

**UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA  
w WARSZAWIE**

**Dziedzina sztuki, dyscyplina artystyczna: sztuki muzyczne**

**Gabriela Opacka-Boccardo**

**Walory brzmieniowe wybranych utworów Maurice'a Ravela  
w transkrypcji na skrzypce i harfę.**

**Opis dzieła artystycznego**

Praca doktorska napisana pod kierunkiem  
dr hab. Janusza Wawrowskiego, prof. UMFC

Warszawa 2023

## Oświadczenie promotora pracy doktorskiej.

Oświadczam, że niniejsza praca została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w przewodzie doktorskim.

Data.....

Podpis promotora pracy.....

## Oświadczenie autora pracy.

Świadoma odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza praca doktorska pt. „**Walory brzmieniowe wybranych utworów Maurice’a Ravela w transkrypcji na skrzypce i harfę**” (opis dzieła artystycznego) została napisana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami.

Oświadczam również, że przedstawiona praca nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia doktora sztuki.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja pracy jest identyczna z załączoną wersją elektroniczną.

Data.....

Podpis autora pracy.....

## **Podziękowania**

Serdecznie dziękuję wszystkim osobom, które przyczyniły się do powstania niniejszej pracy. Mojemu promotorowi, Panu dr hab. Januszowi Wawrowskiemu, prof. UMFC, dziękuję za nieocenione wsparcie artystyczne i merytoryczne. Osobne wyrazy wdzięczności kieruję ku Pani prof. dr hab. Alicji Gronau – za konsekwentne motywowanie mnie do wyjątkowej pracy oraz życzliwe wsparcie podczas studiów.

Szczególne podziękowania kieruję do moich rodziców, Krystyny Raba-Opackiej i Pawła Opackiego, za nieustanne wspieranie wszelkich moich działań na obranej w dzieciństwie muzycznej drodze. Mojemu mężowi, Andrea Boccadoro, dziękuję natomiast za to, że od kilku lat możemy przemierzać ją razem.

## Spis treści

Wstęp .....	5
ROZDZIAŁ I. Problemy badawcze.	
I. 1. Sprecyzowanie terminów <i>transkrypcja, brzmienie</i> .....	8
I. 2. Brzmienie muzyki Maurice'a Ravela.....	12
ROZDZIAŁ II. Przedstawienie postaci Maurice'a Ravela.	
II. 1. Koncepcje artystyczne i cechy osobowości kompozytora. ....	16
II. 2. Miejsce życia i twórczości – dom kompozytora.....	19
ROZDZIAŁ III	
Przedstawienie kompozycji, sposób opracowania, motywacja interpretacji i zasób środków technicznych zastosowanych w transkrypcji.	
III. 1. <i>Deux Mélodies hébraïques: 1. Kaddisch, 2. L'enigme éternelle</i> na głos i fortepian (1914).....	22
III. 2. <i>Vocalise-étude en forme de habanera</i> na głos i fortepian (1907).....	33
III. 3. <i>Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré</i> na skrzypce i fortepian (1922).....	38
III. 4. <i>Pavane pour une infante défunte</i> na fortepian (1899), 5. <i>Pavane de la Belle au bois dormant</i> z suity <i>Ma mère l'oye</i> na fort. na 4 ręce (1910).....	40
III. 6. Rapsodia koncertowa <i>Tzigane</i> na skrzypce i fortepian (1924), lub skrzypce i piano-lutheal.....	50
III. 7. <i>II Sonata</i> na skrzypce i fortepian (1927).....	56
Część 1. <i>Allegretto</i> .....	57
Część 2. <i>Blues</i> .....	65
Część 3. <i>Perpetuum mobile</i> .....	72
Zakończenie .....	77
Literatura przedmiotu .....	80
Materiały nutowe .....	81
Spis przykładów .....	82
Zawartość płyty CD nagranej w ramach przewodu doktorskiego.....	85

## *Wstęp*

Niniejsza praca zatytułowana *Walory brzmieniowe wybranych utworów Maurice'a Ravela w transkrypcji na skrzypce i harfę* stanowi opis do nagranych dzieł artystycznych, na które składa się osiem utworów Maurice'a Ravela opracowanych przeze mnie na skrzypce i harfę.

Dokonując przeglądu literatury odnoszącej się do przedstawianego tematu, zapoznałam się z hasłami encyklopedycznymi, syntezami historycznymi dotyczącymi muzyki przełomu XIX/XX wieku, monografiami i opracowaniami na temat życia i twórczości kompozytora. Głównym materiałem badawczym były wydawnictwa nutowe w różnych wersjach, co rozumiane jest jako oryginalne kompozycje oraz ich wersje opracowane przez samego kompozytora, a także transkrypcje podejmowane przez innych znamienitych twórców. Efektem przeglądu literatury oraz analizy słuchowej istniejących nagrań był mój zamysł, aby odkryć i pokazać te niezwykle kompozycje w nowej postaci brzmieniowej. Zauważyłam, że w koncepcjach instrumentacyjnych Ravela niejednokrotnie pierwszoplanową, szczególną rolę pełniły skrzypce i harfa. Instrumenty te nacechowane są również znaczeniami symbolicznymi w kulturze muzycznej. Może to być bardzo ważne w kwestii interpretacji dzieła muzycznego, które ma charakter programowy.

Jestem zdania, że do przygotowania transkrypcji należy podchodzić rozważnie i świadomie. Nie ulega bowiem wątpliwości, że nowe opracowania i adaptacje na nowy instrument czy zespoły instrumentalne są okazją do promowania twórczości danego kompozytora - co należy przyjąć na poczet osiągniętych korzyści - ale też niestety działanie to może być obciążone ryzykiem umniejszenia wartości artystycznej dzieła. Biorąc pod uwagę to, że Maurice Ravel wykazywał szczególną predylekcję do opracowywania swoich kompozycji w coraz to innej wersji, że był szczególnie utalentowanym orkiestratorem, tworzył nowe instrumentalne wersje zarówno swoich, jak i obcych kompozycji, wydaje się, że próba opracowania ravelowskiej muzyki w nowej postaci brzmieniowej jest zbieżna z jego zapatrywaniem się na ten problem i chociażby przez to właśnie uprawniona oraz zasadna.

Wybór tematu dzieła artystycznego wynika też z moich zainteresowań kwestią programowości w muzyce przełomu XIX i XX wieku nazywanej impresjonistyczną, która wedle opinii współczesnych Ravelowi krytyków muzycznych była uniwersalnym medium będącym w mocy wyrażać nastroje i wrażenia oraz treści pozamuzyczne za pomocą

„malarstwa dźwiękowego”<sup>1</sup>. To z kolei w oczywisty sposób dotyka problemu brzmienia, obsady wykonawczej, a zatem także całego zasobu środków technicznych, artykulacyjnych, dynamicznych, barwowych i kolorystycznych charakteryzujących dany instrument.

Wybrane przeze mnie kompozycje Maurice’a Ravela to utwory charakterystyczne, miniatury instrumentalne lub wokально-instrumentalne, z reguły opatrzone pozamuzycznym tytułem, który jest kluczem do zrozumienia symboliki utworu, interpretacji i kształtowania brzmienia. Tytuły wskazują, według mnie, na źródło inspiracji i sugerują treści pozamuzyczne, jakie snuje kompozytor. Należą do nich:

1. *Deux Mélodies hébraïques: 1. Kaddisch, 2. L'enigme éternelle* na głos i fortepian (1914),
2. *Vocalise – étude en forme de habanera* na głos i fortepian (1907),
3. *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* na skrzypce i fortepian (1922),
4. *Pavane pour une infante défunte* na fortepian (1899),
5. *Pavane de la Belle au bois dormant* z suity *Ma mère l'oye* na fort. na 4 ręce (1910)
6. Rapsodia koncertowa *Tzigane* na skrzypce i fortepian lub skrzypce i piano-lutheal (1924)
7. *II Sonata* na skrzypce i fortepian (1927).

W całości mojej pracy dążę do wykazania, że skrzypce i harfa stanowią trafnie dobrany, bogaty zespół wykonawczy, dzięki któremu wybrane utwory zyskują nową, wartościową postać. Dążąc do udowodnienia tej tezy, postawiłam sobie następujące pytania badawcze:

- czy faktura wybranych do transkrypcji utworów Ravela odpowiada możliwościom technicznym i wykonawczym skrzypiec i harfy?
- czy transkrypcje na skrzypce i harfę mają cechy oryginału, są integralną wersją utworów?
- w jaki sposób samo brzmienie skrzypiec i harfy oraz współdziałanie takich czynników jak faktura, rytmika, artykulacja, dynamika, ornamentyka, dobór rejestrów oraz harmonika korespondują z treściami programowymi wyrażonymi w tytułach utworów?

Praca składa się z trzech rozdziałów. W pierwszym rozdziale zajmę się wyjaśnieniem i sprecyzowaniem pojęć *transkrypcji* oraz *brzmienia*, a także przedstawieniem przykładów świadczących o skłonności Ravela do myślenia barwą jako elementem konstrukcyjnym w kompozycji utworu. W rozdziale drugim przedstawię wątki biograficzne dotyczące kompozytora oraz jego cechy osobowościowe, które mogą być pomocne

---

<sup>1</sup> Jarociński S.: C. Debussy a impresionizm i symbolizm. Kraków 1966.

w zrozumieniu symboli wewnętrznego życia kompozytora, z którymi wiążą się z kolei symbole muzyczne i całościowy kształt idei programowych, jakie należy wziąć pod uwagę w czasie interpretacji utworu i doboru odpowiednich technik wykonawczych. Rozdział trzeci stanowi najistotniejszą część pracy, gdyż to w jego kolejnych podrozdziałach przedstawię utwory zawarte w dokonanym nagraniu oraz wykażę sposób pracy, motywy interpretacyjne i zasób środków technicznych zastosowanych na każdym z instrumentów.

## Rozdział I.

### Problemy badawcze.

#### I. 1. Sprecyzowanie terminów *transkrypcja*, *brzmienie*.

Podjęty temat wymaga sprecyzowania terminów *transkrypcja* i *brzmienie* w celu ustalenia jak będą one w niniejszej pracy rozumiane oraz co oznaczają. Następnie przedstawię problemy istotne w dokonaniu transkrypcji utworów Maurice'a Ravela na skrzypce i harfę.

*Transkrypcja* (łac. *transcriptio* – przepisywanie) w ujęciach encyklopedycznych i słownikowych rozumiana jest jako „opracowanie” kompozycji na inny instrument, głos lub zespół niż przewidziano to pierwotnie.<sup>2, 3</sup> Wyróżnia się trzy rodzaje tak rozumianej transkrypcji, t.j.:

- opracowanie redukujące brzmienie, polegające na „zredukowaniu” utworu skomponowanego na wiele instrumentów (orkiestrę, zespół kameralny) do postaci umożliwiającej wykonanie go na instrumencie solowym
- opracowanie wzbogacające brzmienie, polegające na rozpisaniu utworu skomponowanego na instrument solowy (np. fortepian) na partyturę przeznaczoną do wykonania przez orkiestrę,
- opracowanie polegające na przeniesieniu utworu skomponowanego na instrument solistyczny, na inny instrument solo.<sup>4</sup>

W ujęciu encyklopedycznym transkrypcja w muzyce jest działaniem zbliżonym do aranżacji,<sup>5</sup> zakładającym jednak najczęściej artystyczny cel opracowania i prezentację utworu w integralnej wersji.<sup>6</sup> Muzykolog Bohdan Pocięj traktuje obydwa terminy *transkrypcja* oraz *aranżacja* jako synonimy uważając, iż każde opracowanie muzyczne począwszy od

---

<sup>2</sup> Hasło Transkrypcja (muzyka) [https://pl.wikipedia.org/wiki/Transkrypcja\\_\(muzyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Transkrypcja_(muzyka)), [dostęp na dzień 03.12.2021r.], Hasło Transkrypcja [w:] Słownik Języka Polskiego. Red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1981, s. 524.

<sup>3</sup> Hasło Transkrypcja [w:] Słownik Języka Polskiego, red. M. Szymczak, PWN, Warszawa 1981, s. 524.

<sup>4</sup> Por. Hasło Transkrypcja [w:] Encyklopedia muzyki, red. A. Chodkowski, PWN, Warszawa 1995, s. 907.

<sup>5</sup> Ibidem, s. 907.

<sup>6</sup> „Przepis art. 16 pkt 3 ustawy o prawie autorskim zapewnia twórcy nienaruszalność treści i formy jego utworu, a także gwarantuje mu prawo do rzetelnego wykorzystania jego dzieła. (...) Uprawnienia te są wynikiem wielowiekowej tradycji praw autorskich, zgodnie z którą przyjmuje się, że twórca jest emocjonalnie związany ze swoim dziełem będącym oryginalnym i niepowtarzalnym owocem jego pracy, doświadczenia oraz estetyki twórczej. W doktrynie podkreśla się, że między autorem a stworzonym przez niego dziełem istnieje silna więź emocjonalna i intelektualna.” Por. <https://poradnikprzedsiobiorecy.pl/-wprowadzanie-zmian-w-zakupionym-dziele-prawo-do-integralnosci-utworu> [Dostęp na dzień 03.12.2021 r.]



średniowiecza, a kończąc na popisach XIX-wiecznych wirtuozów jest rodzajem transkrypcji.<sup>7</sup> Biorąc pod uwagę funkcjonowanie obydwu pojęć w języku potocznym, należy zauważyć, że termin *aranżacja* używany jest najczęściej w odniesieniu do muzyki rozrywkowej, natomiast *transkrypcja* dotyczy dziedziny muzyki klasycznej. Angielskie terminy *transcription* oraz *arrangement* są używane wymiennie i obejmują każdy rodzaj opracowań muzycznych.<sup>8</sup> W języku niemieckim odnośnie każdego opracowania muzycznego, w tym transkrypcji używane jest słowo *Bearbeitung*, które może być tłumaczone jako opracowanie, adaptacja,<sup>9</sup> obróbka.<sup>10</sup>

Znaczenie terminu *transkrypcja* uległo znacznemu poszerzeniu w ujęciu teoretycznym na przełomie stuleci XIX i XX. Wedle włoskiego kompozytora Ferruccio Busoniego, sam zapis dzieła stanowi transkrypcję zamysłu kompozytora. W swoich rozważaniach dochodzi do wniosku, że transkrypcją może być też sama interpretacja utworu, będąca aktem twórczym stanowiącym opracowanie zamysłu kompozytora.<sup>11</sup>

Tak więc terminy takie jak *transkrypcja*, *opracowanie*, *interpretacja*, *aranżacja* mogą być traktowane synonimicznie. Każda z definicji zakłada, że istnieje pewien materiał wyjściowy, czyli utwór „zakodowany” w zapisie nutowym, który w procesie „rozkodowania” jakim jest wykonanie staje się nową wersją „siebie”. Interpretacja utworu jest procesem twórczym, w którym muzyk opracowuje własną wizję utworu, eksponuje walory dzieła i organizuje materiał dźwiękowy w indywidualny, osobisty sposób. Za pośrednictwem zapisu nutowego kompozytor komunikuje się z wykonawcą na poziomie podstawowym. Jest to jedynie wstęp do odczytania treści utworu, nadania mu nowej postaci, czy też wersji brzmieniowej. Wydaje się, że tu właśnie zachodzi proces transkrypcji polegającej na opracowaniu utworu w każdym jego wymiarze i na każdej płaszczyźnie. Za każdym razem zadaniem wykonawcy jest odczytanie, odkrycie i zrozumienie przekazu muzycznego wyrażanego za pośrednictwem technik i środków kompozytorskich przez twórcę i ukazanie go za pomocą technik i środków wykonawczych na swój indywidualny sposób. Wykonawca odkrywa ideę i tworzy głębię przekazu muzycznego, wpisując również utwór w kontekst

---

<sup>7</sup> B. Pocij, O transkrypcjach, „Ruch Muzyczny”, t. 39, 1995, s. 14-15

<sup>8</sup> Por. T. Ellington, hasło *Transcription*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, secondo editio, red. S. Sadie, Oxford University Press/Macmillan Publishers, New York – London 2001, t. 25, s. 692-694; M. Boyd, hasło *Arrangement*, ibidem, t.1, s. 65-70.

<sup>9</sup> Por. *Bearbeitung* [w:] *Nowy słownik niemiecko – polski*, S. Dzida, T. Stanek, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1999, s. 92.

<sup>10</sup> Por. *Bearbeitung* [w:] *Podręczny słownik niemiecko – polski*, t.1, A. Wójcik, L. Bielas, J. Józwicki wyd. III, Państwowe Wydawnictwo „Wiedza Powszechna”, Warszawa 1966, s. 103.

<sup>11</sup> Por. F. Bussoni, *Zarys nowej estetyki muzyki*, [w:] *De Musica*, t. 1, 2001, t. 3, 2002.

historyczny i kulturowy. Swoim odkryciom daje wyraz w osobistej kreacji artystycznej. W ten sposób powstaje nowa wersja materii dźwiękowej, nowa ekspresja utworu, która powinna być jak najbliższa intencji kompozytora, w którą wczuwa się wykonawca.

*Brzmienie* - w ujęciu słownikowym oznacza „zespół cech dźwiękowych głosu lub instrumentu”, a czasownik „brzmieć” znaczy „mieć określoną postać słowną, zawierać określoną treść”.<sup>12</sup> Wyjaśnienie, jak należy rozumieć słowo *brzmienie* na gruncie języka polskiego pozwala na przeniesienie sposobu jego rozumienia wprost do niniejszej pracy, na grunt rozważenia cech *brzmieniowych* muzyki i walorów *brzmieniowych* transkrypcji.

Brzmienie muzyki wynika z zastosowania określonego aparatu wykonawczego, którym jest instrument lub głos wokalny. Podstawą rozróżnienia rodzaju instrumentu, (analogicznie głosu wokalnego) jest jego cecha dźwiękowa nazywana barwą, o której decyduje ilość, wysokość i natężenie poszczególnych tonów składowych (spektrum harmoniczne).<sup>13, 14</sup> Barwa pozwala skojarzyć dźwięk z instrumentem, który jest generatorem zespołu cech dźwięku, to *barwa* pozwala odróżnić określony rodzaj dźwięku od innych dźwięków o tej samej wysokości i natężeniu. Co ważne, na *barwę* mają wpływ inne czynniki, takie jak technika wydobycia dźwięku, akustyczne cechy materiału będącego źródłem dźwięku, jakość użytej do wydobycia dźwięku energii. Zatem *brzmienie* to nie tylko *barwa dźwięku*.

Pod pojęciem walorów brzmieniowych rozważanych w kontekście transkrypcji kryje się całościowy zespół czynników określanych w muzyce *kolorystyką*, która można by rzec określa postać *brzmienia*, czyli (nawiązując do ujęcia słownikowego) nadaje przebiegowi muzycznemu określoną postać i w muzyce programowej pozwala wyrażać określoną pozamuzyczną treść. Szeroki wachlarz środków kolorystycznych polega między innymi na różnicowaniu sposobów wydobycia i łączenia dźwięków (różnicowanie artykulacyjne), zestawieniu instrumentów (różnicowanie instrumentacyjne), ich ilości, rejestrów w jakich są używane, siły dźwięku (różnicowanie dynamiczne), rodzajów stosowanych współbrzmień i połączeń (różnicowanie harmoniczne i fakturalne).

---

<sup>12</sup> Hasło Brzmienie, [w:] Internetowy Słownik Języka Polskiego, PWN, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/brzmieniowy.html> [dostęp 11. 12. 2020r.]

<sup>13</sup> Por. S. Golachowski, M. Drobner, Akustyka muzyczna. Kraków 1953, s. 39.

