

# W poszukiwaniu muzycznej topiki karnawałowej. „Karnawały” orkiestrowe z lat 1913–1945

DOI: 10.14746/rfn.2023.24.6

Res Facta Nova. Teksty o muzyce współczesnej 24 (33), 2023: 73–89.  
© Anna Rusin. Published by: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2023.Open Access article, distributed under the terms of the CC licence (BY-NC-ND. <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>).

Snucie rozważań nad muzycznym karnawałem intuicyjnie kieruje w stronę myśli Michaiła Bachtina. Literaturoznawca definiuje fenomen kultury jako kompleks rozmaitych uroczystości ludowych, a transponowanie jego języka na język literatury nazywa karnawalizacją<sup>1</sup>. Jak stwierdza Andrzej Stoff, w pismach Bachtina karnawałowy dyskurs wytwarza własną karnawałową topikę<sup>2</sup>. Rodzi się zatem pytanie, czy – podobnie jak w skarnawalizowanej twórczości literackiej – istnieje muzyczna topika karnawałowa?<sup>3</sup> Wśród kompozycji o tematyce karnawałowej pierwszorzędnie

nasuwają się kompozycje z baroku, klasycyzmu i romantyzmu, które nawiązują do święta bądź w tytułach dzieł czy w ich częściach (miniatury, uwertury), bądź w fabule (opery, balety). Obserwacja ta świadczy o rozległej problematyce, obejmującej w drugiej kolejności także dzieła skarnawalizowane, lecz nie odwołujące się do fenomenu wprost. Co ciekawe, w I połowie XX wieku powstało ponad dwadzieścia „karnawałów” orkiestrowych, tj. utworów z „karnawałem” w tytule lub podtytule (a nie występującym w jednej z części). Ograniczona możliwość dotarcia do ogółu partytur i nagrań zaważyła na prezentacji analiz wybranych kompozycji z lat 1913–1945. W drodze weryfikacji ich topicznego pokrewieństwa wyłania się swoiste uniwersum muzycznych *topoi*, w obrębie którego zachodzą specyficzne relacje semiotyczne.

Warto zaznaczyć, że twórcy XX-wiecznych „karnawałów” różnią się stopniem rozpoznawalności w polskim środowisku muzykologicznym, co powoduje dysproporcję w wykorzystanej bibliografii. W przypadku mniej znanych nazwisk niejednokrotnie wiedzy źródłowej dostarczają wydania nutowe i płytowe, hasła encyklopedyczne i oficjalne strony internetowe dedykowane kompozytorom. W publikacjach, do których udało się dotrzeć, autorzy – nie poruszając kwestii *topoi* – poświęcają największą uwagę „karnawałowi” Villi-Lobosa (monografie, rozprawy doktorskie);

<sup>1</sup> M. Bachtin, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. N. Modzelewska, Warszawa 1970, s. 187–188. Przykładami zastosowania karnawalizacji w interpretacji dzieła muzycznego są prace: M. Janicka-Słysz, *Poetyka muzyczna Karola Szymanowskiego. Studia i interpretacje*, Kraków 2013, i R. Suchowiejko, *The Carnival as a “Topsy-Turvy World” through the Eyes of the Violin Virtuoso*, w: Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition, red. M. Jabłoński, D. Jasińska, Poznań 2011, s. 46–54.

<sup>2</sup> A. Stoff, *W poszukiwaniu aksjologicznego modelu karnawału i karnawalizacji*, w: *Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. idem, A. Skubaczewska-Pniewska, Toruń 2011, s. 93.

<sup>3</sup> Termin „topika”, rozumiany jako zbiór toposów wyróżniony na podstawie określonych kryteriów (tu – wspólne źródło i podstawa przedstawieniowa), przyjmuję za Katarzyną Szymańską-Stułką. W jej definicji topika oznacza – obok nauki o toposach – „przestrzeń, w której gromadzą się określone środki i formy wypowiedzi [muzycznej]”, eadem, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. W. Nowik, Warszawa 2006, s. 88.

Tabela 1. Wybrane „karnawały” orkiestrowe z lat 1913–1945

KOMPOZYTOR	TYTUŁ	GATUNEK	ROK
Antun Dobronić (1878–1955)	<i>Karneval</i> op. 2	portret symfoniczny	1913
Nikolay Ivanovich Kazanli (1869–1916)	<i>Nuit de carnaval</i>	fantazja	1914
Darius Milhaud (1892–1974)	<i>Le Carnaval d'Aix</i> op. 83b	fantazja na fortepian z orkiestrą	1926
Heitor Villa-Lobos (1887–1959)	<i>Mômoprecóce: fantasia pour piano et orchestre sur le "Carnaval des enfants brésiliens"</i>	fantazja na fortepian z orkiestrą	1929
Emil Nikolaus von Reznicek (1860–1945)	<i>Karneval-Suite</i>	suita w dawnym stylu	1931/35
Darius Milhaud (1892–1974)	<i>Carnaval de Londres</i> op. 172	suita na małą orkiestrę	1937
Benjamin Britten (1913–76)	<i>Canadian Carnival (Kermesse canadienne)</i> op. 19	fantazja	1939
Aleksander Tansman (1897–1986)	<i>Carnaval Suite pour orchestre</i>	suita na orkiestrę	1942
Oskar Morawetz (1917–2007)	<i>Carnival Overture</i>	uwertura koncertowa	1945

odrębny artykuł traktuje także o kompozycji Dobronića; w mniejszym stopniu badacze omawiają utwór Brittena (w kontekście twórczych wpływów<sup>4</sup>); o „karnawałach” Milhauda jedynie wzmiankują.

## ANALIZA DZIEŁ W PERSPEKTYWIE TOPICZNEJ – ZAŁOŻENIA WSTĘPNE

Punktem wyjścia dla proponowanej analizy jest koncepcja muzycznego toposu – wprowadzona do dziedziny muzykologii przez Leonarda Ratnera – obejmująca ogół stylów i gatunków zespolonych ze sferą społeczną, które zostały zaczerpnięte z właściwego im kontekstu i użyte w zupełnie innym<sup>5</sup>. Szersze znaczenie pojęcia – bliższe optyce prezentowanej w niniejszym studium – przyjmuje Joan Grimalt, definiując je jako „powtarzające się nawiązania do jednostek kulturowych, przenoszone i stylizowane z jednego medium

do drugiego”<sup>6</sup>. Autor postuluje badanie *locus communis* w kontekście kulturowym, gdyż ten właśnie umożliwi ich odkodowane. Topos postrzegany jest bowiem nie tylko jako źródło znaczeń, ale i jako środek komunikacji między twórcą a odbiorcą<sup>7</sup>.

U podstaw przeprowadzonej analizy leży założenie Kofiego Agawu o możliwości rozumienia stylu jako języka (*langue*), w którym dzieła lub zbiory są indywidualnymi wypowiedziami twórców (*parole*)<sup>8</sup>. Podobną tezę w oparciu o teksty Bachtina wysuwa Stanisław Balbus (lecz w odniesieniu do karnawału literackiego). Badacz podkreśla relację „słownika” karnawału z interpretacją dzieła: aby zrozumieć wypowiedź (*parole*), konieczne jest opanowanie zasobu słownictwa, w którym ją sformułowano (*langue*)<sup>9</sup>.

<sup>6</sup> „recurring references to cultural units imported and stylized from one medium to another”, J. Grimalt, *Mapping Musical Signification*, Cham 2021, s. 82.

<sup>7</sup> D. Mirka, *Introduction*, op. cit., s. 1; J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 109.

<sup>8</sup> K. Agawu, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton 1991, s. 15.

<sup>9</sup> S. Balbus, *Propozycje metodologiczne M. Bachtina*, w: M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais’a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. A. i A. Goreniewie, oprac., wstęp, komentarze i weryfikacja przekładu S. Balbus, Kraków 1975, s. 44.

<sup>4</sup> Por. E. Roseberry, *The Concertos and Early Orchestral Scores*, w: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, ed. M. Cooke, Cambridge 1999, s. 240–241.

<sup>5</sup> D. Mirka, *Introduction*, w: *The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. eadem, New York 2014, s. 2.

Wydaje się zatem zasadne rozpatrzenie dzieł bezpośrednio nawiązujących do święta: jako załączek muzycznego stylu karnawałowego wykorzystujący zdefiniowany zbiór muzycznych toposów, będący muzycznym „tezaurusem” karnawału.

Postępowanie badawcze w niniejszym studium wzoruje się na dwuetapowej analizie paradygmatycznej Agawu, w której interpretacja semiotyczna zostaje poprzedzona identyfikacją toposów<sup>10</sup>. W rezultacie takiej procedury interpretator może dojść do wniosku, że w niektórych kompozycjach *topoi* kształtują muzyczną narrację lub zostają „wchłonięte” w większy gatunek ekspresywny<sup>11</sup>. Konieczność kondensacji treści wymusiła przenikanie się obu etapów w opisie wyników. Przyjmując przekonanie o intersubiektywnej rozpoznawalności toposów<sup>12</sup>, większość z nich zidentyfikowano, idąc w ślad za klasyfikacją Joana Grimalta. W przywoływanej monografii badacz charakteryzuje kilkadziesiąt muzycznych *topoi* w obrębie czterech pól znaczeniowych: świątyni, świata świeckiego, tańca i militarności<sup>13</sup>. Pomocne okazały się również topiczne uniwersa muzyki XX wieku skonstruowane przez Danutę Mirkę a opublikowane przez Agawu<sup>14</sup> oraz muzyki XIX wieku skonsolidowane przez Juliana Hortona<sup>15</sup>. Z pierwszego zaczerpnięto toposy tanga, muzyki czeskiej, brazylijskiej, hiszpańskiej, elegii i jazzu, a z drugiego styl demoniczny i scherzo.

