

Anna Rusin

AKADEMIA MUZYCZNA IM. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO W KRAKOWIE

Heitor Villa-Lobos i Darius Milhaud – w kręgu fascynacji twórczych, postaw i osobowości

Abstract

Heitor Villa-Lobos and Darius Milhaud: towards fascinations, musical approaches and personalities

The article aims to examine the circumstances of Milhaud and Villa-Lobos's encounter, who are the significant figures of 20th century French and Brazilian avant-garde. The analysis of the principle aspects of youthful inspirations, musical approaches and personalities as per Mieczysław Tomaszewski's concept of the integral interpretation, presents the impact of cultural milieux on artists' aesthetics, together with their apparent fascination with Carnival. Additionally, the study highlights a connection between the composers' natures and the fantasy implied either as a category or a genre fantasia. As a result, various analogies are identified linking the composers' life and musical language.

Keywords

Darius Milhaud, Heitor Villa-Lobos, fantasia, 20th century avant-garde, Carnival

Uwagi wstępne

Darius Milhaud (1892–1974) i Heitor Villa-Lobos (1887–1959) to postaci znaczące dla francuskiej i brazylijskiej awangardy muzycznej z początku XX wieku, których losy zbiegły się w tym samym czasie i miejscu. Do spotkania kompozytorów doszło w 1917 roku w Rio de Janeiro. Amerykanin – z punktu widzenia europejskiego artysty – postrzegany był jako człowiek „młody o silnym temperamencie, pełen śmiałości”¹. Ta autobiograficzna wzmianka oraz druga – z artykułu o muzyce brazylijskiej – to jedyne źródła, które wyszły spod pióra Francuza, wskazujące na jakąkolwiek znajomość kompozytorów. Natomiast z perspektywy publikacji traktujących o życiu i twórczości Villi-Lobosa, niemal każdy z monografistów zwraca uwagę na przyjazną więź jaka połączyła obu twórców oraz wpływ dzieł Francuza na estetykę Brazylijczyka. Wobec tego rodzą się pytania – czy okoliczności spotkania młodych kompozytorów zaważyły na kształtowaniu ich własnego języka muzycznego? Które aspekty estetyki twórców wynikają z inspiracji kręgiem francuskim i brazylijskim? Jakie istnieją przesłanki, że fascynacje karnawałowe dochodzą do głosu w dziełach kompozytorów? Jaki jest związek między osobowością twórców a szeroko pojmowaną fantazją? Celem odpowiedzi na powyższe pytania, w oparciu o ideę interpretacji integralnej w ujęciu Mieczysława Tomaszewskiego², autorka proponuje przegląd źródeł i uporządkowanie faktów, a w rezultacie wyłania analogie odnoszące się do osobowości kompozytorów, ich twórczych postaw i fascynacji.

Polskie piśmiennictwo muzyczne nie poświęca wiele uwagi ani Milhaudowi (utożsamiając go zwykle z działalnością Grupy Sześciu³),

- 1 D. Milhaud, *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995, s. 61.
- 2 M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekoniesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.
- 3 Należy zauważyć, iż twórczość kompozytora dalece odbiegała od ideologicznych postulatów manifestu Jeana Cocteau, a sam twórca zwracał uwagę na odmienne style jej członków, co spowodowało szybki rozłam towarzystwa. Zob. D. Milhaud,

ani Villi-Lobosowi, stąd opracowaniami syntetyzującymi całokształt twórczości pozostają hasła encyklopedyczne PWM autorstwa Renaty Suchowiejko (Milhaud) oraz Łukasza Dobrowolskiego (Villa-Lobos). Wzrastające zainteresowanie dorobkiem kompozytorów widoczne jest jednak w nagromadzeniu prac dyplomowych dotyczących wybranych dzieł w polskich ośrodkach muzycznych. Inny stan rzeczy tyczy się literatury obcojęzycznej, tj. licznych monografii i artykułów w języku angielskim, francuskim, portugalskim i niemieckim. Poza tym, temat inspiracji karnawałowych w muzyce kompozytorów nie doczekał się jeszcze żadnego syntetycznego opracowania, a autorzy jedynie wzmiankują o zjawisku.

Młodzieńcze fascynacje

Oryginalny styl Milhauda ukształtował się zwłaszcza pod wpływem otoczenia z czasów dzieciństwa. Rodzinna Prowansja stanowiła dla kompozytora krainę rozciągającą się od Istanbuhu aż po Rio de Janeiro i niemal zawsze ujawniała się w dziełach twórcy⁴. Kompozycje Milhauda wyrastają bowiem z pejzażu – również akustycznego – francuskiego regionu, urzekającego śródziemnomorską nostalgią. Krajobraz opisywany przez różnych autorów i samego artystę jawi się jako zakątek wiecznego słońca, w którego scenerii dominują ogrody, winnice i plantacje. Do charakterystycznych cech twórczości Milhauda wywiedzionych z Prowansji należą: zakorzenienie w pieśniach ludowych i dziecińczych rymowankach, rytmika pieśni tanecznych oraz rytmika typowa dla tradycyjnej sekcji perkusyjnej. W autobiografii kompozytor wspomina melodie wygrywane zewsząd przez dzwony kościelne, kobiety śpiewające na plantacji, echa rozmów usypiające go do snu, cykady i inne dźwięki przyrody. Z tych ostatnich wyewoluowały „eksperymenty multi-tonalne” – twórca bowiem afirmował naturę i doświadczał jej metafizycznej bliskości, wyrażał ów mistycyzm w muzyce⁵.

La Musique Française depuis la Guerre, w: tenże, *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927, s. 7–26.

4 C. Palmer, *Darius Milhaud: The Poet of the Provence*, w: D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 11–12.

5 Tamże, s. 11–14.

Oprócz wpływu rodzimego, Milhaud „przemyczał” inspiracje czerpane z kultur całego świata, co znajdowało odbicie w jego utworach: w wykorzystaniu zasłyszanych tematów, w sposobie kształtowania stylistyki utworu lub w nawiązywaniu do wybranych elementów folkloru różnych państw świata, m.in. Włoch, Portugalii, Danii, Wielkiej Brytanii, Stanów Zjednoczonych, Meksyku czy Martyniki. Z tej przyczyny, Jeremy Drake obwołuje Milhauda „globtroterem zarówno fizycznie, jak i muzycznie”⁶. Fenomen inspirowania się obcymi wzorcami muzycznymi dochodzi do głosu również w dziełach asymilujących elementy jazzu oraz muzyki popularnej – zwłaszcza brazylijskiej – którym kompozytor poświęcił kilka artykułów, wykład na Sorbonie oraz rozdziały w autobiografii⁷.

Fascynację brazylijskim folklorem i tamtejszą muzyką popularną przyniósł niemal dwuletni pobyt artysty w Ameryce Południowej podczas I wojny światowej. Kompozytor udał się do Rio de Janeiro w roli dyplomatycznego *attaché* na zaproszenie przyjaciela Paula Claudela (1868–1955) – słynnego francuskiego pisarza sprawującego zagraniczne funkcje dyplomatyczne (jak np. w Rio – stanowisko ministra). Według zapisków Milhauda, angielski statek „Amazon” wyruszył z Portugalii końcem grudnia roku 1916 i przycumował do brzegu Rio 1 lutego 1917 roku, gdzie załogę przywitał środek gorącego lata. Podobnie jak wcześniej w Prowansji, tak i wówczas, kompozytor chłonał wszystkimi zmysłami uroki egzotycznego krajobrazu. Jean Roy stwierdza, że to właśnie w Brazylii twórca ostatecznie wykształcił swój indywidualny styl muzyczny. Podaje, iż podczas wywiadu z muzykologiem Claudem Rostandem Milhaud wyznał: „Tropiki głęboko mnie naznaczyły. Dwa lata spędzone w Rio de Janeiro pobudziły całą moją naturalną łacińskość, aż sięgnęła zenitu”⁸. Twórca inspirował się nade wszystko odgłosami lasu po zmierzchu oraz miejskim folklorem:

6 J. Drake, *Milhaud Darius*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001, s. 677.

7 Eseje pochodzące z tomu *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927: *L'Évolution du jazz-band et la musique des Nègres d'Amérique du Nord, La musique française depuis la guerre*, artykuł *À propos du jazz* opublikowany w dwóch częściach w „L'Humanité” 1926, nr 5/3 i nr 5/4, artykuł *Brésil*, „La Revue musicale”, 1920, nr 1 i wykład *Les Ressources nouvelles de la musique*, „L'Esprit nouveau”, 1924, nr 25.