<sup>14</sup> Por. Widmo akustyczne (widmo dźwięku) – rozkład natężenia składowych dźwięku w zależności od częstotliwości tych składowych. Widma uzyskuje się metodami spektroskopii lub jako wynik analizy fourierowskiej przebiegu falowego dźwięku. [w:] Wolna Encyklopedia – Wikipedia, [https://pl.wikipedia.org/wiki/Widmo\\_akustyczne](https://pl.wikipedia.org/wiki/Widmo_akustyczne), [dostęp 11.12.2020]

W muzyce przełomu XIX i XX wieku, w czasach Ravela dominującą tendencją było wydstawanie na pierwszy plan barwy dźwięku i kolorystyki jako komponentu technik kompozytorskich. Odkrywanie nowych obszarów ekspresji muzycznej za pomocą kształtowania brzmieniowości to łączenie formy i treści muzyki absolutnej z treściami pozamuzycznymi. W celu osiągnięcia zamierzonych efektów brzmieniowych, kompozytorzy zwracali szczególną uwagę na element barwowy i fakturalny, co polegało na eksponowaniu cech poszczególnych instrumentów. Sferą poszukiwań były niuanse kolorystyczne i pierwsze, eksperymentalne próby rozszerzania możliwości danego instrumentu. Zwracał na to uwagę Józef Chomiński:

*Barwa dźwięku (tonicolor, timbre, timbro, Klangfarbe) aż do końca XIX wieku zasadniczo miała drugorzędne znaczenie względem melodyki i harmoniki, a więc elementów ściśle związanych z percepcją bezwzględnej wysokości dźwięku. Różnicowanie barw ograniczało się przede wszystkim do instrumentacji, będącej „oprawą substancji tonalno-harmonicznego dzieła” niewpływającą na jej właściwości<sup>15</sup> Zanim kompozytorzy uświadomili sobie wartość tego nowego elementu [waloru brzmieniowego], już w poprzednich okresach wszedł on w stadium wzmożonego rozwoju, aczkolwiek w ramach harmoniki funkcyjnej nie był czynnikiem, od którego zależałyby normy systemu harmonicznego. Rozwijał się jako osobny, poniekąd nawet niezależny, odrębny element, pod postacią tzw. instrumentacji. Dopiero w chwili, gdy system funkcyjny został zachwiany, a nawet zniesiony, odkryto tzw. „czysty dźwięk”, uniezależniony od stosunków akordowych pomiędzy sobą. Jak wiadomo, stało się to w okresie impresjonizmu.<sup>16</sup>*

Pojawienie się nurtu impresjonistycznego zapoczątkowało daleko idące zmiany w traktowaniu kolorystyki i jej roli w dziele muzycznym. Wrażliwość na brzmienie w muzyce schyłku XIX wieku przejawiała się w uwalnianiu melodii i harmonii z systemu tonalnego dur-moll, pojawianie się skal modalnych, orientalnych i ludowych, skali całotonowej i pentatoniki. W organizacji rytmicznej przebiegu muzycznego pojawiała się polimetria i polirytmia, powodując „zatarcie” kreski taktowej. Agogika, dynamika, artykulacja stały się pierwszoplanowymi i szczególnymi nośnikami *brzmienia*.

---

<sup>15</sup>J. M. Chomiński, Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku. „Muzyka” 1956, nr 3, s. 31.

<sup>16</sup>J. M. Chomiński, Z zagadnień techniki kompozytorskiej XX wieku, op. cit., s. 26.

## I. 2. Brzmienie muzyki Ravela.

Dwaj wielcy twórcy muzyki francuskiej Claude Debussy i Maurice Ravel rewolucjonizowali język muzyczny w kierunku rozluźnienia systemu tonalnego i poszukiwania innych możliwości łączenia dźwięków i współbrzmień.<sup>17</sup>,<sup>18</sup>. To im przypisywana jest historyczna rola stworzenia narodowego stylu w muzyce francuskiej, której istotą jest wdzięk i elegancja, pojmowanie i odczuwanie barwy dźwięku jako wartości estetycznej w całym bogactwie jej zmysłowego piękna. Uwrażliwienie na barwę dźwięku miało bezpośrednie przełożenie na stosowane środki artykulacyjne, fakturalne i dynamiczne. Słuchacz uwolniony od napięć dyktowanych związkami funkcyjnymi konstruowanego przebiegu formalnego mógł koncentrować swoją uwagę na zastosowanych środkach brzmieniowych, zwłaszcza gdy kluczem do odczytania symboliki muzycznej były nadawane utworom tytuły.

*Muzyka Ravela iskrzy się tak niezwykłą ilością barw i ich subtelnych odcieni, że próba usystematyzowania ich przekracza granice możliwości. Każdy jego utwór to inny świat, innych wartości brzmieniowych, innych połączeń i zestawień. Kto słyszy tę muzykę patrząc w partyturę, wie o tym najlepiej.<sup>19</sup>*

Kompozycje Ravela powstawały przy fortepianie i były zapisywane na fortepian, jednak niemal z zasady utwory te w dalszej kolejności otrzymywały nową postać w wersji orkiestrowej. Faktura utworów fortepianowych jest jakby z góry rozdzielona na wiele instrumentów mających swoje miejsce w orkiestrze. Już we wczesnej kompozycji, jaką jest *Habanera* na 2 fortepiany z 1895 roku Ravel traktował fakturę fortepianową jak rozpisanie wielu instrumentów mających swoje miejsce w orkiestrze.<sup>20</sup> Ravel poszukiwał ciekawego brzmienia orkiestrując własne kompozycje, ale też opracowując utwory innych kompozytorów

---

<sup>17</sup> Rolę i znaczenie Debussy'ego i M. Ravela w tworzeniu nowej muzyki przedstawił w swoich pismach Karol Szymanowski: *Mam wrażenie, że człowiek ten [Claude Debussy] wytwornym a stanowczym gestem otworzył nagle okna dusznej, gorącej sali koncertowej na jakieś czarowne ogrody, nieskończone widnokreśli gór, mórz i nieba. [...] Po nim pojawił się niezmierny talent pokrewnego mu duchem M.[aurice'a] Ravela.* Por. Karol Szymanowski o muzyce współczesnej W: Karol Szymanowski, Pisma muzyczne, red. Kornel Michałowski, Kraków 1984, s. 59.

<sup>18</sup> Wzajemne uznanie, inspiracje i wpływy łączyły Ravela i Debussy'ego. Ravel uważał Debussy'ego za jednego z najbardziej fenomenalnych geniuszy muzyki francuskiej, wyrażał podziw dla Debussy'ego jako muzyka i człowieka. Por. A. Orenstein, Maurice Ravel. Leben und Werk. Stuttgart 1978, s. 39.

<sup>19</sup> F. Woźniak, Orkiestra - fenomen wyobraźni Maurycego Ravela [w:] Zeszyty naukowe, Nr 6, Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1994, s. 33.

<sup>20</sup> Por. J. Paja- Stach: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna. red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004. s. 323.

tworzył ich cenniejsze wersje. Na przykład *Obrazki z wystawy* Modesta Musorgskiego w ravelowskiej orkiestracji zyskały urzekająco malowniczą postać, mieniającą się feerią barw instrumentalnych. Specyficzne podejście Ravela do walorów barwowych dźwięku opisał Vladimir Jankélévitch następująco:(...) *Ravel nie może się oprzeć urokowi przeróżnych niezwykle lub dziwacznych instrumentów: eolifon z „Dafnisa” stanowi godny odpowiednik maszyny do robienia wiatru z „Don Kichota” R. Straussa, jazzoflet, gwizdek ustnikowy śpiewający jak słowik, fortepian – lutheal z „Tzigane”, nie mówiąc już o całym żelastwie z „Dziecka i czarów”: grzechotce, miotelce i ksylofonie (...)*<sup>21</sup> Do innych instrumentów wykorzystanych w tej fantazji lirycznej zalicza się fortepian preparowany, czy też quasi instrument - tarkę do sera. Zainteresowanie kompozytora, który stale poszukiwał nowych doświadczeń brzmieniowych i niuansów kolorystycznych, wzbudził także lutheal, na którym można uzyskać dźwięki zbliżone do harfy, cytry, gitary, klawesynu i cymbałów. Lutheal czyli zmodyfikowany fortepian został skonstruowany w 1919 roku przez belgijskiego budowniczego organów Georges'a Cloetens'a. Ravel użył tego instrumentu dwukrotnie, przy czym za drugim razem sam sugerował kolejne zabiegi preparacyjne.<sup>22</sup> Specyficzne dla kolorytu muzyki Ravela jest eksponowanie barw instrumentów dętych drewnianych; fletów, klarnetów, obojów, fagotów, dętych blaszanych; trąbek z tłumikami, waltorni oraz instrumentów smyczkowych w artykulacji pizzicato, con sordino, tremolo, tremolando, a także operując wyszukаныmi flażoletami. Uwagę zwraca również bogactwo instrumentów perkusyjnych jak: kotły, wielki bęben, bębenek baskijski, kastaniety, werble, gongi, talerze, ksylofon.

Wśród tych wielu instrumentów wyróżnia się harfa. Jest obecna w orkiestrze, albo też jest imitowana przez inne instrumenty, skrzypce lub fortepian. Na przykład, jeśli w wersjach fortepianowych kompozycji pojawiają się fragmenty przypominające fakturę harfową, to w wersjach orkiestrowych tychże utworów wskazane fragmenty realizują harfy.

---

<sup>21</sup> V. Jankélévitch: Ravel. PWM, Kraków 1977, s. 86.

<sup>22</sup> Ravel użył tego instrumentu w akompaniamencie do utworu skrzypcowego „Tzigane” (1924); także użył go w operze *L'enfant et les sortilèges* (1920–25). W tym drugim utworze, zasugerował użycie kartek papieru pomiędzy młoteczkami i strunami pianina jako alternatywną metodę osiągnięcia „jeu de clavecin” (imitacji gry na klawesynie), techniki która była wykorzystywana w Operze Paryskiej i która wcześniej była zastosowana przez Satiego w *Le piège de Méduse* (1914), Cotte, Roger J. V. 2001. „Luthéal [Piano-Luthéal]”. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers.

Struktury te mogą być podejmowane także przez instrumenty smyczkowe.<sup>23</sup> Z kolei harfa, jeśli tylko zajdzie taka potrzeba, może przypominać brzmienie gitary czy cymbałów.

Ravel był mistrzem muzyki programowej, w której dźwięki, motywy, współbrzmienia, struktury w jakiś magiczny i subtelny sposób pogłębiają przeżycia, oddziałują na uczucia, skojarzenia i przekazują, jeśli mają takie założenie, konkretne treści pozamuzyczne. Przypisanie Ravela do nurtu impresjonistycznego rzuca światło jedynie na fragmenty stylistyki jego dzieł, ale nie opisuje całości skomplikowanego stylu kompozytora. Niezwykła pomysłowość twórcy w zakresie instrumentacyjnym i fakturalnym łączona jest z wieloma ideami zarówno z różnych epok, jak i kręgów kulturowych.<sup>24</sup> Ravel tworzył zwroty stylistyczne wywodzące się z kultury różnych narodów. Korzystał w tym zakresie z symboliki instrumentów, co umiał doskonale wpisać w założenia programowe swojej muzyki. Nadawane utworom tytuły są podpowiedzią jakim dźwiękiem, jakimi zwrotami melodyczno - rytmicznymi oraz instrumentami operuje kompozytor, aby uzyskać artystyczny przekaz stanowiący prawdziwą syntezę sztuk.

Jedną z dróg do osiągnięcia tego celu jest dość konwencjonalna ilustracja (na przykład długie wartości rytmiczne i niska dynamika kojarzone z bezruchem, zamieraniem), albo odniesienia do minionych epok historycznych (zwroty stylistyczne i motywy, współbrzmienia), albo też nawiązanie do jakiegoś konkretnego folkloru lub egzotycznej kultury muzycznej (tonalność, skale, rytmy oraz instrumenty). W tym zakresie posługuje się Ravel również pastiszem. Istotne znaczenie dla wyrażania treści programowych mają na przykład motywy „klucze”, które wraz z tytułem wskazują na pewien typ nastroju, uczuć czy wrażeń. W zależności od stopnia wrażliwości słuchacza, jego wyobraźni muzycznej i artystycznej, sugerują one treści pozamuzyczne, sceny, obrazy, klimaty kulturowe, emocje i uczucia. Ich przykładem są struktury dźwiękowe imitujące brzmienia wielorakich instrumentów muzycznych, którym często przypisuje się znaczenie symboliczne. Temu celowi służą również pojawiające się elementy utrwalonego w muzyce stylu, idiomy stylistyczne i finezyjne figuracje. Są to środki malarstwa muzycznego wpływające na ewokowanie stanów emocjonalnych i skojarzeń ze światem rzeczywistym lub urojonym. Harmonika służąca celom kolorystycznym, a nie formalnym tworzy atmosferę i obrazy, które przyjmują na siebie funkcje programowe. Jeśli utworowi nadany został tytuł, to sugeruje on tematykę utworu, natomiast

---

<sup>23</sup> Por. J. Paja- Stach: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna, Część biograficzna, red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004.s. 323.

<sup>24</sup> Por. ibidem, s. 318.

struktury muzyczne (wyrażone w języku muzycznym symbole) sugerują pewne rzeczy, zjawiska, odczucia.

W świetle powyższego wybrane utwory Maurice'a Ravela: *Deux Mélodies hébraïques: 1. Kaddisch, 2. L'enigmeeternelle; Vocalise – étude en forme de habanera; Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré; Pavane pour une infante défunte; Pavane de la Belle au bois dormant*; Rapsodia koncertowa *Tzigane* oraz *II Sonata* na skrzypce i fortepian (1927) mają szczególną przydatność do transkrypcji na skrzypce i harfę, z uwagi na ich cechy fakturalne, brzmieniowe, którym odpowiadają możliwości techniczne obydwu instrumentów. Dodatkowym atutem jest utrwalona kulturowo symbolika obydwu instrumentów w kulturze muzycznej wielu epok i cywilizacji. Obydwa instrumenty otwierają wiele możliwości wykonawczych i interpretacyjnych. Dzięki temu transkrypcja stanowi artystyczne opracowanie nowego brzmienia integralnej wersji utworu.

## Rozdział II

### Przedstawienie postaci Maurice'a Ravela.

#### II. 1. Koncepcje artystyczne i cechy osobowości kompozytora.

*Tworząc dzieło, artysta wyraża bowiem samego siebie do tego stopnia, że jego twórczość stanowi szczególne odzwierciedlenie jego istoty – tego kim jest i jaki jest. Znajdujemy na to niezliczone dowody w dziejach ludzkości. Artysta bowiem, kiedy tworzy, nie tylko powołuje do życia dzieło, ale poprzez to dzieło jakoś także objawia swoją osobowość. Odnajduje w sztuce nowy wymiar i niezwykle środek wyrażania swojego rozwoju duchowego. Poprzez swoje dzieła artysta rozmawia i porozumiewa się z innymi. Tak więc historia sztuki nie jest tylko historią dzieł, ale również ludzi. Dzieła sztuki mówią o twórcach, pozwalają poznać ich wewnątrz i ukazują szczególnie wkład każdego z nich w dzieje kultury.*<sup>25</sup>

Transkrypcja utworów Maurice'a Ravela na skrzypce i harfę jest czymś więcej aniżeli propozycją wykonania tej muzyki. Można przyjąć, że nowy sposób ukazania utworu muzycznego poprzez kształtowanie nowego brzmienia jest procesem odkrywania pełni koncepcji artystycznej danej kompozycji. Wykonawca musi każdorazowo uświadamiać sobie, że wprowadzając do wykonywanego utworu choćby jedynie subtelne innowacje, nie może oddalić się od konwencji artystycznej, stylistycznej i estetycznej czasu powstania dzieła, nie może zniekształcać ogólnego obrazu utworu. Obok interpretacji artystycznej w roli wspomagającej występuje interpretacja naukowa, której przyświeca jeden i ten sam cel - uwypuklenie treści i ducha danego utworu poprzez gruntowne jego "zrozumienie", a następnie "wytłumaczenie".<sup>26</sup> Szczególnie zdatnym jest, o ile to możliwe, poznanie biografii twórcy i charakterystyki jego twórczości. Wątki biograficzne, artykułowane poglądy, warunki życia to źródła naprowadzające, pozwalające spojrzeć na kwestie psychicznego, emocjonalnego i intelektualnego związku kompozytora z utworem. Obiektywna ocena dorobku twórczego Ravela sformułowana przez badaczy i muzykologów, dostępna w literaturze przedmiotu,

---

<sup>25</sup> Jan Paweł II, List do artystów. Artykuł, Culture.pl: <https://culture.pl/pl/artykul/jan-pawel-ii-list-do-artystow> [dostęp 15.12.2021]

<sup>26</sup> J. J. Chomiński, *Interpretacja naukowa i artystyczna dzieła muzycznego*. "Ruch Muzyczny", 1980, nr 5, s. 3-4.



wskazuje, że ten genialny twórca miał niekwestionowany wpływ na innych kompozytorów I połowy XX wieku.<sup>27</sup>

Ravel tworzył muzykę poetycką, wyobraźniową, niekiedy wprost obrazową poruszając się w bardzo szerokim spektrum brzmieniowym muzyki. Czynił to za pomocą bardzo precyzyjnie i konkretnie dobranego materiału dźwiękowego z wiodącym myśleniem kategoriami barwy i wrażliwością na brzmienie. To znaczy, że tradycyjne nośniki dzieła muzycznego (elementy muzyczne) podlegały przemyślanym procedurom kompozytorskim. Niezwykła pomysłowość kompozytora wyraża się w obszarze fakturalnym i instrumentacyjnym. Stylistyka narracji muzycznej Ravela nawiązuje do różnych kręgów kulturowych, wielu rodzajów i gatunków muzycznych, przy czym, mimo wielokierunkowych inspiracji, artysta nie stosował łatwych zapożyczeń. Jego muzyka jest niezwykle naturalną muzyczną sublimacją czasu, w którym kompozytor żyje, czasu sztuki modernistycznej, w której łączą się artystyczne idee epoki neoklasycznej, pierwiastki impresjonizmu, symbolizmu oraz folklorizmu.

W codziennym życiu Ravel był człowiekiem powściągliwym i opanowanym. Komponował niemal w tajemnicy, nie obnosił się z atrybutami twórczymi takimi jak notatki, szkice utworów czy zapiski melodii.<sup>28</sup> Potrafił wnikać w świat wyobraźni dzieci, obdarowywał dzieci zabawkami i wspólnie z dziećmi bawił się nimi, jakby podróżując w czasie. Wymyślał barwne bajki, naśladował śpiewy ptaków i głosy innych ludzi.<sup>29</sup> Można z całą pewnością stwierdzić, że kompozytor pielęgnował w sobie naiwny świat dziecka i prawdopodobne jest, że właśnie dlatego umiał pokazać tę „dziecięcą krainę” w muzyce,<sup>30</sup> a zamiłowanie do mechanicznych zabawek i różnych mechanizmów wyrażało się w dokładności i drobiazgowym doborze detali w kompozycjach.<sup>31</sup> Związek z dzieciństwem oparty był też na głębokich uczuciach, jakie żywił Ravel do rodziny, w szczególności do matki. Już od czasów dzieciństwa inspirujący dla Ravela był folklor baskijski, niejako naturalnie przekazany przez

---

<sup>27</sup> J. Paja- Stach: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna. red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004, s. 316-324.

<sup>28</sup> Por. P. Zarębska: Muzyczne maski Maurice'a Ravela. AM im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2018, s. 19-20.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 21.

<sup>30</sup> *Ravel nigdy nie opuścił zielonego raję dzieciennych zachwyty. Dzieciństwo było czymś uszlachetnionym, czymś, co pielęgnował i zachował* cyt. Za: P. Zarębska, Op. cit. s. 21.

<sup>31</sup> Kompozytor wyznawał: "To te maszyny, ich trzask i huk, ale także hiszpańskie piosenki, które na dobranoc, jako kołysanki, śpiewała moja matka, stanowiły moje pierwsze muzyczne lekcje": D. Mawer, Musical objects and machines, w: The Cambridge Companion to Ravel, red. D. Mawer, Cambridge 2006, s. 59, cyt. Za: P. Zarębska: op. cit. s. 12.

matkę z pochodzenia Baskijkę, utożsamiany z pięknem Hiszpanii, dla dziecka krainy idealnej, przepełnionej baskijskimi zwyczajami i muzyką.<sup>32</sup>

Wybór życiowej drogi muzyka Ravel zawdzięczał swojemu ojcu. Miał także zamiłowanie do techniki i mechanizmów, podobnie jak ojciec, inżynier konstruktor i wynalazca.<sup>33</sup> Jako sześciolatek rozpoczął naukę gry na fortepianie, a jako 14-latek, w 1889 roku został przyjęty do Konserwatorium Paryskiego, z którym związał się aż do 1905 roku. Podczas studiów w konserwatorium ukształtowały się specyficzne cechy języka muzycznego i koncepcje estetyczne Ravela. W ocenie krytyków jego wczesne dzieła są niewiele mniej dojrzałe niż te, które powstały w późniejszym etapie życia. Młody kompozytor uczestniczył w życiu artystycznym Paryża, ok. 1902 roku został członkiem grupy Les Apaches skupiającej pisarzy i muzyków (m. in, M. de Falla, I. Strawiński). W 1909 r. należał do grona założycieli *Société Musicale Indépendante*, pod przewodnictwem Gabriela Fauré.

