję szalonych dni. W kontekście tak pojmowanego fenomenu, warto przytoczyć jedną z myśli Kramera. Zaspokajanie emocjonalnego pragnienia przy udziale muzycznych wrażeń skłoniło bowiem muzykologa do konkretnej refleksji. Autor definiując muzykę jako trop kulturowy wchłaniający wszelkie artystyczne dewiacje – w postaci odwrócenia świata na opak – jednoznacznie stwierdza: „Muzyka jest kieszonkowym karnawałem”<sup>50</sup>.

---

50 L. Kramer, dz. cyt., s. 63.

## Bibliografia

### Publikacje dotyczące muzyki

#### ŹRÓDŁA MUZYCZNE

- Milhaud D., *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel et Cie, Paris 1954, partytura.  
Milhaud D., *Salade* op. 83, Heugel et Cie, Paris 1953, wyciąg fortepianowy.  
Villa-Lobos H., *Carnaval das Crianças*, Dover Publications, Mineola 1996, partytura.  
Villa-Lobos H., *Mômoprecóce*, Éditions Max Eschig, Paris 1973, partytura.

#### MONOGRAFIE I PRACE ZBIOROWE

- Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York 1988.  
Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887–1959)*, The Scarecrow Press, Lanham 2002.  
Beaufils M., *Villa-Lobos. Musicien et poète du Brésil*, IHEAL & EST, Paris 1988.  
Béhague G., *Heitor Villa-Lobos. The Search of Brazil's Musical Soul*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, Austin 1994.  
Borowiecka R., *Twórczość religijna Pawła Łukaszewskiego. Muzyka jako wyraz zmysłu wiary artysty*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2019.  
Collaer P., *Darius Milhaud*, Editions Slatkine, Genève–Paris 1982.  
Collaer P., *Darius Milhaud*, tłum. J.H. Galante, Palgrave Macmillan, San Francisco 1988.  
Cunha V., *The Symbiosis Between Villa-Lobos's Carnaval Das Crianças And Momoprecoce: A Comparative Study*, Open Access Dissertations, City University of New York, New York 2015.  
Drake J., *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York, London, 1989.  
Eggebrecht H.H., *Muzyka i czas*, w: tegoż, C. Dalhaus, *Co to jest muzyka?*, przeł. D. Lachowska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992.  
Eggebrecht H.H., *Uwagi o metodzie analizy muzycznej*, „Res facta” 1973, nr 7.  
Golianek R.D., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998.  
Jourdan-Morthange H., *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.  
Kelly B.L., *Tradition and Style in the Works of Darius Milhaud 1912–1939*, Routledge, New York 2016.

- Kivy P., *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton University Press, Princeton 1984.
- Kramer L., *Classical Music and Postmodern Knowledge*, University of California Press, Berkeley 1995.
- Leitão S.A., *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929): An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, University of Miami, Coral Gables 2009.
- Mariz V., *Heitor Villa-Lobos: Brazilian Composer*, University of Florida Press, Gainesville 1963.
- 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.
- Pawłowska M., *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil: Essays in Literary Criticism, Comparative Literature and Interdisciplinary Studies*, red. G. Branny, J.G. Holland, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013.
- 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 oeuvre*, Editions Seghers, Paris 1968.
- Suchowiejko R., *The Carnival as a "Topsy-Turvy World" through the Eyes of the Violin Virtuozo*, w: *Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition*, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, PTPN and Henryk Wieniawski Musical Society, Poznań 2011.
- Tomaszewski M., *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, t. 2, PWM, Kraków 2016.
- Tomaszewski M., *Fantazja*, w: tegoż, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, PWM, Kraków 2005.
- 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.
- Wright S., *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992.

#### ARTYKUŁY

- Brown R., *Villa-Lobos in Washington*, „Modern Music. A Quaterly Review” 1940, nr 3.
- Coli J., *Heitor Villa-Lobos. Kompozytor nowoczesny i narodowy*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum



- Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014.
- 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.
- Guide Sainte-Baume, red. M. Castell Dargassies, <http://guidesaintebaume.fr/histoire/instruments-de-musique-de-provence/> [dostęp: 11.10.2022].
- Lima E.V. de, *Modinha i lundu. Wkroczenie miejskiej muzyki popularnej do sfery publicznej Brazylii*, w serii «Szkice o Brazylii», nr 12: *Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi Konferencji, Ministerstwo Spraw Zagranicznych, [b.m.] 2014.
- Milhaud D., *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale” 1923, nr 4.
- Oliviera J., *Black Key versus White Key: A Villa-Lobos Device*, „Latin American Music Review” 1984, Vol. 5, No. 1.
- Orrego-Salas J., *Heitor Villa-Lobos: Man, Work, Style*, „Inter-American Music Bulletin” 1966, nr 52.
- Paz E., *Sôdade do Cordão*, Fundação Universitária José Bonifácio, Rio de Janeiro 2000.
- Peppercorn L.M., *Villa-Lobos “Ben Trovato”*, „Tempo. New Series” 1991, nr 177.
- Peppercorn L.M., *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, „The Musical Times”, 1972, Vol. 113, No. 1549.
- Pociej B., *Preludium, toccata i fantazja na instrumenty klawiszowe*, „Ruch Muzyczny” 1983, XXVII nr 26.
- Rusin A., *Fantazja instrumentalna – semantyka, genologia i syndrom gatunku*, „MEAKULTURA” 2021, <http://meakultura.pl/artukul/fantazja-instrumentalna-semantykagenologia-i-syndrom-gatunku-2517> [dostęp: 11.10.2022].
- Rusin A., *Heitor Villa-Lobos i Dariusz Milhaud – w kręgu fascynacji twórczych, postaw i osobowości*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ”, nr 48 (1/2021).
- Rusin A., *Muzyczny język Heitora Villi-Lobosa na przykładzie cyklu fortepianowego „Carnaval das Crianças”*, „MEAKULTURA” 2021, <http://meakultura.pl/artukul/muzyczny-jezyk-heitora-villi-lobosa-na-przykladzie-cyklu-fortepianowego-carnaval-das-criancas-2555> [dostęp: 11.10.2022].
- Rusin A., *Odgłosy karnawału – muzyczny język „Le Carnaval d'Aix” op. 83b Dariusza Milhauda*, Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ, nr 53 (2/2022).
- Rusin A., *„Salade” Dariusza Milhauda*, „MEAKULTURA” 2021, <http://meakultura.pl/artukul/salade-dariusza--milhauda-2492> [dostęp: 11.10.2022].

#### HASŁA ENCYKLOPEDYCZNE

- Béhague G., *Maxixe*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.

- Béhague G., *Samba*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 22, Macmillan Publishers, London 2001.
- Béhague G., *Villa-Lobos Heitor*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, Macmillan Publishers, London 2001.
- Dobrowolski Ł., *Villa-Lobos Heitor*, hasło w: *Encyklopedia muzyczna PWM, Część biograficzna*, t. 11, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2009.
- 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, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2009.

## Publikacje dotyczące kultury

- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik i in., red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Bachtin M., *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Caillois R., *Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1997.
- Cretin N., *Fêtes et traditions occidentales*, Presses Universitaires de France, Paris 1999.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic! s.c., Warszawa 2005.
- Dudzik W., *Karnawały – święta, zabawy, widowiska*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4.
- Gennep A.V., *Obrzędy przejścia: systematyczne studium ceremonii: o brzmie i progu, o gościnności i adopcji...*, tłum. B. Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Heers J., *Święta głupców i karnawały*, tłum. G. Majcher, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 1995.
- Kasimow R., *Poetyka karnawału i obrzędów przejścia. Rozmyślanie nad pojęciem „karnawał”*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3–4.
- Nicoll A., *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1967.

- Peycheva L., *Sound syntax of masquerade games in Bulgaria*, w: *Music and Dance in Southeastern Europe: Myth, Ritual, Post-1989, Audiovisual Ethnographies*, red. I. Vlaeva i in., University Publishing House „Neofit Rilski”, Blagoevgrad 2016.
- Prokop J., *Les années folles – szalone lata*, w: *Dzieje kultury francuskiej*, red. J. Kowalski, A. i M. Loba, J. Prokop, PWN, Warszawa 2005.
- Schechner R., *Co to jest performans?*, „Dialog: miesięcznik Związku Literatów Polskich”, 2003, nr 3.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- Turner V., *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty” 2002, nr 3-4.

## Abstract

---

### **The Representations of Carnival in Fantasias for Piano and Orchestra by Darius Milhaud and Heitor Villa-Lobos**

In the 1920s, Frenchman Darius Milhaud (1892–1974) and Brazilian Heitor Villa-Lobos (1887–1959), inspired by the carnival, created works that resemble each other in genre and scoring. These are the fantasias for piano and orchestra: *Mômoprecóce* by Villa-Lobos and *Le Carnaval d'Aix*, Op. 83b by Milhaud. The article presents an attempt to analyse the pieces in the context of carnivalesque aesthetics as well as musical representation (as described by Peter Kivy and Lawrence Kramer) and seeks to deeply comprehend the phenomenon's resonance in the composers' music.

## Keywords

---

Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, carnival, musical representation