

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Yuchen Hua

Rozprawa doktorska

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

dr hab. Elżbieta Pasierowska, prof. AM

Gdańsk 2025

Nagranie dzieła artystycznego

1-6 Maurice Ravel – *Le Tombeau de Couperin*, M. 68

[1] Prélude	[3:42]
[2] Fugue	[3:03]
[3] Forlane	[6:54]
[4] Rigaudon	[3:21]
[5] Menuet	[5:21]
[6] Toccata	[4:20]

7-9 Maurice Ravel – *Gaspard de la nuit*, M. 55

[7] Ondine	[7:22]
[8] Le Gibet	[7:07]
[9] Scarbo	[9:47]

Łączny czas nagrania: [50:57]

Wyk: Yuchen Hua, fortepian

Sala Koncertowa Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

Styczeń 2024 r.

Realizacja nagrania: Marcin Kowalczyk

Opis dzieła artystycznego

Połączenie stylu neoklasycznego i wpływów kultury europejskiej w twórczości fortepianowej Maurice'a Ravela na przykładzie kompozycji *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*

Streszczenie

Francuski kompozytor i pianista Maurice Ravel jest jednym z najważniejszych kompozytorów przełomu XIX i XX wieku oraz mistrzem „harmonicznej barwy”. Jego twórczość fortepianowa nie tylko zawiera wiele nowatorskich rozwiązań, ale odwołuje się też do tradycji. Nawiązywał on do wiedeńskiego stylu klasycznego oraz francuskiego rokoka, wprowadzając jednak innowacje i kształtując unikalny język muzyczny. Jego pomysły harmoniczne i kolorystyczne wywarły głęboki wpływ na kolejne pokolenia kompozytorów i otworzyły nowe kierunki rozwoju muzyki fortepianowej.

Niniejsza rozprawa skupia się na dwóch reprezentatywnych dziełach Maurice’a Ravela z różnych okresów twórczości: suitach *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*. Autor zbada w niej okoliczności powstania tych utworów, różnorodność ich artystycznej ekspresji, budowę formalną i zastosowane techniki pianistyczne oraz pomoże uzyskać głębsze zrozumienie idei, jakie te wybitne kompozycje wnoszą do naszego współczesnego wykonawstwa fortepianowego.

W pracy analizowane są cechy języka muzycznego Ravela w kategoriach „stylu”, „muzyki narodowej”, „obrazu muzycznego” i „faktury harmonicznej”. Praca składa się z sześciu rozdziałów. Pierwszy przedstawia życie i główne dzieła fortepianowe Maurice’a Ravela; drugi skupia się na muzycznym stylu kompozytora; trzeci wskazuje na elementy tradycyjne w jego twórczości (rozumiane jako odniesienia do muzycznego dziedzictwa epok poprzednich); czwarty prezentuje neoklasyczne techniki kompozytorskie obecne w suitach fortepianowych *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*; piąty zawiera analizę elementów europejskiej muzyki ludowej w obu tych suitach; szósty zestawia techniki pianistyczne i ekspresję muzyczną obu kompozycji z osobistym doświadczeniem wykonawczym autora i koncentruje się na analizie trudności technicznych, problemów wykonawczych oraz metod ćwiczenia każdego utworu.

Słowa kluczowe: impresjonizm, neoklasycyzm, styl estetyki muzycznej, rokoko, klasycyzm

Spis treści

Wstęp	7
Rozdział 1. Wprowadzenie do życia i twórczości Ravela	12
1.1 Krótki rys biograficzny	12
1.2 Twórczość fortepianowa Ravela	14
1.2.1 Dzieła wczesne (1889–1905)	14
1.2.2 Dzieła okresu środkowego (1905–1914)	14
1.2.3 Dzieła późne (1915–1937)	15
Rozdział 2. Estetyka stylu muzycznego Ravela	16
2.1 Połączenie impresjonizmu i neoklasycyzmu	16
2.2 Jedność, symetria i równowaga estetyki muzycznej Ravela	16
2.2.1. Poglądy Ravela na sztukę	16
2.2.2 Zjednoczenie piękna i prostoty	17
2.2.3 Równowaga między klasyczną symetrią a elementami impresjonistycznymi	18
Rozdział 3. Rekonstrukcja tradycyjnej ścieżki kulturowej w dziełach muzycznych Ravela – dialog między formą klasyczną a nowoczesnym językiem	20
3.1 Dziedzictwo i innowacja w tradycji muzyki klasycznej	20
3.1.1 Współczesna interpretacja formy sonatowej	20
3.1.2 Odnowienie suity barokowej	21
3.1.3 Klasyczna forma koncertu	25
3.2 Współczesne oblicze tradycyjnych gatunków tańca europejskiego	25
3.2.1 Rekonstrukcja rytmiczna tańca hiszpańskiego	25
3.2.2 Różne interpretacje walca	26
3.2.3 Narracja taneczna w muzyce baletowej	27
3.3 Muzyczna reprezentacja literatury i kultury ludowej	28
3.3.1 Krajobraz dźwiękowy poezji	28
3.3.2 Muzyczna rekonstrukcja narracji ludowych	28
3.4 Podsumowanie: język muzyczny Ravela wytworzony na bazie kultury tradycyjnej	29
Rozdział 4. Neoklasycystyczne techniki kompozytorskie w suitach fortepianowych <i>Le Tombeau de Couperin</i> i <i>Gaspard de la nuit</i>	30
4.1 Tło powstania <i>Le Tombeau de Couperin</i>	30
4.2 Neoklasyczne techniki w <i>Le Tombeau de Couperin</i>	30

4.2.1 Analiza formalna <i>Le Tombeau de Couperin</i>	31
4.2.2 Tradycyjne formy muzyczne i tonalność	35
4.2.3 Ornamentacja	36
4.3 Tło powstania oraz treść <i>Gaspard de la nuit</i>	36
4.3.1 Tło powstania <i>Gaspard de la nuit</i>	36
4.3.2 Wprowadzenie do treści	37
4.4 Klasyczne rozwiązania kompozytorskie w <i>Gaspard de la nuit</i>	37
4.4.1 Struktura formalna	37
4.4.2 Zastosowanie i ucieleśnienie myślenia polifonicznego	38
4.4.3 Forma sonatowa	39
Rozdział 5. Europejska muzyka taneczna a <i>Le Tombeau de Couperin</i> i <i>Gaspard de la nuit</i> ..	43
5.1 Forlana – wenecki taniec dworski	43
5.2 Rigaudon – żywiółowy taniec ludowy z południowej Francji	44
5.3 Menuet – francuski taniec dworski	44
5.4 Hiszpańska muzyka ludowa w <i>Gaspard de la nuit</i>	45
Rozdział 6. <i>Le Tombeau de Couperin</i> i <i>Gaspard de la nuit</i> z punktu widzenia wykonawcy ..	47
6.1 Umiejętności wykonawcze i ekspresja muzyczna <i>Le Tombeau de Couperin</i>	47
6.1.1 <i>Preludium</i>	47
6.1.2 <i>Fuga</i>	48
6.1.3 <i>Forlana</i>	50
6.1.4 <i>Rigaudon</i>	51
6.1.5 <i>Menuet</i>	52
6.1.6 <i>Toccata</i>	54
6.2 Techniki wykonawcze i ekspresja muzyczna w <i>Gaspard de la nuit</i>	56
6.2.1 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w <i>Ondine</i>	56
6.2.2 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w <i>Le Gibet</i>	63
6.2.3 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w <i>Scarbo</i>	65
6.3 <i>Gaspard de la nuit</i> – zastosowanie pedałów	74
6.3.1 Pedalizacja w <i>Ondine</i>	74
6.3.2 Pedalizacja w <i>Le Gibet</i>	75
6.3.3 Pedalizacja w <i>Scarbo</i>	76
Wnioski	77
Bibliografia	79

Wstęp

Wybór tematu

Maurice Ravel (1875–1937) był wybitnym francuskim kompozytorem. Jego twórczość muzyczna obejmuje dzieła fortepianowe, pieśni, muzykę kameralną, operę, balet, muzykę symfoniczną i inne gatunki muzyczne. Szczególne sukcesy osiągnął na polu orkiestracji, ciesząc się reputacją „mistrza orkiestrowej kolorystyki”. Głęboko nasycił swoją muzykę fortepianową pięknem barw instrumentów orkiestrowych, wnosząc tym samym swój wielki wkład w postrzeganie utworów fortepianowych w symfoniczny sposób.