## KARNAWAŁ W MUZYCE ORKIESTROWEJ – PROWENIENCJE

W rozwoju „karnawałów” orkiestrowych można wyróżnić dwa fundamentalne momenty. Oba przypadają na czasy romantyczne (co tłumaczy zapoczątkowana wówczas tendencja do nadawania tytułów gatunkom instrumentalnym). Pierwsze stadium to twórczość or-

kiestrowa dynastii Straussów. Ich karnawałowe tańce oraz marsze – mimo tytułów nawiązujących do tematyki święta – posiadają wymiar okolicznościowo-użytkowy. Przyjmując dychotomię Grimalta<sup>16</sup>, utwory te można przypisać do kategorii gatunku oczywistego (ang. *patent*), czyli takiego, który funkcjonuje zgodnie ze swym przeznaczeniem.

Drugi moment i zarazem punkt zwrotny w ugruntowaniu tradycji „karnawałów” orkiestrowych ma miejsce w dorobku Hectora Berlioz. W jego *Karnawale rzymskim* op. 9 (1844) występują gatunki – *saltarello* czy aria – o zabarwieniu utajonym (ang. *latent*), tj. przyjmujące postać toposu. Tak jak Johanna Wolfganga Goethego uważa się za prekursora badań nad karnawałem (za sprawą opublikowanego w 1789 roku literackiego reportażu *Rzymski karnawał*)<sup>17</sup>, tak i dzieło francuskiego mistrza w nakreślonym kontekście można uznać za pionierskie. Uwertura charakterystyczna oparta na tematach z opery *Benvenuto Cellini* stanowi bowiem muzyczny zapis wrażeń z karnawałowej fety, w której kompozytor uczestniczył podczas podróży po Włoszech w latach 1831–1832.

Choć twórca zetknięcie z rzymskim karnawałem opisał w tonie odrazy w rozdziale XXXVI *Pamiętników*, o pewnym sentymencie wobec święta świadczy wychowanie kompozytora w kulturze karnawałowej (typowej dla krajów romańskich) oraz wydarzenie upamiętnione w rozdziale LVI<sup>18</sup>. Otóż Berlioz – w czasie muzycznego wieczoru organizowanego przez wiedeńskiego wydawcę nut – ze wzburzeniem porównał flegmatyczną interpretację *Karnawału rzymskiego* w opracowaniu kameralnym do postu i Wielkiego Piątku w Rzymie. Aby „udobruchać” twórcę, poproszono go, by poprowadził orkiestrę konserwatorium. Berlioz tymi słowami skomentował występ: „Nigdy nie wykonano tej uwertury z większym ogniem, precyzją, werwą, dobrze wyważoną żywością. I cóż za brzmienie orkiestry!”<sup>19</sup>. Można stąd wnioskować, że dla „karnawałów” nie bez znaczenia pozostaje

<sup>10</sup> K. Agawu, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, New York 2009, s. 50 i 163–209.

<sup>11</sup> Termin Roberta Hattena, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation and Interpretation*, Bloomington-Indianapolis 1994, s. 67–90.

<sup>12</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 26–27.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 118.

<sup>14</sup> K. Agawu, *Music as Discourse...*, op. cit., s. 48–49.

<sup>15</sup> J. Horton, *Listening to Topics in Nineteenth Century*, w: *The Oxford Handbook...*, op. cit., s. 645.

<sup>16</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 110.

<sup>17</sup> W. Dudzik, *Wstęp*, w: *Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. idem, Warszawa 2011, s. 15.

<sup>18</sup> H. Berlioz, *Pamiętniki z lat 1803-1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 1, tłum. M. L. Kalinowski, S. Jakóbczyk, Poznań 2019, s. 207. W podobny sposób wobec zetknięcia z włoskim karnawałem zareagował Goethe i dopiero przy powtórnym w nim udziale zachwyił się widowiskiem.

<sup>19</sup> Ibidem, t. 2, tłum. K. Losson, s. 258.

specyfika interpretacji wykonawczej, jak i mistrzostwo w orkiestracji<sup>20</sup>.

Obie linie karnawałów – jako gatunku użytkowego i zbioru gatunków-toposów – znalazły kontynuację w twórczości XX-wiecznej. Chociaż obrona perspektywa zakłada analizę utworów wyłącznie drugiego nurtu, warto zaznaczyć, że wzorce użytkowe również ujawniają się w analizowanych kompozycjach i wówczas funkcjonują jako toposy. Kompozytorzy na wzór Straussów włączają bowiem w narrację tańce, fanfary i marsze. W ślad za Berliozem wykorzystują natomiast istniejące tematy, odwołują się do gatunków tanecznych i lirycznych, stylów *tempesta* i *fugato* oraz idei żywiołowości wypływającej z natury ognia<sup>21</sup>; prowadzą także do „ścierania się” pierwiastków nostalgicznych z zabawowymi oraz kreują wielobarwną orkiestrację.

## „KARNAWAŁY” BEZ FETY – STYL NOWOCZESNY VERSUS STYL RETRO

W 1913 roku powstały aż trzy „karnawały” orkiestrowe. Przyjęta optyka (badanie dzieł dostępnych w zapisie nutowym i realizujących topiczny wzorzec Berlioza) uzasadnia rozpatrzenie dzieła Antuna Dobroniça. Walc *Visions de Carnaval* op. 181 Oscara Fétrasa (1854–1931) wpisuje się bowiem w nurt Straussowski, a partytura *Ouverture carnealesca* P. 99 Ottorino Respighiego (1879–1936) nie została wydana<sup>22</sup>. W ekspresjonistycznym poemacie symfonicznym *Karneval* Chorwat portretuje postawę artysty wobec społeczeństwa, kobiety oraz samego siebie odpowiednio w częściach *I Burlesca*, *II Erotica* oraz *III Baccanale*.

<sup>20</sup> Warto przypomnieć zbieżność roku wydania uwertury i pierwszego podręcznika do instrumentacji autorstwa Berlioza (1844).

<sup>21</sup> Berlioz użył określenia wyjściowego *con fuoco*; kompozytor akcentuje także konieczność wydobycia odpowiedniego charakteru dzieła w realizacji koncertowej, poprzez uobecnienie idei *fuoco transteverino*, bez której dzieło nie osiąga zamierzonego efektu, Hector Berlioz do George’a Hogartha, Paryż, 23 lutego 1853, w: H. Berlioz, *Correspondance générale*, éd. P. Citron, t. 4: 1851–1855, Paris 1983, s. 281.

<sup>22</sup> Rękopis uwertury znajduje się w Museo internazionale e biblioteca della musica di Bologna. Na podstawie analizy słuchowej oraz książeczki do albumu CD *Ottorino Respighi*, Marco Polo 1991/Naxos 2005, można ustalić zbiór *topoi*: *saltarello*, *tempesta*, *złowieszczy unison*, *marsz*, *galop*, *rosyjska muzyka ludowa*, *fanfara*, *tremolo*, *sensitive style* i „piszczalkowa” instrumentacja.

Zgodnie z notą odautorską segmenty skrajne *I Burleski* stanowią ironiczną serenadę dedykowaną ludzkości<sup>23</sup>. Kierując się wskazówką kompozytora oraz typologią Grimalta<sup>24</sup>, można ten odcinek utożsamiać z toposem serenady na wolnym powietrzu (*open-air serenade*), chociaż podstawowe cechy gatunku są tu zredukowane do powierzenia melodii instrumentom dętym (niekiedy duetowi) oraz prostego akompaniamentu w postaci słupów akordowych *staccato* i *pizzicato*. Topos ten zdaje się „wchłaniać” cechy ludowości, bowiem bukoliczny temat podszyty jest charakterem folkloru chorwackiego<sup>25</sup>. Oprócz stylizacji muzyki ludowej, stylu pastoralnego i motywów ptasich, wyłania się topos *ombra*, w którym Dobroniç żartobliwie „transponuje” temat z tonacji G-dur do g-moll i skali całotonowej.

Wewnętrzna część rozpoczyna się naiwną tonacją C-dur i ilustruje „idealizowanie społeczeństwa”. Kolejne toposy to walc, *stile fugato* i *tempesta*, których następstwo – według podziału Grimalta – sugeruje przejście z kontekstu tanecznego, przez parodię sfery *sacrum*, do bojowości. Warto zaznaczyć, że walc, choć zdominował chorwackie bale karnawałowe, na początku XX wieku był utożsamiany z wrogą kulturą germańską<sup>26</sup>. Dobroniç także odrzucał tradycję niemiecką, a w swoich poglądach propagował hegemonię muzyki słowiańskiej<sup>27</sup>. W *I Burlesce* dochodzi

<sup>23</sup> A. Dobroniç, 6. *Karneval*, w: M. Škunca, *Dobroniçev Karneval – korak prema novim obzorima* [Krok w stronę nowych horyzontów], „Arti Musices” 2006, t. 37, nr 1, s. 60. Skrócona anglojęzyczna wersja artykułu znajduje się w partyturze. Škunca wnioskuje, że Dobroniç nawiązuje do folkloru chorwackiego, elementem formotwórczym jest melodyka, dominuje faktura polifonizująca, występuje politonalność, atonalność, polirytmia i polimetria. Wskazuje także na wartość dzieła (mimo uchybień „młodzieńczej” techniki) z racji nowatorskich, ekspresjonistycznych rozwiązań twórczych.

<sup>24</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 229–236.

<sup>25</sup> Stylizacja ludowości zostaje uzyskana „piszczalkową” instrumentacją, przednutkami (sugerującymi technikę śpiewu tradycyjnego tzw. *ojkanje*), charakterystycznymi zwrotami melodycznymi oraz skoczonym tłem ostinato. Por. G. Marošević, *Croatia. Traditional music*, hasło w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 6, ed. S. Sadie, London 2001, s. 702–707. Elementy ludowe wyłaniają się w licznych dziełach kompozytora, co uzasadnia ich identyfikację jako toposu.

<sup>26</sup> I. Niemčić, I. Katarinčić, *Croatian Couple Dances from 19th Century till the Present Day. The Waltz and Salonsko Kolo*, „Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies” 2016/2017, t. 14/15, s. 150–154.

<sup>27</sup> S. Majer-Bobetko, *Between Music and Ideologies. Croatian Music Criticism from the Beginning to World War II*, „Muzyka” 2018, t. 63, nr 4, s. 59.