8 J. Roy, *Darius Milhaud: l'homme et son œuvre*, Editions Seghers, Paris 1968, s. 29.

Rytmy tej muzyki popularnej intrygowały mnie i fascynowały. W synkopacji znajdowała się niezauważalna pauza, nonszalancki oddech, nieznaczną przerwą, którą trudno było mi uchwycić. Dlatego też, kupiłem mnóstwo maxixe oraz tang i próbowałem je grać z ich synkopowanymi rytmami, które przebiegały z jednej ręki do drugiej. W końcu moje wysiłki zostały nagrodzone i mogłem zarówno grać, jak i analizować tę typowo brazylijską subtelnosć⁹.

Ponadto podczas pobytu za oceanem Milhaud aktywnie działał w kręgu muzycznym, propagując twórczość Debussy'ego i innych współczesnych kompozytorów; w zamian, brazylijscy muzycy – a wśród nich Villa-Lobos – mieli zapoznawać Francuza z muzyką uliczną *choro*, mistycznymi praktykami makumby oraz zwyczajami karnawałowymi¹⁰. W konsekwencji, twórca dostrzegł potencjał drzemiący w tanecznych kompozycjach brazylijskich mistrzów, których uważał za „klejnot Sztuki brazylijskiej”¹¹.

Milhaud przychylił się także do poszukiwania źródła jazzu w muzyce czarnoskórej nacji, której sztukę biali Amerykanie posądzali o prymitywizm¹². Istnieją pewne nieścisłości dotyczące pierwszego zetknięcia się twórcy z nowoorleańskim gatunkiem muzycznym. Z *Études* kompozytora wynika, iż nastąpiło ono podczas koncertu francuskiej divy Gaby Deslys oraz Harry'ego Pilcera przy akompaniamencie jazz-bandu w teatrze rewiowym Casino de Paris w 1918 roku¹³. Niniejszą datę podaje również Deborah Mawer¹⁴. Wystąpienie miało wyrzucić na twórcy szokujące wrażenie:

ta szkoła rytmu, która nami wstrząsa, [...] powaga synkopy w rytmach i melodiach, skonstruowanych na tle przytłumionej regularności tak esencjalnej, jak cyrkulacja krwi, jak uderzenia serca, jak puls¹⁵.

9 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 70–71.

10 S. Wright, *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992, s. 22–23.

11 M.A.C. do Lago, *Brazilian sources in Milhaud's „Bœuf sur le toit”: A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1, s. 38.

12 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 109. Kompozytor opisuje wywiad z amerykańskim dziennikarzem, podczas którego przyznał, że muzyka europejska jest pod dużym wpływem muzyki amerykańskiej. Zapytany o to czyjej – Macdowella czy Carpentera – odrzekł: „Żadnego z nich. Mam na myśli jazz”, wywołując konsternację niedowierzającego dziennikarza.

13 Tenże, *Études*, dz. cyt., s. 20.

14 D. Mawer, *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997, s. 119.

15 D. Milhaud, *Études*, dz. cyt., s. 20.

Tymczasem, kompozytor przebywał poza Francją przez cały 1918 rok i powrócił do ojczyzny dopiero 14 lutego 1919 roku, stąd nie mógł uczestniczyć w wydarzeniu. Co więcej, w autobiografii relacjonuje, iż moment pierwszej inspiracji jazzem nadszedł dla niego dopiero dwa lata później, kiedy podczas pobytu w Londynie usłyszał nowojorski band Billy'ego Arnolda (1894–1962), koncertujący w Hemmersmith Palais de Danse (choć Elliott Antokoletz podaje, iż nastąpiło to w trakcie podróży do Stanów Zjednoczonych w roku 1923¹⁶). Wydaje się zatem, iż kompozytor wyjawia w *Études* subiektywne przeżycia po usłyszeniu muzyki jazzowej w Wielkiej Brytanii, a przywołanie koncertu z roku 1918 wynikało ze świadomości twórcy, jak przełomową okolicznością był on dla paryskiej bohemy artystycznej, która od tamtego czasu zaczęła ulegać wpływom amerykańskim.

Podobnie jak Milhaud, Heitor Villa-Lobos inspirował się tradycjami muzyki rodzimej, której idiom ukonstytuował się pod wpływem muzyki charakterystycznej dla trzech ras ludzkich – białej, czarnej i czerwonej. W wyniku młodzieńczych wypraw w głąb tropikalnego kontynentu, zafascynował się brazylijską sztuką ludową i plemienną. Wrażenia z wędrówek odzwierciedlał w muzyce, a „każde dzieło [stanowiło] kolejny fragment migoczącej mozaiki, którą Villa-Lobos postrzegał jako reprezentację brazylijskiej całości”¹⁷. Folklor był dla kompozytora „zasadniczym czynnikiem do odnowienia i unowocześnienia brazylijskiego stylu muzycznego”¹⁸. Podczas podróży zebrał ponad tysiąc muzycznych tematów, lecz z powodu niechęci do formalności nigdy ich nie opublikował ani nie nagrał. W 1932 roku został jednak wydany dydaktyczny zbiór 137 melodii ludowych, które kompozytor zaaranżował i złączył pod nazwą *Guia prático*. Znamienne słowa twórcy stanowią świadectwo przywiązania do brazylijskich tradycji: „Ja jestem folklorem. Melodie, które komponuję są tak prawdziwe jak te, które gromadzę”¹⁹.

Villa-Lobos – mimo dezaprobaty ze strony rodziców – od najmłodszych lat podziwiał także słynnych wykonawców muzyki popularnej. Przejęcie jej idiomatycznych cech wpłynęło na ukształtowanie

16 E. Antokoletz, *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Poznań, Inowrocław 2009, s. 323.

17 S. Wright, dz. cyt., s. 5.

18 Tamże, s. 4.

19 D.P. Appleby, *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887-1959)*, The Scarecrow Press, Lanham 2002, s. 25.

improvizacyjnego charakteru dzieł. Twórca dołączył bowiem w roli gitarzysty do jednej z grup *choro*, a bezpośredni kontakt z muzyką ludową i praktyką improwizacji okazał się inspirującym doświadczeniem. Dzięki niemu, jako dojrzały kompozytor „z łatwością przechodził przez oczywiste stadia muzyki narodowej i często eksplorał duchową głębię brazylijskiego charakteru”²⁰. Jose Maria Neves twierdzi, iż w przypadku większości państw Ameryki Południowej do roku 1930 niełatwo rozgraniczyć muzykę popularną od muzyki folklorystycznej²¹. Co ciekawe, Villa-Lobos uważał jednak, iż to właśnie folklor pośredniczy między „spontaniczną muzyką popularną” a „muzyką wzniosłą o intelektualnej duszy”. Sztuką jest zaś zakomponować utwór w taki sposób, by zjednoczył te elementy w procesie tworzenia, którego etapy wyszczególniał sam twórca: 1. „zabranie tej pieśni, tej spontanicznej sztuki od ludzi”, 2. „udoskonalenie jej w swym sercu i duszy”, 3. „z powrotem oddanie jej ludziom”²². Nawiązywanie w dziełach do tradycyjnej muzyki brazylijskiej nie jest zatem celem samym w sobie, lecz służy idei wyższego rzędu związanej z kompozytorskim *credo*.