Jako Chińczyk studiujący grę na fortepianie w Europie zetknąłem się z muzyką Ravela i odkryłem, że jej aura i harmoniczny koloryt pełne były orientalnych odcieni. Grając jego dzieła, rozpoznawałem ich specyficzny, orientalny styl. Studiując kompozycje Ravela nabrałem przekonania, że jego wyjątkowa kontrola nad barwą i strukturą muzyki wpisuje się w koncepcję „używania prostoty do kontrolowania złożoności”, znaną w sztuce Wschodu. Koncepcja ta kładzie nacisk na uchwycenie istoty rzeczy i zakłada, że nawet najbardziej skomplikowane sytuacje mogą zostać rozwiązane przy użyciu najprostszych metod – w myśl zasady „dwa razy lepszy wynik przy połowie wysiłku”. Brzmienie chińskiego instrumentu *guqin* stwarza atmosferę przestrzenności za pomocą specyficznej barwy; podobnie dzieje się np. w *Gaspard de la Nuit*, gdzie Ravel wykorzystuje przejrzyste faktury i precyzyjne projektowanie barwy dźwięku, wpisując się w modernistyczne podejście „mniej znaczy więcej”, aby uzyskać subtelny efekt podobny do estetyki orientalnej. Ten międzykulturowy dialog pozwolił estetykom muzycznym Wschodu i Zachodu odnaleźć wspólne korzenie. Podejście Ravela do barwy i struktury dźwięku można odczytać jako dialog z „duchem swobody” w sztuce Wschodu. Patrząc z perspektywy międzykulturowej, połączenie estetyki artystycznej Wschodu i Zachodu może wzbogacić interpretację muzyki Ravela oraz pomóc powrócić do sedna muzyki jako wspólnej emocji istot ludzkich.

Wykonanie śpiewnego i długo wybrzmiewającego tematu głównego w utworze *Ondine* z suity *Gaspard de la Nuit* przypomina użycie techniki „yin rou” w grze na chińskim instrumencie *guzheng*, polegającej na tym, że koniuszki palców lekko dotykają strun, imitując fale na wodzie poprzez subtelne *vibrato* i stopniowe zmiany intensywności dźwięku.

Technika gry *legato très doux et très expressif* pozwala na zrealizowanie dążenia Ravela do uzyskania „płynnej barwy” na nowoczesnym fortepianie, a jednocześnie nawiązanie do estetycznej zasady „żywego i wyrazistego” dźwięku w muzyce orientalnej.

Użycie lewego pedału w utworze *Le Gibet* można porównać do techniki „pozornego dźwięku”, stosowanej w grze na chińskim flecie *xiao*, która polega na tworzeniu nieuchwytnego dźwięku przez kontrolę oddechu. Mgliste brzmienia fortepianu przy użyciu pedału *una corda* są niczym artystyczna koncepcja „oddzielonych dźwięków, ale powiązanych znaczeń” w tradycyjnej muzyce orientalnej.

Te i inne elementy sprawiają, że wykonując muzykę Ravela – a czynię to z wielkim entuzjazmem – korzystam z dodatkowej inspiracji, jaką przynosi mi znajomość tradycyjnej chińskiej kultury muzycznej.

Ravel jest często zestawiany z drugim przedstawicielem impresjonizmu – Debussym, ale gdy dogłębnie przeanalizujemy i porównamy dzieła obu kompozytorów, odkryjemy, że Ravel jest w rzeczywistości twórcą, którego – w przeciwieństwie do Debussy’ego – nie da się przyporządkować do jednego nurtu. Jego rozumienie muzyki i indywidualny język muzyczny wykraczają daleko poza schemat impresjonizmu. Twórczość Ravela nie tylko zawiera nowe techniki kompozytorskie muzyki impresjonistycznej z cechami charakterystycznymi dla tamtych czasów, ale także nosi znamiona umiaru i racjonalności klasycyzmu oraz zawiera silne wpływy emocjonalne i ideologiczne typowe dla okresu romantyzmu. Ravel ma odwagę łamać stereotypy i odkrywać nowe sposoby ekspresji muzycznej, nie tracąc przy tym uznania dla form muzycznych minionych wieków. Na przełomie wieków XIX i XX, kiedy panowało jednocześnie wiele nurtów artystycznych, Ravel stworzył swój własny muzyczny świat.

Znaczenie badań

W pracy analizowane i badane są dwa reprezentatywne dzieła Maurice’a Ravela: *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*. Fakt, że pochodzą one z różnych okresów twórczości stwarza możliwość zidentyfikowania zmian w stylu na różnych etapach życia kompozytora. Studiowanie tych dwóch dzieł może pogłębić zrozumienie idei późnego romantyzmu, folkloryzmu, neoklasycyzmu i innych stylów twórczych, a w konsekwencji powinno także mieć znaczenie dla wykonawców, pozwalając im na bardziej świadome budowanie interpretacji utworów w oparciu o wiedzę dotyczącą idei, które inspirowały kompozytora

podczas ich tworzenia.

Skomponowana w 1908 roku suita *Gaspard de la nuit* jest najbardziej dojrzałym i reprezentatywnym dla stylu Ravela utworem fortepianowym, utworem o wysokiej wartości artystycznej i estetycznej. Dzieło nie tylko prezentuje elementy ekspresji romantycznej, ale wykazuje także wiele cech muzyki impresjonistycznej. *Gaspard de la nuit* został nazwany jednym z najtrudniejszych utworów fortepianowych na świecie już na początku swojej scenicznej egzystencji, a wielu pianistów o międzynarodowej renomie ma go w swoim repertuarze koncertowym.

Suita fortepianowa *Le Tombeau de Couperin* została ukończona w 1917 roku. Wpisuje się ona w nurt neoklasycyzmu. Muzyka jest wykwinna i pełna gracji, jednocześnie kompozytor nie ogranicza się do harmonii klasycznej, lecz stosuje tonalność rozszerzoną oraz impresjonistyczną, niedookreśloną barwę, która sprawia, że utwór mieni się mglistym pięknem.

Niniejsza praca bierze powyższe dwa utwory fortepianowe za obiekt badań i przeprowadza szereg analiz, aby zidentyfikować ich ekspresję. Dowodzi, że Ravel integruje w swoich utworach wiele tradycyjnych technik kompozytorskich, łączy różnorodność europejskiej muzyki narodowej i ducha klasycyzmu, używa współczesnych mu, zaawansowanych technik kompozytorskich i zwięzłych środków wyrazu oraz prezentuje unikalne zainteresowania estetyczne.

Obecny stan badań chińskich i europejskich

Badania europejskich naukowców nad twórczością Ravela:

- Theodore Baker, *Biographical Dictionary of Musicians* (Literary Licensing, LLC:2014.08); Autor krótko podsumowuje historię twórczości Ravela.
- Friedrich Blume, Ludwig Finscher, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (*Muzyka w historii i teraźniejszości*. Metzler: 1994.10); Książka zwięźle wyjaśnia ścieżkę edukacyjną Ravela oraz opowiada o procesie tworzenia jego dzieł, cechach stylu, doświadczeniu kompozytorskim i kilku ważnych punktach zwrotnych w życiu Ravela.
- Hélène Jourdan-Morhange, Vlado Perlemuter, *Ravel According to Ravel*; Dyskusje dwojga artystów na temat wszystkich dzieł fortepianowych Ravela – zostały nagrane w 1950 roku przez Radio France, a następnie wydane drukiem pod tytułem *Ravel*

According to Ravel. Vlado Perlemuter był polsko-francuskim pianistą, profesorem w Konserwatorium Paryskim, który studiował wszystkie dzieła fortepianowe Ravela z samym kompozytorem. Podczas serii audycji radiowych opisuje niezbędne umiejętności w grze na fortepianie, konieczne do prawidłowej interpretacji kompozycji Ravela, dotyczące między innymi kontroli rytmu, ekspresji wykonawczej i technik kształtowania dźwięku. Hélène Jourdan-Morhange była znaną francuską skrzypaczką, przyjaciółką kompozytora, której dedykował swoją *Sonatę* na skrzypce i fortepian.