Ravel znał osobiście kompozytorów, którzy wywarli na jego twórczość bezpośredni wpływ. Niewątpliwie Gabriel Fauré wskazywał Ravelowi drogę do mistrzostwa w trakcie studiów kompozycji. Jemu, w dowód wdzięczności i uznania dedykowana jest *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* na skrzypce i fortepian z 1922 r. Wczesne utwory fortepianowe Ravela odzwierciedlają wpływ Emanuela Chabrier, jego fascynację folklorem hiszpańskim oraz upodobanie do miniatur i form tanecznych. Stylistyka Chabrier znajduje odzwierciedlenie m.in. w *Pavane pour une infante defunte* z 1899 r. Kolejnym twórcą, który intrygował Ravela był Eric Satie, najbardziej ekscentryczny kompozytor czasów *fin de siècle*.

Wzajemne uznanie, inspiracje i wpływy łączyły Ravela i Debussy'ego. Ravel uważał Debussy'ego za jednego z najbardziej fenomenalnych geniuszy muzyki francuskiej, wyrażał podziw dla niego jako muzyka i człowieka.<sup>34</sup> Ravel dokonał transkrypcji utworów Debussy'ego – *Trzech nokturnów* (z orkiestry na 2 fortepiany), *Preludium do Popołudnia Fauna* (z orkiestry na fortepian, 4 ręce) i zorkiestrował utwory fortepianowe – *Sarabande* i *Danse*.<sup>35</sup> Tu dają się zauważyć wspólne źródła inspiracji u obydwu kompozytorów, jak baśniowe wątki, fantastyczne orientalne klimaty, zaciekawienie hiszpańskim folklorem,

---

<sup>32</sup> Por. Wypowiedź M. de Falla o Rapsodie espagnole Ravela W: A. Orenstein, Maurice Ravel. Lebenund Werk. Stuttgart 1978, s. 12.

<sup>33</sup> Wypowiedź Ravela: „(...) Od najwcześniejszego dzieciństwa byłem wrażliwy na muzykę – na wszystkie rodzaje muzyki. Mój ojciec znacznie bardziej wykształcony muzycznie niż przeciętni amatorzy, umiał rozwijać moje zamiłowania i wcześniej dodawał bodźca mojej gorliwości (...)” cyt. Za: V. Jankelevitch: Ravel. PWM 1977 s. 143.

<sup>34</sup> Por. A. Orenstein, Maurice Ravel. Lebenund Werk. Stuttgart 1978, s. 39.

<sup>35</sup>J. Paja-Stach, Op.cit. s. 318.

a także znalezienie natchnienia do skomponowania pieśni w poetyckich utworach Stéphane'a Mallarmé. Ravela ciekawiła muzyka słowiańska, twórczość Potężnej Gromadki, bezpośrednia znajomość i praca z Igorem Strawińskim. Te wpływy i inspiracje widoczne są w warsztacie kompozytorskim i w sztuce orkiestracji studiowanej przez Ravela na partyturach Rimskiego-Korsakowa. Ravel znał, cenił i często odnosił się do spuścizny bardzo wielu kompozytorów minionych epok – niemal wszystkich czołowych romantyków, imitował styl kompozytorski wielu z nich wykorzystując technikę pastiszu. Najwyższym ideałem dla Ravela była muzyka Wolfganga Amadeusza Mozarta, w której upatrywał absolutne piękno i czystość<sup>36</sup> zdecydowanie jednak nie gustował w muzyce monumentalnej, patetycznej. Odstręczała go wielka architektonika, czy też metafizyczne cele dzieł Ludwiga van Beethovena, Johannesa Brahmsa, Richarda Wagnera, a także kompozytorów francuskich Hectora Berlioza, Cesara Francka i Vincenta d'Indy.

## II. 2. Miejsce życia i twórczości – dom kompozytora.

Poszukując drogi do zrozumienia, przeżycia i właściwej interpretacji dzieła, nie sposób pominąć warunków w jakich ono powstawało. Artysta nie żyje w wyizolowanym środowisku, lecz wręcz przeciwnie, jest jego częścią. Przykładem wpływu środowiska na twórczość jest miejsce, w którym artysta pracuje, przestrzeń twórcza, otoczenie wokół artysty. *Przestrzeń warsztatu posiada własności magnetyczne, przyciągające przedmioty potrzebne do budowy dzieła i ludzi zafascynowanych procesem powstawania dzieła*<sup>37</sup>

Pracownia jako miejsce pracy, wspomaga artystę, jest również częścią jego historii. Dla Ravela takim miejscem był jego dom w Montfort l'Amaury - willi Le Belvedere, w którym mieszkał w latach 1921-1937.<sup>38</sup> Wnętrza, które kompozytor aranżował tworząc własną osobistą przestrzeń wiele mówią o jego upodobaniach, osobowości, temperamencie. W znajdującym się tu obecnie muzeum pozostawił po sobie pamiątki, które są oryginalne,

---

<sup>36</sup> Por. M. Russ, Ravel and the orchestra. W: The Cambridge Companion to Ravel, red. D. Mawer, Cambridge 2006, s. 130.

<sup>37</sup> A. Nowicki, Filozofia warsztatu, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 1990, s. 15.

<sup>38</sup> Por. Le Belvédère - Maurice Ravel's house in Montfort-L'Amaury: <https://www.youtube.com/watch?v=rZ8osF8rTQE> [dostęp 17.08.2020]

ekscentryczne, osobliwe i zaskakujące.<sup>39</sup> Na przykładzie aranżacji wnętrz, zgromadzonych mebli, bibelotów, rycin, akwareli, widać jak bardzo Ravel rozsmakowany był w egzotyce, w dalekich, orientalnych i starożytnych artystycznych klimatach. Mechaniczne zabawki, drobiazgi, miniaturowe figurki, ptaszek w złotej klatce, to nie tylko fascynacja światem dziecka, ale też ciekawość szczegółu i precyzji. Duża biblioteka z tomami poezji, literatury, nut i partytur dzieł innych kompozytorów, odbiornik radiowy i gramofon.

Wedle relacji ludzi, którzy należeli do kręgu bliskich znajomych Ravela, byli świadkami jego życia w domu w Montfort l'Amaury, Ravel pracował nad swoimi kompozycjami w całkowitym odizolowaniu od świata zewnętrznego. Czas i miejsce powstawania kompozycji były nieprzeniknione dla nieupoważnionych „intruzów”.<sup>40</sup> Ravel komponował w niewielkim pokoju, usytuowanym w krańcu bryły domu, do którego prowadził długi i wąski korytarz, jak do „docelowego miejsca podróży”. W pokoju stoi fortepian, a nad nim zawieszony jest na ścianie portret ciemnookiej kobiety, o spokojnym wejrzeniu, z delikatnym uśmiechem; portret matki.

Ravel siedząc przy fortepianie i unosząc znad klawiatury wzrok miał na widoku także swój wizerunek, z czasów dzieciństwa. Portret zapewne prowokujący do wspomnień i utrwalenia świadomości swojej osoby. Tu kompozytor wyrażał siebie, swoje uczucia i myśli, tworząc muzykę, która miała być, wedle jego woli technicznie i warsztatowo doskonała, w najdrobniejszych szczegółach dopracowana, tak jak wybrane przez Ravela małe formy muzyczne, miniatury, jako przeciwwaga dla przytłaczającej jego zdaniem muzyki Wagnera.

W domu Ravela wyjście na balkon było jak głęboki oddech, otwarcie oczu i duszy na świat. Stąd rozpostarty jest bowiem widok ogrodu z egzotycznymi roślinami, krzewami, drózkami, w dużej mierze w japońskim stylu. Atmosfera domu, miejsca życia i pracy jest swoistym zwierciadłem osobowości artysty, inspiracji twórczych i samego procesu komponowania muzyki:

---

<sup>39</sup> Dom – Muzeum Maurycego Ravela <https://www.youtube.com/watch?v=EhrfNrdMRJY> [dostęp 27.11.2021]

<sup>40</sup> Por. „Portret Ravela” Dokument oparty na wspomnieniach przyjaciół, bezpośrednich znajomych Ravela, muzyków, ludzi kultury i sztuki:

Maurice Ravel Porträt Teil 1: <https://www.youtube.com/watch?v=A7sLEBp2tdo>

Maurice Ravel Porträt Teil 2: <https://www.youtube.com/watch?v=wRrRjNdq50>

Maurice Ravel Porträt Teil 3: <https://www.youtube.com/watch?v=K6tjl4-mawA>

Maurice Ravel Porträt Teil 4: [https://www.youtube.com/watch?v=\\_3gm9P2PtYE](https://www.youtube.com/watch?v=_3gm9P2PtYE) [dostęp 17.08.2020 r.]

*Każdy z artystów ma bowiem swój specyficzny rytuał, który odbywa się tam, gdzie artysta pracuje i tworzy, najczęściej zatem w pracowni, miejscu pracy i spokoju, w którym można się wyciszyć, skupić, być z dziełem sam na sam. Pracownia zazwyczaj jest miejscem intymnym dla artysty, tak jak jest nim szkicownik, który możemy przyrównać do pamiętnika. W większości przypadków przepełniona jest artefaktami i talizmanami nasyconymi mocą, które pobudzają artystę i wspomagają go w procesie tworzenia. Czym są owe talizmany czy artefakty? To ulubione książki, muzyka, pamiątki z podróży, narzędzie, które kupiło się na pchlim targu, stare zdjęcia, ulubiony fotel, którego czas świetności dawno przeminął, stare, dziesiątki razy łatanie spodnie z powodzeniem odgrywające rolę szamańskiego stroju, słowem – przedmioty, które osoby z zewnątrz uznałyby za śmieci <sup>41</sup>*

Muzyka Maurice'a Ravela ma tę właściwość, że wzbudza wrażenia przepojone niezwykłością, pozostawia wspomnienie przeżycia czegoś doskonałego, wykwintnego, błyskotliwego, a jednocześnie stonowanego w wyrazie i formie. Igor Strawiński porównał Ravela do „najdoskonalszego ze szwajcarskich zegarmistrzów”, zwracając uwagę na to jak wielką wagę przywiązywał Ravel do precyzji i rzemiosła, aby w powstającym utworze nie było mowy o przypadkowości. Pierwszy kontakt z kompozycjami Ravela jest skutecznym zaproszeniem, by powrócić do ponownego wsłuchania się w utkaną materię dźwiękową, by poddać się jej działaniu. Zarówno dla słuchaczy, jak i wykonawców muzyka Ravela może być źródłem niepowtarzalnych i osobliwych przeżyć estetycznych, bowiem artysta wypowiadał się w indywidualnym, własnym języku, z głębi serca i wedle swojej bogatej wyobraźni przekładającej się na precyzyjne kształtowanie brzmienia muzyki.

---

<sup>41</sup> K. Wiater: „Dzieło, czyli fenotyp procesu twórczego”. Praca doktorska zrealizowana w ramach jednolitych studiów doktoranckich w dziedzinie Sztuk Plastycznych na Wydziale Rzeźby Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie. Kraków 2016, <https://rzezba.asp.krakow.pl/wp-content/uploads/2016/11/Dzie%C5%82o-czyli-fenotyp-procesu-tw%C3%B3rczego-druk.pdf>, [dostęp na dzień 12.10.2022]

### Rozdział III

Przedstawienie kompozycji, sposób pracy, motywy interpretacyjne i zasób środków technicznych zastosowanych w transkrypcji.

#### III. 1. *Deux Mélodies hébraïques*

- *Kaddisch*

- *L'enigme éternelle*

*Deux Mélodies hébraïques* na głos i fortepian należą do dużej grupy pieśni powstałych w latach 1905-1918,<sup>42</sup> inspirowanych egzotyką i folklorem greckim, hiszpańskim, włoskim, rosyjskim, francuskim oraz kulturą antyczną i orientalną. Wśród 26 pieśni powstałych w tym czasie znajdują się na przykład: - *Cinq melodie populaires grecques* (1904-1906), *Tripatos* (1909), *Chants populaires: Chanson espagnole, Chanson française, Chanson italienne, Chanson hébraïque, Chanson flamande, Chanson russe, Chanson écossaise*, (1910) oraz budzące moje zainteresowanie do aranżacji na skrzypce i harfę *Deux melodie hebraïques – Kaddisch, L'enigme éternelle*, (1914, w wersji na głos i orkiestrę 1919), a także *Vocalise-étude en forme de habanera* (1907).

*Kaddisch* oraz *L'enigme éternelle* odnoszą się w fascynujący sposób do zamierzchłych, archetypicznych brzmień tradycyjnej muzyki żydowskiej, są niemal magiczną podróżą w czasie, dźwiękowym przywołaniem starożydowskich, czy też izraelskich klimatów.

*Kaddisch*, jako hebrajska modlitwa zestawiona jest w parze z popularną piosenką *L'enigme éternelle*, jako dwa koloryty jednej, wielowiekowej kultury muzycznej. Ich charakterystyczne brzmienie i swoisty wyraz artystyczny jest dość łatwo dekodowany w kulturze ogólnoswiatowej z powodu żywej tradycji wykonawczej. Propozycja transkrypcji tych pięknych pieśni, z wersji na głos i fortepian, na skrzypce i harfę ma głęboki sens, który można uzasadniać na przykład zapisami biblijnymi. Ciekawym materiałem badawczym jest druga wersja utworu opracowana na głos i orkiestrę przez samego Ravela w 1919 roku, w której obsada wykonawcza wyraźnie nawiązuje do instrumentarium opisywanego w Biblii.

Kadisz (tłum. dosł. z hebr. „święty”) (od aram. *kad(d)isz* = święty; jid. *Kadesz*) jest jedną z najważniejszych modlitw w judaizmie, obecną w liturgii żydowskiej na wiele

---

<sup>42</sup> Zob. okres twórczości wyróżniony przez B. L. Kelly, *Ravel Maurice*. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan, London, 2000, s. 684-711

sposobów. Słowa modlitwy ułożone w języku aramejskim w czasach talmudycznych wyrażają głęboką wiarę w jedyne Boga i poddanie się Jego woli.<sup>43,44</sup> Kadisz jest modlitwą o życie, modlitwą ku czci Boga, ma charakter dziękczynny, a zarazem błagalny i rzewny.

*Kaddisch* Ravela jest niezwykle przejmującą muzyką, której charakter nawiązuje do śpiewu kantorów sprawujących obrzędy modlitewne w synagodze. Słowna treść modlitwy zostaje odzwierciedlona w melodii, a dźwięk współgra ściśle z semantyką i naturalną ekspresją języka. Do zabiegów stylizacyjnych, przywodzących na myśl śpiew synagogałny, należą zmienne metrum, melizmaty i ornamenty jako rzecz naturalna w improwizacji. (Por. Przykład 1). Oczywiście staje się również i to, że kantor (wokalista) zobowiązany jest wykazać się pięknym głosem, muzykalnością i dużym uduchowieniem, sprawić, by muzyka uwolniła mistyczną myśl nad światem skierowaną ku Największemu, ku Nieznanemu.<sup>45</sup>

Do zastosowanych zabiegów stylizacyjnych uwydatniających orientalny klimat i aurę modlitewną całości zaliczają się: ornamentyka, polimetria przebiegu oraz stylizacja na gruncie tonalności.

---

<sup>43</sup> Polski Słownik Judaistyczny, [https://www.jhi.pl/psj/Kadysz\\_\(Kadisz\)](https://www.jhi.pl/psj/Kadysz_(Kadisz)) [dostęp 03.08.2020]

<sup>44</sup> W zależności od funkcji w liturgii Kadisz występuje w wielu wariantach. Od XV wieku odmawiana jest modlitwa nazywana kadiszem sierocym *kadisz jetom* (קדיש יתום), albo też kadiszem żałobnika. Rabbi Michael Skobac – Jews for Judaism, Understanding the Kaddishprayer – <https://www.youtube.com/watch?v=gcvDeSZelqk> [dostęp 03.08.2020]

<sup>45</sup> Zob. D. Porębska-Quasnik, op.cit. [https://www.academia.edu/30712184/VIII\\_Tome\\_des\\_Articles\\_corrected\\_version\\_3\\_January\\_2017\\_PDF\\_pdf](https://www.academia.edu/30712184/VIII_Tome_des_Articles_corrected_version_3_January_2017_PDF_pdf) [dostęp 03.08.2020]

Przykład 1: M. Ravel, *Kaddisch*, (1914) takty 7-23, (głos wokalny)

'ol mà di ve rà 'khi, re' ou thé  
 toi qui dois re nou. ve. ler le Mon de  
 vey, am li'kh mal' khou té be  
 hay yé'khôn, ou ve yo me'khôn ou ve' hay  
 ré gne, A do na t, soit pro. cla  
 yé de'khol beth yis. ra el ba 'a  
 mé par nous, fils d'Is. ra el, au jour  
 ga là ou viz man qa riw we im  
 d'Aui, de main, à fa mais Di, sous  
 rou A men  
 tous A men.

Partia fortepianu (por. Przykład 2) nie jest jedynie akompaniamentem, lecz ma rolę wzbogacającą dla linii melodycznej głosu wokalnego uzupełniając melodię nie tylko harmonicznie, ale także kolorystycznie. Niejednokrotnie faktura imituje inne instrumenty muzyczne. Na przykład w początkowych taktach dźwięki fortepianu przypominają delikatne brzmienie dzwonek, a na ich tle wybrzmiewa głos wokalny oraz tekst słowny szeroko rozciągniętymi głoskami, w dużej mierze traktowany jest recytatywnie, deklamacyjnie, zdobiony delikatnymi ornamentami i melizmatami. W partii fortepianu zastosowane na długiej przestrzeni przebiegu muzycznego współbrzmienia kwartowo-kwintowe (struktury wertykalne) są jak dźwięki stale brzmiących instrumentów dętych. Pojawiają się zmiany rejestru sugerujące zadęcia w rogi (trąby), albo uderzenia w bębny, co dzieje się dokładnie na słownych zawołaniach i wezwaniach wyrażanych w ornamentalnym, egzaltowanym śpiewie.



Przykład 2: M. Ravel, *Kaddisch*, (1914), takty 46-53

The musical score consists of three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is B-flat major and the time signature is 5/4. The vocal line includes the following lyrics: "ah! ah! ah! ah!", "ah! we im rou", "ah! Di soustous", and "A - men. A - men." The piano accompaniment features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings include *p cresc.*, *ff dim.*, and *pp*. The score is marked with *S...* at the bottom of the piano staves.

Szczególną uwagę zwraca zastosowanie wyraźnie harfowej faktury dokładnie w momencie wznoszenia słów wielbiących Boga<sup>46</sup> (por. Przykład 3 a):

Yithbara'kh Weyischtaba'h - Blessed and praised - **błogosławiony i sławiony**

weyithpaêr weyithroman - glorified and exalted – **uwielbiony i wywyższony**

weyithnassé weyithhaddar - extolled and honored – **wychwalany i czczony**

weyith'allé weyithhallal - adored and lauded – **uwielbiony i wychwalany**

scheméh dequoudschâ beri'kh hou - be the name of the Holy One, blessed be He, - **niech będzie błogosławione imię Świętego, niech będzie On błogosławiony**

l'êla ule'êla mik kol bir'khatha - above and Beyond all the blessings, - **ponad wszystkie świętości**

weschi'ratha touschbehata wene'hamathâ - hymns, praises and consolations - **hymny, pochwały i pociechy**

Przykład 3: a) M. Ravel, *Kaddisch*, (1914) takty 22-27

<sup>46</sup> Źródło tekstu w języku aramejskim, tłumaczenie na język angielski: [https://www.lieder.net/lieder/get\\_text.html?TextId=116242](https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=116242) [dostęp 03.08.2020] tłum. na język polski własne

W orkiestrowej wersji utworu jeszcze bardziej widoczne jest to, że instrumenty biorą udział w stylizacji brzmienia. W tej nowej odsłonie zamiast fortepianu rozbrzmiewają instrumenty z różnych grup: chordofony, idiofony, aerofony. Sposób wykorzystania tradycyjnych instrumentów z orkiestry symfonicznej jest wielce oryginalny tak, że nie przypominają one samych siebie, ale imitują brzmienie jakichś tajemniczych, nie do końca znanych instrumentów muzycznych. Wśród nich ważną rolę pełni harfa.