Tabela 2. Paradygmatyczna struktura *I Burleski* oparta na tożsamości topicznej segmentów z uwzględnieniem numerów orkiestrowych

	A					B				A					CODA			
	Allegretto 1-10	Poco meno mosso 11-12	Tempo primo 13	Andantino 14-15	Tempo primo 16-23	24	Quasi valzer 25-32	Tempo primo 33-37	38-39	40-47	Allegretto 48-57	Poco meno mosso 58-59	Tempo primo 60	Andantino 61-62	Tempo primo 63-69	70	71-73	74
serenada/ muzyka ludowa																		
styl pastoralny/ m. ptasie																		
<i>ombra</i>																		
walc																		
<i>stile fugato</i>																		
<i>tempesta</i>																		
motywy westchnienia																		

Tabela 3. Paradygmatyczna struktura *II Erotiki* oparta na tożsamości topicznej segmentów z uwzględnieniem numerów orkiestrowych

	I TEMAT	II TEMAT	PRZETWORZENIE TEMATYCZNE						CODA
elegia	1___10		17___22				29_32		35
styl śpiewny		11___16	17___22				29_32		35
styl demoniczny				23_25				33	
fanfary					26-27				34
<i>Motyw pytania</i>	P			P P P P		P	p p		P p

zatem do ukazania „świata na opak”: społeczeństwo nie dostrzega potencjału pierwiastka narodowego w przypisanym mu toposie, a zachwyca się obcą kulturą muzyczną. Być może właśnie dlatego dominującej w dziele ludowości zostaje przeciwstawiona motywika westchnienia, wybrzmiewająca w zakończeniach ogniów. Ponadto twórca celowo parodiuje muzykę ludową: ambiwalentny z natury karnawał, negując idee, jednocześnie je odradza.

W *II Erotice* – jak wskazuje program – wyłaniają się dwie grupy tematyczne: elegijny temat *Miłości do sztuki* i śpiewny *Miłości do kobiety* (*singing*

*style*). Przetworzenie ilustruje wewnętrzny konflikt artysty: początkowa subtelna polifonia tematów-toposów przeobraża się w demoniczną walkę idei. Ta, zwieńczona fanfarami scalającymi oba motywy czołowe, zdaje się nie mieć rozstrzygnięcia. W końcu tematy zostają stłumione do ulotnych reminiscencji, a brzmienia w ostatnich taktach tonacja fis-moll boleśnie ten obraz nasycy. Narrację przenikają motywy westchnienia i „odwrócony” dwuakordowy *Motyw pytania* (silnie dysonujący, oparty na opadającym skoku dużego interwału i wersie kreteńskim ♭—♭), występujący w kumulacji (P) lub jednostkowo (p).

Tabela 4. *III Bacchanale* – zestawienie toposów w obrębie numerów orkiestrowych

Sekcje	A [1–7]	B [8–11]	A' [12–19]	C [20–26]	A'' [27–31]
Określenie agogiczne	<i>Allegro ben deciso</i>	<i>Allegro ma non troppo</i>	<i>Tempo primo</i>	<i>Andantino scherzoso, Quasi polka</i>	<i>Tempo primo</i>
Treść programu	<i>Motyw życia</i>	<i>Motyw Bachusa</i>	<i>Motyw życia</i>	<i>Motyw orgii</i>	<i>Motyw życia</i>
Topos	<i>imbroglio/ muzyka ludowa</i>	scherzo, marsz groteskowy	<i>imbroglio/ muzyka ludowa</i>	scherzo, polka	<i>stile fugato, imbroglio/ muzyka ludowa, fanfary</i>

Refren ronda *III Bacchanale* ilustruje życiową witalność. Kompozytor określa go terminem *vrzino kolo* (*błędne koło*), oznaczającym według wierzeń ludowych taniec czarownic<sup>28</sup>. Kuplety nawiązują do tytułu: pierwszy przeraża się w groteskowy hymn ku czci Bachusa<sup>29</sup>, drugi uobecnia wesółkową orgię. Egzystencję artysty wypełniają błazeńskie epizody, a moment odwagi wieńczy upadek bohatera (co sugeruje „zwiewny” opadający po skali chromatycznej *passus fletów* – nr 26). Co ciekawe, *imbroglio* oraz *stile fugato* opierają się na wariacie frazy z pierwszej części poematu o analogicznym toposie, która ilustruje społeczeństwo. Być może to ono wiruje w demonicznym tańcu, „porywając” twórcę, który bezsilnie próbuje wydostać się z zamkniętego kręgu. „Życie artysty jest niezwykłym szaleństwem”<sup>30</sup> – konkluduje notę Dobroniń.

Paradoksalnie, to właśnie m.in. najpóźniejszy z analizowanych „karnawałów” – przeciwnie do pierwszego – wykazuje tendencje archaizujące. Inspiracją dla *Carnival Overture* Morawetza były bowiem rozważania, w jaki sposób komponowałiby mistrzowie i on sam, żyjąc w odległej dla siebie epoce<sup>31</sup>. Utwór cechuje się językiem harmonicznym charakterystycznym dla schyłku romantyzmu i witalnością muzyki słowiańskiej, typową dla wczesnego okresu twórczości tego kompozytora<sup>32</sup>. Kanadyjski twórca czeskiego pochodzenia opisał pracę nad dziełem słowami:

<sup>28</sup> Dziękuję za tę uwagę oraz pomoc w przekładzie noty programowej Mariji Bešlić.

<sup>29</sup> W angielskiej wersji artykułu pojawia się błędne tłumaczenie *Motiv Bakov* jako *Motif of Grandmothers*.

<sup>30</sup> „Umjetnikov život nesavladiva je Ludost”, A. Dobroniń, 6. *Karneval*, op. cit., s. 61.

<sup>31</sup> O. Morawetz, *Variations*, książka programowa Montreal Symphony, Oct. 1978 <http://www.oskarmorawetz.com/Tabs/TabMusic/display.php?page=197810Variations&Webcode=CarnivalOverture>, (dostęp: 1.02.2023).

<sup>32</sup> D.R. Cooper, E. Keillor, *Morawetz, Oskar*, hasło w: *The New Grove...*, op. cit., t. 17, s. 100.

„użyłem idiomów słowiańskich, takich jak inwencja melodyczna i rytmy, oraz unikałem jakichkolwiek nowoczesnych harmonii”<sup>33</sup>.

Mimo podobieństwa materiałowego skrajnych części, w sekcji A' można wydzielić wewnętrzny epizod, dający efekt podwójnej kulminacji. Wynika on z analogii topicznej odcinków *c* i *g* oraz *d* i *h*. Inicjalny łańcuch motywiczny prezentuje dwa toposy w opozycji funkcyjnej D-°T (jeśli przyjąć tonację h-moll za wyjściową): fanfarę opartą na pochodzie chromatycznym oraz czeską muzykę ludową z rytmiką nawiązującą do polki lub obkročáka<sup>34</sup>. Powracająca *tempesta* zasadza się na schromatyzowanej progresji wznoszącej. Środkowa część złożona z dwóch okresów (kolejno w G-dur i a-moll) sugeruje natomiast styl pastoralny (kantylenowe tematy z motywiką „westchnienia”, akompaniament *arpeggio* w artykulacji *pizzicato*, instrumentacja o „ciepłym” brzmieniu).

Chociaż tematyka karnawałowa nie była zamierzeniem kompozytora, użyte *topoi* nie pozwoliły uniknąć pewnych konotacji z fenomenem kultury. Jak czytamy na oficjalnej stronie twórcy: „tytuł, skądinąd nieistotny, sugeruje coś w rodzaju młodzieńczego ognia, ciepłego koloru i ożywienia”<sup>35</sup>. Co ciekawe, ogień – jak stwierdza Bachtin – jako symbol życia i śmierci jest nieodłącznym

<sup>33</sup> „I used the Slavic idioms such as melodic invention and rhythms and I avoided any modern harmonies”, cyt. za: R. Hanáková, *Oskar Morawetz. The Czech Prism*, praca doktorska, University of Toronto 2020, s. 23.

<sup>34</sup> Inne elementy folkloru to długie wartości na końcu frazy, motywika trójdźwiękowa, drobna interwalika, polimetria, transpozycja fraz, budowa okresowa oraz obsada dęta. Por. L. Tyllner, K. Vetterl, *Czech Republic. Traditional Music. Bohemia*, hasło w: *The New Grove...*, op. cit., t. 6, s. 817–820.

<sup>35</sup> „name, which is otherwise irrelevant, suggests something of the youthful fire, warm colour and animation”, C. i O. Morawetz, *Carnival Overture. Notes*, <http://www.oskarmorawetz.com/Tabs/TabMusic/display.php?page=Notes&Webcode=CarnivalOverture> (dostęp: 1.02.2023).

Tabela 5. Ujęcie paradygmatyczne toposów oraz materiału motywicznego *Carnival Overture*

	A				B				A'								(coda)		
fanfara, folklor	a	a <sup>1</sup>							a <sup>2</sup>	a <sup>1</sup>									
folklor	b								b										
<i>tempesta</i>	c								g				c <sup>1</sup>						
fanfara	d								h				a <sup>3</sup> d <sup>1</sup>						
styl pastoralny					e	e <sup>1</sup>	f	f <sup>1</sup>											
<i>ombra</i>													i						
<i>stile fugato</i>													j						
Liczba taktów:	8	13	8	5	5	8	8	8	8	8	15	8	3	13	16	11	4	9	16

elementem karnawału<sup>36</sup>. Ów żywioł wyraża ambiwalencję spalania i odradzania. Kompozycja zdaje się ilustrować tę zdolność: idea triumfującego ognia kojarzy się z witalnością folkloru czy pastoralnością, natomiast przygasanie danego przez ów światła następuje w pozornym zakończeniu (realizującym topos *ombra*). To w nim wyłania się złowieszczy odcinek o fakturze solistycznej, przeciwstawiony dominującej w dziele homofonii. Finał właściwy rozpoczyna się natomiast w technice quasi fugowanej. Przerywane pauzami repetycje motywu czołowego w partii altówek (wariantu zwrotu z tematu części B) sugerują jakby nieudaną serię prób „rozniecenia ognia”. Odcinek ten stanowi jednocześnie parodię *stile fugato*<sup>37</sup>. Ostatecznie zwycięża życiodajna siła: kompozycję wieńczy fanfara koda w radosnej tonacji H-dur.