- Red. Deborah Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* (Cambridge University Press, 2000); W książce zamieszczone są artykuły różnych autorów, przeprowadzających badania nad wielorakimi aspektami osobowości, estetyki i twórczości Ravela.
- Olivier Messiaen, Yvonne Loriod-Messiaen, *Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel* (Éditions Durand, 2005); Olivier Messiaen skupia się na analizie trzech ważnych dzieł fortepianowych Ravela: *Ma Mère l'Oye*, *Gaspard de la nuit* i *Le Tombeau de Couperin*, odkrywając bogactwo harmoniczne, subtelność rytmiczną, inwencję formalną i instrumentalną kreatywność muzycznego myślenia Ravela.

Badania chińskich naukowców nad twórczością Ravela:

Dorobek chińskich badaczy obejmuje obecnie ponad 900 pozycji na tematy związane z Ravelem, omawiających dorobek kompozytora pod kątem zagadnień takich jak styl, harmonika, forma muzyczna, gatunek i problemy wykonawcze.

Autoryzowany przez Friends of Music in China Society *New Standard Music Dictionary*, opublikowany przez Music Publishing House, podsumowuje osiągnięcia Maurice'a Ravela, zwracając uwagę na chronologię jego twórczości, jednocześnie krótko wyjaśniając ewolucję stylu twórczego kompozytora.

Istnieją ponadto pozycje europejskie i amerykańskie, które zostały w całości przetłumaczone na język chiński. Są to: *Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel* Oliviera Messiaena i Yvonne Loriod-Messiaen, *Some Problems of Music Aesthetics* Ernsta Hermanna Meyera, *Ravel* Jeana Echenozza oraz *Ravel Orchestral Music* Laurence'a Daviesa.

Większość literatury znanej w Chinach zawiera analizy dzieł Maurice'a Ravela tylko w

ogólnym zarysie. Spora część chińskich studentów gry na fortepianie nie rozumie kulturowego fundamentu jego twórczości, przez co umyka im prawdziwe znaczenie ekspresji muzycznej i grozi im stanie się jedynie „sportowcami wyczynowymi” na klawiaturze. Jest to również ważny powód, dla którego autor zdecydował się przeprowadzić te badania.

Metody badawcze

Podstawowym elementem badań jest poznanie monografii, czasopism naukowych, artykułów zamieszczonych w internecie i innych naukowych źródeł informacji na temat Ravela. W następnej kolejności występuje metoda analizy porównawczej oraz metoda podsumowania zdobytych doświadczeń:

- Metoda badań literatury: zapoznanie się ze stosowną literaturą o Ravelu i jego suitach fortepianowych *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit* w celu zrozumienia jego technik twórczych, życiorysu i okoliczności powstania jego dzieł.
- Metoda analizy porównawczej: analiza porównawcza dzieł Ravela z wczesnego, środkowego i późnego okresu twórczości oraz identyfikacja cech jego stylu muzycznego, pokazująca zamiłowanie do tradycji i implementowanie różnych elementów muzyki europejskiej oraz technik kompozytorskich.
- Metoda podsumowania doświadczeń: opierając się na istniejących wynikach badań, w połączeniu z moim wcześniejszym doświadczeniem edukacyjnym i wykonawczym, przeprowadzę bardziej szczegółową analizę technik wykonawczych i ekspresji muzycznej obu utworów celem ukazania różnorodności koncepcji twórczych oraz bogactwa wyrazu i kolorystyki dzieł muzycznych Maurice’a Ravela.

Rozdział 1. Wprowadzenie do życia i twórczości Ravela

1.1 Krótki rys biograficzny

Maurice Ravel, jeden z najwybitniejszych francuskich kompozytorów, urodził się w Ciboure, małym górskim miasteczku na południu Francji i dorastał w domu, w którym panowała muzyczna atmosfera. Jego ojciec był francuskim inżynierem szwajcarskiego pochodzenia, który kochał muzykę i literaturę. Matka była Hiszpanką o baskijskich korzeniach, dlatego Ravel bardzo dobrze znał hiszpańską muzykę ludową oraz wykazywał głębokie zainteresowanie i przywiązanie do hiszpańskiej kultury narodowej.

Maurice Ravel rozpoczął naukę gry na fortepianie w wieku siedmiu lat i wykazywał się niesamowitym talentem muzycznym. Już w wieku dwunastu lat opanował wiele złożonych technik gry na fortepianie i zaczął komponować. W 1889 roku wstąpił do Konserwatorium Paryskiego i dał swój pierwszy recital fortepianowy. Studiował grę na fortepianie, harmonię, kontrapunkt, kompozycję i teorię muzyki pod okiem słynnych francuskich muzyków: Charles'a-Wilfrida de Beriota, Émile'a Pessarda, André Gedalge'a i Gabriela Fauré.

Ravel był pod silnym wpływem poezji symbolistycznej, a na płaszczyźnie muzycznej nawiązywał do pełnej barwnych harmonii twórczości Emmanuela Chabriera i Erika Satie. Uwielbiał twórczość Wolfganga Amadeusza Mozarta, Camille'a Saint-Saënsa, Claude'a Debussy'ego i rosyjskiej Wielkiej Piątki. Podczas studiów nieustannie poszukiwał własnego języka muzycznego, realizował niekonwencjonalne pomysły twórcze i wkrótce ukształtował swój unikalny „ravelowski styl”.¹

Droga twórcza Ravela przechodziła wzloty i upadki. Wielokrotnie brał udział w konkursie Prix de Rome, ale bez powodzenia. Po trzecim niepowodzeniu, kiedy Ravel nie przeszedł nawet eliminacji, wybuchł skandal zakończony zmianą dyrekcji Konserwatorium Paryskiego. Ravel został członkiem grupy Les Apaches, powstałej w 1903 roku, skupiającej muzyków i pisarzy wokół idei nowej sztuki, a następnie współzałożycielem Société Musicale Indépendante, którego jednym z celów było promowanie twórczości oryginalnej i różnorodnej stylistycznie. Podczas I wojny światowej brał udział w niebezpiecznych działaniach wojennych jako kierowca ciężarówki w armii francuskiej. Po wojnie już do końca życia zmagał się z problemami zdrowotnymi. W 1932 roku Ravel uległ wypadkowi samochodowemu i doznał urazu głowy. Wkrótce rozwinął się u niego niedowład połowiczny i

¹ Ludwig Finscher, Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Metzler 1994, s. 2-4.

Ravel stracił zdolność do pracy. W grudniu 1937 roku, będąc w śpiączce po operacji mózgu, Maurice Ravel zmarł w wieku sześćdziesięciu dwóch lat.

Droga twórcza Ravela przez całe jego życie była pełna porażek, znosił ciągle ciosy i przeciwności, ale udało mu się stworzyć swój własny, niepowtarzalny język muzyczny, który wzbogacił muzykę ówczesnej Francji i stał się skarbem w historii muzyki światowej.²

Twórczość muzyczna Ravela obejmowała, obok utworów fortepianowych, szeroki wachlarz innych kategorii:

Muzyka orkiestrowa:

- *Rapsodie espagnole* (M. 54, 1907–1908) – suita składająca się z czterech części: *Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera*, *Feria*,
- *Daphnis et Chloé* (M. 57, 1909–1912) – balet, później zaadaptowany do dwóch suit orkiestrowych,
- *La valse* (M. 72, 1919–1920) – poemat taneczny na orkiestrę,
- *Boléro* (M.81, 1928) – pierwotnie skomponowane na potrzeby baletu,
- *Le Tombeau de Couperin* w wersji orkiestrowej (M. 68a, 1919) – utwór zaadaptowany z suity fortepianowej o tym samym tytule,
- orkiestrowe aranżacje *Tableaux d'une exposition* Modesta Musorgskiego (1922) i *Sarabande* Debussy'ego.

Muzyka kameralna:

- *Kwartet smyczkowy* F-dur (M. 35, 1902–1903),
- *Introdukcja i Allegro* na harfę, flet, klarnet i kwartet smyczkowy (M. 46, 1905),
- *Trio fortepianowe* a-moll (M. 67, 1914),
- *Sonata* na skrzypce i wiolonczelę (nienumerowana, 1920–1922),
- *Sonata* na skrzypce i fortepian (nienumerowana, 1923–1927).