Utwór rozpoczyna współbrzmienie harfy i dwóch rogów (waltorni) wprowadzając słuchacza w tajemnicę starożytnego, minionego świata. Następnie odzywają się instrumenty smyczkowe jako subtelne tło, jak trwający czas na stale trwającej określonej jednej wysokości dźwięku. Następnie dołącza harfa i rozpostarte w artykulacji arpeggio współbrzmienia oraz instrumenty dęte brzmiące dramatycznie i groźnie: flety, oboje, klarnety, fagoty, rogi (waltornie) – zestrojone ze sobą w archaiczny sposób. W końcowych taktach wybrzmiewa tam-tam niosąc przekaz po wszystkie czasy „Amen”.

W Biblii wzmiankowane są wszystkie grupy instrumentów. Jeden z najważniejszych i symbolicznych instrumentów to dęty *shofar* - interpretowany jako kozi lub barani róg (wciąż używany w nabożeństwach żydowskich), następnie *ugav* – najprawdopodobniej flet, tłumaczony też jako piszczałka, dudy, fletnia pana a nawet organy, ale też jako harfa. W grupie idiofonów, wśród wielu innych jest *pa'amon* - rodzaj dzwonków, przedstawianych w ikonografii oraz znajduwane w badaniach archeologicznych, mocowane na brzegach szat kapłańskich, wykonane ze złota, brzmiące wyraźnie zapewne podczas poruszania się kapłanów. Wśród membranofonów bęben obręczowy – *tof*. Biblijne instrumenty muzyczne wzmiankowane są po raz pierwszy w Księdze Rodzaju, Księdze Zachariasza, Księgach Samuela, Królewskich i Kronik, Księdze Psalmów oraz Księgach prorockich Izajasza i Jeremiasza. Te wszystkie instrumenty odnaleźć można w utworze *Kaddisch* za sprawą niezwyklej instrumentacji, jaką stworzył Ravel, natomiast wykorzystanie instrumentów strunowych, harfy i skrzypiec jest nawiązaniem wprost do zapisów biblijnych oraz tradycji klezmerskich. Na przykład w Biblii wymieniane są instrumenty strunowe: *kinnor* (w semickim wyrazie egipskiego pochodzenia oznacza lirę), *nebel*, który tłumaczony jako harfa (najczęściej obok liry) lub lutnia, a także: *'asor i nebel* – lira basowa (harfa) o dziesięciu strunach lub dwa instrumenty strunowe, *sabbekha'* (gr. *sambýkē*, łac. *sambuca*) – harfa kątowa (pionowa) lub lira, *pesanterin* (gr. *psaltērion*, łac. *psalterium*) - harfa kątowa (pozioma) lub

cytra.<sup>47,48</sup>

Do wykonania utworu w wersji na skrzypce i harfę może posłużyć transkrypcja na skrzypce i fortepian Luciena Garban'a (wyd. Éditions Durand, Paris 1924), w której ujęcia fakturalne znakomicie odpowiadają możliwościom technicznym skrzypiec i współczesnej harfy.

W partii skrzypiec płynie szeroko rozpostarta kantylenowa linia melodyczna, ozdobiona szesnastkowymi pochodami całych tonów i półtonów oraz obiegnikami. Melodia unosi się na tle stale brzmiącego w partii fortepianu dźwięku burdonowego „g” (por. Przykład 3 b), a następnie narracja skrzypiec przywodzi na myśl modlitwne melodeklamacje i wokalizy charakteryzujące synagogałne śpiewy kantora. Występuje na tle szybkich łamanych (rozłożonych) akordów, które imitują arpeggia harfy (por. Przykład 3 c). Faktura akompaniamentu jest harfowa, a dźwięki stapiają się w tło brzmieniowe o egzotycznej kolorystyce.

Zestawienie tych dwóch instrumentów – skrzypiec i harfy nie jest więc przypadkowe, jest uzasadnione kontekstem kulturowym, niesie symboliczne treści i sprawia, że muzyka ta jest odczytywana jednoznacznie jako muzyka żydowska.

Przykład 3: b) M. Ravel, *Kaddisch* w wersji na skrzypce i fortepian, takty 1-8

The image shows a musical score for Violin and Piano. The top system is labeled 'Lent' and 'VIOLIN'. The violin part begins with a melodic line in the treble clef, marked with a 'p' (piano) dynamic. The piano part is in the grand staff (treble and bass clefs). The bass clef part has a sustained note 'G' (G2) marked with a 'p' dynamic. The treble clef part has arpeggiated chords. The score spans 8 measures.

<sup>47</sup> G. Kubies, Instrumenty muzyczne w starym testamencie. (Studia Bobolanum 2/2003) [https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/im\\_st.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/im_st.html) [dostęp 03.08.2020]

<sup>48</sup> G. Kubies, Nazwy instrumentów muzycznych w przekładach Starego Testamentu. (Studia Bobolanum 1/2004) [https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/nazwy\\_im\\_st.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/nazwy_im_st.html), [dostęp 03.08.2020]

Przykład 3: c) M. Ravel, *Kaddisch*, takty 24-29



W utworze *Kaddisch* występuje stylizacja muzyki obrzędowej. Brzmienie i barwa zestawionych ze sobą instrumentów skrzypiec i harfy mogą ułatwić słuchaczowi odbiór starożytnych klimatów muzycznych. Partia skrzypiec podnosi te wszystkie zawołania, recytacje, melizmaty, jakie mają miejsce podczas obrzędów synagogałnych, tym razem bez użycia słów, operując samym dźwiękiem, jego barwą, częstotliwością, dynamiką i artykulacją. Natomiast harfa, której brzmienie uzupełnia nośny dźwięk skrzypiec symbolizuje treści biblijne zakorzenione w tradycji judeo-chrześcijańskiej, utożsamiane z biblią i bez względu na współczesną wiedzę na temat instrumentarium czasów starożytnych, harfa jest kojarzona ze światem biblijnym, psalmami i Harfą Króla Dawida.

*L'énigme éternelle* jest jak senne marzenie, półsen. Utwór jest jak scena, gdy senne dziecko słucha głosu matki nucącej kołysankę. *Tranquillo, piano, pianissimo*, jakby półgłosem płynnie melodia, a dwudzielne metrum przywodzi na myśl kołyszące ramiona albo poruszającą się miarowo kołyskę. Słowa piosenki w języku jidysz zawierają tradycyjne „tra la lalala” ale nie jest to muzyka skoczna i wesoła. Język jest też kluczem do odróżnienia tego utworu od pierwszego *Kaddisch*. W przeciwieństwie do "loszn-kojdesz", w tłumaczeniu "języka świętego", którym to terminem tradycyjnie określano język hebrajski, jidysz funkcjonował jako "mame-loszn", czyli "język matczyny". Jednym posługiwano się w piśmie i w świątyni,

drugim na co dzień, w domach, na ulicach, w życiu.<sup>49</sup> Melodia śpiewana półgłosem, spokojnie jest kołysanką. Tekst jest pytaniem i troską o przyszłość, zagadką co przyniesie kapryśny los, jedynie sprawia wrażenie lekkiej piosenki, piosneczki.<sup>50</sup>

Frägt die Velt die alte Kashe - If the world asks the old question – **Jeśli świat zadaje odwieczne pytanie:** *Tra la lala ...*

Entfernt men - One answers: - **ktoś odpowiada:** *Tra la lala ...*

Un as men will kenne sagen - And if one wishes, [one] can say - **I jeśli ktoś prosi, [ktoś] odpowiada:** *Tra la lala ...*

Frägt die Velt die alte Kashe - If the Word asks the old question - **Jeśli świat zadaje odwieczne pytanie:** *Tra la lala ...*

Analiza dwóch wersji utworu: z 1914 r. na głos i fortepian oraz z 1919 r. na głos i orkiestrę wskazuje na to, że Ravel pierwszoplanowo traktował kwestie barwowe w muzyce, w harmonice, i całokształcie środków kolorystycznych. W wersji z 1914 roku (por. Przykład 4) aura harmoniczna sprawia, że muzyka staje się sennym marzeniem, dziecko usypia, gdy ponownie słucha słów „pyta świat...” w taktach 31 następuje *pp subito* i muzyka odchodzi w dal. W końcowych taktach utworu (41-48) głos trwa, jakby zastygł, usnął na dźwięku *fis* z oktawy razkreślonej (takty 41-45), a dźwięki fortepianu milkną *perdendo*. Wszystko łączy się i stapia w jedną plamę odchodząc ku gwiazdom z rejestru oktawy wielkiej do trzykreślonego *g* z wybrzmiewającą fermatą.

---

<sup>49</sup> A. Legutko, A. Rozenfeld, *Jidysz ten język mówi się sam. Jak powstał, kto się nim posługuje*. <https://krakow.wyborcza.pl/krakow/1,35796,20297325,jidysz-ten-jezyk-mowi-sie-sam-jak-powstal-kto-sie-nim-posluguje.html> [dostęp 03.08.2020]

<sup>50</sup> Tłumaczenie Laura Prichard, [http. Lieder.net](http://Lieder.net) [dostęp 03.08.2020]

Przykład 4: M. Ravel, *L'énigme éternelle*, (1914), takty 31-48

*pp*

Frägt die Welt die alte Ca . sche Tra la  
 Mon . de fu nous in . ter . ro . ges: Tra la

*pp*

la la la la la Tra la la la la la  
 la la la la la Tra la la la la la

*perdendo*

W wersji orkiestrowej z 1919 r. na przestrzeni całego utworu, nieustannie rozbrzmiewa harfa, kojąc zmysły, snując bajkę. Altówki rozedrgane w *tremolando* milkną, a pizzicato w II skrzypcach i następujący po nim flażolet w ostatnim takcie symbolizuje

zapadnięcie w sen. Klarnety i waltornie niosą echo śpiewu. Harfa imituje monotony ruch kołyski, miarowo upływający czas. (Por. Przykład 5)

Przykład 5: M. Ravel, *L'énigme éternelle*, (1919), takty 41-48.<sup>51</sup>

The image shows a page of a musical score for M. Ravel's *L'énigme éternelle*, measures 41-48. The score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flûtes, Hautb., Clar. (with a first finger marking '1<sup>e</sup>' and a dynamic marking 'p'), B<sup>on</sup>, Corno, Harpe, Chant (with lyrics 'la la'), 1<sup>re</sup> Violon, 2<sup>e</sup> Violon, Alto (with 'sur la touche' and 'p'), Viola (with 'pizz.' and 'ppp'), C. b. double bass (with 'arco', 'div.', 'pizz.', 'sur Sol', and 'ppp'), and C. b. double bass (with 'arco', 'div.', 'pizz.', 'sur Sol', and 'ppp'). The score includes various performance instructions such as 'p', 'fp', 'ppp', 'arco', 'div.', 'pizz.', 'sur la touche', and 'sur Sol'. The Chant part features the lyrics 'la la'. The score is in 3/4 time and has a key signature of one flat.

<sup>51</sup> Źródło: <https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4f/IMSLP640860-PMLP14993-ravel-hebraiques-score.pdf> [Dostęp z 11.06.2023]



*Deux Melodies hebraiques* to utwory, które rodzą się ze słowa, mają znaczenia i konteksty uświęcone tradycją kulturową, ale pokonują sferę racjonalnego poznania i analizy historycznej, łączą się z symbolami i w pełni rozwijają w przekazie muzycznym, któremu warto się poddawać i odkrywać kolejne stopnie wtajemniczenia. Bogactwo brzmieniowe materii dźwiękowej w tych utworach jest nad wyraz pociągające, a pokazanie tej właśnie muzyki w transkrypcji na skrzypce i harfę wydaje się być uzasadnione i nieprzypadkowe. Wykonując i interpretując te kompozycje miałam świadomość jakie są przesłania i źródła utworów. Uwzględniałam zmiany formalne z utworu wokalny-instrumentalnego, (w którym niebagatelna, a właściwie najważniejszą funkcję pełni słowo, tekst) na utwór instrumentalny, który winien oddawać ideę kompozycji w przekazie pozawerbalnym, środkami muzycznymi:

*Dusza umuzykalniona przemknie ukrytą w dźwiękach głębokość znaczenia słów, fraz, rymów, akcentów, struktur wierszy, kształtu całości brzmiącej semantyki, i potrafi sięgać do najwyższych gór ludzkiej myśli. Jak w muzyce, nie tylko sens logiczny liczy się, lecz ponad sensem, obszar wyższych istot: gwiazd i prawd ruszających się nieruchomo, niepostrzeganych, w niebie nieskończonego umysłu, bez granic czasu i przestrzeni. Musimy najpierw podnieść się do odpowiedniej wysokości ponadziemskiej. Patrzeć na ten świat z góry, jakby z nieśmiertelności: gdzie czas przestaje istnieć bądź liczyć się.<sup>52</sup>*

### **III. 2. *Vocalise-étude en forme de habanera* na głos i fortepian (1907)**

U schyłku XIX wieku wśród twórców i odbiorców sztuki, w tym u francuskich melomanów zaciekawienie budziła egzotyka, jej urok i odmienność. Nie traktowano jej w sposób naukowy, etnograficzny, autentyczny. Przede wszystkim dostrzegano potencjał twórczy i artystyczny w swego rodzaju odmienności, oryginalności. Maurice Ravel zetknął się po raz pierwszy z obcą, mało znaną ówczesnie w Europie muzyką podczas Wystawy Powszechnej w Paryżu w 1889 roku jako czternastoletni chłopiec, co z pewnością zrodziło w późniejszym czasie duże jego zainteresowanie „egzotyką” oraz twórczością innych

---

<sup>52</sup> Wieloplanowość, o której Gaston Bachelard pisze odnosząc się do Sonetów Krymskich Adama Mickiewicza (zob. *La Poétique de l' Espace - Poetyka Przestrzeni*) cyt. Za D. Porębska-Quasnik, *Wędrowną dusza Witolda Hulewicza w muzyczny świat poezji przenikając (L'âmevagabonde de Witold Hulewicz pénétrant le monde musical de la poésie)*, octobre 2015, Université de Varsovie et Białystok, Conférence, octobre 2015: [https://www.academia.edu/30712184/VIII\\_Tome\\_des\\_Articles\\_corrected\\_version\\_3\\_January\\_2017\\_PDF\\_pdf](https://www.academia.edu/30712184/VIII_Tome_des_Articles_corrected_version_3_January_2017_PDF_pdf) [dostęp 03.08.2020]

kompozytorów, którzy inspirowali się kolorytem brzmienia wykraczającym poza ramy tonalne systemu dur-moll. Ravel posiadał we własnych zbiorach bibliotecznych wiele utworów kompozytorów baskijskich i hiszpańskich, interesował się osobliwościami muzycznymi innych kultur, krajów.<sup>53</sup>

*Vocalise-étude en forme de habanera*, napisana jako pieśń bez słów, przemawia do słuchacza tylko za sprawą dźwięków. Są one układane w motywy oparte na elementach skal tonalnych: hiszpańskiej, cygańskiej, a niekiedy także i arabskiej. Dodatkowo poprzez charakterystyczny rytm habanery i stylizację techniki wokalne właściwej praktyce wykonawczej śpiewaków *cante jondo*, muzyka ta maluje muzyczny obraz hiszpańsko-romskiej Andaluzji.

W czasie, gdy Ravel komponował *Vocalise* (1907), również Claude Debussy tworzył miniatury fortepianowe inspirowane folklorem hiszpańskim, na przykład *La soirée dans Grenade* (1903), czy też *La puerta del vino* (1907-1910) oparte na rytmach habanery.

Przykład 6: a) C. Debussy, *Estampes*, nr 2 *La soirée Dans Grenade*, takty 6-15

The image shows the first system of a musical score for 'La soirée Dans Grenade' by Claude Debussy, measures 6-15. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The music features a characteristic habanera rhythm. The first system (measures 6-10) includes the instruction 'pp expressif et lointain'. The second system (measures 11-15) includes the instruction 'ppp' and 'retenu'. The score contains various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

<sup>53</sup> Por. P. Zarębska, Op. Cit., s. 88.

Przykład 6: b) C. Debussy, *Preludes 2*, nr 3 *La puerta del vino*, takty 1-19

Mouvt de Habanera  
avec de brusques oppositions d'extrême  
violence et de passionée douceur

*fâpre* *f* *p* *p très expressif* *pp*

*sim.*

*p* *p molto dim.* *pp*

Przywołane powyżej utwory są przykładami tego, w jaki sposób Claude Debussy wiedzie słuchacza muzyczną drogą do Hiszpanii, wykorzystując charakterystyczne elementy muzyczne, powszechnie kojarzone z kulturą i historią Półwyspu Iberyjskiego. Podobne traktowanie materiału dźwiękowego prezentuje w *Vocalise* Ravel, choć na pewno na swój, indywidualny sposób. Stylizacja ludowej muzyki hiszpańskiej wyrażona jest charakterystycznym rytmem habanery, a także regionalnym stylem (ornamentalny śpiew i gra na gitarze) flamenco hiszpańskich Cyganów. Styl ten wyraża się głównie teatralnym tańcem i przejmującym improwizowanym „głębokim” śpiewem, który rozbrzmiewał w starodawnej Andaluzji. Ravel sięga również po elementy mauryjskiego dziedzictwa w folklorze hiszpańskim poprzez zastosowanie orientальной skali arabskiej, arabskiej linii melodycznej

z bogatą ornamentyką praktykowaną w śpiewie i muzyce instrumentalnej przez Berberów zamieszkujących przez osiem stuleci znaczne części Półwyspu Iberyjskiego. W kulturze andaluzyjskiej do tradycyjnych instrumentów należą skrzypce, gitara i harfa (ardin) będąca pozostałością wpływów mauretańskich, które przyczyniły się do powstania muzyki flamenco. Zatem tradycja i folklor są przesłanką dla wyboru skrzypiec i harfy jako obsady wykonawczej w utworze *Vocalise-étude en forme de habanera*.

W zapisie nutowym, w oryginalnej wersji kompozycji na głos i fortepian przykuwają uwagę struktury dźwiękowe imitujące brzmienia harfy. Znajdują się one w partii fortepianu. Ewidentne są arpeggia harfowe i wybrzmiewające dźwięki typowe dla harfy, stapiające się w rozedrganym powietrzu (por. Przykład 7). Tworzą one bajkowe konotacje i pobudzają wyobraźnię słuchaczy rozsmakowanych w egzotycznym charakterze przekazu muzycznego.

Przykład 7: M. Ravel, *Vocalise-étude*, takty 27-34



W zakresie melodii, którą wiodą skrzypce, Ravel nawiązuje do pewnych oryginalnych zwrotów stylistycznych. W dostępnych źródłach dokumentujących życie i twórczość Ravela można znaleźć informacje o tym, że kompozytor potrafił w muzyce inspirowanej stylami narodowymi, orientem i innego rodzaju egzotyką skumulować

najbardziej wyraziste i czytelne cechy stylistyczne.<sup>54</sup> Na takie stanowisko mogą wskazywać również słowa samego Ravela, o których mówi anegdota z jego życia. Kompozytor, podczas zwiedzania w Maroku ogrodów w Fezie otrzymał propozycję napisania utworu w arabskim stylu, na co zareagował wypowiedzią następującą: *Gdybym napisał coś arabskiego, byłoby to bardziej arabskie niż wszystko, co się tu znajduje!*<sup>55</sup>

Skrzypce odpowiadają wszystkim wymogom głosu wokalnego, który ma za zadanie eksponować płynność linii melodycznej, ornamenty i pełnię brzmienia dźwięków, w taki sposób, jaki możliwy jest do wykonania jedynie na samogłoskach. Tak też skrzypce zastępują głos wokalny i płynnie realizują melodię opartą na miksowanych skalach tonalnych rozpiętych w skali głosu wokalnego od h małego do g dwukreślnego na przestrzeni całego utworu. W zastępstwie głosu wokalnego, skrzypce w pełni realizują przewidziane środki artykulacyjne i frazę kojarzoną z oddechem. Dotyczy to także rysunku melodycznego, ornamentyki i swobodnej rytmiki (por. Przykład 8).