## „KARNAWAŁ” RODZIMY VERSUS „KARNAWAŁ” CUDZY – GATUNEK FANTAZJI

Pierwszy charakterystyczny *genre* karnawałowy – fantazja – obejmuje dzieła Dariusa Milhauda (rozpatrywane w kolejnym punkcie), Heitora Villi-Lobosa,

Benamina Brittena i Nikolaya Ivanovicha Kazanliego. Z partytury wynika, że fantazja rosyjskiego twórcy *Nuit de carnaval* została napisana w Nicei w 1914 roku, trudno jednak określić inspirację kompozytorską. Tekst nutowy zawiera wskazówki programowe: *Kolorowy tłum, Wyznanie, Zegar, Na placu, Świt*. Tanceczne ramy (*Allegro con fuoco*) zostają przeciwstawione wolniejszemu walcowi w centralnej części; całość wieńczy postludium. Dzwony ilustrują dwanaście uderzeń zegara – po wybięciu północy karnawałowicze ściągają maski (co symbolizują schromatyzowane pochody opadające harfy), lecz kres zabawy nadchodzi dopiero ze wschodem słońca.

*Mômoprecóce* Villi-Lobosa to utwór koncertujący, który ilustruje brazylijską paradę karnawałową<sup>38</sup>. Na jej czele galopuje pierrocik, a orszak zamyka grupa perkusistów. Kompozytor integruje formę spójnością epizodów (opartych na materiale z cyklu fortepianowego) i poprzedzających je interludium, wewnętrzną budową reprzyzową, rytmiką habanery oraz podobieństwem motywiki w odległych ogniwach. Elementami formotwórczymi są rytmika oraz faktura; zasadniczo centrowo-tonalny język harmoniczny przenika modalność, bitonalność oraz chromatyka.

Niemal wszystkie epizody (w przeciwieństwie do interludium) bazują na – jak określa go Grimalt<sup>39</sup> –

<sup>36</sup> M. Bachtin, *Twórczość Franciszka Rabelais'go...*, op. cit., s. 355 i nast.

<sup>37</sup> Podobny przykład podaje Grimalt: Beethoven w *V Symfonii*, cz. III, t. 197–202, kilkakrotnie inicjuje temat, co według badacza sprawia wrażenie pomyłki wykonawców, op. cit., s. 70. Morawetz we wskazanym fragmencie dodatkowo nie kontynuuje kontrapunktu i uwydatnia pionowy trytonowy.

<sup>38</sup> Omawiam genezę dzieła, estetykę karnawału i jego muzyczną reprezentację oraz uzasadniam tłumaczenia tytułów epizodów w artykule *Reprezentacje karnawału w fantazjach na fortepian z orkiestrą Dariusa Milhauda i Heitora Villi-Lobosa*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2022, nr 54, z. 3, s. 43–70.

<sup>39</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 325.

Tabela 6. *Mômoprecóce* – zestawienie toposów w kolejności malejącego występowania

	Preludium	I Konik pierocika	Interludium I	II Bicz diabelka	Interludium II	III Podstęp pierrette	Interludium III	IV Dzwonki małego domino	Interludium IV	V Przygody gałganiarzyka	Interludium V	VI Figle zamaskowanego amorka	Interludium VI	VII Piszczalka małego marzyciela	Interludium VII	VIII Uciecha zespołu dziecięcego
fanfara	x	x	x	x	x	x	x	x			x	x	x		x	x
folklor braz.	x	x	x	x	x	x	x	x				x	x	x	x	x
s. sentyment.					x	x	x	x	x	x	x	x	x	x		x
tremolo				x	x		x	x		x	x	x				x
imbroglio		x		x		x		x		x		x				x
s. diaboliczny			x	x			x						x			
tempesta	x				x						x					
galop	x	x														
m. popularna		x						x								
Mot. śmiechu		x		x												
stile fugato																x
ombra									x							

„słonecznym wariancie” toposu *tempesta* – *imbroglio*. Topos muzyki brazylijskiej realizują różne gatunki: *modinha*, *samba* i *marchinha* (karnawałowy marsz w rytmie habanery<sup>40</sup>, ucieleśniający tytułowego króla karnawału). W dziele występują fanfary przybierające różnorodne formy: od „pustych” kwint na tle trocheicznej rytmiki, przez repetycje kolejnych stopni pentatoniki, aż do postaci zredukowanej – szmerowych flażoletów, sugerujących odgłosy dżungli (*Interludium VII*). Oprócz galopu i cytatu z piosenki *Little Pierrot’s Jennet*<sup>41</sup>, w pierwszym epizodzie wyłaniają się schromatyzowane frazy fletu piccolo, które w różnych interpretacjach jawią się jako motywy ptasie lub

śmiech dziecka<sup>42</sup>. Warto dookreślić, że Grimalt identyfikuje „muzyczny śmiech” jako topos lub jako odniesienie do toposu *opera buffa*<sup>43</sup>.

*Interludium I* i *II Bicz diabelka* są zdominowane przez dysonansowość i rytm *marchinhy*. Przenika je aura diaboliczności, jednak z powodu tematyki dziecięcej diabeł nie jest traktowany *serio*, lecz z przymrużeniem oka. Zgodnie z terminologią Małgorzaty Pawłowskiej<sup>44</sup>, mamy zatem do czynienia z ujęciem *buffo*: kompozytor przedstawia postać „z karykaturalnym wykrzywieniem”. Styl demoniczny powraca w innych

<sup>40</sup> S. Leitão, *Heitor Villa-Lobos’s Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929). An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, praca doktorska, University of Miami 2009, s. 70–71.

<sup>41</sup> V. Mariz, *Heitor Villa-Lobos. Brazilian Composer*, Gainesville 1963, s. 53.

<sup>42</sup> V. Cunha, *The Symbiosis Between Villa-Lobos’s Carnaval Das Crianças and Mômoprecóce. A Comparative Study*, praca doktorska, City University of New York 2015, s. 128; S. Leitão, *Heitor Villa-Lobos’s...*, op. cit., s. 69.

<sup>43</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 313 i 324.

<sup>44</sup> M. Pawłowska, *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil. Essays in Literary Criticism*, eds G. Branny, J.G. Holland, Frankfurt am Main 2013, s. 187–198.



Tabela 7. Paradygmatyczna struktura *Canadian Carnival* oparta na tożsamości topicznej

	I	II	III	IV	V	VI
Określenie wyjściowe	<i>Andante quasi allaperto</i>	<i>Allegro molto, alla danza</i>	<i>Andante amoroso</i>	<i>Allegretto quasi misterioso</i>	<i>Vivace</i>	<i>Tempo I maestoso</i>
Melodie kanadyjskie	<i>Là-bas, sur les Montagnes</i>	-	<i>Jardin d'Amour</i>	<i>La Perdriole</i>	<i>Alouette</i>	<i>Là-bas, sur les Montagnes</i>
fanfara/tremolo						
polka			*			
marsz/fanfara					*	
muzyka ludowa						
sygnał myśliwski			*			
walc/ <i>amoroso</i>				*		
<i>tempesta</i> /fugato					*	
swing/muz. pop.	*					
galop					*	

interludiach, co implikuje obecność bohatera. Motoryczność charakteryzuje także ogniwa V *Przygody gałganiarzyka* i VI *Figle zamaskowanego amorka*, sugerując perypetie postaci. W środkowej fazie epizodu szóste występuje parodia rytmu *marchinhy*.

*Interludium II* (podobnie *Interludium V*) cechuje się ekspresją typu późnoromantycznego, wynikającą z sentymentalnie brzmiących smyczków, centrum d-moll, masywności faktury i burzliwej progresji opadającej na motywie *pianto* (*sensitive style*)<sup>45</sup>. Melancholijny epizod III *Podstęp pierrette* uobecnia idiom *modinhy* w politonalnej szacie harmoniczej. Śpiewny gatunek ewokuje także charakter postaci z ogniwa VII *Piszczalka małego marzyciela*, w którym pasażerowie ilustrują frazy piszczałki. Z kolei folklor i spotęgowany efekt *tremolo* (reprezentujący dzwonki) integrują *Interludium III* i IV *Dzwonki małego domino*. Epizod rozwija się – nietypowo – w obrębie faz ABC. Tematy kształtowane są na wzór melodyki ludowej; wyłaniają się motywy ptasie i cytaty z piosenki karnawałowej. Wzmoczone użycie perkusji w ostatnim ustępie związane jest natomiast z analogią do brzmienia zespołów (*bloco*) biorących udział w brazylijskim korowodzie.

Występują tu cechy samby i polifonizująca faktura neobarokowa, w której każdy z głosów opiera się na odrębnym wzorze melorytmicznym.

Centralne, najobszerniejsze interludium o nostalgicznym charakterze stanowi dygresję w formie fantazji. Narracja przenosi się w sferę impresywną: mimo ruchliwości głosów, faza paradoksalnie wykazuje statyczność. Brak wyrazistej warstwy melodycznej, zagęszczenie chromatyczne minoru i skrajne rejestry skorelowane z mistyczną aurą niosą odwołanie do toposu *ombra*. Ambitus rejestrów tworzy dystans między rzeczywistością widzianą oczami dziecka a posepną refleksją nad wydźwiękiem brazylijskiego karnawału, obchodzonego w zhierarchizowanym społeczeństwie<sup>46</sup>.

Z kolei dla Brittena impulsem do rozpoczęcia pracy nad *Canadian Carnival* był pobyt za oceanem<sup>47</sup>. Kompozycja w charakterze „kanadyjskiego potpourri”

<sup>45</sup> Por. J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 103.

<sup>46</sup> Por. R. DaMatta, *Karnawał równości i karnawał hierarchii*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. A. Chałupnik et al., red. L. Kolankiewicz, Warszawa 2010.