Koncerty:

- *Koncert fortepianowy* G-dur (M. 83, 1929–1931),
- *Koncert fortepianowy na lewą rękę* D-dur (M. 82, 1929–1930).

Utwory wokально-instrumentalne:

² Jean Echenoz, tł. Yu Zhongxian: *Ravel* [M]. Hunan Literature and Art Publishing House, Changsha 2017, s. 6.

- *Shéhérazade* (M. 41, 1903),
- *Chansons madécasses* (M. 78 1925–1926).
- *L'Enfant et les sortilèges* (M. 71, 1920–1925) – jednoaktowa opera.

1.2 Twórczość fortepianowa Ravela

Uwzględniając przemiany stylistyczne i kryteria historyczne, fortepianową twórczość Ravela podzielić można na trzy okresy: wczesny (1889–1905), środkowy (1906–1914) i późny (1915–1937).

1.2.1 Dzieła wczesne (1889–1905)

Wczesny styl twórczy Ravela pozostawał pod wpływem poetyckiego stylu symbolisty Stephane’a Mallarmégo (1842–1898) i innych nowatorskich idei tamtych czasów. Zainteresowania nowymi prądami w kulturze znalazły odbicie w samej muzyce Ravela, gdzie już we wczesnym etapie odnaleźć można niekonwencjonalne rozwiązania harmoniczne.

W 1895 roku Ravel po raz pierwszy wydał drukiem utwór swojego autorstwa, mianowicie *Menuet antique*. W roku 1897 ukończył dwuczęściową kompozycję na dwa fortepiany *Sites auriculaires*, której pierwsza część, *Habanera* nawiązująca do hiszpańskiej muzyki ludowej, została wykorzystana później w *Rapsodie espagnole*. W wieku 24 lat Ravel skomponował *Pavane pour une infante défunte* na fortepian, a dwa lata później stworzył pierwsze impresjonistyczne arcydzieło – *Jeux d’eau*. Skomponowana w latach 1903–1905 (na konkurs kompozytorski) *Sonatine* miała harmonijną strukturę, piękną melodykę oraz klasyczny wdzięk muzyki francuskiej. Dzieła Ravela z tego okresu były stosunkowo krótkie. Najbardziej zauważalną cechą wykonawczą tych dzieł jest to, że od wykonawcy wymagają one dokonywania dość częstych zmian sposobu gry (w rozumieniu stosowanej techniki, zmian fakturalnych) w relatywnie niewielkim czasie.

1.2.2 Dzieła okresu środkowego (1905–1914)

Wraz z formowaniem się w pełni indywidualnego stylu tworzenia, Ravel stopniowo osiągał apogeum swojej twórczości. W 1905 roku skomponował suitę fortepianową *Miroirs*. W 1908 roku ukończył *Rapsodie espagnole* na orkiestrę, która została później zaadaptowana na fortepian i stała się jednym z jego najbardziej znanych dzieł. W 1910 roku stworzył utwór fortepianowy na cztery ręce *Ma mère l’Oye*, pełen baśniowych kolorów. Suita *Gaspard de la nuit* Ravela, oparta na trzech poematach francuskiego poety Aloysiusa Bertranda (1807–1841), wykorzystuje śmiało rozwiązania harmoniczne i wielkie kontrasty brzmieniowe. Jako utwór

wirtuozowski, *Gaspard de la nuit* został pochwalony przez Phila Coultera jako szczyt kreatywności kompozytora. W 1911 roku Ravel skomponował *Valses nobles et sentimentales*.

1.2.3 Dzieła późne (1915–1937)

Po śmierci matki w 1918 roku i doświadczeniu pierwszej wojny światowej postrzeganie życia przez Ravela stało się głębsze, a jego styl komponowania bardziej powściągliwy. Muzyka tego okresu jest bardziej rygorystyczna, a styl nabiera cech klasycznych. Ravel odziedziczył szlachetną i elegancką tradycję muzyki francuskiej, wprowadzając jednocześnie nowe rozwiązania w zakresie stosowania motywów przewodnich, rytmu, faktury harmoniczej, ozdobników itp. W 1917 roku Ravel skomponował *Le Tombeau de Couperin*, swoją ostatnią suitę na fortepian solo, z której cztery części zostały później przez niego zorkiestrowane.

W latach 1930–1931 kompozytor napisał dwa koncerty fortepianowe: *Koncert fortepianowy* G-dur i *Koncert fortepianowy na lewą rękę* D-dur. Ten ostatni został stworzony specjalnie dla pianisty Paula Wittgensteina (1887–1961), który stracił prawą rękę w wyniku działań wojennych.

Jako mistrz orkiestracji Ravel zaadaptował niektóre ze swoich utworów fortepianowych na orkiestrę symfoniczną. Kiedyś powiedział francusko-polskiemu pianiście Wlodo Perlemuterowi (1904–2002), który specjalizował się w wykonawstwie utworów fortepianowych Ravela: „Aby grać moje utwory fortepianowe, pierwszą rzeczą, o której należy pomyśleć, jest brzmienie orkiestry”.³ Jest to bez wątpienia kluczowa informacja dla wykonawcy, dotycząca poszukiwań w zakresie barwy dźwięku.

³ Hong Shikui, *Wybrane utwory fortepianowe Ravela*, [M]. People's Music Publishing House, Pekin 1988, s. 1.

Rozdział 2. Estetyka stylu muzycznego Ravela

2.1 Połączenie impresjonizmu i neoklasycyzmu

Pod koniec XIX wieku rozkwitły różne muzyczne prądy twórcze. W tym okresie można zauważyć tendencję do dywersyfikacji, co widać na przykładzie niektórych kompozytorów, którzy reprezentowali jednocześnie wiele stylów. Ravel był jednym z nich – charakteryzowało go przyswajanie i zapożyczanie różnych elementów twórczych na własny użytek. Nie był „wynalazcą” zupełnie nowego stylu muzycznego, ale raczej mistrzem w wykorzystywaniu tradycji do tworzenia nowoczesnych dzieł. Wczesne utwory Ravela w większości odzwierciedlały harmoniczne tendencje impresjonizmu, ale sam Ravel nie uważał, żeby tworzył pod wpływem Debussy’ego.⁴ Nowatorstwo harmoniczne dobrze wpisuje się w charakterystykę przemian, jakie miały miejsce w muzyce końca XIX wieku. Z drugiej strony, widoczne było zapatrzenie Ravela w przeszłość i stylistyczne nawiązania do muzyki dawnej, które prawdopodobnie zostały zainicjowane przez jego mentora, Gabriela Fauré.

Gabriel Fauré był nauczycielem Ravela, gdy ten studiował w Konserwatorium Paryskim. Ściśle przestrzegał zasad klasycznej kompozycji, a Ravel był pod dużym wpływem swojego profesora, kształtując swój rygorystyczny i skrupulatny styl kompozytorski. Chociaż jego mentor sam podążał za nurtem tradycjonalistycznym w muzyce, zachęcał swoich uczniów do eksploracji różnych stylów, co wносиło witalność do śmiałych pomysłów twórczych Ravela i było najbardziej bezpośrednim powodem wykształcenia przez niego bogatego stylistycznie języka muzycznego.

Wraz z upływem lat i nabieraniem doświadczenia, Ravel próbował wyrwać się z ograniczeń impresjonizmu, nawiązując do gatunków barokowych i dawnych technik kompozytorskich. Według jego własnych słów, jego ideałem muzycznym jest powrót do starej, czystszej tradycji francuskiej.⁵ Z tego powodu nie możemy po prostu definiować utworów fortepianowych Ravela jako impresjonistycznych lub neoklasycznych.

2.2 Jedność, symetria i równowaga estetyki muzycznej Ravela

2.2.1. Poglądy Ravela na sztukę

“Sztuka istnieje, aby nadrobić niedostatki natury. Sztuka jest pięknym kłamstwem. Świat obudzony moją muzyką jest prawdziwy, podczas gdy Debussy przywołuje wspomnienia

⁴ Michael Stegemann, tł. Song Ling, *Maurice Ravel* [M], People’s Music Publishing House, Pekin 2014, s. 63.