Drugim kręgiem kulturowym, któremu można przypisać fundamentalne znaczenie w procesie rozwoju estetyki twórcy, był ośrodek francuski. Fakt ten wynika z ówczesnych uwarunkowań kulturalno-historycznych Brazylii, której społeczeństwo zdominowała sztuka europejska²³. Z kolei Brazyliia stanowiła dla Francuzów egzotyczną utopię, dającą azyl w czasach I wojny światowej, toteż mnóstwo artystów wypływało za ocean. Handel i wymiana zamorska zapewniały dostęp do materiałów muzycznych oraz mieszanie się wzorców kulturowych. Dzięki edukacji odebranej w czasach dzieciństwa, Villa-

20 V. Mariz, *Heitor Villa-Lobos: Brazilian Composer*, University of Florida Press, Gainesville 1963, s. 3.

21 J.M. Neves, *Villa-Lobos, o choro e os choros*, Ricordi, São Paulo 1977, s. 46.

22 H. Villa-Lobos, *Heitor Villa-Lobos Speaks About Brazilian Music*, <https://www.youtube.com/watch?v=DcQ5O68780o> [dostęp: 12.05.2021]. Nagranie upamiętnia przemowę kompozytora z 1951 roku w João Pessoa. Dokument został uwierzytelniony przez Museu Villa-Lobos w Rio de Janeiro w korespondencji autorki z instytucją.

23 Zob. L. Goldberg, *Modernizm w muzyce Brazylii*, w: *Szkice o Brazylii nr 12: Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi, Wydział Kultury Ministerstwa Spraw Zagranicznych Brazylii 2014, s. 63–66; C. Magaldi, *Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro*, „Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana” 1995, nr 1, s. 1–41.

Lobos biegle posługiwał się także językiem francuskim. Co ciekawe, ulegając wpływom romańskim, we wczesnym etapie twórczości kompozytor nadawał swoim dziełom francuskie tytuły. Vasco Mariz dostrzega oddziaływanie Vincenta d'Indy'ego (1851–1931) na technikę młodzieńczych dzieł Brazylijczyka, zainspirowanych podręcznikiem francuskiego twórcy *Cours de Composition Musicale*²⁴. Jako wiolonczelista orkiestry Teatru Miejskiego w Rio, Villa-Lobos nabywał doświadczenie w interpretowaniu dzieł orkiestrowych z europejskiego repertuaru. W następstwie spotkania z Milhaudem oraz Arturem Rubinsteinem (1887–1982) zafascynował się zaś impresjonistyczną pianistyką Debussy'ego, Ravelowską przejrzystością fakturalną, potencjałem rosyjskiej harmoniki, a także politonalnością młodego Milhauda. W latach 20. XX wieku brazylijski artysta odwiedził Paryż, co – jak konstatuje Simon Wright – zaowocowało w utworach przeblaskami „zwięzłości i rytmicznej witalności Strawińskiego”, „sardonicznym rozgoryczeniem Poulenca” oraz dadaistyczną postawą Erika Satiego²⁵. Mariz komentuje ów epizod:

W Paryżu nabył wszelkie techniczne i estetyczne środki ekspresji uzyskane w wyniku długiego kontaktu ze słynnymi mistrzami sztuki współczesnej. [...] w Paryżu znalazł swoją muzyczną ścieżkę i podążał nią tak długo, jak pozwalały mu siły, aby stać się niekwestionowanym awangardzistą Ameryki Łacińskiej²⁶.

Odrębną fascynacją kompozytora – łączącą zarazem krąg brazylijski i francuski – jest wątek dziecięcy. Mariz odnotowuje, iż idee dziecięce mają odbicie w repertuarze pianistycznym na wzór Ravela czy Debussy'ego²⁷. Muzykolog analizuje wybrane utwory z perspektywy problematyki dziecięcej, obserwując takie środki kompozytorskie, jak kształtowanie charakteru muzyki na wzór temperamentu dziecka lub uosobionej zabawki, stosowanie tanecznej rytmiki imitującej zabawę, a także odzwierciedlanie różnych okoliczności dziecięcych zdarzeń. Jak wynika z opisu Wrighta, kompozytor

24 V. Mariz, dz. cyt., s. 14.

25 S. Wright, dz. cyt., s. 32–45. Warto zaznaczyć, iż Milhaud przybliżył autorską koncepcję politonalności „kontrapunktycznej” oraz „harmonicznej” w artykule *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale” 1923, nr 4, s. 29–44.

26 V. Mariz, dz. cyt., s. 28.

27 Tamże, s. 52.

nawiązywał również do dziecięcych rymowanek lub powszechnie znanych w Brazylii dziecięcych melodyjek, które niekiedy czerpał z antologii *Guia Prático*²⁸. W partyturach twórcy można oprócz tego napotkać określenia ekspresyjne sugerujące dziecięcy styl wykonawczy, np. *Chanté comme une petite enfant* („zaśpiewany jak [przez] małą dziewczynkę”²⁹).

Inspiracje karnawałowe

W przypadku Villi-Lobosa nie ulega wątpliwości, iż fascynacja karnawałem zrodziła się w okresie młodości. Twórca wychował się w kulturze zapustnej; sam był *carioca* – mieszkańcem Rio de Janeiro, gdzie corocznie obchodzono święto, które z czasem stało się największą tego typu imprezą na świecie. Villa-Lobos bezsprzecznie znał wszelkie tradycje oraz formy zabaw mięsopustnych panujące na początku XX wieku w Brazylii. Jak podaje Ermelinda Paz, twórca od zawsze z entuzjazmem wyczekiwał karnawałowych obchodów i nie przepuszczał żadnej okazji, aby przypatrywać się paradom; miał też przekonać Artura Rubinsteina do przedłużenia pobytu w Brazylii, celem uczestniczenia w mięsopuście³⁰. W rezultacie duch święta zdominowany przewrotowym charakterem przenika wybrane kompozycje Villi-Lobosa. Co ciekawe, Wright nadmienia, iż to właśnie sięganie po artystyczne środki muzyki popularnej w formie karnawału oraz *choro* przyczyniło się do ostatecznego wyzwolenia stylu kompozytora z europejskiego romantyzmu³¹.

Twórca okazjonalnie nadawał tytuły swoim utworom, które w myśl idei programowości bezpośrednio wskazywały na inspirację z kręgu zjawiska karnawału. Za różnymi autorami można wymienić także przykłady innych dzieł, w których wyłaniają się wątki karnawałowe.

28 S. Wright, dz. cyt., s. 31.

29 Mimo że fr. *enfant* oznacza pl. *dziecko*, wybór padł na termin dziewczynka z racji użytego rodzajnika i przymiotnika – obu w rodzaju żeńskim.

30 E. Paz, *Sôdade do Cordão*, Fundação Universitária José Bonifácio, Rio de Janeiro 2000, s. 25–26. Brazylijska autorka opisuje zaangażowanie, z jakim kompozytor zorganizował jedną z karnawałowych manifestacji o protestacyjnym wydźwięku, mającą miejsce w Rio de Janeiro w 1940 roku.

31 S. Wright, dz. cyt., s. 28.

Lp.	Tytuł	Gatunek	Obsada	Data powstania
1.	<i>Carnaval de Pierrot</i> (niekompletne)	miniatura	fortepian	1910
2.	<i>Naufrágio de Kleônico</i>	poemat symfoniczny	orkiestra	1916
3.	<i>Amazonas</i> ³²	poemat symfoniczny	orkiestra	1917
4.	<i>Carnaval das crianças</i>	cykl miniatur	fortepian/ duet fortepianowy	1920
5.	<i>Chôros no. 8</i> ³³	choro	2 fortepiany i orkiestra	1925
6.	<i>Mômoprecóce</i>	fantazja	fortepian z orkiestrą	1929
7.	<i>O papagaio do Moleque</i> ³⁴	epizod symfoniczny	orkiestra	1932
8.	<i>Caixinha de boas festas</i> ³⁵	balet dziecięcy	orkiestra	1932
9.	<i>Preludium nr 2 z Pięciu Preludiów</i> ³⁶	preludium	gitara	1940
10.	<i>Viva o Carnaval z Guia Prático nr 11</i>	miniatura	fortepian	1949
11.	<i>Carnaval do Brasil</i>	(jedna część)	orkiestra	nieznana

Tabela 1. Utwory Heitora Villi-Lobosa inspirowane karnawalem

Z kolei Milhaud na początkowych kartach autobiografii nie odnotowuje celebrowania mięsopestu ani żydowskiego święta Purim w Aix-en-Provence, co mogłoby świadczyć o fascynacji świętem. W jednym z końcowych rozdziałów odtwarza jednak podróż do rodzinnych stron z roku 1949, podczas której napotykał „wiele znaków karnawałowego okresu”:

Nicea przygotowywała się do swojego *Corso*. [...] w końcu przyjechaliśmy do Aix, gdzie wciąż panował *Mardi Gras*. Po raz pierwszy od swojej mło-

32 M. Beaufils, *Villa-Lobos: Musicien et poète du Brésil*, IHEAL & EST, Paris 1988, s. 110.

33 G. Béhague, *Villa-Lobos, Heitor*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, dz. cyt., s. 617.

34 M. Beaufils, dz. cyt., s. 159.

35 Tamże, s. 159.

36 S. Wright, dz. cyt., s. 105.

dości, raz jeszcze ujrzałem szczęśliwe tłumy wypełniające *Cours Mirabeau*. Poczucie zdrowej i radosnej atmosfery, widok tradycyjnych fajerwerków oraz piękna wiejskiego krajobrazu o zmierzchu wywołały we mnie wiele szczęśliwych wspomnień...³⁷

Co więcej, jak wskazują dokumenty historyczne, w okresie *la belle époque* w Aix powszechnie manifestowano tradycje zapustne. Średniowieczny król René d'Anjou wprowadził kilkudniową fetę, z której pod wpływem wojen włosko-francuskich w XV i XVI wieku ukonstytuował się barwny karnawał³⁸. Ponadto w latach 1922–1923 Stały Komitet ds. uroczystości charytatywnych³⁹ w Aix-en-Provence rozpowszechniał drukiem tygodnik artystyczno-karnawałowy *Le carnaval d'Aix*. Inny przykład źródłowy stanowią kroniki dziennikarskie z początku XX wieku zawierające reportaże z zapustnych uroczystości⁴⁰. Karnawałowe maskarady czy paradowanie bywało także wielokrotnie na przemian zakazywane i zezwalane w Paryżu na przełomie dziesięciu wieków; tradycje te silnie utrzymywały się w mniejszych społecznościach wiejskich⁴¹.

Powyższe obserwacje wskazują na fakt, iż to właśnie w stolicy Prowansji Milhaud zetknął się po raz pierwszy ze świątecznymi tradycjami. Istnieje również prawdopodobieństwo uczestniczenia kompozytora w karnawale paryskim w czasie studiów konserwatoryjnych. Ponadto w Brazylii Milhaud zaznajomił się z przebiegiem święta w obcej kulturze, które silnie zapadło mu w pamięć:

Moje pierwsze spotkanie z brazylijskim folklorem było niespodziewane. Przyjechałem do Rio dokładnie w środku Karnawału, i od razu poczułem nastrój szalonej wesołości, która opanowała całe miasto⁴².

37 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 223.

38 F. Bourquelot, *Carnaval*, w: *Encyclopédie moderne, ou Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres, des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce*, red. L. Renier, t. 7, Firmin Didot Frères, Paris 1847, s. 618.

39 Zob. Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb32737563f> [dostęp: 26.05.2021].

40 J.M. Chourauqui, *Le „combat de Carnaval et de Carême” en Provence du XVIe au XIXe siècle*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine” 1985, t. 32, nr 1, s. 114–124.

41 A. van Gennep, *Le folklore français*, t. 1, *Du Berceau à la Tombe: Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, Manchecourt-Paris 1998, s. 740.

42 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 70.

Brazylijska feta widziana oczyma twórcy była zjawiskiem o skomplikowanej strukturze, do którego mieszkańcy Rio przygotowywali się od wielu miesięcy. Fabrykowano wówczas stroje oraz dekoracje przybrane strusimi piórami; wieczorami grupy *cordoes*⁴³ przechadzały się ulicami miasta, tańcząc na małych skwerach przy akompaniamencie instrumentów; ulubionym zaś zajęciem wykonawców było improwizowanie śpiewem do powtarzanego fragmentu muzycznego. Kompozytor w swoich wspomnieniach porusza spirytualistyczny aspekt obserwowanego świętowania: „Monotonia nigdy nie kończącego się refrenu i jego uporczywego rytmu kończy się wywołaniem pewnego rodzaju hipnozy, której tancerze padają ofiarą”⁴⁴.

Zachwył nad zjawiskiem karnawału zarezonował w twórczości kompozytora, co jest widoczne w programowych tytułach dzieł. Wśród nich należy wymienić także te, które nawiązują do postaci z ludowej komedii włoskiej. Wybór motywowany jest faktem, iż *commedia dell'arte* narodziła się w najstarszym karnawałowym mieście i już od samego początku była integralną częścią święta, z okazji którego powstawały pisane w komicznym duchu sztuki, wykorzystujące praktykę analogiczną do reguł zapustnych tj. sceniczne maskowanie⁴⁵.

Lp.	Tytuł	Gatunek	Obsada	Data powstania
1.	<i>Le boeuf sur le toit</i> ⁴⁶	balet	orkiestra kameralna	1919
2.	<i>Salade</i> , op. 83 (w tytułach scen postaci <i>commedia dell'arte</i>)	balet	zespół wokalny i orkiestra kameralna	1924
3.	<i>Le Carnaval d'Aix</i> , op. 83b	fantazja	fortepian z orkiestrą	1926
4.	<i>Le Médecin volant</i> , op. 165 (bohater <i>commedia dell'arte</i>)	muzyka sceniczna	klarnet lub saksofon z fortepianem ⁴⁷	1937

43 Z *cordoes* wykształciły się późniejsze, większe organizacje, tzw. szkoły samby.

44 Tamże, s. 70.

45 Zob. Å. Boholm, *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3–4; M. Surma-Gawłowska, *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015, s. 142.

46 M.A.C. do Lago, dz. cyt., s. 29–34.

47 Zob. Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb13916313z> [dostęp: 26.05.2021].

5.	<i>Scaramouche</i> , op. 165b (bohater <i>commedia dell'arte</i>)	suita	duet fortepianowy	1937
6.	<i>Carnaval de Londres</i> , op. 172	suita	orkiestra kameralna	1937
7.	<i>Carnaval à Nouvelle-Orléans</i> , op. 275	suita	duet fortepianowy	1947
8.	<i>Les charmes de la vie (Hommage à Watteau)</i> , op. 360 (cz. VII <i>Mascarade</i>)	suita	orkiestra kameralna	1957

Tabela 2. Utwory Dariusza Milhauda inspirowane karnawalem

Postawa ideowo-twórcza

Villa-Lobos pragnąc zaznaczyć swoją odmienność i wzbogacić dziedzictwo kulturowe o rodzimy pierwiastek – podobnie jak inni twórcy jego czasów – zwrócił się ku wartościom narodowym. Fakt ten związany był z historycznymi przemianami w kraju. Życie i twórczość Villi-Lobosa – jak określa Loque Arcanjo – stanowią „esencję” brazylijskich idei narodowych⁴⁸. Autor wyraża pogląd, iż źródła kultury narodowej należy poszukiwać w zbiorowej wyobraźni ludu, kreującej nową, wyobrażeniową wspólnotę, rozumianą jako naród. Dzieła brazylijskiego artysty ucieleśniają swoisty idiom muzyczny i uczucia rodaków, uwzględniając ich warunki geograficzne i mieszanie się ras. Muzykolog konkluduje, iż w estetyce twórcy stopniowo konstruowało się jego własne wyobrażenie idei narodu poprzez wypracowanie muzycznych wzorów tożsamościowych, włączających czynniki historyczno-kulturalne. Istotnie, w przemówieniu z 1951 roku Villa-Lobos wyznał:

Jestem coraz bardziej zadowolony, będąc Brazylijczykiem. [...] Moim sukcesem, osiągnięciami, szczęściem, zwycięstwem mojej kariery artystycznej, nawołuję do naszych wspaniałych rodaków: im bardziej jesteś brazylijski

⁴⁸ L. Arcanjo Júnior, *A Brazilian musician in New York: Pan-Americanism in the work of Heitor Villa-Lobos (1939–1945)*, tłum. F. Hanson, „Revista Estudos Políticos” 2016, t. 6, nr 2, s. 486–506.

sercem i duszą, tym bardziej przyczynisz się do konceptu wielkiego narodu i cywilizacji. Jestem szczęśliwy, bo u kresu życia doskonale wiem, że Brazylia odnalazła swoją ścieżkę⁴⁹.