Przykład 8: M. Ravel, *Vocalise-étude*, takty 32-40 (głos wokalny)



Transkrypcja utworu tworzy nową jakość. Skrzypce i harfa odkrywają nowe walory kolorystyczne, którymi nacechowany jest również styl impresjonistyczny. Dzieje się to na gruncie faktury, artykulacji, dynamiki, tempa i szeregu innych środków technicznych zastosowanych w wykonaniu. Utwór jest bardzo malowniczy i programowy (symboliczny). Za

<sup>54</sup> Paja- Stach J.: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna. red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004, s. 316-324.

<sup>55</sup> Por. R. Orledge, *Evocations of exoticism*, w: *The Cambridge Companion to Ravel*, red. D. Mawer, Cambridge 2006, s. 33.

sprawą przedziwnych harmonii, zwrotów melodycznych i tematów, budzi emocje i odczucia, którymi nasycony jest folklor hiszpański.

### III. 3. *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* na skrzypce i fortepian (1922)

W biografjach i kronikach życia Maurice'a Ravela odnotowane jest, że w 1897 roku rozpoczął on studia kompozycji pod kierunkiem Gabriela Fauré.<sup>56</sup> Ravel niewątpliwie cenił swego profesora. Dał temu dobitny wyraz pisząc w hołdzie Gabrielowi Fauré utwór *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*,<sup>57</sup> a także dedykując mu *Kwartet smyczkowy F-dur*. Wpływy Faurégo na twórczość Ravela, wedle opinii muzykologicznych odnaleźć można również w innych kompozycjach, jak *Godzina hiszpańska* i *Walc* (wersja fortepianowa).<sup>58</sup>

W świetle tych informacji nasuwa się pytanie o to, czy *Berceuse* Ravela nawiązuje w jakimś stopniu do niezwykle popularnej *Berceuse op. 16* skomponowanej przez Fauré w 1879 r. na skrzypce i fortepian? Jednak utwór Ravela ma inny charakter, bardziej zbliżony do ulubionej przez niego stylizowanej pawany. W metrum dwudzielnym, dostojnie i z gracją kroczą dźwięki uporządkowane według nazw literowych układających się w imię i nazwisko Gabriela Fauré. Pomysł przywodzi na myśl fugę Jana Sebastiana Bacha zbudowaną na temacie będącym dźwiękowym podpisem kompozytora: b-a-c-h (*Kunst der Fuge*, BWV 1080), choć realizacja nie jest bachowską polifonią, to Ravel stosuje elementy polifonii. Układa różne kombinacje, przenosi motywy z partii skrzypiec do fortepianu. Obydwa instrumenty dialogują. Przebieg muzyczny oddala się tonalnie od systemu dur-moll. Melodyka i harmonia utrzymane są między modalnością, a chromatyką. Struktury wertykalne mają koloryt impresjonistyczny. Wpływ Fauré wyraża się w nastroju utworu, który ma tajemniczy charakter, ma doskonałą formę i wiele odcieni *piana*. Ten styl opisał V. Jankélévitch: *Któż nie rozpozna owej atmosfery półcieni i serdecznej ironii, a zwłaszcza mowy pełnej aluzji i prowadzonej stale en sourdine. Wszystko to zaczerpnął Ravel z łagodnej, niewyczerpanej i melodyjnej rzeki muzyki i pieśni (...).*

---

<sup>56</sup> V. Jankélévitch, Ravel, PWM, Kraków 1977, s. 144.

<sup>57</sup> J. Paja-Stach: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna. red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004.s. 317.

<sup>58</sup> V. Jankélévitch, Ravel op. Cit. s. 12.

Konwencja kołysanki jest pretekstem do ukazania w muzyce ponownie świata z pogranicza jawy i snu. W skomponowanych, wyszukanych współbrzmieniach Ravel ujawnił swoje zamiłowanie do osobliwych dźwięków, jakie wydają mechaniczne urządzenia, zabawki dziecięce, pozytywki, zegary. Szczególnie budziły jego zainteresowanie dźwięki kakofoniczne, surrealistyczne, jakie wydają popsute mechanizmy.<sup>59</sup>

Oto kilka objawów tego zamiłowania widocznych w fakturze *Berceuse*, która nosi ślady zgrzytów, być może brzękliwej sprężyny nakręcanego mechanizmu starego zegara. W opracowaniu na harfę podkreślone to zostało w szczególnie dostosowanej artykulacji. Również w rytmie uwidacznia się pewien automatyzm wymaganego mechanizmu, co zostało uwypuklone w mojej koncepcji interpretacyjnej utworu.

Przykład 9: M. Ravel, *Berceuse*, takty 21-32

The image shows a musical score for M. Ravel's *Berceuse*, measures 21-32. The score is written for piano and harp. It features a complex texture with multiple voices. The piano part has a steady, rhythmic accompaniment. The harp part has a more melodic and rhythmic line. The score includes dynamic markings such as 'poco cresc.' and 'p' (piano), and the instruction 'en dehors' (out of the key).

<sup>59</sup> “Ravel lubił popsute mechanizmy i, podobnie jak Satie, żywił szczególne zainteresowanie rozstrojonych fortepianów lub starych beklowych fonografów. (...) rozkoszował się pianolą i pozytywką (...)” Cyt. Za: V. Jankélévitch: Ravel. Op. cit. s. 72-73.

### III. 4. *Pavane pour une infante défunte* na fortepian (1899),

#### 5. *Pavane de la Belle au bois dormant* z suity *Ma mère l'oye* na fortepian na 4 ręce, cz. I, (1910).

Kompozycja z 1899 roku zatytułowana *Pavane pour une infante défunte* jest bardzo popularnym utworem Ravela, plasuje się pod tym względem tuż obok *Bolera*. Utwór, podobnie jak *Berceuse* związany jest z osobą Gabriela Fauré, a dokładniej z jego *Pawaną fis-moll* z 1887 r. *Pavane pour une infante défunte* jest jakby siostrzaną kompozycją wobec *Pawany* Gabriela Fauré. Obie kompozycje powstały w pierwszej kolejności jako utwory na fortepian, następnie zostały opracowane przez twórców na orkiestrę o podobnym składzie. Obie kompozycje charakteryzują się prostotą, piękną melodią oraz zwrotami stylistycznymi nawiązującymi do muzyki hiszpańskiej. Bez wątpienia obydwaj kompozytorzy sięgnęli po wzorce pawany hiszpańskiej, a nie włoskiej. Na uwagę zasługuje też to, że sami twórcy zarówno Fauré, jak i Ravel wykonując napisane utwory interpretowali je w podobny sposób. Zostało to udokumentowane i upamiętnione na istniejących archiwalnych nagraniach. G. Fauré nagrał *Pawanę fis-moll op. 50* w 1913 roku<sup>60</sup>, natomiast Ravel *Pavane pour une infante défunte* w roku 1922.<sup>61</sup> Obydwie kreacje charakteryzuje spokój. Utrzymana jest miarowość przebiegu muzycznego, bez zbędnej dramaturgii i różnic dynamicznych. Poszukując odpowiedzi na pytanie o inspiracje artystyczne do powstania tych utworów, a zarazem poszukując wskazówek dotyczących kwestii interpretacyjnych należy zauważyć, że Fauré i Ravel cenili formę pieśni, która w ich twórczości była utworem synkretycznym łączącym ściśle słowo, jego sens z muzyką. W ten sposób poezja i utwory literackie były nie tylko inspiracją dla muzyki, były jej komponentem.

Tytuł *Pavane pour une infante défunte* ma charakter poetycki. Ravel wypowiadając się na temat utworu wskazywał, że mógłby to być taniec małej księżniczki hiszpańskiej z obrazu Diego Velázquez. <sup>62</sup> Ravel nie tworzył programu, nie zamierzał ograniczać wyobraźni wykonawcy i udzielać wskazówek dotyczących interpretacji. Odmówił wręcz takiej porady pianiście Vlodo Perlemuterowi, kiedy ten wykonywał utwór dla kompozytora. Natomiast znana jest wypowiedź Ravela odnosząca się do tempa utworu, którą

---

<sup>60</sup> Por. źródło: G. Fauré *Pavane op. 50*, Wykonawca: Gabriel Fauré, , Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=tQ36TFvNoM> [dostęp 17.08.2020]

<sup>61</sup> Por. M. Ravel, *Pavane pour une infante défunte*, Wykonawca: Maurice Ravel, Źródło: <https://youtu.be/QbFoW2HQ-Os?si=GVhSSB-BFQwUNC4> [dostęp 17.08.2020]

<sup>62</sup> Por. T. Chylińska, S. Haraschin, B. Schäffer: *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1980, s. 772.



skierował do młodego pianisty Charlesa Oulmonta: *Shuchaj, drogi chłopcze, pamiętaj następnym razem, że napisałem Pawanę dla zmarłej księżniczki, a nie martwą Pawanę dla księżniczki.*<sup>63</sup> Zwracał uwagę na interpretację dzieła w taki sposób, by muzyka była utrzymana w równym rytmie i pozbawiona *rubato*, dramatyzmu czy charakteru żałobnego lamentu.

Kolejna pawana *Pavane de la Belle au bois dormant* otwiera cykl *Ma Mère l'Oye* na fortepian, 4 ręce (1910), określony przez kompozytora jako cykl utworów dziecięcych. Nie budzi wątpliwości, że jest to utwór programowy, nawiązujący do literatury francuskiej z 1697 roku, kiedy ukazały się bajki Charles'a Perraulta pod tytułem *Contes de ma mère l'Oye*. Ravel ponownie połączył pawanę, jako taniec, z postacią królowej. W obydwu pawanach, tytuły krążą wokół tematyki snu, mary, śmierci jako poetyckiego przejścia w stan nowej świadomości.

Pawany Ravela są programowe na dwa sposoby, ponieważ sama forma tańca t.j. pawana ma określoną genezę, historię, praktykę wykonawczą i kontekst kulturowy. Pawana jako forma jest zarazem treścią utworu. Na przykład pawana, rozumiana jako renesansowy, dostojny taniec dworski pobudza wyobraźnię i kojarzy się z historią dworskiej kultury muzycznej. Jest tańcem wykonywanym przez samego króla, księżęta i księżniczki we wspaniałych strojach – sukniach z długimi trenami przypominającymi rozłożyste i strojne pawie ogony. Treścią utworu jest zatem taniec, jego charakter, miara taktu, tempo, rytm pozwalający na realizację ustalonej choreografii. Muzyka wywołuje projekcję w wyobraźni tańca dworskiego, opartego na krokach tanecznych w ruchu wahadłowym, w kilku krokach w przód, a następnie kilku krokach w tył zamykających się we frazie muzycznej. Pawana jest majestatyczna, elegancka, udekorowana wykwintnymi gestami rąk, dłoni i całej sylwetki tancerza.

Jeśli wziąć pod uwagę inspiracje literackie, to może miałyby rację bytu teza, iż natchnieniem dla Ravela była treść pieśni, renesansowej pawany *Belle qui tien ma vie* (1589) Thoinot Arbeau? Jest to pawana sławiąca dworską miłość, przepełniona pragnieniem „wyśnionej” miłości. Ten stan ducha sławiła literatura doby renesansu, a później romantyzmu, równie przepełniona uczuciami cierpienia i tęsknoty za idealną miłością, wyczekiwaniem ukojenia i spełnienia.

---

<sup>63</sup>Por. BBC Radio Homepage, BBC Music: *Ravel even declined to give any advice to the pianist Vlado Perlemuter when he performed the piece for the composer. However, there is a tempo-related implication in the comment he made to a young pianist, Charles Oulmont: "Listen, dear boy, remember another time that I wrote a Pavane for a dead princess and not a dead Pavane for a princess."*  
źródło: <http://www.bbc.co.uk/radio3/classical/raveldebussy/recital2.shtml> [dostęp 17.08.2020]

*Belle Qui Tiens Ma Vie*<sup>64</sup>(fragment)<sup>65</sup>

Belle qui tiens ma vie Captive dans tes yeux, Qui m'as l'âme ravie D'un sourire gracieux, Viens tôt me secourir Ou me faudra mourir.(bis)	Beautiful one who holds my life Captive in your eyes, Who has ravished my soul With a gracious smile. Come to my aid Or I must die.
Pourquoi fuis-tu mignarde Si je suis près de toi, Quand tes yeux je regarde Je me perds dedans moi, Car tes perfections Changent mes actions.(bis)	Why do you flee, dainty one, If I am near you? When I behold your eyes I am lost inside myself Because your perfection [so affects my behaviour].
(...)	(...)

---

<sup>64</sup>Utwór Belle qui tiens ma vie, Źródło: [https://www.youtube.com/watch?v=O1X2\\_srtJnE](https://www.youtube.com/watch?v=O1X2_srtJnE) [Dostęp na dzień: 08.01.2022]

<sup>65</sup><https://lyricstranslate.com/en/belle-qui-tiens-ma-vie-beautiful-one-who-holds-my-life.html>, tłum. David Samuel Barr, [Dostęp na dzień: 08.01.2022]

Ravel instrumentując obydwa utwory *Pavane pour une infante défunte* oraz *Pavane de la Belle au bois dormant* wprowadził do małej orkiestry harfę, której nadał szczególną rolę (por. Przykład 10 a i 10 b).

Przykład 10: a) M. Ravel: *Pavane pour une infante défunte*, (wersja orkiestrowa), takty 1-6 <sup>66</sup>

**PAVANE POUR UNE INFANTE DÉFUNTE**  
pour petit orchestre

The musical score is for the first six measures of the piece. It features a variety of instruments, with the harp playing a significant role. The tempo is 'Lent' (♩ = 54). The key signature has one sharp (F#). The score includes parts for 2 Flutes, 1 Oboe, 2 Clarinets in B-flat, 2 Bassoons, 2 Horns in C, 1 Harp, 1st Violins with mutes, 2nd Violins with mutes, Muted Alti, Muted Violoncelles, and Muted Contrabasses. The harp part is marked 'pizzolo' and 'pp'. The woodwinds and strings have various dynamics and articulations. The score ends with 'cédez' and 'pizzolo' markings.

<sup>66</sup> Źródło: [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP07250-Ravel\\_-\\_Pavane\\_pour\\_une\\_infante\\_d%C3%A9funte\\_\(orchestral\\_score\).pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP07250-Ravel_-_Pavane_pour_une_infante_d%C3%A9funte_(orchestral_score).pdf) [dostęp 17.08.2020]

Przykład 10: b) M. Ravel: *Pavane de la Belle au bois dormant*, (wersja orkiestrowa), takty 1-6<sup>67</sup>

I.. Pavane de la Belle au bois dormant.

Lent  $\text{♩} = 54$

1<sup>re</sup> GRANDE FLÛTE  
Solo  
2<sup>de</sup> GRANDE FLÛTE  
*pp* *expressif*  
1 HAUTBOIS  
1 COR ANGLAIS  
2 CLARINETTES en SI<sup>b</sup>  
1 BASSON  
1 COR en FA Chromatique  
HARPE  
VIOLONS  
ALTOS  
VIOLONCELLES  
CONTREBASSES Div.

Lent  $\text{♩} = 54$

Tous droits d'exécution réservés.  
Copyright by Durand & Co<sup>ie</sup> 1912. D. & F. 8300 Paris, 4, Place de la Madeleine.

Prawdopodobnie Ravel sięgnął po ten właśnie instrument powodowany głębszymi przemyśleniami, aniżeli moda na harfę w muzyce i sztuce impresjonistycznej okresu *fin de siècle*. Harfa kojarzona jest przede wszystkim z kulturą dworską wielu epok historycznych, a zwłaszcza z dworską kulturą muzyczną doby renesansu. Harfa przynależy również stereotypowo do świata wyobraźni, bogów, mitów, poezji i sztuki. Z uwagi na walory

<sup>67</sup> Źródło: [https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP45790-PMLP07136-Ravel\\_-\\_Ma\\_M%C3%A8re\\_l'Oye\\_Suite\\_\(orch\\_score\).pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/5/51/IMSLP45790-PMLP07136-Ravel_-_Ma_M%C3%A8re_l'Oye_Suite_(orch_score).pdf) [dostęp 17.08.2020 r.]

brzmieniowe przypisuje się jej delikatność, funkcje kolorystyczne i ilustracyjne. Jest instrumentem symbolicznym. W okresie późnego renesansu i wczesnego baroku, czyli w epoce praktyki wykonawczej tańca pawany, w XVI/XVII wieku istniała hiszpańska harfa chromatyczna z dwoma rzędami strun strojonymi diatonicznie jeden i chromatycznie drugi. Oprócz szerokiej skali instrument ten pozwalał na zróżnicowanie dźwięku tak, że powstawało wrażenie grania w dwóch rejestrach różniących się barwą. Instrument rozpowszechnił się w dużej części Europy. Kompozycje na harfę z późnego renesansu i baroku mają charakter zarówno liryczny, kantylenowy, jak i dynamiczny, energiczny, a nawet dramatyczny.<sup>68</sup> Jest to instrument uwodzicielski, czarowny i jego brak spowodowałyby pustkę, niepowetowane braki brzmieniowe wpływające na wyraz emocjonalny kompozycji. Do brzmienia harfy zbliżają się też instrumenty smyczkowe w artykulacji pizzicato, dzięki czemu przebieg muzyczny staje się subtelny, a dźwięki stapiają się tworząc efekt jakby „rozpylenia” harmoniki (por. Przykład 11a).

Przykład 11: a) M. Ravel, *Pavane pour une infante défunte*, (wersja orkiestrowa), takty 7-13

<sup>68</sup> Por. M. Glenszczyk: Harfa - między ujęciem stereotypowym, a pełnią możliwości brzmieniowych. Opis pracy doktorskiej, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2016.

W *Pavane de la Belle au bois dormant* Ravel w podobny sposób zestawiał grupy instrumentów dętych i smyczkowych oraz wyeksponował harfę. Dźwięki harfy wybrzmiewają w równych półnutach, jak spadające łyżki w oczekiwaniu na przebudzenie z letargu. W tym czasie główny temat prowadzony przez skrzypce w dynamice *pp* zamiera, odchodzi zwolna w dal, w efektownym *con sordino*.

Przykład 11: b) M. Ravel: *Pavane de la Belle au bois dormant*, takty 14-20

3

The musical score consists of ten staves. From top to bottom, they are: Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Cor Anglais (Cor A.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Bsu), Cor Anglais (Cor), Harp, Violins (Vena), Viola (Alt.), Cello (Vcllo), and Double Bass (C. B.). The harp part is the most prominent, playing a series of half notes. The string parts are mostly sustained chords or simple rhythmic patterns. The woodwind parts have some melodic lines. The score includes various dynamics such as *pp*, *p*, and *pp*, and performance instructions like *Rall.*, *Sordino*, *arco*, and *Div.*.

Podjmując się wykonania tych utworów na skrzypcach i harfie brałam pod uwagę to, że kompozytor przypisując harfie ważną rolę w orkiestracjach obydwu utworów sam określił jej rolę i wskazał, że jest to instrument odpowiedni do kształtowania brzmienia tej kompozycji.