⁵ Zhang Min, *Krótką historia sztuki fortepianowej* [M], Henan University Press, Zhengzhou 2008, s. 16.

snów.” – napisał Maurice Ravel.⁶

Poglądy Ravela na prawdę i piękno muzyki opierały się przede wszystkim na jego przekonaniu, że musi istnieć racjonalna równowaga między nieskrępowanym natchnieniem a zdyscyplinowaną sztuką tworzenia, a muzyczne wyrafinowanie i doskonałość formy muszą być osiągnięte poprzez udoskonalenie rzemiosła. Ravel napisał w liście do Alexisa Rolanda-Manuela (jednego ze swoich uczniów), że nie może zaakceptować utworów, które zostały uznane za „prawdziwe” pomimo niedoskonałości ich kompozycji. Jego zdaniem to co „prawdziwe”, ale niezdolne do osiągnięcia technicznej doskonałości, nie jest warte chwaleń się. Jeśli zrezygnujemy z dążenia do piękna w technice tworzenia i samym dziele, kompozycja stanie się bezwartościowa. Ravel opisywał siebie jako „rzemieślnika aranżacji tonów”.⁷ Miał wrodzone upodobanie do trudnych technik kompozytorskich i wrażliwość na eleganckie piękno muzyki, a jako student często cytował powiedzenie Julesa Masseneta: „Aby opanować własne rzemiosło, trzeba studiować rzemiosło innych”.⁸

Podkreślając piękno i prawdziwość ekspresji, Ravel skupił się na technice, ale unikał sztywnych formuł akademickich, a naturalne harmonie, spontaniczne rytmy i swobodne melodie zrodzone z czystej woli były efektem zmysłowego dążenia do piękna. Ravel był w pełni świadomy, że im bardziej błyskotliwa muzyka, tym większa potrzeba odpowiedniego dopasowania faktury i precyzyjnego języka muzycznego. Należy więc pielęgnować zarówno zewnętrzne, spokojne nastawienie jak i duchowość wewnętrzną, aby tajemnicę zawartą w muzyce przekształcić w coś żywego. Powiedział: „Ciągłe dążę do osiągnięcia technicznej doskonałości, ponieważ jestem pewien, że nigdy jej nie osiągnę, ważne jest, aby zawsze stopniowo zbliżać się do niej”.⁹

2.2.2 Zjednoczenie piękna i prostoty

Przemyślana, rozważna i wyrafinowana logika muzyki Ravela była również zainspirowana przez François Couperina (1668–1733), kompozytora tworzącego w szczytowym okresie francuskiego baroku. Wpływ jego estetyki, ekspresyjny, podniosły styl oraz spokojny i obiektywny temperament to elementy, które znajdują kontynuację w dziełach muzycznych

⁶ Hélène Jourdan-Morhange, tł. Zhang Hui, *Ravel et nous* [M], Shanghai Conservatory of Music Press, Szanghaj 2014, s. 15

⁷ Arbie Orenstein, *Reflections on Maurice Ravel's Creativity* [J], National Central University Journal of Humanities Vol. 61, June 2016, s. 236.

⁸ Arbie Orenstein, tł. Sumei Li, *Estetyka muzyczna Ravela* [J], „Sztuka muzyczna”, czasopismo Konserwatorium Muzycznego w Szanghaju, 1986 (2), s. 54-60.

⁹ Shen Xuan, *Wybitny mistrz orkiestrowej kolorystyki* [M], People's Music Publishing House, Pekin 1983, s. 6.

Ravela – piękna harmonika, elegancka melodyka, precyzyjnie zaprojektowana rytmika, wielowarstwowość faktury; wszystko to daje słuchaczom przyjemność obcowania z pięknem.

Dążenie Ravela do czystego piękna samej muzyki i poczucie przynależności do kultury francuskiej i europejskiej są duchowymi korzeniami jego wykwintnego kunsztu i eleganckiego stylu. Podziwiał przejrzystość i zręczność twórczego rzemiosła Wolfganga Amadeusza Mozarta i uważał, że jego własna muzyka jest (w pewnym sensie) „całkiem zwyczajna, nic poza Mozartem”.¹⁰ Za inwencję melodyczną i uporządkowaną strukturę formalną podziwiał też Johanna Brahmsa. Wysoko cenił wykwintną harmonię i elegancki styl liryczny Franza Schuberta, ale nie mógł zaakceptować jego zbytnej powtarzalności i w konsekwencji nadmiernej długości utworów. Kochał spontaniczny humor Alexisa-Emmanuela Chabrier, podziwiał nastrój utworów wokalnych Charles’a Gounoda. Wychwalał innowacje Claude’a Debussy’ego i Fryderyka Chopina w zakresie poetyckiej gry na fortepianie. Ravel odrzucał filozoficzną koncepcję muzyki spełniającą rolę metafizyczną, widział ją raczej jako konstrukcję, absolutne piękno samo w sobie.

Elegancja i wyrafinowanie francuskiej muzyki w sensie historycznym, połączone z prostotą, rygiem i logicznym porządkiem osobowości Ravela składają się na całokształt jego twórczości. Nie interesuje go styl pompacyjny, muzyka jest niemal zawsze prosta, przejrzysta i elegancka. Indywidualny styl muzyczny Ravela narodził się pod koniec XIX wieku, w okresie wielkiej popularności sztuki Richarda Wagnera. Pozostawał on jednak w opozycji do nurtu wagnerowskiego i przyczynił się do nadania nowego, impresjonistyczno-neoklasycznego kierunku muzyce francuskiej u zarania XX wieku.

Utrzymywanie równowagi w dialektycznym ujęciu prostoty i piękna, stworzyło niepowtarzalny w historii francuskiej muzyki narodowej „ravelowski styl”.

2.2.3 Równowaga między klasyczną symetrią a elementami impresjonistycznymi

Pomimo dorastania w atmosferze rodzącego się we Francji impresjonizmu, Ravel był również zagorzałym entuzjastą muzyki epok wcześniejszych – w latach młodości pisał muzykę nawiązującą często do dawnych wzorców. Na przykład *Menuet antique* odznacza się tradycyjną strukturą okresową i neobarokową stylizacją, odsłaniając łagodny rytm tańca tak popularnego w baroku. Innym przykładem jest *Pavane pour une Infante défunte*, która opiera

¹⁰ Ibidem, s. 6.

się na bazie dawnego tańca dworskiego, przywołując czasy minione za pomocą cichych i spokojnych zwrotów melodyczno-rytmicznych.

Zainteresowanie tradycyjnymi gatunkami i formami widać też w ostatnim etapie twórczości Ravela, na przykładzie suity *Le Tombeau de Couperin*, która jest największym jego dziełem utrzymanym w dawnym stylu, zawierającym takie formy jak fuga i toccata. W tytule dzieła widnieje nazwisko Couperina – kompozytora i klawesynisty, jednego z głównych przedstawicieli okresu francuskiego baroku.¹¹

W cyklu *Gaspard de la nuit* również widać odniesienia do klasycznych form. Ostatnia część, *Scarbo*, utrzymana jest w swobodnej formie sonatowej. W całym cyklu widać też tradycyjne techniki kształtowania formy – sekwencyjność, stosowanie progresji, elementy budowy okresowej itp. Ravel chciał, by wykonywać ten utwór ściśle w tempie wskazanym w partyturze, bez dodatkowych zmian tempa, takich jak *accelerando*, *ritardando* czy *rubato* i w taki sposób, by styl gry przypominał ten barokowo-klasyczny, a nie romantyczny.

Ravel został okrzyknięty prorokiem neoklasycyzmu, ale nie zgadzał się z neoklasyczną praktyką Igora Strawińskiego (1882–1971). Muzyka Ravela dziedziczy ducha tradycji, równocześnie znacznie rozwijając ekspresję artystyczną nowego gatunku, zestawiając klasyczną symetrię z czynnikiem zaskoczenia. Jak powiedział kiedyś Ravel: „Moja muzyka jest daleka od rewolucji, jest tylko ewolucją”.¹²

¹¹ Donald Jay Grout, Claude V. Puisse, *Historia muzyki zachodniej* [M], People's Music Publishing House, Pekin 2010. s. 138.

¹² Laurence Davies, tł. Wen Hong, *Ravel Orchestral Music*, BBC Guide 29: [M]. Huashan Literature and Art Publishing House 1999, s. 28.