<sup>47</sup> Benjamin Britten do Ralpa Hawkesa, St. Jovite Station, 1 czerwca 1939, w: *Letters from a Life. The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, eds D. Mitchell, P. Reed, London 1991, t. 2: 1939–1945, s. 649.

składa się z sześciu faz, których materiał wywodzi się z kanadyjskich melodii<sup>48</sup>. Zgodnie z koncepcją „muzyki w muzyce” Mieczysława Tomaszewskiego<sup>49</sup>, Britten traktuje je aluzyjnie (I, IV) lub cytuje (III, V); wylaniają się także reminiscencje: marszowe fanfary egipskich tręb z drugiego aktu *Aidy* Verdiego (II) oraz główny temat *Wielawy* Bedřicha Smetany (IV). Nota koncertowa wyjaśnia flamandzki termin *kermesse* (pierwotnie jarmark odpustowy, wtórnie dowolne święto ludowe), genezę dzieła oraz jego program (poranek w świąteczny dzień przeradza się w hałaśliwy jarmark, który stopniowo zamiera)<sup>50</sup>.

Sekcje ramowe są niejako odbiciem lustrzanym następstwa elementów konstrukcyjnych i obszarów tonalnych oraz budowy napięcia. Kolejne odcinki inicjowane kwartsektowymi akordami majorowymi nawiązują do fanfarowego tematu (B-dur), rozlegającego się jakby zza góry, który rozpoczyna i wieńczy utwór przy szmerowym *tremolo* talerzy. Frazy te opracowane są wariacyjnie i nie zachowują porządku tematycznego inwariantu: być może podśpiewują je „pod nosem” mieszkańcy wioski w oczekiwaniu na rozpoczęcie uroczystości. W obu sekcjach występuje *stretto* trójdźwięków ilustrujące rozchodzenie się nowiny. Smyczkowe *tremolo* przypomina natomiast rysunek pasma górskiego (co pośrednio wynika z noty programowej): na początku zstępuje, a w zakończeniu oddala się ku górze.

W fazie II (ABCB'A) występują trzy toposy, których dyspozycja sugeruje wahadłowe przemieszczanie się agensa narracyjnego<sup>51</sup> w tłumie mieszkańców. Pierwszy topos to taniec – polka lub reel<sup>52</sup>: akcenty tutti na przednutce ilustrują podskoki stepujących tancerzy, a skrzypce *spiccato* realizują figuracyjne imitacje na tle ósemkowego *ostinato* (T-D). Bitonalność obu warstw wynika z relacji majorów oddalonych tercjo-

wo (D-dur/B-dur), chwilami sekundowo. Częstka B *capriccioso* uosabia maszerującą orkiestrę dętą wygrywającą fanfarę (F-dur). Odcinek C wyraża natomiast muzykę ludową: „piszczalkowa” instrumentacja i prostota melodyczna nawiązująca do tradycji swobodnego śpiewu ludowego zostają przełamane tonacją Ges-dur, kwintolami i pochodami chromatycznymi.

W końcowych taktach fazy II wybrzmiewają tercjowe sygnały – antycypujące motyw czołowy kolejnej sekcji – prezentowane kolejno przez trąbki, waltornie i fagoty, co sugeruje przejście z kontekstu militarnego, przez myśliwski, do miłosnego<sup>53</sup>. Podobnie w czwartym taktie fazy III wylania się motyw retrospektywny. Ingerencja w liryczną narrację (być może toczącą się na skraju lasu) poddaje myśl o zabłąkanym karnawałowiczu, który umyślnie przerywa „schadzke”. Sekcję tworzą bowiem toposy walca i *amoroso* (E-dur). Wewnętrzny odcinek odbiega charakterem od lirycznych ram: kompozytor parodiuje miłosny duet jaskrawą barwą dętych blaszanych i skrzypiec *col legno*. Polifonizujący odcinek *Andante, più amoroso che prima* sugeruje natomiast dołączenie innych par, które myślą taneczne kroki. W zakończeniu żartobliwie wybrzmiewają kotły – jak oddalające się kroki tęgiego jegomościa.

Faza IV realizuje topos *tempesta*. Temat w skrzypcowym sekście *con sordino* zostaje transponowany do minorowych obszarów tonalnych (*e-fis-gis-b-f*). Bitonalność wynika z dwupasmowej faktury: zagęszczoną imitacjami warstwę melodyczną „przecinają” pionory akordowe. Gradację dynamiczną przerywa nieoczekiwane *sforzato* tutti (akord E-dur), które w jednej chwili rozpręża zbudowane napięcie. Podobnie jak fazę III, segment wieńczy grupa rytmiczna w niskim rejestrze (*E<sub>1</sub>*) przypominająca oddalające się podskoki.

Faza V zachowuje natomiast marszowy charakter o elementach swingu (użycie werbla z miotłkami, repetycja ósemek w kontrabasach, „pulsujący” rytm). Początkowo „urywane” frazy melodii występują na przemian z odcinkami w rytmie punktowanym. Te ostatnie parodiują cytowaną piosenkę-wyliczankę<sup>54</sup>: w oryginale zwiększana liczba wersów między refre-

<sup>48</sup> E. Evans, *New Britten Scores*, „Tempo” 1941, t. 5, s. 11–13.

<sup>49</sup> M. Tomaszewski, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Kraków 2005, s. 9–36.

<sup>50</sup> *Letters...* op. cit., eds D. Mitchell, P. Reed, M. Cooke, t. 3: 1946–1951, s. 46.

<sup>51</sup> M. Pałowska omawia rodzaje agensów wyróżnionych przez Roberta Hattena w: *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Toruń 2016, s. 93.

<sup>52</sup> Grimalt sygnalizuje tożsamość polki z XVIII-wiecznym kontredansem, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 294. Reel jest natomiast tańcem, któremu często towarzyszy stepowanie. Por. F. Collinson, *Reel*, hasło w: *The New Grove...*, op. cit., t. 21, s. 71–72.

<sup>53</sup> Por. A. Haringer, *Hunt, Military, and Pastoral Topics*, w: *The Oxford Handbook...*, op. cit., s. 194–213.

<sup>54</sup> Ironiczny ton według D. Matthews został zainspirowany sadystryczną wymową słów *Alouette*, w: idem, *Britten*, London 2003, s. 58. Piosenka opowiada o obrywaniu skowronka z piórek.

Tabela 8. *Karneval-Suite* w perspektywie topicznej.

Część suity	I Marsch	II Introduction (Pierrot und Columbine)	III Gigue	IV Furlana	V Passepied	VI Arie	VII Zigeuner-marsch
Określenie wyjściowe	<i>Tempo di marcia solennis</i>	<i>Grave, Allegro vivace</i>	<i>Tempo di gigue (Allegretto)</i>	<i>Tempo di furlana (Andante maestoso)</i>	<i>Tempo di Passepied (Allegro)</i>	<i>Andante, Poco piu moto, Andante</i>	<i>Tempo di marcia</i>
Topos	marsz	uwertura francuska (AB)	gigue, barokowy styl koncertujący	forlana	passepied	aria	muzyka cygańska

nami oparta jest na repetycjach oktauwowych – tu zaś na melodycznych dysonansach. Odcinki stopniowo łączą się w szeroki temat (*aa'bb'*). Tonalność oscyluje wokół tonacji A-dur, H-dur i G-dur, jednak przebiegi rozpoczynają się od IV stopnia gam, co skutkuje wrażeniem kwarty lidyjskiej. Ostatnia odsłona tematu ukazuje ciekawą strategię: grę-zabawę trąbek i fagotów. Dialogujące partie wymieniają się kolejnymi motywami, dobarwiając je niekiedy „frywolną” przednutką. W kulminacji wybrzmiewają galop (*fff*) oraz fanfary (*con tutta forza*).

## SUITY KARNAWAŁOWE WEDŁUG MUZYKI SCENICZNEJ I FILMOWEJ

Drugi typowy dla „karnawałów” gatunek to *suita*<sup>55</sup>. Jak już wspomniano, kompozytorzy w karnawałowych dziełach chętnie sięgają po środki stylu archaizującego. Przykład pastiszu barokowego brzmienia stanowi *Karneval-Suite im alten Stil* Emila von Reznicka pierwotnie funkcjonująca jako centralne interludium w operze *Der Gondoliere des Dogen* austriackiego twórcy<sup>56</sup>. Co ciekawe, źródłem dawnego stylu kompozycji jest opera *Les fêtes vénitienes* Andrégo Campry (1660–1744), której wybrane numery Reznickę aranżuje lub orkiestruje<sup>57</sup>. Suita składa się z siedmiu

części, nawiązujących *explicite* do konkretnych gatunków. Ich sukcesywne zestawienie kształtuje narrację: w rozpoczynającym się fanfarami balu uczestniczą postaci *commedia dell'arte*, którym przygrywiają cygańscy muzycy.

Odmianą tendencją w doborze środków muzycznych, czasu przedstawionego karnawału oraz autorstwa muzyki prymarnej prezentuje *Carnival Suite* Aleksandra Tansmana. Suita opiera się na fragmentach muzyki filmowej polskiego twórcy do obrazu *Flesh and Fantasy (Obsession)* w reżyserii Juliena Duviviera<sup>58</sup>. Kompozycja składa się z trzech ogniów: *I Mardi-Gras: Molto vivace*, *II Interlude Blues: Tempo di Blues*, *III Cakewalk: Molto vivace*. Majorowe części skrajne wykazują budowę okresową, a ich homofoniczna tkanka dźwiękowa zostaje wzbogacona wielodźwiękami. W ramach wyłaniają się podobne toposy: marsz, fanfary, galop, polka i ragtime. Z kolei w bluesowym ogniwie (*rubato e dolce*) uliczny harmider przeobraża się w nostalgiczną atmosferę jazzowego klubu. Być może samotny karnawałowicz poszukuje partnerki, by zatańczyć z nią cakewalka? Tansman za pomocą

logu, cz. III – gigue z Prologu, IV – forlana z *IV Du bal ou le maître à danser*, V – pierwsze *passepied* z *I Des Devins de la Place St Marc*, VI – odcinki skrajne: aria Nerina z *II La saltinbanque de la Place St Marc ou L'Amour saltimbanque*, odcinek wewnętrzny: *Prélude* z *III De l'opéra ou le maître à chanter*, VII – sinfonia z *I Des Devins de la Place St Marc* lub *La Bohémienne* z tegoż aktu.