Skrzypce mają z kolei równie duży potencjał, co instrumenty dęte, by mogły wieść szeroko rozpostartą linię melodyczną, w różnych odcieniach barwowych. Słodycz brzmienia skrzypiec łączy brzmienie fletu, oboju, fagotu, waltorni wchodząc w ich rolę, a także „odgrywając” same siebie. Otwarcie *Pavane pour une infante défunte* wykonałam możliwie *senza vibrato* w celu imitacji brzmienia waltorni, której jako pierwszej powierzona jest linia melodyczna w wersji orkiestrowej. Harfa natomiast zastępuje niejednokrotnie cały kwintet smyczkowy. Jej oryginalne i tajemnicze brzmienie dopełnia partię skrzypiec. Skrzypce i harfa, jako instrumenty mające wspólne źródło dźwięku – strunę, łączą się w jedno, spójne brzmienie. Szczególną rolę w kształtowaniu brzmienia pełnią środki kolorystyczne, artykulacyjne, rejestrowe, fakturalne możliwe do realizacji jedynie na skrzypcach i harfie.

Zapis nutowy *Pavane pour une infante défunte* w transkrypcji na skrzypce i fortepian dokonanej przez Pawła Kochańskiego (wyd. Max Eschig & Cie. Editeur, Paris 1927) jest gotowym materiałem do przetransponowania na skrzypce i harfę. Partia fortepianu jest napisana w fakturze harfowej, struktury dźwiękowe realizowane na fortepianie imitują harfę. Przy współczesnej budowie harfy i szerokich możliwościach technicznych zapis nutowy jest możliwy do realizacji, jak na przykład artykulacja: staccato, portato i użycie pedału na przestrzeni całego utworu, arpeggia i fermaty (por. Przykłady 12 a oraz 12 b).

Przykład: 12 a) M. Ravel, *Pavane pour une infante défunte* (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 28-30

The image shows the musical score for measures 28-30 of Maurice Ravel's 'Pavane pour une infante défunte', transcribed for violin and piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'a Tempo' and the instruction '117 Cordes' is present. The violin part consists of a single melodic line with a long, expressive slur. The piano accompaniment is characterized by a steady, rhythmic pattern of chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Przykład: 12 b) M. Ravel, *Pavane pour une infante défunte* (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 57-63

The image shows the musical score for measures 57-63 of Maurice Ravel's 'Pavane pour une infante défunte', transcribed for violin and piano. The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'Molto allargando'. The violin part begins with a 'pp' dynamic and includes a 'rapido' section. The piano accompaniment features a complex texture with multiple layers of chords and arpeggios. The score concludes with a 'FIN' marking and a 'perdendosi' instruction.



W zapisie nutowym *Pavane de la Belle au bois dormant*, w transkrypcji na skrzypce i fortepian dokonanej przez Paula Lemaitre (wyd. Éditions Durand, Paris 1912) odkrywamy w pełni możliwości połączenia brzmienia skrzypiec i harfy, których partnerstwo we wspólnej kreacji tego utworu z pewnością odpowiada intencji kompozytora. Przejawia się to w prostej fakturze, dynamice *piano* utrzymanej na całości przebiegu muzycznego. Również ustalone tempo *lento* sprzyja wybrzmiewaniu drgających strun obydwu instrumentów.

Utwór ten jest nie tylko kołysanką, jest prawdziwą muzyczną imaginacją snu. Krótka narracja muzyczna przebiega jakby w zwolnionym tempie (Por. Przykład 12 c).

Przykład: 12 c) M. Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant* (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 25-32

Elementem dominującym w *Pavane de la Belle au bois dormant* jest miarowa rytmika, przez co stylizacja jest bardziej taneczna niż liryczna, jak to było w poprzedniej

*Pavane pour une infante défunte*. W obydwu utworach skrzypce i harfa wzmacniają ideę dworskiej elegancji i baśniowej aury muzycznej wypowiedzi.

### **III. 6. Rapsodia koncertowa *Tzigane* na skrzypce i fortepian, lub skrzypce i piano-lutheal**

Rapsodia koncertowa *Tzigane* to niezwykle efektowne, wirtuozowskie dzieło, które jest przykładem stylizacji muzyki cygańskiej, w której dobór instrumentów odgrywa pierwszoplanową rolę.

Utwór opiera się na stereotypie muzyki cygańskiej wykazującej różne cechy, czy to węgierskie, czy hiszpańskie, czy rosyjskie. Muzyka cygańska to fenomen o wielu obliczach. Tradycja wykonywania zawodu muzyka wśród Cyganów wymagała od nich znajomości lokalnej muzyki, w zależności od miejsca, do którego trafiali w toku licznych wędrówek. W Hiszpanii, Rosji i na Węgrzech pewne formy muzyki cygańskiej stały się muzycznymi symbolami tych państw.<sup>69</sup> Motywy cygańskie, czy też romskie były inspiracją dla malarzy, pisarzy i muzyków, co zaowocowało modą na „cygańskość“. Cyganie stali się, jak powszechnie wiadomo tematem oper i operetek, a charakterystyczny, egzotyczny koloryt brzmienia ich muzyki pobudzał wyobraźnię największych kompozytorów XIX i początków XX wieku. Kompozytorzy nawiązywali do muzyki cygańskiej na wiele sposobów, przejmując na własne potrzeby elementy kultur muzycznych wielu grup cygańskich, jak flamenco w Hiszpanii, węgierska muzyka cygańska, muzyka Cyganów na Bałkanach, czy tradycja chóralna Cyganów w Rosji. Uważa się jednak, że pomimo silnie zróżnicowanych elementów muzyki cygańskiej, istnieją wspólne jej cechy, które można wyodrębnić. Należą do nich: wykorzystanie skali cygańskiej, dominacja trybu molowego, tzw. „wycucie czasu“ polegające na rozpoczynaniu frazy nie od mocnej części taktu, kadencja zwodnicza i swobodna, bogata ornamentyka i improwizacja, szczególnie ekspresyjna sztuka wykonawcza, oparta na

---

<sup>69</sup> M. Janowiak – Janik: Wokół problemu definiowania muzyki cygańskiej, W: Studia romologica. 2013, nr 6, s. 13, Wyd. Muzeum Okręgowe w Tarnowie, Tarnów 2013, źródło: [http://studiaromologica.pl/wp-content/uploads/pdf/studia\\_romologica-6-2013-Janowiak-Janik.pdf](http://studiaromologica.pl/wp-content/uploads/pdf/studia_romologica-6-2013-Janowiak-Janik.pdf), [dostęp na dzień 2.12.2022]

autentyzmie brzmienia.<sup>70</sup> Najważniejsza cecha muzyki cygańskiej odnosi się do stylu interpretacji wykonywanej muzyki. Umiejętności cygańskich instrumentalistów były głównym przedmiotem zachwyty nad ich wirtuozerią: *Jednym prawie skokiem staje Cygan tam, dokąd inni dochodzą po długoletniej pracy; techniczna strona gry zdaje się być mu wrodzoną. W wykonaniu rozmaitych muzykalnych ozdób, trelów, arpedżii, tremolando, szczególnie celują Cyganie, często granic nie mając w ich użyciu (...)*<sup>71</sup>

Gdy mowa o XIX wiecznej muzyce salonowej, nie sposób pominąć szczególnie popularnego w okresie romantyzmu krótkiego, sentymentalnego utworu, jakim był romans. Jako utwór instrumentalny romans nie miał ściśle określonej formy, śpiewany lub grany zwykle na skrzypcach, dopasowany do upodobań publiczności pojawiał się między innymi w operach jako utwór z tzw. „cygańską nutą”.<sup>72</sup> Przykładem z początku XX wieku jest Opera Manru I. J. Paderewskiego z 1901 r., w której nie usłyszymy cytatów i autentycznych melodii z muzyki ludowej, ale stylizowane melodie, jak *Struny słodko brzmią* z towarzyszeniem skrzypiec solo. Wybierano melodie o sentymentalnym charakterze, stosowano swobodny rytm. Wschodni efekt uzyskiwano poprzez harmonizowanie w systemie dur-moll pentatonicznych i modalnych melodii ludowych. Stylizacja dotyczyła manieri wykonawczej opartej na improwizacji, przeróżnych ozdobnikach, glissandach i wirtuozowskim popisie.

Rapsodia *Tzigane* jest jakby hybrydą romansu i czardasza. Przebieg muzyczny składa się z uszeregowanych odcinków opartych na różnych tematach, przypomina o *Rapsodiach węgierskich* F. Liszta utożsamianych z muzyką węgiersko-cygańską. Pobrzmiewa tu również lekko hiszpański koloryt, co z kolei łączy utwór z tradycjami muzycznymi hiszpańskich *Gitanos*, a także przywodzi na myśl *Rapsodię hiszpańską*

---

<sup>70</sup> A. G. Piotrowska: Czy istnieje muzyka cygańska, w: P. Borek (red.), Zapomniani sąsiedzi: Studia o Romach w Polsce i Europie, wydawnictwo Naukowe UP, Kraków 2011, str. 201-202.

<sup>71</sup> Węgierscy Cyganie i muzyka, „Wędrowiec” 1863, nr 38, s.27, fragment cyt. Za: M. Janowiak-Janik, op. Cit., s. 20.

<sup>72</sup> „Cygański śpiew inspirował, wielu spośród najwybitniejszych muzyków rosyjskich z upodobaniem wprowadzało pieśń cygańską do własnej twórczości. Czynili tak między innymi Michaił Iwanowicz Glinka, Aleksandr Siergiejewicz Dargomyżskij, później Piotr Iljicz Czajkowski, jeszcze później Siergiej Wasiljewicz Rachmaninow, postępowali tak również kompozytorzy raczej drugorzędni. (...) Trzeba jednak zaznaczyć, że muzyka cygańska oddziaływała przede wszystkim na kulturę popularną. W połowie wieku XIX była już tak zakorzeniona w sercach i duszach Rosjan, że nie poprzestano na wprowadzaniu jej jako swego rodzaju ornamentu do utworów własnych; doszło do tego, że zaczęli tworzyć ją sami Rosjanie. Tak powstał romans cygański, jeden z najbardziej lubianych rosyjskich gatunków muzycznych, będący rodzajem rosyjsko-cygańskiej hybrydy, była to bowiem muzyka nie cygańska, ale skomponowana przez Rosjan w stylu cygańskim, naśladującym charakterystyczną dla moskiewskich i petersburskich Cyganów manierę wykonywania rosyjskich pieśni.” cyt. Za: A. Sobieska: Z historii cygańskiego śpiewu w Rosji – repozytorium UwB, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8393/1/A\\_Sobieska\\_Z\\_historii\\_cyganskiego\\_spiewu.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8393/1/A_Sobieska_Z_historii_cyganskiego_spiewu.pdf) [dostęp na dzień 03.12.2022 r.]

F. Liszta.<sup>73</sup> *Co ciekawe, Cyganie Andaluzyjscy, w odróżnieniu od swych pobratymców w innych krajach, zaakceptowali nazwę „Cyganie” w odniesieniu do swojej grupy, gdzie w innych państwach za bardziej poprawne uznaje się określenie „Rom”, co w języku romani oznacza – człowiek, mężczyzna. Mówiąc o kulturze flamenco i Andaluzji, mówimy o Cyganach, a nie Romach.*<sup>74</sup> Pierwszy fragment utworu, wykonywany przez skrzypce solo utrzymany jest bardziej w konwencji romansu z wyeksponowanym elementem popisowym. Fragment ten zawiera efektowne tempo *rubato*, zmiany dynamiki *crescendo*, *decrescendo*, artykulacji *portamento*, *pizzicato* oraz emocjonalny wyraz *espressivo*.

Utwór brawurowy, zawiera efektowną partię skrzypiec i niezwykle ciekawą partię drugiego instrumentu, którym w jednej z wersji był piano-lutheal – zmodyfikowany fortepian umożliwiający wydobywanie dźwięków przypominających brzmieniem między innymi harfę i cymbały, a nawet drumłę<sup>75</sup>. To wyraźnie budzi skojarzenie utworu z tradycyjnymi instrumentami w muzyce cygańskiej – cymbałami, harfą i drumlą.<sup>76</sup> Zaplanowane przez Ravela wykorzystanie luthealu jest wyraźnym wskazaniem na rodzaj walorów brzmieniowych, którymi powinien być nacechowany tenże utwór. Zapis nutowy partii fortepianu lub piano-luthealu zawiera fragmenty napisane jak dla harfy lub też naśladujące harfę (por. Przykład 13 a).

---

<sup>73</sup> Por. V. Jankélévitch, op. Cit. s. 115.

<sup>74</sup> Anna Nitowska: Fenomen Flamenco. Historia Cyganów andaluzyjskich, ich tradycja i muzyka. Kulturoznawstwo Międzynarodowe. Kraków 2008 (<https://docplayer.pl/15781131-Fenomen-flamenco-historia-cyganow-andaluzyjskich-ich-tradycja-i-muzyka.html>), [dostęp na dzień 20.12.2021]

<sup>75</sup> Instrument był nazwany ‘jeu de harpetirée’ /gra szarpanej harfy/ przez wynalazcę, belgijskiego budowniczego organów Georges’a Cloetensa. Jego pierwszy patent otrzymany 28 stycznia 1919, opisuje silny amortyzator dodany do strun, który był swego rodzaju imitacją ‘lutniowej’ gry na klawesynie, bardzo bogatej we flażolety (...). Ravel użył tego instrumentu w akompaniamencie do utworu skrzypcowego „Tzigane” (1924); także użył go w operze L’enfant et les sortilèges (1920–25). W tym drugim utworze, zasugerował również użycie kartek papieru pomiędzy młoteczkami i strunami pianina jako alternatywną metodę osiągnięcia “jeu de clavecin” (imitacji gry na klawesynie), techniki która wcześniej była zastosowana przez Satiego w Le piège de Méduse (1914). Luthéal został odnaleziony w piwnicy Muzeum Konserwatorium w Brukseli i odnowiony. W 1987 roku francuski rząd zamówił wybudowanie luthealu dla upamiętnienia 50-tej rocznicy śmierci Ravela i instrument znajduje się teraz w Muzeum Muzyki w Paryżu. Por.: Cotte, Roger J. V. 2001. "Luthéal [Piano-Luthéal]", W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. London: Macmillan Publishers., tłum. własne.

<sup>76</sup> Nagranie: Tzigane - Rapsodie De Concert For Violin And Luthéal - Philippe Graffin / Claire Désert In The Shade Of Forests - The Bohemian World Of Debussy, Enescu & Ravel © 2006 AVIE Records Released on: 2006-01-01 Composer: Maurice Ravel, Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=bwzM9hwebs>, [Dostęp na dzień 18 listopada 2022]

Przykład 13 a): M. Ravel, *Tzigane* (na skrzypce i fortepian lub piano-lutheal), takty 59-60

Quasi cadenza

W późniejszej wersji utworu na skrzypce i orkiestrę kompozytor wprowadził harfę i wykorzystał jej autentyczne brzmienie (por. Przykład 13 b).

Przykład 13: b) M. Ravel, *Tzigane* (na skrzypce i orkiestrę), takty 59-60

59

Cymb.

avec baguette d'éponge

Quasi cadenza SOL# DO# RE# DO# RE#

Harpe

Violon Solo

Viola

Alto

Div. Sourdines

Violoncello

Div. Sourdines

c. b.

Sourdines

Ravel doceniał brzmienie harfy i jej wartości kolorystyczne. Będąc jednym z instrumentów wchodzących w skład orkiestry, przejmuje pierwszoplanową rolę solistyczną.

W *Tzigane*, w taktach 59-67 harfa przejmuje solistyczną rolę, a wiodące dotąd skrzypce stają się instrumentem drugoplanowym i pełnią funkcję akompaniującą. (por. Przykład 14).

Przykład 14: M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i orkiestrę), takty 65-67

The image shows a page of a musical score for M. Ravel's 'Tzigane', measures 65-67. The score is for a full orchestra and harp. The harp part is the central focus, featuring a complex, chromatic melody with many accidentals and slurs. The violin and viola parts are also visible, with dynamic markings like 'ff' and 'Div. pizz.'. The woodwinds and strings are mostly silent or have simple accompaniment. The score is in 2/4 time and starts at measure 65.

Ravel wyeksponował też inne, najważniejsze cechy tej muzyki, do których należą: skala cygańska oraz minorowa harmoniczna, która przypomina skalę cygańską. Wirtuozowski charakter utworu opiera się na chromatycznych przebiegach gamowych, ornamentach, zmianach agogicznych (z tempem *rubato*) i dynamicznych. Wykonawca ma szerokie pole do popisu w zakresie improwizacji i ekspresji. Po obszernym i popisowym dla skrzypiec początkowym fragmencie na plan pierwszy wyłania się harfa (takt 59), następuje kaskada rozłożonych akordów, w zmiennym metrum i tempie *accelerando*, przechodząc z dynamiki

*piano* do *fortissimo*. Towarzyszące harfie tremolo skrzypiec przywołuje artykulację typową dla cymbałów, zaczyna się barwna opowieść muzyczna. W poszukiwaniu brzmienia najbliższego cymbalom, ustaliłam by harfista grał glissanda paznokciami. W dalszych poszukiwaniach odpowiedniego brzmienia, na przestrzeni taktów 168-201 wybrałam metodę spreparowania harfy. (por. Przykład 15 a)

Przykład 15: a) M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i fortepian), takty 168-171



Zdecydowałam się zastosować cienki pergaminowy papier i wsunąć go między struny harfy. W połączeniu z odpowiednią artykulacją i wydobywaniem dźwięku paznokciami uzyskiwany jest pożądany efekt brzmieniowy przypominający tradycyjne cygańskie cymbały. Harfista może też zbliżyć brzmienie harfy do instrumentów dętych (trąbki), jak w taktach 253-256 grając blisko pudła rezonansowego, w dolnej części strun. (por. Przykład 15 b)

Przykład 15: b) M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i fortepian), takty 252-256



W ostatnich taktach utworu niezbędne okazało się pominięcie niektórych chromatyzmów, które nie były możliwe do wykonania na harfie w szybkim tempie. Było to konieczne, aby nie doszło do zaprzestania dynamiki i ładunku energetycznego, jaki był niezbędny w finałowych taktach utworu. Wszystkie zastosowane metody miały na celu zbliżyć stylizację brzmienia jak najbliżej tradycyjnych, oryginalnych, ludowych praktyk wykonawczych.

### III. 7. II Sonata na skrzypce i fortepian (1927)

*II Sonata na skrzypce i fortepian* powstawała na przestrzeni lat 1923-27<sup>77</sup> i jest ostatnim utworem kameralnym w twórczości Ravela. Jako kompozycja doby modernizmu nosi cechy neoklasyczne, dotyczące zarówno zasad architektoniki przebiegu formalnego, jak i zasad formowania brzmienia przebiegu muzycznego.

We francuskiej krytyce muzycznej pojęcie *neoklasycyzm* rozumiane było jako nawiązanie do rodzimej tradycji i ideałów kulturowanych w epokach określanych jako klasyczne.<sup>78</sup> Już pobieżny ogląd oryginalnego zapisu nutowego pokazuje, że w dziele Ravela można odnaleźć cechy formalne właściwe dla trzyczęściowego cyklu sonatowego, cz. I *Allegretto* (o cechach klasycznych relacji harmoniczych, podziału na etapy ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy właściwych formie sonatowej), cz. II *Blues* – (Moderato, oparte na zwrotach melodycznych, rytmicznych i harmoniczych inspirowanych amerykańską muzyką rozrywkową) oraz część III *Perpetuum mobile* (Allegro jako błyskotliwy, wirtuozowski finał).

Pojęcie *neoklasycyzmu* odnosi się również do typu brzmienia muzyki przełomu XIX i XX wieku, w którym dominowała niejednoznaczność tonalna, skale modalne, struktury bitonalne, całotonowe następstwa równoległych trójdźwięków, struktury durowo-molowe jednoimienne, czy współbrzmienia kwartowo-kwintowe,<sup>79</sup> czego prekursorem był Claude Debussy, wywołujący poruszenie wśród krytyków muzyki, w czasie, gdy nowatorstwa tego kompozytora i bogactwa jego stylu niejednym nie był w stanie zrozumieć.

W *II Sonacie na skrzypce i fortepian* Ravela z łatwością dostrzec można charakterystyczne cechy fakturalne inspirowane cenioną przez Ravela muzyką Claude Debussy'ego. Należą do nich warstwy brzmieniowe ostinatowo–burdonowe, wyrazisty motoryczny ruch figur dźwiękowych, artykulacja pizzicato skontrastowana z linearnymi przebiegami melodycznymi, a także elementy faktury polifonicznej sprawiającej wrażenie równoczesnego prowadzenia kilku akcji muzycznych.<sup>80</sup> Zarówno Debussy, jak i Ravel stosowali efekty brzmieniowe quasi harfowe. Oprócz figuracji i rozłożonych arpeggio struktur

---

<sup>77</sup> J. Paja- Stach, Ravel, W: Encyklopedia Muzyczna, PWM, Kraków 2004, s. 317.