Rozdział 3. Rekonstrukcja tradycyjnej ścieżki kulturowej w dziełach muzycznych Ravela – dialog między formą klasyczną a nowoczesnym językiem

3.1 Dziedzictwo i innowacja w tradycji muzyki klasycznej

W dziełach Ravela w ściśle klasyczną strukturę formalną zostają włączone elementy XX-wiecznej, post-tonalnej harmoniki, co tworzy niepowtarzalny styl neoklasyczny.

Neoklasycyzm w muzyce to ważny nurt, który pojawił się w pierwszej połowie XX wieku. Zakłada on powrót do form i struktur muzycznych okresu baroku i klasycyzmu, sprzeciwiając się emocjonalnemu przepełnieniu romantyzmu i wielkiej, późnoromantycznej narracji. Kontrastuje również z rodzącym się w tym samym czasie ekspresjonizmem i muzyką atonalną.

Neoklasycyzm panował w latach ok. 1910–1950, osiągając szczyt popularności po I wojnie światowej. Był odpowiedzią na zawirowania wojenne i przemiany społeczne, a także refleksją nad romantyzmem i impresjonizmem. Twórcy neoklasyczni próbowali przywrócić muzyce racjonalność i porządek przez powrót do form i gatunków tradycyjnych: barokowych (takich jak fuga, suita, concerto grosso) i klasycznych (takich jak forma sonatowa, rondo). Ważnym elementem stawał się naturalnie kontrapunkt, zrównoważone frazowanie i logika formalna. Unikali oni nadmiernego wyrażania osobistych emocji w trakcie tworzenia i dążyli do „muzyki absolutnej”, czyli piękna samej formy muzycznej, a nie jej narracji. Ich muzyka charakteryzuje się czytelną instrumentacją, przejrzystą fakturą i wykorzystywaniem aparatu orkiestrowego mniejszych rozmiarów – w przeciwieństwie do dużych orkiestr neoromantycznych. Umieszczają oni nowoczesny język muzyczny, wraz z XX-wieczną harmoniką (z takimi elementami, jak emancypacja dysonansów, modalizm, politonalność) oraz innowacjami rytmicznymi (takimi jak złożone metrum) w klasycznych ramach. Neoklasycyzm nie jest całkowitą imitacją muzyki klasycznej, lecz reinterpretacją niektórych jej elementów przez pryzmat współczesnego języka dźwiękowego, otwierającą drogę do powrotu tonalności w muzyce XX wieku.

3.1.1 Współczesna interpretacja formy sonatowej

Sonatine (1903–1905)

Dzieło to stanowi hołd dla klasycznych form XVIII wieku, a w szczególności dla stylu

utworów klawesynowych Couperina. W utworze tym Ravel ściśle trzyma się trzyczęściowej struktury klasycznego cyklu sonatowego (części: szybka – wolna – szybka). Pierwsza część utworu jest formą sonatową z wyraźnie skontrastowanymi tematami i logicznie rozwijaną sekcją przetworzenia. Część druga to menuet z jasnym podziałem na okresy muzyczne oraz wyraźnymi zwrotami kadencyjnymi, co odnosi się oczywiście do tradycji kompozytorskiej Haydna i Mozarta. Pomimo stosowania i nagromadzenia wielu pięciodźwięków, struktura tonalna jest stabilna, a relacja toniczo-dominantowa klarowna.

Kwartet smyczkowy F-dur (1902–1903)

Utwór opiera się na tradycyjnym układzie czteroczęściowym klasycznego kwartetu smyczkowego (Allegro – Scherzo – Adagio – Finale) z finałem, który ma formę ronda sonatowego. Tematy muzyczne poddawane są rozwojowi w sposób klasyczny, np. główny temat pierwszej części rozwijany jest za pomocą technik, takich jak powtarzanie sekwencyjne czy inwersja, odzwierciedlających logikę rozwoju motywów w twórczości Beethovena.

Choć harmonika ma impresjonistyczny ton, ogólna struktura w pełni odpowiada klasycznemu paradygmatowi i została opisana przez Debussy'ego jako „równie rygorystyczna, jak dzieła klasycznych mistrzów”.¹³

3.1.2 Odnowienie suity barokowej

Suita barokowa jest cykliczną formą składającą się z szeregu tańców utrzymanych zwykle w tej samej tonacji, ale kontrastujących pod względem tempa i charakteru. Obok tańców suity zawierały także utwory nietaneczne, takie jak np. preludium, aria, wariacje, fuga.

3.1.2.1 Barokowe formy ewolucyjne: preludium, fuga i toccata

Preludium barokowe jest zwykle krótkim utworem pełniącym rolę wstępu do większego dzieła. Zazwyczaj ma charakter improwizacyjny, kształtowany jest ewolucyjnie i pełni funkcję wprowadzenia do zasadniczej części utworu i ustalenia tonacji.

Fuga okresu baroku jest szczytową formą muzyki polifonicznej. Jej faktura jest w całości podporządkowana złożonej konstrukcji wielogłosowej, będącej efektem ścisłej logiki prowadzenia głosów i kontrapunktycznej relacji między nimi.

Faktura fugi barokowej stanowi doskonałą równowagę między racjonalnością i wrażliwością:

¹³ Runyang Yu, *General History of Western Music* [M], Shanghai Music Press, Szanghaj 2003, s. 327.

- Aspekty racjonalne: ścisłe reguły prowadzenia głosów, logika tonalna i ramy strukturalne.
- Aspekt emocjonalny: przekazywanie napięcia emocjonalnego za pomocą interakcji między głosami i różnicowania barwy dźwięku.

Tak ściśle polifoniczna faktura odzwierciedla nie tylko naukowy charakter fugi barokowej, ale stanowi też techniczny model dla późniejszej muzyki polifonicznej, np. fugi XX-wiecznej.

Toccata również zyskała w baroku dużą popularność. Zazwyczaj ma charakter improwizacyjny i jest przeznaczona na instrument klawiszowy. Utrzymana w szybkim tempie, bardzo często eksponuje element wirtuozowski.

3.1.2.2 Taneczne formy w okresie baroku

Muzyka taneczna okresu baroku stała się podstawą suity instrumentalnej. Tańce zwykle utrzymane były w formie dwuczęściowej i cechowały się wyrazistym ukształtowaniem rytmicznym. Mimo że niektóre z tańców oryginalnie miały pochodzenie ludowe, zostawały wyniesione do wysokiego poziomu artystycznego, na równi z tańcami dworskimi.

W okresie baroku muzyka taneczna była tworzona w sposób, w którym polifonia i homofonia współistniały. Większość tańców wykorzystuje przede wszystkim polifonię, np. *allemande* i *courante*, z niezależnymi i równoważnymi głosami; inne tańce, takie jak *sarabanda* i *menuet*, mają tendencję do homofonizacji faktury, kładąc nacisk na melodię główną i wsparcie harmoniczne. Głos basowy wykorzystuje czasami nutę pedałową lub *ostinato*, jak np. w *passacaglii*, w celu wyeksponowania treści głosów wyższych, realizujących wariacje. Każdy rodzaj muzyki tanecznej ma swój własny, charakterystyczny model rytmiczny, a struktura całości opiera się na rozwijaniu tego podstawowego rytmu. Do linii melodycznych często dodawane są improwizowane ozdobniki, takie jak tryl, obiegnik i inne.

3.1.2.3 Hołd dla baroku – *Le Tombeau de Couperin* (1914–1919)

Le Tombeau de Couperin jest XX-wieczną rekonstrukcją suity barokowej, bowiem składa się z preludium, fugi, trzech tańców oraz toccaty. Tańce *Forlana*, *Rigaudon* i *Menuet* bezpośrednio nawiązują do gatunku tańca barokowego, charakteryzując się regularnym ukształtowaniem rytmicznym i symetryczną budową zdań. Nazwisko Couperina w tytule to hołd złożony epoce francuskiego baroku przez Ravela.

Wersja fortepianowa suity podzielona jest na sześć części:

Preludium: płynna struktura szesnastkowa z wykorzystaniem imitacji; *Fuga*: ścisła polifonia trygłosowa oparta na prostym temacie, łącząca XX-wieczną harmonikę i barokowy kontrapunkt; *Forlana*: skoczny rytm punktowany w metrum $6/8$ z naprzemiennymi fakturami polifonicznymi i homofonicznymi, hołd dla włoskiej barokowej muzyki tanecznej; *Rigaudon*: żywiołowy taniec w metrum parzystym z kontrastującym, lirycznym tematem w części środkowej (*Moins vif*) i barwną kolorystyką; *Menuet*: elegancki taniec dworski w metrum trójdzielnym z trzyczęściową strukturą ABA', w części środkowej (*Musette*) wykorzystano paralelizm akordowy i kontrast barw; *Toccata*: wirtuozowski finał wykorzystujący serie szybkich struktur dźwiękowych.