<sup>58</sup> G. Hugon, *L'œuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, 2012 (publikacja internetowa), [http://www.musimem.com/Tansman\\_Catalogue\\_pratique.pdf](http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf) (dostęp: 7.02.2023). Warto dodać, że wybrane fragmenty nie występują w całości w muzyce do filmu. Części skrajne wyłaniają się w pierwszym wewnętrznym epizodzie, a ich odcinki „krzyżują się” w przebiegu fabularnym. Ogniwo wewnętrzne pojawia się natomiast w epizodzie kolejnym. Wybór kompozytora świadczy o dążeniu do uniezależnienia się muzyki od obrazu oraz ujednoczenia kręgu kulturowego i znaczeniowego wyłonionych fragmentów.

<sup>55</sup> Suitą orkiestrową jest także *Karnawał w São Paolo* Borysa Grzegorza Lomaniego (1893–1975).

<sup>56</sup> M. Wittman, *Karneval-Suite im alten Stil (1931/35)*, tłum. D. Costello, książeczka do albumu CD *Emil Nikolaus von Reznick. Symphonische Suite No. 1, Trauerspiel-Suite, Karneval-Suite*, cpo/Deutschlandfunk Kultur 2018. Warto odnotować, że część IV opiera się na numerze *Tempo di Furlana* z I aktu opery, a *Grave* oraz *Aria* wprowadzają nowy materiał.

<sup>57</sup> Materia wywodzi się z następujących numerów opery Campry: I – marsz z *entrée I Des Devins de la Place St Marc*, II – uwertura *Pro-*

Tabela 9. *Le Carnaval d'Aix* w perspektywie topicznej

<i>I Le Corso</i> marsz, fanfara, uwertura francuska	<i>II Tartaglia</i> opera <i>buffa</i>	<i>III Isabelle</i> walc, motywy westchnienia	<i>IV Rosetta</i> barkarola, siciliana, nokturn	<i>V Le bon et le mauvais</i> <i>tuteur Dies Irae</i> , tango, marsz	<i>VI Coviello</i> <i>imbroglio</i>
<i>VII Le Capitaine Cartuccia</i> marsz, fanfara, galop, ragtime	<i>VIII</i> <i>Polichinelle</i> <i>imbroglio</i>	<i>IX Polka</i> polka, ragtime	<i>X Cinzio</i> folklor Prowansji, muzyka popularna	<i>XI Souvenir de Rio (Tango)</i> tango, muzyka brazylijska i popularna	<i>XII Final</i> nokturn, saltarello

Tabela 10. *Le Carnaval de Londres* w perspektywie topicznej

Część suity	Topos
<i>I. Bal-Ouverture</i>	muzyka brazylijska (rumba), fanfara
<i>II. Polly</i>	menuet
<i>III. Peachum – Mrs Peachum</i>	gigue, muzyka brazylijska – menuet
<i>IV. Filch – Danse de Filch – 2<sup>e</sup> Danse de Filch</i>	marsz – gigue – bourrée
<i>V. Mazurka</i>	mazurek (kujawiak)
<i>VI. Lucy</i>	styl śpiewny
<i>VII. Masques</i>	kontredans, muzyka brazylijska (samba), styl sentymentalny
<i>VIII. Mackie – Chelsea – Sur la Tamise</i>	styl śpiewny, jazz – styl śpiewny – kołysanka
<i>IX. Gigue – Romance – Danse des gueux</i>	gigue, fanfara – kołysanka, styl śpiewny – kontredans, styl śpiewny
<i>X. Rosy – Amoureux</i>	romans, styl sentymentalny – kołysanka, styl pastoralny
<i>XI. Jeannette pat' en l'air – Cabaret – 2<sup>e</sup> gigue – Valse</i>	kontredans – musette – marsz, gigue – walc
<i>XII. Arrêt du cortège – Petite marche</i>	hymn żalobny – marsz, bourrée, muzyka brazylijska
<i>XIII. La tour de Londres</i>	fanfara, muzyka hiszpańska
<i>XIV. Final</i>	musette, walc, fanfara

środków typowych dla jazzu i muzyki rozrywkowej (prostota melodyczna, „big-bandowa” instrumentacja, rytmika swingowa, łańcuchy połączeń kwintowych, *blue notes*) umuzycznia radosny nastrój nowoorleańskiego tłustego wtorku – ostatniego dnia karnawału przed rozpoczynającym się postem.

Syntezę gatunku fantazji i suity, stylu nowoczesnego i archaizującego, przedstawienia karnawału rodzimego i zagranicznego oraz prymarnej muzyki własnej i cudzej przejawia natomiast analizowany dorobek Dariusa Milhauda. W jego dwóch „karnawałach” rezonuje osiemnastowieczny angielski gatunek *fantasia-suite*<sup>59</sup>. *Le Carnaval d'Aix* op. 83b bazuje na

materiale z baletu śpiewanego *Salade* op. 83<sup>60</sup>. Warto zwrócić uwagę na występowanie w nim toposów wpływających z tradycji teatralnej: opery *buffa*<sup>61</sup> oraz *imbroglio*, a także parodii sakralnego toposu *Dies Irae*<sup>62</sup>. Pozostałe *topoi* współtworzą spójne pola semantyczne związane ze sferą militarną lub taneczną. Przy ich użyciu kompozytor ilustruje przebieg zabaw w rodzinnej miejscowości oraz osobowość ich uczestników.

<sup>59</sup> Por. C. Field, *Fantasia-suite*, hasło w: *The New Grove...*, op. cit., t. 8, s. 558–559.

<sup>60</sup> Analizuję dzieło w kontekście gatunku i tytułu w: A. Rusin, *Odgłosy karnawału – muzyczny język Le Carnaval d'Aix op. 83b Dariusa Milhauda*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2022, nr 53, z. 2, s. 5–31.

<sup>61</sup> Por. J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 313.

<sup>62</sup> Por. ibidem, s. 123.

W przeciwieństwie do prowansalskiej suity uobecniającej uliczną paradę, *Le Carnaval de Londres* op. 172 odzwierciedla bal maskowy, który przeradza się w orszak zmierzający brzegiem Tamizy do Tower of London. Milhaud zaaranżował melodie z *Opery żebraczej* Johna Gaya do francuskiej wersji inscenizacji, a następnie wyłonił dwadzieścia sześć arii, które złączył w cykl<sup>63</sup>. Ramy neoklasycznej suity tworzą *I Bal-Ouverture* oraz *XIV Final*. Pozostałe tytuły ogniw eksponują różne idee: postaci, tańce, miejsca oraz aktywność korowodu.

Różnorodność arii zostaje zestrojona kształtowaniem formy i faktury w wymiarze mikroformalnym: w obrębie części dominuje konstrukcja ramowa, zasada szeregowania odcinków (*ab, aab, aba, abab* lub *aabb*), homofonia, akompaniament ostinato oraz jednolite centrum tonalne. Tonacje (z nieznaczną przewagą majoru), podobnie jak metra, nie są skorelowane z określoną ideą. Ciekawe strategie to dwugłosowy kanon (*2<sup>e</sup> Danse de Filch, VI, Amoureux*), politonalność harmoniczna (*VI, Cabaret, Arrêt du cortège*) i politonalność kontrapunktyczna (*Valse, Danse de Filch*)<sup>64</sup>. Wyłaniają się również aluzje do innych twórców: dominanta chopinowska w mazurku, zwroty barokowe (*Rosy, Petite marche, XIV*) czy „katarynkowa” introdukcja *Cabaret*, przywodząca na myśl *Paradę* Erika Satiego.

Ogniwa (pogrupowane na zasadzie podobieństwa lub kontrastu charakteru) opierają się na toposach tanecznych, lirycznych i militarnych (jak wynikałoby z klasyfikacji Grimalta). Co ciekawe, kompozytor, obok stylizacji dawnych tańców i gatunków pieśniowych, nawiązuje do folkloru brazylijskiego, jazzu i muzyki hiszpańskiej, a minorowa, trójdzielna część V o rytmach typu mazurowego jest w istocie powolnym kujawiakiem<sup>65</sup>. Przypuszczalnie w karnawale biorą więc udział cudzoziemcy, być może nawet

dawni mistrzowie, którym dedykowany jest żałobny hymn (*Arrêt du cortège*). W wielu częściach wyłaniają się hałaśliwe odcinki „piszczałkowe” oraz figury *circulatio* sugerujące taneczne kołysanie uczestników.

## TOPOS KARNAWAŁU CZY KARNAWAŁ TOPOSÓW? W STRONĘ MUZYCZNEJ TOPIKI KARNAWAŁOWEJ

W muzyce echa zapustów wybrzmiewają w znaczącej części repertuaru różnych epok, co niewątpliwie czyni karnawał toposem kultury obecnym w dźwiękowym medium. Także XX-wieczni kompozytorzy – nazywając swe dzieła „karnawałami” – odwołują się do konkretnej tematyki, którą opracowują wedle indywidualnych rozwiązań. Warto jednak zaobserwować dwie uogólnione tendencje, wpisujące się w bachtynowską koncepcję karnawalizacji: twórcy przy użyciu muzycznych środków oraz treści pozamuzycznych skłaniają się do a) ewokowania karnawałowej atmosfery, tworzącej pewną jakość ekspresywną, oraz b) ilustrowania przebiegu karnawału, tj. jego uczestników i praktyk.

Należy również podkreślić, iż kompozytorzy – niezależnie od pochodzenia – nawiązują do tradycji karnawału nie tylko poprzez umuzycznianie treści programowych, lecz przede wszystkim sięgając do szeregu podobnych stylów i gatunków muzycznych. Fakt ten wskazuje na istnienie specyficznego zestawu muzycznych toposów. W kontekście myśli Bachtina można stwierdzić, że *topoi* te ulegają karnawalizacji, stając się niejako „uczestnikami” muzycznego karnawału. Wszak tworzą związki „familiarne” (wynikające z połączenia stylu niskiego i wysokiego) oraz ulegają błazenadom pod postacią stylizacji, maskowania, parodiowania lub gry (polegającej na ustawicznej wymianie toposów oraz ich zderzaniu i nakładaniu, co Hatten określa tropowaniem<sup>66</sup>, a Agawu terminem *interplay*<sup>67</sup>). Co zaś najistotniejsze, repertuar *locus communis* (zidentyfikowanych w analizowanych dziełach) można włączyć w krąg muzycznej topiki karnawałowej, a relacje między nimi da się ukazać

<sup>63</sup> D. Milhaud, *My Happy Life*, tłum. D. Evans, G. Hall, C. Palmer, wstęp C. Palmer, London–New York 1995, s. 186. Istnieje także wersja na głos i fortepian lub orkiestrę *Chansons du carnaval de Londres* op. 171b.