W twórczości kompozytora wyłania się również postawa modernistyczna, uwarunkowana poszukiwaniem nowych wartości i technik kompozytorskich. Arcanjo nadmienia, iż zdaniem Mário de Andrade artystyczna ideologia twórcy ma podwaliny właśnie we francuskim kręgu kulturowym⁵⁰. Główne formacje ideowe, cechy europejskiej muzyki modernistycznej oraz związane z nią pojęcia rysują się w refleksji badawczej Alicji Jarzębskiej⁵¹, która wyznacza okres estetyki modernizmu na czas od przełomu XIX i XX wieku do połowy lat 70. wieku XX. Monografisci kompozytora są zgodni, iż twórczość Villi-Lobosa wpisuje się w ów nurt. Można ją zatem scharakteryzować zgodnie z poszczególnymi tendencjami, przywoływanymi przez polską muzykolog. Należą do nich: „poszukiwanie nowej brzmieniowości”, „emancypacja dysonansów”, „postawa rewolucyjna, buntownicza, »zaangażowana«”, „kult nowatorstwa” oraz „unikanie asocjacji z europejską tradycją muzyczną”. Jak konstatuje Gerard Béhague, dla Villi-Lobosa estetyka modernistyczna oznaczała bowiem „rozłam z europejską romantyczną tonalnością i silną determinację w odnowieniu oraz uprawomocnieniu dystynktywnego brazylijskiego języka muzycznego”⁵².

Z kolei utwory Milhauda przenikała estetyka nowoczesnej „ludowości”, czy też „pierwotności”. Jak pisze Maria Piotrowska, ów fenomen – typowy dla omawianej epoki – polega na funkcjonowaniu materiału ludowego nie na zasadzie cytatu włączanego w obcy mu kontekst, lecz jego determinacji swą specyfiką wszystkich parametrów struktury muzycznej⁵³. Swobodnie traktowane treści ludowe z różnych zakątków świata stanowiły dla artysty permanentny impuls do tworzenia nowych dzieł, stąd przejęta estetyka skutkowała stylem muzycznym określanym mianem folklorystyki. Materiał folklorystyczny stosowany okazjonalnie

49 H. Villa-Lobos, dz. cyt., [dostęp: 12.05.2021].

50 L. Arcanjo, dz. cyt., s. 493.

51 A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007, s. 11–54.

52 G. Béhague, *Villa-Lobos...*, dz. cyt., s. 614–615.

53 M. Piotrowska, *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982, s. 90.

w danym dziele, mógł być również wykorzystywany wyłącznie jako momentowe i unikatowe brzmienie (wyizolowane z koherentnego tworzywa muzycznego). Ponadto w *Études* kompozytor opowiada się za „wyływającą z rasy” muzyką francuską, której specyfikę utożsamia z folklorem, a jej charakterystykę upatruje w pewnej przejrzystości (*clarté*), powściągliwości (*sobriété*), potoczności (*aisance*), umiarze w romantyczności (*le romantisme*), dbałości o proporcje, rysunku (*dessin*) i konstrukcji dzieła, a także w pragnieniu wyrażania się z precyzją, prostotą oraz zwięzłością⁵⁴.

Twórczość Milhauda wpisuje się również w nurt neoklasyczny, który zdaniem Piotrowskiej doszedł do głosu we Francji w latach 20. jako „reakcja antywagnerowska” na „stan kryzysowy, jaki wytworzył się w wyniku upadku tradycyjnego systemu tonalnego, norm tradycyjnej formy i orkiestracji”⁵⁵. Kierunek ten zasadza się na odrodzeniu wzorców (form, technik kompozytorskich, postaw) wykształconych przez epoki minione i włączeniu ich w ogół ówczesnych technik kompozytorskich. Polska muzykolog sprowadza istotę „francuskiej” odmiany nurtu do ideału *clarité latine* (łacińskiej przejrzystości) manifestującej się w muzyce zrównoważonej oraz harmonijnej przy udziale maksymalnej oszczędności środków wyrazowo-twórczych⁵⁶. W myśl postulatów neoklasycznych Milhaud negował zarówno tendencje impresjonistyczne, jak i wagnerowskie. Ponadto opowiadał się za powrotem do źródeł czystości stylu francuskiego, hołdując François Couperinowi (1668–1733) jako mistrzowi rzemiosła muzycznego⁵⁷. W konsekwencji Antokoletz dostrzega w dziełach kompozytora podstawowe cechy twórczości neoklasycznej, takie jak umiar, prostota architektoniczna, nienaruszony linearyzm, powtarzanie symetrycznych fraz, przewaga harmoniki modalnej, oszczędność środków, mechaniczna precyzja oraz obiektywizm wypowiedzi muzycznej⁵⁸. Mawer zwraca także uwagę na predylekcję kompozytora do motywów z mitologii greckiej oraz rzymskiej, których muzycznych adaptacji dokonywał w dziełach takich jak *Porzucenie Ariadny* czy *Wyzwolenie Tezeusza*⁵⁹.

54 D. Milhaud, *La Musique Française...*, dz. cyt., s. 7–26.

55 M. Piotrowska, dz. cyt., s. 5.

56 Z. Helman, *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985, s. 16.

57 D. Mawer, dz. cyt., s. 178.

58 E. Antokoletz, dz. cyt., s. 316.

59 D. Mawer, dz. cyt., s. 14.

Osobowość a kategoria i *genre* fantazji

Wokół sylwetki Villi-Lobosa zrodziło się wiele legend i mitów, chętnie rozpowszechnianych przez niego samego. Opowieści kreujące obraz Villi-Lobosa jako geniusza, pioniera w każdej dziedzinie i poszukiwacza przygód prawdopodobnie wyrastały z „brazylijskiej duszy” twórcy. Według Jorge’a Coli: „W opowieściach kompozytora ironia przeplata się z wytworami jego wyobraźni, błyskotliwością i oszustwami”⁶⁰. Uzasadniając swój pogląd, badacz wymienia kilka anegdot, wśród których pojawiają się powiastki o tym, jak Brazylijczyk był więziony przez Indian, którzy ostatecznie uznali fonograf za bóstwo i oddali mu hołd czy też został nakłoniony do kanibalizmu. Problemu nastęrcza już sam rok narodzin artysty. On sam podawał bowiem różne wersje, figurujące w oficjalnych dokumentach i oscylujące w granicach lat 1881–1891⁶¹. Co ciekawe, Lisa Peppercorn opisuje nieścisłości związane z opatrywaniem kompozycji fałszywymi datami. Stwierdza, iż „wiele jego prac jest datowanych w ciekawy sposób. Kompozytor nie zapisywał roku powstania dzieła, lecz datę powstania pomysłu na daną kompozycję”⁶².

Milhaud odznaczał się natomiast naturalną radością życia. Jak podaje Christopher Palmer, w jednym z radiowych wywiadów twórca stwierdził, że miał „szczęśliwe życie”⁶³. Podobnie też zatytułował swą autobiografię – *Moje szczęśliwe życie* – mimochodem zawierając w słowach-kluczach to, co stanowi prawdę o nim samym. Stwierdzenia te świadczą o tym, iż mimo strachu przed aresztowaniem z powodu żydowskiego pochodzenia w czasach terroru wojennego oraz artretyzmu, który spowodował okresy przykucia kompozytora do wózka inwalidzkiego w sile wieku, a od połowy XX wieku – trwałą niedołężność, Milhaud nie utracił życiowego optymizmu. Zdaniem brytyjskiego autora żona kompozytora – Madeleine Milhaud – opisywała twórcę jako człowieka, z którym łatwo było żyć, lubiącego otaczających go ludzi i szczerze interesującego się muzyką innych kompozytorów. Usposobienie artysty przekładało się na charakter jego dzieł, stąd wiele

60 J. Coli, *Heitor Villa-Lobos. Kompozytor nowoczesny i narodowy*, w: *Szkice o Brazylii...*, dz. cyt., s. 74.

61 Ostatecznie z ową kwestią rozprawił się Vasco Mariz, który ponawiając próbę innych badaczy odnalazł datę narodzin Villi-Lobosa w rejestrze rodzinnej parafii kompozytora, zob. V. Mariz, dz. cyt., s. 5–7.