<sup>78</sup> A. Jarzębska, Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce. W: Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce. Studia pod redakcją A. Jarzębskiej i Jadwigi Pai – Stach. Biblioteka Inst. Muzykologii, Musica Iagellonica. Kraków 2007, s. 40.

<sup>79</sup> J. Paja- Stach, Ravel, op. Cit. s. 322.

<sup>80</sup> Por. A. Jarzębska: Op. Cit. s. 39.



harmonicznych pojawiały się efekty „rozedrganych”, wyciszonych współbrzmień. Powodują one emocjonalne wrażenie tego co ulotne, migotliwe, jakby dobiegające z oddali i w ten sposób stają się impresjonistyczne.

### Część 1. *Allegretto*

Pierwszą część *Sonaty* otwiera jednogłosowa melodia oparta na skali frygijskiej, którą kompozytor zbudował na bazie gamy G-dur poprzez podwyższenie dźwięku „c” na „cis” w partii harfy (w oryginale fortepianu). Jest to pierwszy spośród pięciu tematów, na których opiera się luźno zakomponowana forma sonatowa *Allegretto*.<sup>81</sup> (por. Przykład 16 a).

Przykład 16: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 1-8



W takcie 7 melodię podejmuje skrzypce. Jest ona tym razem prezentowana o kwintę wyżej i brzmi już w tonacji durowej, w C-dur, nabierając charakteru lirycznego, pastoralnego. Partie skrzypiec i harfy są niezależne, co wydaje się być rozwiązaniem komfortowym dla eksponowania walorów brzmieniowych każdego z instrumentów. Jest to też

<sup>81</sup> Analiza formalna cit. za: P. Zarębska- Muzyczne maski Maurycego Ravela. Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego, Poznań 2018, s. 130-142.

rozwiązanie otwierające każdemu z wykonawców równe pole do popisu i swobody w interpretacji materiału muzycznego przynależnego każdej z partii.

Zastąpienie fortepianu harfą jest uzasadnionym, kolorystycznym i zarazem stylizacyjnym zabiegiem, odwołuje się bowiem do tradycji antycznych w muzyce, sprzyja wzmocnieniu efektu uzyskania orientalnego brzmienia i prezentacji kolorytu frygijskiej skali tonalnej. Tam, gdzie to było możliwe dołożyłam wszelkich starań, aby przenieść efekty brzmieniowe precyzyjnie zaplanowane przez kompozytora w fakturze fortepianowej na fakturę harfową.

W opracowaniu na skrzypce i harfę pierwszy temat prezentowany jest przez harfę jako jednogłosowa melodia, w płynnym rytmie triol ósemkowych, w metrum 6/8 i 9/8. Temat drugi prezentowany jest ponownie przez harfę, ale w ostrych ułkuciach staccato i pojawia się nowy koloryt skali całotonowej, po której przesuwane są trójdźwięki. Takt 12 jest jednym z najbardziej wymagających w całym utworze. Konieczne było znalezienie kompromisu wynikającego z różnic fakturalnych skrzypiec i harfy. Dla uzyskania zadowalającego efektu brzmieniowego i konieczności użycia pedału w harfie doszło do ominięcia kilku dźwięków, co nie zmieniło istoty kompozycji (por. Przykład 16 b i 16 c).

Przykład 16: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takt 12

The image shows a musical score for takt 12. It consists of three staves: a single staff for the violin and two staves for the piano. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 6/8. The violin part features a complex melodic line with many accidentals and a long slur. The piano part has a bass line and chords. The number 12 is written above the first measure of the violin staff.



W taktach 109-112 partia skrzypiec wtrąca temat staccato, który w celu podkreślenia groteskowego charakteru, wykonałam techniką *sul ponticello* (por. Przykład 18).

Przykład 18: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. I*, takty 109-112

The image displays a musical score for Example 18, consisting of two systems of staves. The first system features a violin staff at the top with the instruction 'sul Sol' and a piano staff below it. The violin part plays a staccato melody, while the piano accompaniment provides harmonic support. The second system continues the musical material, showing further development of the staccato theme in the violin and the piano accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 3/4 time signature.

W taktach 165-173, zastosowanie znalazła technika “*Bas dan les cordes*” w harfie, (oznaczająca grę blisko pudła rezonansowego) w celu uzyskania precyzyjnego, lecz stłumionego dźwięku, jako odpowiednik tłumiącego pedału zapisanego w oryginale w partii fortepianu (por. Przykład 19).

Przykład 19: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 163-167

Melodia przedstawiona w partii harfy w taktach 165-167 (por. Przykład 19) ponownie wyłania się w partii skrzypiec w taktach 173-175 (por. Przykład 20). Po burzliwej kulminacji powinna koić i przynieść ulgę emocjom, dlatego też zdecydowałam się przedstawić ją *molto sul tasto*. Melodia w partii skrzypiec przebiega w metrum 3/4, natomiast w partii harfy w metrum 9/8, przez co w partii skrzypiec wydaje się być bardziej leniwa, “wolniejsza”. Występuje tutaj dwuplanowość narracji muzycznej.

Przykład 20: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 173-175

Kulminacją reprzyzy w takcie 201 jest przedstawienie motywu pierwszego tematu w partii harfy na tle nuty pedałowej i akordu D-dur. (por. Przykład 21)

Przykład 21: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 201-202



Repetycje dźwięków w taktach 183 i 185 stanowią być może największą trudność w transkrypcji na harfę. Problem wykonawczy został rozwiązany przez rozdzielenie materiału muzycznego na obie ręce grającego harfisty naprzemiennie prawą i lewą ręką, co pozwoliło uzyskać krótką artykulację staccato zapisaną w partii fortepianu (por. Przykład 22).

Przykład 22: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. I*, takty 183-185

The image displays two systems of musical notation for measures 183-185. The first system (measures 183-185) shows a violin part in the upper staff with a melodic line of quarter notes. The piano part is in the lower staves, featuring a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and sustained chords in the left hand. Fingering numbers (1-5) are indicated for the violin and piano parts. The second system (measures 186-187) continues the violin melody and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4.

Od taktu 203, gdzie w partii harfy metrum unifikuje się z metrum skrzypiec zmieniając się w 3/4, kuszące jest budowanie wznoszącej się frazy, otwierając dźwięk i grając zatem coraz głośniej. W takcie 211 jednak kompozytor umieścił “diminuendo”, co spowodowało powstrzymanie naturalnej tendencji wzrastania i zmusiło wykonawców do zwrócenia się jakby w głąb siebie, w introwertycznym kierunku. (por. Przykład 23)

Przykład 23: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 203-213

The image shows a musical score for measures 203-213. The top system (measures 203-204) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The bottom system (measures 205-213) continues the piano accompaniment, with a 'diminuendo' marking and a 'senza sord.' instruction at the beginning of the system.

Materiał oscylujący pomiędzy dźwiękami „e” i „fis” w partii skrzypiec od taktu 214, finalnie rozwiązuje się klasycznie, na dźwięk trzykreślny „g”, wtedy też harfista przypomina po raz ostatni pierwszy temat w tempie *Andante*. (por. Przykład 24)

Przykład 24: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 225-227

The image shows a musical score for measures 225-227. The top system (measure 225) features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a rhythmic pattern. The bottom system (measures 226-227) continues the piano accompaniment, with an 'Andante' marking and a 'senza sord.' instruction at the beginning of the system.



W taktach 229-232 mają zastosowanie flazolety w partii harfy, które współgrają z zatrzymanym dźwiękiem trzykreślnym „g” w partii skrzypiec, oddając charakter wyciszenia i zakończenia części w atmosferze tajemniczości, co stanowi przygotowanie do zmiany charakteru w drugiej części sonaty.

Przykład 25: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 228-232



## Część 2 “Blues”

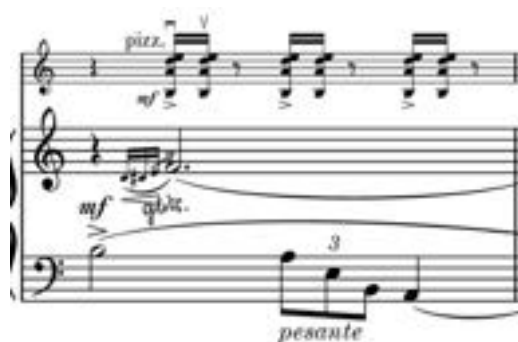
W drugiej części sonaty zatytułowanej przez kompozytora „Blues”, pojawiają się oczywiste charakterystyczne zwroty melodyczne, rytmiczne i harmoniczne zaczerpnięte z amerykańskiej muzyki rozrywkowej nawiązujące do jazzu i bluesa. Kompozytor w genialny sposób stylizuje swoją własną koncepcję muzyczną za pomocą wielorakich środków, spośród których ważne znaczenie odgrywa stylizacja brzmienia instrumentów. W materiale muzycznym tej części Sonaty odnajdziemy melodyczną skalę bluesa. Występują tu charakterystyczne interwały *blue notes* (obniżenie o pół tonu III i VII stopnia skali durowej), którym blues zawdzięcza swój nastrój. Do innych zabiegów stylistycznych należą charakterystyczne *glissanda*, które w oryginalnym bluesie poza śpiewem wykonywano na skrzypcach. W przebiegu rytmicznym występują triole, synkopy i rytm punktowany. Ravel jako mistrz instrumentacji dobiera środki artykulacyjne w taki sposób, by zbliżyć brzmienie skrzypiec i fortepianu do bluesa śpiewanego z towarzyszeniem gitary lub banjo. Służą temu między innymi równe ćwierćnotowe akordy, które przypominają uderzenia w struny gitary, albo *walking*, *ostinato* czy *groove* stosowany przez kontrabasistów jazzowych.

Wraz ze skrzypcami, banjo i gitara kojarzą się z amerykańską muzyką rozrywkową i nawiązują do typowej obsady wykonawczej *Country Bluesa* z drugiej połowy

XIX wieku, który rozbrzmiewał w stanach Missisipi, Alabama, Louisiana, Georgia.<sup>82</sup> Dlatego też harfa zastępująca fortepian miała w mojej interpretacji za zadanie zbliżyć się w swoim brzmieniu do prostych instrumentów, którymi posługiwali się Afroamerykanie, tworząc swój styl muzyczny. Tradycyjnie śpiewali oni melancholijne pieśni, których treścią była głównie skarga i ubolewanie nad własnym losem, lub też opowieści o miłości. Akompaniowali na gitarze cygarowej lub banjo. W śpiewie tym pojawiały się charakterystyczne zawodzenia ilustrowane *slidami* na gitarze ślizgowej, co postanowiłam uzyskać w mojej interpretacji stosując artykulację *vibrato* i *glissando* nie tylko w zakresie partii skrzypiec.

Przykładem realizacji *glissanda* w partii harfy jest zastosowane przejścia z dźwięku E na F w takcie 95 uzyskanego w niekonwencjonalny sposób przez odpowiednie operowanie pedałami harfy w celu uzyskania efekty *slide'u* co odpowiada stylistyce bluesa (por. Przykład 26).

Przykład 26: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 95



Kolejnym przykładem jest takt 99, w którym w partii harfy realizowane jest *glissando* pomiędzy dźwiękami *a-ais-h* (por. Przykład 27 a) odpowiadające *glissando* realizowanemu wielokrotnie w partii skrzypiec w motywie czołowym pierwszego tematu, jak na przykład na dźwiękach *f-fis-g* (por. Przykład 27 b).

<sup>82</sup> W. Panek, Mały słownik muzyki rozrywkowej, ZAKR, Warszawa 1986, s. 16.

Przykład 27: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 99



Przykład 27: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 12-13 (partia skrzypiec)



Kolejne niestandardowe zabiegi wykonawcze służące uzyskaniu efektów nawiązujących do *slide'u* na gitarze ślizgowej polegały na wykonaniu w partii skrzypiec ostatniego dźwięku (*ges*) szerokim i wolnym, jakby “leniwym” *vibrato*. Natomiast w partii harfy efekt ten uzyskano poprzez poruszenie górnej części instrumentu w trakcie trwania ostatniego dźwięku (por. Przykład 28).

Przykład 28: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 143-145



Inne zabiegi wykonawcze mające na celu stylizację brzmienia polegały na wykonaniu drugiego tematu w sposób, jakby był odtwarzany na płycie winylowej. Osiągnęłam to w partii skrzypiec na przestrzeni taktów 80-94 modulując odpowiednio brzmienie

i kształtując dźwięk w taki sposób, aby słuchacz miał wątpliwość czy opowieść *Blues* dzieje się tu i teraz, czy też jest to tylko wspomnienie odtwarzanej płyty winylowej z „przesterem”. Kulminacją zbudowanego napięcia jest ostatni takt (94), który zgodnie z zapisem nutowym wykonałam techniką *sul ponticello* (por. Przykład 29).

Przykład 29: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, partia skrzypiec, takty 80-94



W przebiegu muzycznym, w taktach 1 - 34 dążyłam do tego, by dźwięki wydobywane na skrzypcach i harfie w artykulacji *pizzicato* brzmiały niemal jednakowo. W ten sposób spowodowałam, że moment przejęcia (w takcie 11) przez harfę materiału wykonanego uprzednio przez skrzypce był płynny i pożądany dla kontynuacji narracji muzycznej. Ujednolicenie artykulacji *pizzicato* było możliwe dzięki znalezieniu i zastosowaniu odpowiednich proporcji pomiędzy wydobyciem dźwięku opuszką palca i paznokciem, co różniło się dla każdego instrumentu. Aby uzyskać maksymalne kontrasty dynamiczne podczas wykonywania akordów *pizzicato* na skrzypcach, zastosowałam grę kciukiem w dynamice *forte* i grę palcem wskazującym w dynamice *pp*. Transkrypcja partii fortepianu na harfę przyczyniła się do stylistycznej kreacji i połączenia obydwu strunowych instrumentów w celu syntezy ich brzmienia. (por. Przykład 30)

Przykład 30: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 1-13

Transkrypcja partii fortepianu na harfę wymagała w nielicznych przypadkach dokonania niezbędnej modyfikacji tekstu nutowego. Zdarzało się to sporadycznie i polegało na drobnej redukcji materiału dźwiękowego, co nie zaburzyło logicznego ciągu narracji muzycznej. Przykładem jest takt 26, gdzie został pominięty jeden dźwięk. W większości przypadków zmiany nie naruszały sfery brzmieniowej, gdyż dotyczyły sposobu notacji muzycznej, a dokładniej enharmonii na przestrzeni całego utworu. (por. Przykłady 31a i 31b).

Przykład 31: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 25-26 nuty oryginalne z zaznaczoną pominiętą w transkrypcji nutą

Przykład 31: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 25-26, opracowanie własne z naniesionymi zmianami.

W celu zróżnicowania faktury i wyeksponowania różnic artykulacyjnych w skrzypcach i harfie w taktach 56-57 oraz 61-62 zdecydowałam, aby wykonać środkowy głos w partii harfy techniką *Près de la table* (co oznacza grę przy pudle rezonansowym). W efekcie uzyskany został pożądaný kontrast pomiędzy wiodącym głosem skrzypiec i towarzyszącą harfą. Łagodne *glissando* w partii skrzypiec uzupełnione zostało zaakcentowanym i krótkim dźwiękiem przypominającym grę na banjo. (por. Przykład 32)

Przykład 32: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 61-62

W taktach 63-77 maksymalnie zróżnicowałam charakter głównej melodii wprowadzonej najpierw w harfie z akompaniamentem skrzypiec, a następnie odwrócenia ról (od taktu 72), co wydobycie toczący się dialog pomiędzy instrumentami. Uzyskanie ostrego brzmienia *pizzicato* w wysokim rejestrze na cienkiej skrzypcowej strunie E było możliwe poprzez oparcie kciuka o gryf. Harfista natomiast gra paznokciami *Près de la table*. (por. Przykład 33)

Przykład 33: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. II, takty 63-77*

The image displays a musical score for Example 33, consisting of four systems of staves. The first system shows measures 63-65. The violin part (top staff) begins with a *pizz.* marking and a dynamic of *p*. The piano accompaniment (bottom two staves) starts with a dynamic of *pp*. The second system covers measures 66-70. The third system covers measures 71-75, featuring a *pizz.* marking and a *simile* instruction. The fourth system shows measures 76-77. The score is written in G major and 3/4 time, with various articulations and dynamics throughout.

### Część 3. *Perpetuum mobile*

Trzecia część Sonaty *Perpetuum mobile* odpowiada pod względem formalnym modelowi klasycznego koncertu solowego z brawurowym finałem. Przywodzi na myśl *Moto perpetuo (perpetuum mobile)* op. 11 Paganiniego, (wynałazcy nazwy tego typu miniatury instrumentalnej).<sup>83</sup> W istocie przypomina nieustanną, motoryczną pracę jakiejś maszyny, urządzenia technicznego, którymi fascynował się Ravel i poszukiwał w mechanicznych wynalazkach inspiracji do swoich kompozycji.<sup>84</sup> Ustalone w tej części tempo *Allegro* sprzyja dokładności i umożliwia precyzję w wydobywaniu poszczególnych dźwięków. Ravel eksperymentuje tutaj z szybkimi, nieustającymi figurami melodycznymi, tworząc wrażenie niekończącego się ruchu. Część ta rozpoczyna się przypomnieniem *staccatowego* tematu z taktów 109, 112, 183 i 185 pierwszej części utworu (por. Przykłady 18, 22 i 34). Partie skrzypiec i harfy dialogują ze sobą, jak gdyby koncertowały. Ruch staje się coraz bardziej intensywny. Wartości rytmiczne coraz drobniejsze – od ósemek przez triole, aż do szesnastek. W takcie 15 rusza tytułowe *Perpetuum mobile* w tonacji G-dur (por. Przykład 34).

Przykład 34: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. III*, takty 1-18

**Perpetuum mobile**

<sup>83</sup>Encyklopedia muzyki. Andrzej Chodkowski (red.). Warszawa: PWN, 1995, s. 683.

<sup>84</sup>„Oczywiście muzyka niekoniecznie musi proponować hałasy, lecz można muzycznie opowiedzieć historię maszyny i zinterpretować jej pracę”. Fragment artykułu Ravela pt. *Finding Tunes in Factories*, cytowane za: D. Mawer, *Musical objects and machines, W: The Cambridge Companion to Ravel*, red. D. Mawer, Cambridge, 2006, s.59-60, cytowane w tłumaczeniu na język polski za: P. Zarębska, *Muzyczne maski (...)*, op. cit, s. 139.



Trudności techniczne tej części dotyczą głównie partii skrzypiec w której dominuje nieustanny ruch ilustrujący tytułowe *'perpetuum mobile'*. Motoryczny ruch szesnastkowy jest przedstawiony w kilku wariantach artykulacyjnych, dzięki czemu przebieg metrorrytmiczny jest urozmaicony. Przykładowe warianty smyczkowania obejmują:

a) Dwie szesnastki na łuku, dwie *détache* (por. Przykład 35 a)

Przykład 35: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 15, partia skrzypiec



b) Po dwie szesnastki na łuku (por. Przykład 35 b)

Przykład 35: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 48, partia skrzypiec



c) Cały takt na łuku, *legato* (por. Przykład 35 c)

Przykład 35: c) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 53, partia skrzypiec



d) Po cztery szesnastki na łuku (por. Przykład 35 d)

Przykład 35: d) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 59, partia skrzypiec



e) Wszystkie szesnastki osobno, *détaché* (por. Przykład 35 e)

Przykład 35: e) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 111, partia skrzypiec



f) Dwie na łuku, dwie staccato (por. Przykład 35 f)

Przykład 35: f) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 103, partia skrzypiec



g) Sześć szesnastek na łuku, co wspólnie z akcentem wykonywanym w partii harfy tworzy hemiolę (por. Przykład 35 g)

Przykład 35: g) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 57-58



Aby przebieg motoryczny miał charakter pełen energii i emocji, to istotne staje się różnicowanie dynamiczne i kolorystyczne. Obydwa te elementy wzajemnie się wzmacniają. Oprócz zapisanych poziomów dynamicznych wprowadziłam do mojej interpretacji dodatkowe środki kolorystyczne, jak na przykład artykulację *molto sul tasto* w taktach 67-70 w dynamice *piano*. Kolorystykę tę stopniowo zmieniałam przechodząc w *ordinario*. W ten sposób zbudowałam za pomocą tych dwóch elementów coraz większy wolumen brzmienia osiągając poziom dynamiczny *fortissimo* w taktach 79-82 (por. Przykład 36 a).