Barokowe korzenie każdej części:

Preludium: styl swobodnej improwizacji, podobny do preludiów na instrumenty klawiszowe Couperina.

Fuga: bezpośredni spadkobierca formy fugi barokowej, lecz z harmoniką post-tonalną. Rozwija się według modelu bachowskiego, ściśle przestrzegając zasad prezentacji tematów i odpowiedzi, rozmieszczenia łączników, podziału formalnego na ekspozycję i części przekształceniowe, a nawet przyjmując ogólny plan harmoniczny zbliżony do bachowskich fug.

Forlana i *Rigaudon*: odrodzenie francuskich i włoskich form tańca ludowego z XVII wieku. Od taktu 57 *Forlany* temat prezentowany jest w dwugłosowej imitacji, wbrew hierarchicznej relacji między melodią i akompaniamentem. Wykorzystanie tej techniki polifonicznej jest wyraźnym pogłębieniem wielogłosowej, barokowej natury utworu. Lewa ręka często stosuje artykulację *staccato* i powtarzalne wzory rytmiczne, aby wzmocnić poczucie taneczności, imitując stabilność barokowego *basso continuo*. Kontrastuje z nią rytm punktowany w partii ręki prawej. Nawiązaniem do stylu Couperina są też liczne ozdobniki, w tym mordenty i tryle. Co ciekawe, Ravel rozpisuje większość ozdobników jako przednutki, zamiast stosować odpowiadające im *de facto* symbole. Powodem tego jest niejednokrotne występowanie (wewnątrz grup tych przednutek) wielodźwięków i ligatur. Efektem takich nieoczywistych ozdobników jest brzmienie przypominające klawesyn.

Plan harmoniczny *Forlany* skupia się wokół centrum tonalnego, którym jest dźwięk *e*. Istotnie,

tonacja e-moll jest odczuwalna, jednak w zupełnie inny sposób niż w baroku. Panuje tu tonalność rozszerzona o poboczne funkcje harmoniczne z wieloma alteracjami akordów i nagromadzeniem dysonansów. Unikane są też standardowe połączenia dominantowo-toniczne, znane z muzyki tonalnej.

Menuet: zachowanie ściśle określonej struktury i charakteru tańca dworskiego. Przeważa faktura homofoniczna, z wyraźnym podziałem na dominującą linię melodyczną i akompaniament. W warstwie akompaniamentu często występują rozłożone akordy, imitując fakturę barokowej lutni lub klawesynu. W całym utworze wyraźnie zarysowuje się budowa okresowa o symetrycznym układzie zdań, co wzbudza poczucie stabilizacji i spokoju. Obecna jest tu trzyczęściowa struktura ABA': sekcja A utrzymana jest w tonacji G-dur, sekcja B zmienia tryb na molowy, g-moll, a sekcja repryzowa A' powraca do tonacji G-dur, zgodnie z zasadą kontrastu harmonicznego klasycznego menueta. Centrum tonalne na większej przestrzeni *Menueta* stanowi dźwięk g. Zależności funkcyjne harmonii są tu o wiele silniej wyczuwalne niż w *Forlanie*. Ravel często stosuje kwinty równoległe w warstwie akompaniamentu, wbrew zasadom tradycyjnej harmonii. Nagromadzenie tego interwału wywołuje charakterystyczne, antyczne brzmienie.

Toccata: kontynuacja tradycji barokowej wirtuozerii gry na instrumentach klawiszowych.

3.1.2.4 Dziedziczenie tradycji klasycznego menueta

Menuet sur le nom d'Haydn (1909)

Ravel był jednym z sześciu francuskich kompozytorów, którzy w 1909 roku oddali hołd Haydnowi w 100. rocznicę jego śmierci, zaszyfrowując w swoich muzycznych dziełach nazwisko klasycznego mistrza. Sposób przekształcenia liter alfabetu w dźwięki muzyczne (H=h, a=a, y=d, d=d, n=g) odpowiadał praktyce szyfrowania muzycznego powstałej we Francji pod koniec XIX wieku.

Utwór ma miniaturową formę trzyczęściową, odpowiadającą formie klasycznego menueta bez sekcji Trio, z regularnym ukształtowaniem rytmicznym i symetrycznymi zdaniami, pozostającymi w relacji poprzednik-następnik. Nietypowe akcenty na trzecią miarę taktu i delikatne ozdobniki w utworze odzwierciedlają charakterystyczne dla muzyki Haydna współistnienie elegancji i dowcipu. Nawiązaniem do muzyki klasycyzmu jest też duże znaczenie, jakie zyskuje w utworze kadencja doskonała.

Ravelowski styl objawia się przede wszystkim w harmonice, poprzez połączenie jasnych i czytelnych zależności funkcyjnych (zwłaszcza w głównym temacie) z wykorzystywaniem nasyconych, tercjowych akordów o wielu składnikach i w wielu różnych konfiguracjach.

3.1.3 Klasyczna forma koncertu

Koncert fortepianowy G-dur (1929–1931)

Utwór ten cechuje mozartowska lekkość, połączona z rytmiką wywodzącą się z muzyki jazzowej.

Pierwsza część utrzymana jest w formie sonatowej z pojedynczą ekspozycją. Temat cechuje się żywością i jasnością, a dialogowanie między (dość niewielką jak na Ravela) orkiestrą a fortepianem jest wyraźne, co czyni utwór bliższym elegancji koncertów Mozarta, niż pasji wielkich koncertów romantycznych. Ravel skupił się na żywych kontrastach i rozwoju tonalnym. Część druga, *Adagio assai*, to swobodne wariacje na jeden temat, o prostej strukturze i powściągliwych emocjach, bliskich tradycji klasycznych powolnych części.

Ravel powiedział, że inspirację czerpał (poza Mozartem) z muzyki Saint-Saënsa, co widać np. w typie wirtuozowskiej faktury części skrajnych. W swojej twórczości świadomie unikał skomplikowanej, modernistycznej estetyki eksperymentalnej, a jego dzieła powracały do klasycznych, opartych na dominacji melodii, wzorcach.

Koncert fortepianowy na lewą rękę D-dur (1929–1930)

Jednoczęściowy utwór nawiązuje do tradycji koncertów romantycznych i dzieli się na trzy wewnętrzne sekcje: wolną, szybką i wolną. Jest on oddalony od estetyki neoklasycznej.

3.2 Współczesne oblicze tradycyjnych gatunków tańca europejskiego

Ogólny zarys twórczości Ravela świadczy o jego fascynacji tańcem. Obok dawnych tańców włoskich i francuskich komponował też walce i nawiązywał do ludowych tańców hiszpańskich, tworzył ponadto muzykę baletową. Ravel nadał nową artystyczną witalność tradycyjnym formom tańca poprzez ich rekonstrukcję.

3.2.1 Rekonstrukcja rytmiczna tańca hiszpańskiego

Boléro (1928)

Utwór nawiązuje do hiszpańskiego tańca w metrum $\frac{3}{4}$ i stanowi bezprecedensowy przykład

minimalizmu formalnego. Niezmienna treść muzyczna, złożona z wciąż powtarzanego, pojedynczego tematu, rozwijana jest niemal wyłącznie poprzez dynamikę, kolorystykę i instrumentację. Ravel ukazał charakterystyczny rytm i pasję hiszpańskiego tańca poprzez stopniowo powiększającą się obsadę.

Źródłem zainteresowania Ravela kulturą hiszpańską jest jego baskijskie pochodzenie. Jego matka była Hiszpanką, a on sam wielokrotnie czerpał z hiszpańskich elementów tanecznych w swoich dziełach, takich jak *Rapsodie espagnole* i *L'heure espagnole*.

Rapsodie espagnole (1907)

Dzieło składa się z czterech części: *Prélude à la nuit*, *Malagueña*, *Habanera*, *Feria*. Ravel łączy w nich rytmy tańców ludowych z harmonicznym kolorytem muzyki hiszpańskiej. Mistrzowska instrumentacja przyczyniła się do uznania kompozycji za jeden z najbardziej efektownych utworów Ravela.