62 J. Coli, dz. cyt., s. 74.

63 C. Palmer, dz. cyt., s. 9.

kompozycji pisanych – jak kompozytor przyznaje w autobiografii – ku czystej rozrywce, przesiąkniętych jest radością, urokiem zwiedzonych miejsc, ciepłymi wspomnieniami oraz lekkością muzyki; nigdy jednak błahością lub śmiechem. W tym kontekście wyłania się francuska kategoria *sérénité* (pogody ducha)⁶⁴, którą można określić jako jedną z kategorii elementarnych w twórczości kompozytora, przyjmując klasyfikację Mieczysława Tomaszewskiego⁶⁵.

Autorzy opracowań na temat życia i twórczości kompozytorów notorycznie zwracają również uwagę na kwestię fantazji. Z jednej strony, fantazja rozumiana jest przez nich jako bujna, nawet wybujała wyobraźnia; z drugiej – jako nieskrępowana inwencja twórcza, którą dysponowali obaj artyści. Już sama duża liczba skomponowanych opusów⁶⁶ świadczy o produktywności oraz pomysłowości artystycznej obu kompozytorów. Oprócz tendencji związanych z kategorią fantazji uchwytną w indywidualnych światopoglądach twórców, warto również zaakcentować ich predylekcję do sięgania po muzyczny gatunek fantazji.

Upodobanie do fantazjowania, zdaniem Peppercorn, rzutowało na fakt, iż Villa-Lobos potrafił „rozbawić i rozerwać” każdego, z kim miał do czynienia, bez najmniejszego udziału nudy⁶⁷. Artysta skłaniał się do tworzenia nieprawdopodobnych historii opisujących życiowe przygody, co wzmagało wokół jego sylwetki aurę egzotyczności, pożądaną zwłaszcza w środowisku europejskim. Charakterystyczna dla fantazji umiejętność „wolnej kreacji” niewątpliwie była także rozwijana przez twórcę w okresie improwizacyjnej gry w zespole *choro*. W przypadku francuskiego kompozytora zauważa się natomiast naturalnie wykształconą inwencję twórczą. Drake określa ją mianem „poczucia fantazji”, stymulowanej poprzez nietypowe zjawiska akustyczne, osobliwe instrumenty muzyczne, pomysły matematyczne czy idee literackie⁶⁸. Co

64 Por. M. Piotrowska, dz. cyt., s. 44; Z. Helman, dz. cyt., s. 16.

65 M. Tomaszewski, *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, Akademia Muzyczna w Krakowie 2012, nr 1, s. 7–50.

66 Dorobek Milhauda obejmuje 442 opusy i reprezentuje niemal wszystkie gatunki muzyczne, a Villi-Lobosa ponad 2 tys. dzieł różnorodnych gatunkowo i obsadowo (z których wiele zaginęło). Warto nadmienić, że Suchowiejko w hasle encyklopedycznym podaje 441 opusów, w przeciwieństwie do informacji zawartej w katalogu dzieł z autobiografii kompozytora.

67 L.M. Peppercorn, *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, „The Musical Times” 1972, t. 113, nr 1549, s. 265.

68 J. Drake, dz. cyt., s. 678.

więcej, w twórczości Milhauda można dostrzec tak różnorodne źródła inspiracji, iż wyłącznie dzięki bezgranicznej swobodzie wypowiedzi muzycznej kompozytor mógł uzyskać nadzwyczaj spójny język muzyczny⁶⁹ oraz specyficzną ekspresję dzieł.

Odmienne postawy twórców wpisują się zatem w dwoiste rozumienie koncepcji *stylus phantasticus* (jako inwencja twórcza i jako praktyka wykonawcza improwizacji⁷⁰). Idea procesu intelektualnego charakteryzująca się swobodą kreowania jest bliższa kompozytorowi francuskiemu. Twórca brazylijski, bezpośrednio związany z muzyką popularną, posiadał zaś improwizatorskie umiejętności wykonawcze. Niekiedy przekładał je na warsztat kompozytorski, toteż jego dzieła cechują się spontaniczną improwizacyjnością.

Ponadto, jak wynika z katalogów dzieł mistrzów, Villa-Lobos napisał mnóstwo samodzielnych utworów oraz poszczególnych części kompozycji będących przykładem gatunku fantazji; w dorobku Milhauda znajduje się natomiast tylko kilka tego typu utworów. Co zaskakujące, analizując twórczość kompozytorów, można wysnuć pewne wnioski dotyczące dwóch odrębnych tendencji zachodzących w związku z owym *genrem*, niewyrażonym wprost ani w tytułach czy podtytułach kompozycji, ani też w ich oznaczeniach katalogowych. Otóż Peppercorn uważa brazylijskiego mistrza za „genialnego plagiatora własnych kompozycji”⁷¹. Okazuje się bowiem, iż wiele dzieł Villi-Lobosa stanowi rodzaj muzycznego opracowania napisanych przez niego wcześniej utworów. Kompozytor „brał na warsztat” wybrane części dzieł, utwory solowe lub tematy (np. z *Guia prático*), a następnie aranżował je w nowej odsłonie instrumentacyjnej i formalnej, niekiedy łącząc w jednej kompozycji nawet kilka różnych pierwowzorów. Modyfikacje, których dokonywał, zawężyły się do sporządzenia trans-

69 Tamże, s. 674.

70 Zob. A. Kucharska, *Fenomen stylus phantasticus w myśli i praktyce muzycznej baroku – przestrzeń krystalizacji form i rozwoju idiomu muzyki klawesynowej XVII wieku*, Białostockie Studia Pedagogiczno-Muzyczne nr 1 „Między dziełem a interpretacją”, red. M. Waszak, UMFC Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny w Białymstoku 2010; *Fantasia*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, dz. cyt., s. 545–557.

71 L.M. Peppercorn, *Villa-Lobos „Ben Trovato”*, „Tempo. New Series” 1991, nr 177, s. 32. Autorka podaje przykłady takich kompozycji jak *I Kwartet smyczkowy*, *Bachianas Brasileiras* nr 2, *O Martíno dos Insectos*, których wybrane fragmenty materiału funkcjonują w różnych dziełach.

krypcji lub też prowadziły do utworzenia zupełnie nowych opracowań. Kompozytor każdorazowo nadawał natomiast dziełu nowy tytuł, aby odróżnić obie wersje utworów.

Francuski twórca także miał w zwyczaju opracowywanie nowych wersji na podstawie wcześniej skomponowanych przez siebie pierwowzorów. Można bowiem podać liczne przykłady zrewidowanych w ten sposób przez niego dzieł. W odróżnieniu od praktyki Villi-Lobosa utwory Milhauda opatrzone są dodatkowym oznaczeniem w numeracji opusowej w formie litery „a”, „b”, „c” lub nawet „d”. Postępowanie tego typu wskazuje na dokonywanie przez kompozytora konwencjonalnych transkrypcji instrumentalnych. Niemniej wszystkie tego typu kompozycje widnieją w katalogu pod nowymi tytułami, reprezentują inny gatunek, zostały poddane przeobrażeniu architektonicznemu oraz modyfikacji różnych elementów muzycznych. Opracowaniu podlegały zarówno wielkie formy muzyczne i muzyka sceniczna lub filmowa – na podstawie których twórca sporządzał suitę oraz muzykę koncertową – jak i pomniejsze utwory, wówczas rozbudowywane. Ponadto, Milhaud podróżując, wielokrotnie zapisywał zasłyszane melodie z całego świata. Adaptował je później w swoich partyturach, o czym sam chętnie wspominał. Wiele z jego dzieł ewidentnie stanowi zatem *genre* fantazji na tematy muzyczne pochodzące z innych – niekiedy własnych – kompozycji *par excellence*.