Przykład 36: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 67-82 (partia skrzypiec)

Takt 129 postanowiłam natomiast urozmaicić o szklistą kolorystykę *sul ponticello, flautando*. Efekt ten pozwolił zróżnicować *fortissimo* z poprzedniego taktu zmieniające się w *pianissimo* na przestrzeni tylko jednego taktu w szybkim tempie (por. Przykład 36 b).

Przykład 36: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 128-129 (partia skrzypiec)

W zapisie nutowym od taktu 177 ustalona została dynamika na poziomie (*sempre*) *forte*. Mając świadomość, że jest to zakończenie całości utworu, a nie tylko jednej z części, zdecydowałam się na zastosowanie zabiegu polegającego na krótkotrwałym wycofaniu dynamiki, a następnie nagłym jej zwiększeniu w celu uzyskania kontrastu i wrażenia osiągnięcia większej mocy brzmienia. Wycofanie dynamiczne zastosowałam w partii skrzypiec w takcie 191, w momencie, gdy harfa całkowicie milknie, a następnie obydwie instrumenty wystąpiły w dynamice na maksymalnie wysokim poziomie możliwym do

wykonania na instrumentach strunowych. W ten sposób uzyskane zostało brawurowe zakończenie całości utworu.

Przykład 37: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 191-194 z własnymi oznaczeniami

Przedstawione zabiegi wykonawcze zastosowane przeze mnie w III części *Sonaty* zostały podyktowane tytułem *Perpetuum mobile*. Miały na celu zilustrowanie działającej w nieskończoność maszyny, którą w tej muzyce skonstruował Ravel wedle jego upodobania „do rzeczy cudownych i niezwykłych, do cudów feerii. Pomysłowe zabawki na noworocznych straganach bulwarowych bawiły go, jak bawią dzieci”.<sup>85</sup>

<sup>85</sup> Cyt. za: K. Stromenger, Ravel, W: Iskier Przewodnik Operowy, Iskry, Warszawa 1964, s. 284.

## *Zakończenie*

Transkrypcja muzyki Maurice'a Ravela na skrzypce i harfę przyniosła wiele korzyści. Umożliwiła odkrywanie nowych aspektów muzycznych opracowanych utworów oraz eksplorację bogatej palety muzycznego brzmienia zawartego w muzyce Ravela. Skrzypce i harfa, choć różnią się od oryginalnej obsady wykonawczej użytej przez Ravela, mają zdolność oddania charakterystycznych cech i emocjonalnego wyrazu prezentowanych kompozycji.

Zamysł dotyczący ukazania utworów Ravela w nowej szacie brzmieniowej, mianowicie w transkrypcji na skrzypce i harfę pojawił się w mojej wyobraźni spontanicznie, niemal intuicyjnie podczas pierwszego kontaktu z tą muzyką. Aby upewnić się, czy pierwsze skojarzenia nie są chybione, podjęłam się poszukiwania argumentów w drodze badań naukowych. Każdy instrument ma swoje unikalne brzmienie, techniczne możliwości i ograniczenia. Dokonanie transkrypcji na nieodpowiednie instrumenty może prowadzić do utraty lub zniekształcenia koncepcji oryginalnego utworu, wiąże się z ryzykiem powstania trudności, które utrudnią lub uniemożliwią wykonawcy wierną interpretację utworu. Argumentów, co do trafności wyboru skrzypiec i harfy dostarczyły mi zapisy nutowe i partytury oryginalnych kompozycji. Cechy fakturalne, artykulacyjne i kolorystyczne jakie odczytałam w zapisach, odpowiadały możliwościom wykonawczym i charakterystyce brzmienia skrzypiec i harfy. Kolejne argumenty odnalazłam w literaturze dokumentującej życie i twórczość kompozytora, a także w dostępnych materiałach audiowizualnych.

Ważne było dla mnie to, aby określić jakie znaczenie i jak duży udział skrzypiec i harfy zaplanował Ravel w swojej muzyce oraz jakie znaczenie miały skrzypce i harfa w muzyce, do której kompozytor nawiązywał dokonując stylizacji swoich utworów. W celu pozyskania informacji o wybranych utworach oraz ich genezie przeprowadziłam badania metodami historyczną bezpośrednią i pośrednią. Miały one na celu rozpoznanie kontekstu historycznego, warunków powstawania kompozycji i inspiracji kompozytorskich. Zebrałam także informacje o życiu i cechach osobowości kompozytora, jego warsztacie kompozytorskim, poglądach estetycznych dotyczących muzyki i sztuki. Dążyłam do tego, aby wykluczyć element przypadkowości i nie dopuścić do tego, by nieodpowiedzialny dobór aparatu wykonawczego przyczynił się do degradacji wartości artystycznej i powagi dzieła muzycznego. Według mnie niezbędne było to, by wypowiedać się w tym samym języku muzycznym, którym posługiwał się Ravel. W toku badań upewniłam się, że Maurice Ravel

skrupulatnie, niezwykle drobiazgowo odnosił się do cech brzmieniowych muzyki, do całokształtu współdziałających ze sobą czynników, takich jak barwa konkretnego instrumentu, operowanie rejestrami, środkami artykulacyjnymi. Podejmował zabiegi eksperymentalne jakim było preparowanie instrumentu. Wypowiadając się na temat swojej muzyki, charakteryzował ją jako posiadającą wdzięk i zmysłowość. Transkrypcja nie była dla mnie jedynie przeniesieniem nut z jednego instrumentu na inny. Był to proces interpretacyjny, który wymagał wnikliwej analizy i zrozumienia oryginalnego utworu. Była to również umiejętność adaptacji muzyki na nowy instrument w taki sposób, by zachować autentyczność kompozycji i uchwycić intencje kompozytora, a jednocześnie uwzględnić specyfikę instrumentów. Same instrumenty: skrzypce i harfa, oprócz szerokich możliwości technicznych, mają moim zdaniem dodatkowy walor użyteczny dla transkrypcji utworów Ravela. Związany jest on z programowym charakterem kompozycji. Wszystkie opracowane przeze mnie utwory są opatrzone tytułami, są programowe. Tytuł utworu, to odpowiedziana wizja, koncepcja lub narracja, która obejmuje zarówno materiał dźwiękowy, jak i interpretację. Zasugerowana przez tytuł utworu sfera semantyczna (treść pozamuzyczna), była dla mnie istotnym elementem określającym kierunek transkrypcji i sposób korzystania z walorów brzmieniowych skrzypiec i harfy. Kwestie programowe zobowiązały mnie do odpowiedniego planowania i organizacji elementów muzycznych w celu osiągnięcia pożądanego przekazu lub efektu artystycznego. Kluczowe były tu wpływy impresjonizmu, wyrafinowane harmonie, subtelna kolorystyka dźwiękowa, albo też egzotyka osiągnana przez język modalny, różne wzorce skalowe, polirytmia, formy i techniki zaczerpnięte z różnych epok, w tym klasycznych wzorców - które również wiążą się z aparatem wykonawczym złożonym ze skrzypiec i harfy. Obydwa te instrumenty są zakorzenione głęboko w kulturze muzycznej, mają swoją symbolikę budzącą odpowiednie konotacje, mają obszerną paletę znaczeń i kontekstów. Naturalne więc wydaje się ich zastosowanie do symbolicznego wyrażania emocji, uczuć czy stanów ducha. Przez samego Ravela skrzypce i harfa były często traktowane jako wyróżniające się instrumenty, które przyczyniały się do tworzenia atmosfery jego utworów.

Historia i symbolika harfy i skrzypiec miała istotne znaczenie dla odmalowania nastrojów, obrazów i treści pozamuzycznych sugerowanych w tytułach utworów takich jak: *Deux Mélodies hébraïques*, *Vocalise-étude en forme de habanera*, *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*, *Pavane de la Belle au bois dormant*, *Pavane pour une infante défunte*. Wykazane to zostało w opisach każdego z tych utworów, w odpowiednich rozdziałach niniejszej pracy.

Skrzypce i harfa umożliwiły stylizację brzmienia innych instrumentów reprezentujących kręgi kulturowe lub style muzyczne. Na przykład w *Tzigane*, a także w drugiej części *Sonaty* noszącej tytuł *Blues*, wykorzystałam potencjał harfy i skrzypiec do tego, by w transkrypcji brzmiały jak gitara, cymbały czy banjo. Służyło to sferze semantycznej sugerowanej w tytule utworu.

Transkrypcja wybranych utworów Maurice'a Ravela na skrzypce i harfę umożliwiła odkrywanie nowych aspektów interpretacyjnych tych kompozycji, a także ich większą dostępność dla wykonawców i słuchaczy. Oba instrumenty są popularne wśród muzyków i szeroko stosowane zarówno w muzyce klasycznej, jak i w innych gatunkach muzycznych. Dzięki transkrypcji utwory mogą docierać do szerokiego grona odbiorców. Brzmienie skrzypiec i harfy nie przeczy woli kompozytora. Instrumenty te są wręcz pomocne w ukazaniu bogactwa walorów brzmieniowych muzyki Ravela, eksponują pożądane i zaplanowane przez kompozytora jakości dźwięków. Dokonując transkrypcji starałam się podążać tą samą drogą co mistrz, bowiem to Maurice Ravel poszukując ciekawego brzmienia tworzył znakomite wersje własnych kompozycji oraz doskonałe wersje orkiestrowe utworów innych kompozytorów.

## Literatura przedmiotu

1. Balewska J.: Fenomen dźwiękowy w twórczości klawesynowej F. Couperina Le Grand i w Le Tombeau de Couperin M. Ravela. Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego Poznań 2014.
2. Dankowska J.: Wokół zagadnienia tożsamości i indywidualności w muzyce. Sztuka i Filozofia.3. 215 – 225. 1990.  
<http://bazhum.muzhp.pl/artukul/lista/?generalQuery=jagna+dankowska> [dostęp na dzień 03.07.2020]
3. Furche - Jarczyk M.: Brzmienie jako konstytutywny element dzieła muzycznego na przykładzie partii fortepianowych w wybranych utworach Maurice'a Ravela, Manuela de Falli, Beli Bartoka i Johna Cage'a. Wyd. Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego. Bydgoszcz 2009.
4. Głuska T.: Transkrypcja jako proces twórczy czy odtwórczy na podstawie wybranych opracowań utworów na trąbkę dokonanych przez Timofeja Dokshizera. Praca doktorska. Wydruk komputerowy. Akademia Muzyczna im. F. Nowowiejskiego w Bydgoszczy. Bydgoszcz 2016.
5. Glenszczyk M.: Harfa - między ujęciem stereotypowym, a pełnią możliwości brzmieniowych. Opis pracy doktorskiej. Wydruk komputerowy. Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Katowice 2016.
6. Hopkins G. W. Ravel, W: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. Sadie S. T. 15, Macmillan Publishers Ltd, London 1980.
7. Jankelewitch V., Ravel., tłum. M. Zagórska, PWM, Kraków 1977.
8. Jankowska- Janik M.: Wokół problemu definiowania muzyki cygańskiej. Studia Romologica. – Nr 6 (2013), s. 13-25.
9. Jarociński S., Debussy. Kronika życia, dzieła, epoki, PWM, Kraków 1972.
10. Kubies G.: Instrumenty muzyczne w Starym testamencie. Studia Bobolanum 2/2003: [https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/im\\_st.html](https://opoka.org.pl/biblioteka/I/IM/im_st.html) [dostęp na dzień 03.07.2020]
11. Orenstein A.: Maurice Ravel. Leben und Werk. Stuttgart 1978.
12. Paja- Stach J.: Ravel. W: Encyklopedia muzyczna. Część biograficzna. red. E. Dziębowska, PWM SA, Kraków 2004.s.316-324.
13. Ravel. W: Stromenger K. Iskier przewodnik operowy. Iskry, Warszawa 1964.
14. Ravel. W: Chylińska T., Haraschin S., Schaeffer B. Przewodnik koncertowy. PWM, Kraków 1980.
15. Ravel Maurice. W: Schabert W., Ewald S.: Leksykon Muzyki od A do Ż. (tytuł oryginału: Neues Grosses Musik Lexicon) Muza S.A. Warszawa 1995.
16. Rotter L. : Dźwiękami zapisane. Instrumenty muzyczne w symbolice europejskiej. Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie. Biblioteka cyfrowa. <http://bc.upjp2.edu.pl/dlibra/plain-content?id=1275> [dostęp na dzień 03.07.2020]
17. Russ M. : Ravel and the orchestra. W: The Cambridge Companion to Ravel, red. D. Mawer, Cambridge 2006.
18. Schaeffer B.: Maurycy Ravel. W: Kompozytorzy muzyki XX wieku. Wydawnictwo literackie. Kraków 1990, T.1, s. 95-99.
19. Skowron Z. Nowa muzyka amerykańska, Wyd. Musica Iagellonica, Kraków 1995.
20. Woźniak F.: Orkiestra – fenomen wyobraźni Maurycego Ravela, ZN nr 6, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1994.



21. Zabłocka J.: Próba klasyfikacji sposobów gry na instrumencie. W: Dzieło muzyczne. Teoria, historia, interpretacja. Red. Irena Poniatowska. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. PWM 1984.
22. Zarębska P. : Muzyczne maski Maurice'a Ravela. Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego Poznań 2018.
23. Van Ackere J., Ravel, W: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, red. Finscher, t. 11, Bärenreiter, Kassel – Basel – London - New York 1963.
24. Zeszyt poświęcony twórczości Maurycego Ravela w: Zeszyty naukowe Nr 6. Akademia Muzyczna i. F. Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1994.

### Materiał nutowy

1. *Deux Mélodies hébraïques: 1. Kaddisch, 2. L'enigme éternelle* na głos i fortepian (1914), transkrypcja na skrzypce i fortepian Lucien Garban, wyd. Éditions Durand, Paris 1924.
2. *Vocalise – étude en forme de habanera* na głos i fortepian (1907), transkrypcja na skrzypce i fortepian G.Catherine, wyd. Alphonse Leduc Editeur, Paris 1926.
3. *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* na skrzypce i fortepian (1922), wyd. Éditions Durand, Paris 1922.
4. *Pavane pour une infant défunte na fortepian* (1899), transkrypcja na skrzypce i fortepian Paweł Kochanski, wyd. Max Eschig&Cie. Editeur, Paris 1927.
5. *Pavane de la Belle au bois dormant*, transkrypcja na skrzypce i fortepian Paul Lemaitre, wyd. Éditions Durand, Paris 1912.
6. Rapsodia koncertowa *Tzigane* na skrzypce i fortepian lub skrzypce i piano-lutheal (1924), wyd. Durand Cie 1924.
7. *Deux Mélodies hébraïques: 2. L'enigme éternelle* na głos i orkiestrę, wyd. Rutger Hofman, Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0.
8. *Sonata* na skrzypce i fortepian (1927), wyd. G. HenleVerlag, München 2016.

## Spis przykładów

- Przykład 1: M. Ravel, Kaddisch, (1914) takty 7-23, (głos wokalny)
- Przykład 2: M. Ravel, Kaddisch, (1914), takty 46-53
- Przykład 3: a) M. Ravel, Kaddisch, (1914) takty 22-27
- Przykład 3: b) M. Ravel, Kaddisch, takty 1-8
- Przykład 3: c) M. Ravel, Kaddisch, takty 24-29
- Przykład 4: M. Ravel, L'énigme éternelle, (1914), takty 31-48
- Przykład 5: M. Ravel, L'énigme éternelle, (1919), takty 41-48
- Przykład 6: a) C. Debussy, Estampes, nr 2 La soirée Dans Grenade, takty 6-15
- Przykład 6: b) C. Debussy, Preludes 2, nr 3 La puerta del vino 1-19
- Przykład 7: M. Ravel, Vocalise-étude, takty 27-34
- Przykład 8: M. Ravel, Vocalise-étude, takty 32-40 (głos wokalny)
- Przykład 9: M. Ravel, Berceuse, takty 21-32
- Przykład 10: a) M. Ravel: Pavane pour une infant defunte, (wersja orkiestrowa), takty 1-6
- Przykład 10: b) M. Ravel: Pavane de la Belle au bois dormant, (wersja orkiestrowa), takty 1-6
- Przykład 11: a) M. Ravel, Pavane pour une infante défunte, (wersja orkiestrowa), takty 7-13
- Przykład 11: b) M. Ravel: Pavane de la Belle au bois dormant, takty 14-20
- Przykład: 12 a) M. Ravel, Pavane pour une infante défunte (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 28-30
- Przykład: 12 b) M. Ravel, Pavane pour une infante défunte (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 57-63
- Przykład: 12 c) M. Ravel, *Pavane de la Belle au bois dormant* (transkrypcja na skrzypce i fortepian), takty 25-32
- Przykład 13: a) M. Ravel, *Tzigane* (na skrzypce i fortepian lub piano-lutheal), takty 59-60
- Przykład 13: b) M. Ravel, *Tzigane* (na skrzypce i orkiestrę), takty 59-60
- Przykład 14: M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i orkiestrę), takty 65-67
- Przykład 15: a) M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i fortepian), takty 168-171
- Przykład 15: b) M. Ravel: *Tzigane* (na skrzypce i fortepian), takty 252-256
- Przykład 16: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. I*, takty 1-8
- Przykład 16: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian, cz. I*, takt 12

Przykład 16: c) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takt 12, opracowanie własne z naniesionymi zmianami

Przykład 17: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 86 – 90

Przykład 18: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 109 - 112

Przykład 19: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 163-167

Przykład 20: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 173-175

Przykład 21: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 201-202

Przykład 22: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 183-185

Przykład 23: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 203-213

Przykład 24: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 225-227

Przykład 25: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. I, takty 228-232

Przykład 26: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 95

Przykład 27: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 99

Przykład 27: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takt 12-13 (partia skrzypiec)

Przykład 28: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 143-145

Przykład 29: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, partia skrzypiec, takty 80-94

Przykład 30: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 1-13

Przykład 31: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 25 - 26 nuty oryginalne z zaznaczoną pominiętą nutą

Przykład 31: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 25-26 opracowanie własne z naniesionymi zmianami.

Przykład 32: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 61-62

Przykład 33: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. II, takty 63-77

Przykład 34: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 1-18

Przykład 35: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 15, partia skrzypiec

Przykład 35: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 48, partia skrzypiec

Przykład 35: c) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 53, partia skrzypiec

Przykład 35: d) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 59, partia skrzypiec

Przykład 35: e) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 111, partia skrzypiec

Przykład 35: f) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takt 103, partia skrzypiec

Przykład 35: g) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 57-58

Przykład 36: a) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 67 – 82, partia skrzypiec

Przykład 36: b) M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 128-129, partia skrzypiec

Przykład 37: M. Ravel, *II Sonata na skrzypce i fortepian*, cz. III, takty 191-194 z własnymi oznaczeniami

## Zawartość płyty CD nagranej w ramach przewodu doktorskiego

Gabriela Opacka-Boccardo – skrzypce

Oliver Wass – harfa

Transkrypcje na skrzypce i harfę:

Maurice Ravel

1, 2, 3. *II Sonata* na skrzypce i fortepian

4, 5. *Deux Mélodies hébraïques: Kaddisch, L'enigme éternelle*

6. *Vocalise-étude en forme de habanera*

7. *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré*

8. *Pavane pour une infante défunte* na fortepian

9. *Pavane de la Belle au bois dormant* z suity *Ma mère l'oye*

10. Rapsodia koncertowa *Tzigane*

Nagranie zostało zrealizowane we wrześniu 2020 r. w Sali Koncertowej Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina w Warszawie.

Piotr Wieczorek – reżyseria dźwięku i postprodukcja