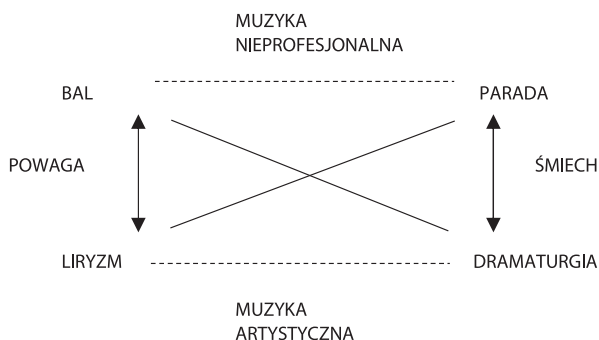
<sup>64</sup> Na temat różnic między politonalnością harmoniczną i kontrapunktyczną w ujęciu kompozytora por. idem, *Polytonalité et Atonalité*, „Revue Musicale” 1923, nr 4. Pierwszą technikę można utożsamiać z poliakordyką o określonych zasadach, natomiast drugą z polifonią, w której każdy głos ma odrębną tonację.

<sup>65</sup> Grimalt identyfikuje mazurek jako topos, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 267.

<sup>66</sup> Zob. R. Hatten, *Symfonia od Beethovena do Mahlera. „Tropowanie” topoi*, w: *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Kraków 2003, s. 83–106.

<sup>67</sup> Zob. K. Agawu, *Playing with Signs...*, op. cit., s. 24.

za pomocą kwadratu semiotycznego A. Greimasa<sup>68</sup>. Mimo iż wyłonięte topoty poza kontekstem karnawałowym przynależą do szerszych – aniżeli samo święto – pól semantycznych (np. militarności czy sfery *sacrum*), to właśnie karnawał umożliwia odkodowanie ich znaczeń. Skonstruowany przeze mnie schemat dotyczy rozpatrzonych „karnawałów” orkiestrowych, których stuletnia tradycja (od Berlioz do Morawetza) stanowi wyodrębnione zjawisko, będące przykładem muzycznej topiki karnawałowej. Problemem wymagającym dalszych badań pozostaje uchwycenie stylu karnawałowego w utworach skarnawalizowanych niejawnie oraz próba konfrontacji tych dzieł z poniższym schematem.



Schemat 1. Muzyczna topika karnawałowa „karnawałów” orkiestrowych wpisana w kwadrat semiotyczny.

Cztery pola semantyczne – bal, parada, liryzm i dramaturgia – konstytuują się w obrębie dwóch opozycji: muzyki artystycznej i nieprofesjonalnej oraz kategorii powaga i śmiech. Muzyka nieprofesjonalna obejmuje tu twórczość ludową, popularną i użytkową, której repertuar rzeczywiście rozbrzmiewa podczas świątecznych zabaw<sup>69</sup>. W analizowanych dziełach najsilniej rezonują dwa typy celebracji: bal maskowy oraz korowód. Aby wywołać odpowiednie asocjacje z muzyczną warstwą obchodów, kompozytorzy stylizują dawne tańce dworskie, nawiązują do folkloru różnych nacji (rytmiki tanecznej, melodii, piosenek dziecięcych, charakteru), aranżują popularne przeboje i sięgają po muzyczne środki typowe dla jazzu oraz stylów mu pokrewnych (ragtime’u, swingu czy bluesa). Paradę (związaną historycznie ze sferą militarną) uobecniają natomiast za pomocą fanfar, galopu,

marszów, uwertury francuskiej, sygnałów myśliwskich oraz „pyszczalkowej” instrumentacji.

W „karnawałach” orkiestrowych wyłania się także szereg *topoi* charakterystycznych dla muzyki artystycznej. Liryzm jako kategoria kojarzona z miłością, sielanką i nostalgią, stanowi kategorię komplementarną do balu. Wymienione pola semantyczne łączy sfera intymności, która uaktywnia się w tańcu między partnerami oraz w chwilach eksponowania uczuć. Do kręgu lirycznego – zaskakującego z perspektywy zjawiska kultury, a jednak typowego dla muzyki karnawałowej – można zaliczyć zarówno gatunki pieśniowe, jak i styl sentymalny, styl pastoralny, *amoroso*, elegię, kołysankę czy nokturn. Dramaturgia przejawia się natomiast w toposach wzmagających napięcie w przebiegu wydarzeń. W naturalny sposób koresponduje stąd z paradą, która jako pole semantyczne związane z militarystką cechuje się pewnym „wzburzeniem”. Dramaturgia zostaje wyrażona na sposób tragikomiczny, toteż obejmuje zarówno *topoi* „ciemne” – tworzące efekt niepokoju (*tempesta*, *ombra*, topos ognia, *stile fugato*, *Dies irae*, styl diaboliczny), jak i „jasne” – budujące błazeńską intrygę w narracji muzycznej (*imbroglio*, *scherzo*, *opera buffa*, muzyczne żarty). Warto dookreślić, że *tempesta* w perspektywie historycznej wykazuje silne związki z toposem ognia<sup>70</sup>. Grimalt wywodzi pochodzenie toposu od madrygalizmu o tej samej nazwie oraz opisuje warianty toposu w kontekście reprezentacji żywiołu, bitwy i burzy<sup>71</sup>. Migotanie ognia – zajmującego szczególne miejsce w obchodach karnawału – ilustruje w analizowanych utworach efekt trylu, *tremolo* bądź *tremolando*. Tryl, zdaniem Grimalta, w przypadku wybranego repertuaru muzyki klasycznej i romantycznej wskazuje na celebrację<sup>72</sup>. Można zatem wnioskować, iż pierwotny, „bojowy” sens toposu w kontekście karnawału zostaje zatracony i dotyczy bardziej świątecznego kontekstu znaczeniowego aniżeli atmosfery trwogi.

Najciekawszym zagadnieniem pozostaje opozycja kategorii powaga–śmiech (notabene bliskich refleksji Bachtina). W analizowanych dziełach wyłania się bowiem tendencja do „przewrotowego” traktowania określonych pól semantycznych. Muzyczne *topoi* zlokalizowane na osi śmiechu zostają ironicznie

<sup>68</sup> Na temat założeń kwadratu semiotycznego zob. M. Pawłowska, *Muzyczne narracje...*, op. cit., s. 47.

<sup>69</sup> Por. W. Dudzik, *Karnawały w kulturze*, Warszawa 2005, s. 171.

<sup>70</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 353.

<sup>71</sup> Ibidem, s. 41.

<sup>72</sup> Ibidem, s. 65.

przerysowane, a ich poważna aura traci pierwotny „wysoki” sens. Przykładami takiego działania są: parodia *stile fugato* i *ombra* przez Dobronića czy Morawetza albo połączenie muzyki żałobnej z gatunkami tanecznymi w fantazjach Milhauda. Ostatecznie parada nie ma nic wspólnego z patriotyzmem, odcinki „piszczalkowe” powodują radosny harmider, a groza obraca się w sarkazm. Z drugiej strony „niskie” topisy liryczne oraz taneczne (wraz z ludowymi oraz popularnymi) zostają wyrażone przez twórców na sposób poważny. Szczerość muzycznej wypowiedzi jedynie w nielicznych przypadkach wywołuje bez troski uśmiech (np. walc Brittena) bez cienia ironii czy trywialności. Kształtując tego typu tworzywo, kompozytorzy używają współczesnych rozwiązań kompozytorskich (zwłaszcza w zakresie harmoniki) oraz strategii neoklasycznych.

Co więcej, „karnawały” orkiestrowe charakteryzują się witalnością oraz specyficzną instrumentacją. Obsada obejmuje zasadniczo rozbudowaną sekcję dętą i perkusyjną oraz instrumenty ludowe lub zabawkowe (jak bębenek dziecięcy w fantazji Villi-Lobosa). Przykładowo w poemacie Dobronića występuje m.in. dwanaście partii instrumentów dętych drewnianych, sześć waltorni, kastaniety, *tamburo a corde* (*lion's roar*) i czelesta. Škunca konstatuje, iż polifonia kolorystyczna wypływająca z instrumentacji odzwierciedla barwność i kontrastowość karnawału<sup>73</sup>. Co ciekawe, tytuł *Carnival Overture* został nadany z podobnych powodów nie przez Morawetza, a przez pierwszego wykonawcę utworu – sir Ernesta MacMillana. Witalność rytmiczna i wielobarwna instrumentacja skojarzyła się dyrygentowi właśnie z fenomenem mięsopustu<sup>74</sup>. Ponadto obsada orkiestrowa pozwala uzyskać „piszczalkową” instrumentację. Na wzór tezy Grimalta o topicznym charakterze dzwonów i tam-tamu<sup>75</sup>, „piszczalkowe” odcinki – potęgujące hałaśliwy aspekt celebracji – jawią się jako topos. Jego rozpoznawalna kolorystyka wynika z użycia instrumentów dętych drewnianych (wysoki rejestr, drobne wartości rytmiczne, prostota melodyczna, duża dynamika, niekiedy dysonanse), którym towarzyszą instrumenty perkusyjne.

W zakończeniu nasuwa się myśl, że dla twórców podjęcie tematyki karnawałowej mogło stanowić „moment wytchnienia” w pisaniu podniosłych arcydzieł,

swoisty „czas karnawału”. Badane utwory należą przecież do pobocznego repertuaru: wprawdzie goszczą na światowych estradach, lecz tylko sporadycznie występują w refleksji muzykologicznej. Niech zachęta do pochylenia się nad nimi będą słowa Andrzeja Chodkowskiego: „bywa i tak, że peryferie twórczości więcej mówią o osobowości człowieka i artyście niż centralne pozycje w jego dorobku”<sup>76</sup>.