Wnioski – analogie między wybranymi aspektami życia i twórczości kompozytorów

Pozornie wydawać się może, że Darius Milhaud i Heitor Villa-Lobos są twórcami skrajnie odmiennymi. Pochodzą z przeciwnych brzegów Oceanu Atlantyckiego, korzenie ich twórczości sięgają różnych tradycji, a kompozycje wpisują się w odrębne nurty stylistyczne, panujące wówczas w krajach ojczystych. Twórcy wyróżniają się indywidualnym usposobieniem – Milhaud dbał o precyzję, został wykształcony zgodnie z zasadami panującymi w ówczesnej Francji, spontaniczny Villa-Lobos wręcz przeciwnie – nigdy nie podjął długotrwałej, formalnej edukacji muzycznej, rozwijając *métier* samodzielnie. Mimo antynomii można wskazać na podobieństwa kompozytorów, wyłaniające się w różnych sferach.

Otóż kompozytorzy żyli niemal w tym samym czasie, obejmującym przełom XIX i XX wieku oraz dwie wojny światowe. Przemiany kulturowe tego okresu zaowocowały estetyką modernistyczną, która dała podwaliny nowym nurtom sztuki. Ruchy te dochodziły do głosu zarówno w twórczości europejskiej, jak i południowoamerykańskiej. W Brazylii przyczyniły się do zmian na szeroką skalę (nie tylko w sztuce), wynikających z potrzeby redefinicji tożsamości kulturowej; we Francji były zaś związane ze zrewidowaniem „przedawnionych” środków artystycznych w odpowiedzi na kryzys dosłownego przedstawiania rzeczywistości. Skutkiem tego twórcy znajdowali się w „tyglu” przeobrażeń stylistycznych, odgrywających zasadniczą rolę w formowaniu ich języka muzycznego.

Na podobny okres przydają również wczesne etapy twórczości obu mistrzów, które można zinterpretować odwołując się do koncepcji Mieczysława Tomaszewskiego⁷². Muzykolog skorelował charakter wypowiedzi muzycznej z poszczególnymi fazami drogi twórczej. Okres „wstępnych poszukiwań idiomu stylistycznego (1901–1922)” Villi-Lobosa, który można wyodrębnić na podstawie hasła autorstwa Béhague’a oraz chronologicznego ujęcia Wrighta, naznaczony jest charakterem „imitacyjnym” oraz „eksperymentującym”, odpowiadającym kolejno postromantyzującej fazie początkowej (do roku 1917) oraz fazie wczesnej (1917–1922) twórczości. O takim podziale świadczy pogląd Béhague’a, który podkreśla, iż spotkanie z Milhaudem oraz Rubinsteinem w latach 1917–1918 zaowocowało „otwarcie się” kompozytora na współczesną muzykę francuską oraz kompozycje Strawińskiego⁷³. Natomiast w przypadku członka Grupy Sześciu progiem początkowej fazy twórczości jest bez wątpienia rozpoczęcie studiów w Paryskim Konserwatorium. Jak nadmienia Drake utwory Milhauda nawiązywały wówczas do stylu Debussy’ego i Ravela, cechując się „długimi, bezkształtnymi, często niekończącymi się frazami oraz partiami fortepianu wykonywanymi głównie akordowo lub arpeggio”⁷⁴. Ów okres „zakorzenienia się w rodzimoci” w przypadku Milhauda odpowiada latom 1911–1917 – do momentu wyprawy kompozytora do Rio de Janeiro. Zamorska podróż stanowi natomiast kolejny próg na dro-

72 M. Tomaszewski, *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, w: tenże, *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, t. 2, PWM, Kraków 2016, s. 213–230.

73 G. Béhague, *Villa-Lobos...*, dz. cyt., s. 614.

74 J. Drake, *Milhaud...*, dz. cyt., s. 678.

dze twórczej. Podczas pobytu w Brazylii nastąpiły bowiem „pierwsza fascynacja i otwarcie się kompozytora na odmienność”, które w ujęciu Tomaszewskiego wyróżniają fazę twórczości wczesnej.

Ponadto twórcy wychowali się w muzycznych rodzinach, obcując z kulturą muzyczną od najmłodszych lat. Ojciec Milhauda był pianistą-amatorem, matka wokalistką. To ona sprawowała pieczę nad nauką syna. Brazylijski kompozytor dorastał zaś pod okiem wymagającego ojca – wiolonczelisty-amatora. Twórcy wspominają:

Moja matka była stanowcza, niemal surowa, jeśli chodziło o pracę, i zawdzięcza jej wszystkie nawyki dyscyplinarne, które przydały mi się przez całe życie.

Darius Milhaud⁷⁵

Uczęszczałem z nim zawsze na próby, koncerty i do opery... Nauczyłem się także jak grać na klarnecie; wymagano ode mnie, bym zidentyfikował gatunek, styl, charakter i pochodzenie kompozycji, w dodatku bym szybko rozpoznał nazwę nuty, dźwięków lub odgłosów... Strzeż się, gdy mi się nie udało.

Heitor Villa-Lobos⁷⁶

Co więcej, na dzieła twórców oddziaływało *milieu* francuskie oraz brazylijskie. W okresie *fin de siècle'u* w Brazylii panowała moda na twórczość francuską, która zdominowała recitale mistrzowskie; w Paryżu natomiast chętnie goszczono egzotyczne zespoły, prezentujące utwory w latynoamerykańskich rytmach. Kompozytorzy we wczesnym okresie twórczości odbyli także zamorskie podróże do ojczyzny „tego drugiego”, co zaowocowało dalszym kształtowaniem ich poetyki muzycznej. W końcu przywiązywali wagę do tradycji muzyki europejskiej. Przykładem fascynacji Villi-Lobosa twórczością dawnych mistrzów są liczne utwory nawiązujące do estetyki barokowej Jana Sebastiana Bacha. Z kolei zdaniem Milhauda „nie wymyśla się tradycji, jedynie podtrzymuje i kształtuje”⁷⁷, a zgłębianie historii muzyki stanowi podstawę do konstruowania coraz

75 D. Milhaud, *My happy life*, dz. cyt., s. 34.

76 G. Béhague, *Villa-Lobos...*, dz. cyt., s. 613.

77 D. Milhaud, *La Musique Française depuis la Guerre*, w: *Études*, dz. cyt. s. 9.

wyższych piętér sensu muzycznego i pozwala na odkrycie „sekreту” dzieł danego kompozytora.

Oprócz tego, w twórczości artystów odzywa się fascynacja pierwiastkiem rodzimym. Milhaud był ściśle związany z Prowansją, a Villa-Lobos dzięki licznym wędrówkom poznał tradycje muzyki brazylijskiej różnych obszarów. Inspiracje te stanowiły na tyle silny bodziec, iż są – jak wnoszą badacze – transparentne w niemal wszystkich dziełach twórców. Kompozytorzy nie tylko stosowali melodie oparte na charakterystycznych skalach czy rytmach, włączali tradycyjne instrumentarium i naśladowali odgłosy natury, ale i muzycznie ewokowali atmosferę rodzinnych miejsc oraz ich specyficzny klimat. Folklor postrzegali jako niewyczerpane źródło muzyki swojego narodu, z którego wpływały wszelkie twórcze cechy indywidualne. W nim też upatrywali autentycznego ducha nacji, stanowiącego szansę na dalszy rozwój i unowocześnienie muzycznego stylu francuskiego i brazylijskiego.

Kompozytorzy w swych dziełach zespalali folklor z elementami muzyki popularnej. Estetyka teŝe wyrażała się wówczas w takich gatunkach, jak północnoamerykański jazz i ragtime, music-hall, francuska rewia i piosenka uliczna oraz brazylijskie *choro*, samba czy *maxixe*. W różnym stopniu przeniknęły one do wybranych kompozycji obu twórców, decydując o specyficznej brzmieniowości, rytmice i nastroju.

Wreszcie w dorobku mistrzów można bez wątpienia wyróżnić dzieła napisane pod wpływem fascynacji szczególnym zjawiskiem kulturowym. Mowa o karnawale, w którym kompozytorzy uczestniczyli od czasów dzieciństwa, co jednoznacznie wynika z przytaczanych źródeł. Wychowanie w swoistej społeczności rodzimej bezsprzecznie stanowiło okoliczność sprzyjającą zanurzeniu w kulturze mięsopustnej. Wydaje się zatem, że istnieje potrzeba zbadania w kompozycjach twórców zagadnienia inspiracji karnawałowych i sposobu ich przeniesienia na muzyczne środki wyrazowe.

Bibliografia

Monografie

- Antokoletz E., *Muzyka XX wieku*, tłum. J. Chęsy-Parda, J. Lesiński, A. Jasiak, Poznań, Inowrocław 2009.
- Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos. A Bio-Bibliography*, Greenwood Press, New York 1988.
- Appleby D.P., *Heitor Villa-Lobos: A Life (1887–1959)*, The Scarecrow Press, Lanham 2002.
- Baszkiewicz J., *Historia Francji*, Wydawnictwo Bellona, Warszawa 1995.
- Beaufils M., *Villa-Lobos: Musicien et poète du Brésil*, IHEAL & EST, Paris 1988.
- Béhague G., *Heitor Villa-Lobos: In Search of Brazil's Musical Soul*, Institute of Latin American Studies, University of Texas Press, Austin 1994.
- Collaer P., *Darius Milhaud*, tłum. J.H. Galante, Palgrave Macmillan, San Francisco 1988.
- Drake J., *The Operas of Darius Milhaud*, Garland, New York, Londo 1989.
- Dudzik W., *Karnawały w kulturze*, Wydawnictwo „Sic!” s.c., Warszawa 2005.
- Gennep A. van, *Le folklore français*, t. 1, *Du Berceau à la Tombe: Cycles de Carnaval-Carême et de Pâques*, Robert Laffont, Manchecourt, Paris 1998.
- Helman Z., *Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku*, PWM, Kraków 1985.
- Jarzębska A., *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, w: *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i w refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska, J. Paja-Stach, Musica Iagellonica, Kraków 2007.
- Jourdan-Morthange H., *Mes amis musiciens*, Les éditeurs français réunis, Paris 1955.
- Mariz V., *Heitor Villa-Lobos: Brazilian Composer*, University of Florida Press, Gainesville 1963.
- Mawer D., *Darius Milhaud: Modality & Structure in Music of the 1920s*, Scholar Press, Aldershot 1997.
- Milhaud D., *Études*, Éditions Claude Aveline, Paris 1927.
- Milhaud D., *My happy life*, tłum. D. Evans, C. Palmer, Marion Boyars Publishers Ltd, London 1995.

- Neves J.M., *Villa-Lobos, o choro e os choros*, Ricordi, São Paulo 1977.
- Nichols R., *The Harlequin Years: Music in Paris 1917-1929*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 2002.
- Paz E., *Sôdade do Cordão*, Fundação Universitária José Bonifácio, Rio de Janeiro 2000.
- Piotrowska M., *Neoklasycyzm w muzyce XX wieku*, Akademia Teologii Katolickiej, Warszawa 1982.
- Roy J., *Darius Milhaud: l'homme et son œuvre*, Editions Seghers, Paris 1968.
- Surma-Gawłowska M., *Komedia dell'arte*, Universitas, Kraków 2015.
- Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie 2000.
- Tomaszewski M., *Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans*, w: tenże, *Chopin. Uchwycić nieuchwytnie*, t. 2, PWM, Kraków 2016.
- Wright S., *Villa-Lobos*, Oxford University Press, New York 1992.

Artykuły

- Arcanjo Júnior L., *A Brazilian musician in New York: Pan-Americanism in the work of Heitor Villa-Lobos (1939-1945)*, tłum. F. Hanson, „Revista Estudos Políticos” 2016, t. 6, nr 2.
- Boholm Å., *Weneckie widowiska karnawałowe w maskach*, tłum. J. Jaworska, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa” 2002, nr 3-4.
- Chasteen J.C., *The Prehistory of Samba: Carnival Dancing in Rio de Janeiro, 1840-1917*, „Journal of Latin American Studies” 1996, nr 1.
- Chouraqui J.M., *Le „combat de Carnaval et de Carême” en Provence du XVIe au XIXe siècle*, „Revue d'histoire moderne et contemporaine” 1985, t. 32, nr 1.
- Chouraqui J.M., *Le cycle de Carême en Provence: rites et coutumes (XVIe-XIXe siècle)*, „Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale” 1979, t. 91, nr 142.
- Coli J., *Heitor Villa-Lobos. Kompozytor nowoczesny i narodowy*, w: *Szkice o Brazylii nr 12: Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń i Obsługi, Wydział Kultury Ministerstwa Spraw Zagranicznych Brazylii 2014.
- Goldberg L.G.D., *Modernizm w muzyce Brazylii*, w: *Szkice o Brazylii nr 12: Brazylijska muzyka klasyczna*, tłum. Lidex Centrum Tłumaczeń

- i Obsługi, Wydział Kultury Ministerstwa Spraw Zagranicznych Brazylii 2014.
- Kucharska A., *Fenomen stylus phantasticus w myśli i praktyce muzycznej baroku – przestrzeń krystalizacji form i rozwoju idiomu muzyki klawesynowej XVII wieku*, Białostockie Studia Pedagogiczno-Muzyczne nr 1 „Między dziełem a interpretacją”, red. M. Waszak, UMFC Wydział Instrumentalno-Pedagogiczny w Białymstoku 2010.
- Lago M. do, *Brazilian sources in Milhaud's „Bœuf sur le toit”: A Discussion and a Musical Analysis*, „Latin American Music Review” 2002, nr 1.
- Magaldi C., *Music for the Elite: Musical Societies in Imperial Rio de Janeiro*, „Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana” 1995, nr 1.
- Milhaud D., *Polytonalité et Atonalité*, „Revue musicale” 1923, nr 4.
- Peppercorn L.M., *Villa-Lobos „Ben Trovato”*, „Tempo. New Series” 1991, nr 177.
- Peppercorn L.M., *Villa-Lobos's Brazilian Excursions*, „The Musical Times” 1972, t. 113, nr 1549.
- Tomaszewski M., *Odczytywanie dzieła muzycznego. Od kategorii elementarnych do fundamentalnych i transcendentnych*, „Teoria muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje”, Akademia Muzyczna w Krakowie 2012, nr 1.
- Turner V., *Karnawał, rytuał i zabawa w Rio de Janeiro*, tłum. I. Kurz, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa”, 2002, nr 3–4.

Hasła encyklopedyczne

- Béhague G., *Brazil*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 4, Macmillan Publishers, London 2001.
- Béhague G., *Choro*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 5, Macmillan Publishers, London 2001.
- Béhague G., *Villa-Lobos, Heitor*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 26, Macmillan Publishers, London 2001.
- Bourquelot F., *Carnaval*, w: *Encyclopédie moderne, ou Dictionnaire abrégé des sciences, des lettres, des arts, de l'industrie, de l'agriculture et du commerce*, red. L. Renier, t. 7, Firmin Didot Frères, Paris 1847.
- Dobrowolski Ł., *Villa-Lobos Heitor*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 11, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2009.

Drabkin W., Field C., Helm E.E., *Fantasia*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 8, Macmillan Publishers, London 2001.

Drake J., *Milhaud Darius*, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. S. Sadie, t. 16, Macmillan Publishers, London 2001.

Suchowiejko R., *Milhaud Darius*, w: *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. 6, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 2009.

Źródła internetowe

Villa-Lobos H., 1951: *Heitor Villa-Lobos Speaks About Brazilian Music*, <https://www.youtube.com/watch?v=DcQ5O687800> [dostęp: 12.05.2021].

Wydawnictwo Alphonse Leduc (wcześniej wydawnictwo Heugel), *Katalog dzieł Dariusza Milhauda*, http://www.alphonseleduc.com/FR/orchestre_recherche_oeuvres.php?&orchestre_categorie=&so-li_instru=&compositeur=MILHAUD+D.&titre=&editeur=&valider=valider&page=3 [dostęp: 01.08.2019].

Katalog, Bibliothèque Nationale de France, <https://catalogue.bnf.fr/index.do> [dostęp: 26.05.2021].

Inne

Villa-Lobos H., *Sua obra*, Katalog dzieł H. Villi-Lobosa, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro 2018.