## BIBLIOGRAFIA

- Partytury i książeczki do albumów CD  
Berlioz Hector, *Le Carnaval romain* op. 9, Dover Publications, Mineola 2012.  
Britten Benjamin, *Canadian Carnival (Kermesse canadienne)* op. 19, Boosey & Hawkes, London 1948.  
Dobronić Antun, *Karneval*, Muzički informativni centar Koncertne direkcije, Zagreb 2015.  
Emil Nikolaus von Reznicek. *Symphonische Suite No. 1, Traumspiel-Suite, Karneval-Suite*, Booklet Notes by Michael Witmann translated by Daniel Costello, cpo/Deutschlandfunk Kultur 2018.  
Kazanli Nikolay Ivanovich, *Nuit de carnaval*, Edition M.P. Belaïeff, Petrograde 1916.  
Milhaud Darius, *Le Carnaval d'Aix* op. 83b, Heugel et Cie, Paris 1954.  
Milhaud Darius, *Le Carnaval de Londres* op. 172, Éditions Salabert, Paris 1945.  
Morawetz Oskar, *Carnival Overture*, printed by Canadian Music Centre, Toronto 1989, formerly published by Leeds Music.  
Ottorino Respighi, Booklet Notes by Adriano, ed. Keith Anderson, Marco Polo 1991/Naxos 2005.  
Reznicek Emil von, *Karneval-Suite im alten Stil*, Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg 1935.  
Tansman Aleksander, *Carnival Suite*, Molenaar Edition BV, Wormerveer [b.d.], wyciąg orkiestrowy.  
Villa-Lobos Heitor, *Mômoprecóce*, Éditions Max Eschig, Paris 1973.

## Literatura

- Agawu Kofi, *Music as Discourse. Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford University Press, New York 2009.

<sup>73</sup> M. Škunca, *Dobronićev Karneval...*, op. cit., s. 56.

<sup>74</sup> O. Morawetz, *Variations*, op. cit.

<sup>75</sup> J. Grimalt, *Mapping Musical...*, op. cit., s. 139–142.

<sup>76</sup> A. Chodkowski, *Włoskie akcenty w twórczości Beethovena*, w: *Beethoven. Studia i interpretacje*, red. M. Tomaszewski, M. Chrenkoff, Kraków 2000, s. 29.

- Agawu Kofi, *Playing with Signs. A Semiotic Interpretation of Classical Music*, Princeton University Press, Princeton 1991.
- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik et al., red. Leszek Kolankiewicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Bachtin Michaił, *Problemy poetyki Dostojewskiego*, tłum. Natalia Modzelewska, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1970.
- Bachtin Michaił, *Twórczość Franciszka Rabelais'a a kultura ludowa średniowiecza i renesansu*, tłum. Anna i Andrzej Goreniowie, oprac., wstęp, koment. i weryfikacja przekładu Stanisław Balbus, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975.
- Berlioz Hector, *Correspondance générale*, éd. Pierre Citron, t. 4: 1851–1855, Flammarion, Paris 1983.
- Berlioz Hector, *Pamiętniki z lat 1803–1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 1, tłum. Marian Leon Kalinowski, Stanisław Jakóbczyk, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Berlioz Hector, *Pamiętniki z lat 1803–1865: ze wspomnieniami z podróży do Włoch, Niemiec, Rosji i Anglii*, t. 2, tłum. Katarzyna Losson, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2019.
- Chodkowski Andrzej, *Włoskie akcenty w twórczości Beethovena*, w: *Beethoven. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- Dudzik Wojciech, *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2005.
- Evans Edwin, *New Britten Scores*, „Tempo” 1941, t. 5.
- Grimalt Joan, *Mapping Musical Signification*, Springer, Cham 2021.
- Hatten Robert S., *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington–Indianapolis 1994.
- Hatten Robert S., *Symfonia od Beethovena do Mahlera. „Tropowanie” topoi*, w: *Beethoven 2. Studia i interpretacje*, red. Mieczysław Tomaszewski, Magdalena Chrenkoff, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2003, s. 83–106.
- Karnawał. Studia historyczno-antropologiczne*, red. Wojciech Dudzik, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2011.
- Letters from a Life. The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, t. 2: 1939–1945, eds Donald Mitchell, Philip Reed, Faber and Faber, London 1991.
- Letters from a Life. The Selected Letters and Diaries of Benjamin Britten*, t. 3: 1946–51, eds Donald Mitchell, Philip Reed, Mervyn Cooke, Faber and Faber, London 1991.
- Majer-Bobetko Sanja, *Between Music and Ideologies. Croatian Music Criticism from the Beginning to World War II*, „Muzyka” 2018, t. 63, nr 4, s. 55–64.
- Mariz Vasco, *Heitor Villa-Lobos. Brazilian Composer*, University of Florida Press, Gainesville 1963.
- Matthew David, *Britten*, Haus Publishing, London 2003.
- Milhaud Darius, *My Happy Life*, tłum. Donald Evans, George Hall, Christopher Palmer, wstęp Christopher Palmer, Marion Boyars, London–New York 1995.
- Milhaud Darius, *Polytonalité et Atonalité*, „Revue Musicale” 1923, nr 4, s. 29–44.
- Niemčić Iva, Katarinčić Ivana, *Croatian Couple Dances from 19th Century till the Present Day. The Waltz and Salonsko Kolo*, „Porte Akademik Journal of Music and Dance Studies” 2016/2017, t. 14/15, s. 147–160.
- Pawłowska Małgorzata, *Diabolus in Musica*, w: *Fictions and Metafictions of Evil. Essays in Literary Criticism*, „Comparative Literature and Interdisciplinary Studies”, ed. Grażyna M.T. Branny, J. Gill Holland, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2013, s. 187–198.
- Pawłowska Małgorzata, *Muzyczne narracje o kochankach z Werony. Wprowadzenie do narratologii muzycznej*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2016.
- Roseberry Eric, *The Concertos and Early Orchestral Scores*, w: *The Cambridge Companion to Benjamin Britten*, ed. Mervyn Cooke, Cambridge University Press, Cambridge 1999, s. 233–244.
- Rusin Anna, *Odgłosy karnawału – muzyczny język Le Carnaval d'Aix op. 83b Dariusza Milhauda*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2022, nr 53, z. 2, s. 5–31.
- Rusin Anna, *Reprezentacje karnawału w fantazjach na fortepian z orkiestrą Dariusza Milhauda i Heitora Villi-Lobosa*, „Kwartalnik Młodych Muzykologów UJ” 2022, nr 54, z. 3, s. 43–70.
- Škunca Mirjana, *Dobroničev Karneval – korak prema novim obzorima* [Krok w stronę nowych horyzontów], „Arti Musices” 2006, t. 37, nr 1, <https://dizbi.hazu.hr/a/?pr=iiif.v.a&id=40743&tify> (dostęp: 1.02.2023).
- Szymańska-Stułka Katarzyna, *Topos w muzyce – topos narodowy. Miejsca wspólne, przestrzenie i idee*, w: *Topos narodowy w muzyce polskiej pierwszej połowy XIX wieku*, red. Wojciech Nowik, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina, Warszawa 2006, s. 85–102.
- Teoria karnawalizacji. Konteksty i interpretacje*, red. Andrzej Stoff, Anna Skubaczewska-Pniewska, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2011.



*The Oxford Handbook of Topic Theory*, ed. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014.

Tomaszewski Mieczysław, *Utwór muzyczny w perspektywie intertekstualnej*, w: idem, *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej. Studia i szkice*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2005.

#### Źródła internetowe i prace doktorskie

<https://www.oskarmorawetz.com/>

Cunha Vanessa Rodrigues, *The Symbiosis Between Villa-Lobos's Carnaval Das Crianças and Mômoprecóce. A Comparative Study*, praca doktorska, City University of New York 2015.

Hanáková Radka, *Oskar Morawetz. The Czech Prism*, praca doktorska, University of Toronto 2020.

Hugon Gérald, *L'œuvre d'Alexandre Tansman. Catalogue pratique*, 2012 (publikacja internetowa), [http://www.musimem.com/Tansman\\_Catalogue\\_pratique.pdf](http://www.musimem.com/Tansman_Catalogue_pratique.pdf) (dostęp: 7.02.2023).

Leitão Simone Azevedo, *Heitor Villa-Lobos's Mômoprecóce Fantasy for Piano and Orchestra (1919–1929). An Historical, Stylistic, and Interpretative Study*, praca doktorska, University of Miami 2009.

#### Hasła encyklopedyczne

*The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie, Macmillan Publishers, London 2001:

- Collinson Francis, *Reel*, t. 21, s. 71–72.
- Cooper Dorith R., Elaine Keillor, *Morawetz, Oskar*, t. 17, s. 100–101.
- Field Christopher, *Fantasia-suite*, t. 8, s. 558–559.
- Marošević Grozdana, *Croatia. Traditional music*, t. 6, s. 702–707.
- Tyllner Lubomír, Vetterl Karl, *Czech Republic. Traditional Music. Bohemia*, t. 6, s. 817–820.

## SUMMARY

**Anna Rusin**

### In Search of Musical Carnavalesque *Topica*. The Orchestral “Carnivals” from 1913–1945

The article aims to analyze the orchestral “carnivals” composed between 1913–45 in the scope of Mikhail Bakhtin’s carnivalization and topic theory (introduced by Leonard Ratner) recently contributed by Joan Grimalt. To start with, the origins of orchestral pieces entitled

“carnival” are outlined, regarding the traditions of Strauss dynasty and Hector Berlioz. Secondly, applying paradigmatic approach, the main tendencies are presented (carnival with or without fete, modern or old-fashioned carnival, home or foreign carnival, carnival based on owned or borrowed melodic material and film or incidental music) as well as the main *genre* types (fantasia, suite) within the pieces by composers of different nations (Antun Dobronić, Oskar Morawetz, Nikolay Ivanovich Kazanli, Heitor Villa-Lobos, Benjamin Britten, Emil von Reznicek, Aleksander Tansman, Darius Milhaud). As a result, the unique universe of topics emerges, establishing the specific relationships with reference to Greimas’s semiotic square, that can be understood as musical carnivalesque *topica*.

#### Keywords

topic theory, orchestral “carnival”, carnivalesque, first half of 20<sup>th</sup> century