3.2.2 Różne interpretacje walca

La valse (1919–1920)

Dzieło to powstało na zamówienie Siergieja Diagilewa, twórcy *Ballets Russes* i z założenia miało opierać się na walcu wiedeńskim. Utwór pierwotnie nosił tytuł *Wiedeń*, ale Ravel zmienił go później na *Walc*, który opisał jako „poemat symfoniczny przedstawiający narodziny, chwałę i upadek wiedeńskiego walca”. Ravel próbował przedstawić, za pośrednictwem muzyki, upadek kultury europejskiej, a w szczególności rozpad Austro-Węgier po I wojnie światowej. Ukazuje on wspaniałość tradycji muzycznej Wiednia oraz jego powojenny upadek i odbudowę.

Kompozycja wykorzystuje rytm tradycyjnego walca. Rozwija się stopniowo, począwszy od mglistej introdukcji, przez melodyjne ustępy w stylu Jana Straussa, aż po zniekształcony, karykaturalny obraz walca, ukazując jego ewolucję – od elegancji do szaleństwa.

Ravel nadał klasycznemu walcowi nową barwę za pomocą efektów instrumentalnych, takich jak *glissando* instrumentów smyczkowych czy *tremolo* instrumentów dętych drewnianych, a także poprzez swój indywidualny język harmoniczny. Połączył swoją fascynację walcem wiedeńskim (stosując typowe dla niego zwroty melodyczno-rytmiczne) z eksploracją modernistycznego języka muzycznego, tworząc arcydzieło jednocześnie tradycyjne i innowacyjne.

Valses nobles et sentimentales (1911)

Pierwotnie utwór został skomponowany na fortepian solo, ale Ravel zaadaptował go później na orkiestrę jako balet *Adélaïde, ou le langage des fleurs*. Tytuł nawiązuje do *Valses nobles* i *Valses sentimentales* Schuberta i odzwierciedla miłość Ravela do sztuki tradycyjnej kultury europejskiej.

Utwór składa się z ośmiu krótkich walców, z których każdy ma niepowtarzalny charakter: od elegancji do namiętności, od melancholii do ekstazy. Muzyka obejmuje zatem różnorodne idiomy w ramach gatunku walca, łącząc style Schuberta i Straussa z XX-wiecznymi eksperymentami harmonicznymi. Ravel pozostaje w metrum $\frac{3}{4}$, stosuje jednak synkopy i hemiole, co znacznie wzbogaca dynamikę akcji muzycznej.

Ravel podjął próbę reinterpretacji tradycyjnego gatunku walca za pomocą współczesnego mu języka muzycznego i ukazania jego różnorodnych wizerunków. Jest to kolejne dzieło, które odzwierciedla szacunek Ravela dla form klasycznych i jego nieustanną chęć ich modernistycznej reinterpretacji.

3.2.3 Narracja taneczna w muzyce baletowej

Daphnis et Chloé (1909–1912)

Opowieść oparta na pasterskim poemacie o tym samym tytule, autorstwa starożytnego greckiego pisarza Longosa, przedstawia historię miłości pasterzy Dafnisa i Chloe. Ravel odtworzył pasterską scenerię i romantyczne emocje starożytnej literatury greckiej za pomocą delikatnej orkiestracji i melodyki, co odzwierciedla jego głębokie zrozumienie literatury antycznej.

Ma Mère l'Oye (1908–1910)

Jest to dzieło nawiązujące do baśni francuskiego autora Charles'a Perraulta i opowieści ludowych. Suita została pierwotnie skomponowana jako utwór fortepianowy z przeznaczeniem dla dzieci, a później zorkiestrowana i przekształcona w balet. Kompozycja dowodzi wyczucia psychologii dziecięcej i wybitnego talentu Ravela do tworzenia narracji audiowizualnych. Ravel odtworzył za pomocą muzyki fantastyczne sceny i emocje z barokowych baśni, odzwierciedlając w ten sposób swoją miłość do francuskiej kultury

ludowej ubiegłych epok.

3.3 Muzyczna reprezentacja literatury i kultury ludowej

Dzieła Ravela są głęboko osadzone w literaturze europejskiej i kulturze ludowej, stanowiąc dialog pomiędzy różnymi dziedzinami sztuki.

3.3.1 Krajobraz dźwiękowy poezji

Gaspard de la nuit (1908)

Dzieło inspirowane jest zbiorem wierszy o tym samym tytule autorstwa francuskiego poety Aloysiusa Bertranda i przedstawia trzy nadprzyrodzone sceny fantastyczne (*Ondine*, *Le Gibet* i *Scarbo*). Ravel odtworzył obrazowość i emocjonalną atmosferę utworów poetyckich za pomocą języka muzycznego.

L'heure espagnole (1907–1911)

Jest to jednoaktowa opera oparta na komedii francuskiego pisarza Franca-Nohaina, której akcja rozgrywa się w hiszpańskim mieście Toledo, w którym zabawne sceny z hiszpańskiej literatury komediowej przeplatają się z rytмами habanery, joty, a nawet walca. W operze Ravel wielokrotnie sięgał po walca, aby wyrazić emocje postaci i atmosferę scen, wzmacniając dramaturgię i humor opery. Połączył walca z elementami hiszpańskiej muzyki ludowej, ukazując swoją wszechstronną miłość do kultury europejskiej.

3.3.2 Muzyczna rekonstrukcja narracji ludowych

Pięć greckich pieśni ludowych (*Cinq mélodies populaires grecques*) (1904–1906)

Zainteresowanie Ravela muzyką ludową wykraczało poza kraje Europy zachodniej, sięgając nawet odległej Grecji. Ravel nadał oryginalnym melodiom greckich pieśni ludowych nową wartość artystyczną w wymiarze harmonicznym. Specyficzny, ludowy koloryt uzyskał też stosując skale greckie, m.in. skalę dorycką w pierwszej z pieśni. Partia fortepianu jest zazwyczaj oszczędna, lecz wyrazista. Utwór ukazuje wyjątkowy urok kultury śródziemnomorskiej i stanowi współczesne przetworzenie folkloru greckiego przez pryzmat ravelowskiej harmoniki.

3.4 Podsumowanie: język muzyczny Ravela wytworzony na bazie kultury tradycyjnej

Podsumowując powyższe obserwacje można stwierdzić, że twórczą spuściznę Ravela cechuje:

1. Powrót do tradycyjnych form: ścisłe trzymanie się klasycznej struktury, np. formy sonatowej, suity, form ewolucyjnych, koncertu. Często treść muzyczna wyrażona zostaje w budowie okresowej lub ewolucyjnej.
2. Innowacja językowa: nadawanie nowego znaczenia tradycyjnym formom poprzez wypełnianie ich nowatorską harmoniką i zwiększaniem roli polifonii.
3. Dialog międzykulturowy: integracja hiszpańskich tańców, austriackiego walca, literatury francuskiej, greckich pieśni ludowych i innych pierwiastków wielokulturowych.
4. Równowaga estetyczna: utrzymywanie dynamicznej równowagi pomiędzy klasycznym rygiem i innowacjami w zakresie harmoniki i kolorystyki, bez popadania w skrajny modernizm.

Ravel zinterpretował na nowo tradycyjne elementy kultury europejskiej za pomocą nowoczesnego języka muzycznego, nie tylko zachowując istotę tradycji, ale także nadając jej nową wartość artystyczną. Podjął próbę kontynuacji tradycji, a nie zerwania z nią. Jego dzieła są ucieleśnieniem idealnego połączenia różnorodności i jedności kultury europejskiej.

Klasyczne cechy muzyki Ravela są tym elementem, który nie pozwala jednoznacznie przypisać kompozytora do nurtu impresjonistycznego. Trzyma się on tradycyjnych struktur, takich jak okresowe formy miniaturowe, forma sonatowa, koncert czy suita, kładąc nacisk na logikę prowadzenia głosów, rozwój i przetwarzanie tematów, pracę motywiczną oraz istotną rolę kontrapunktu, a nie tylko na impresjonistyczny prymat barwy nad pozostałymi elementami muzycznymi. Pod względem harmonicznym Ravel pozostaje nowatorem, rozszerzając tonalność swoich kompozycji i stosując akordy o dużym nagromadzeniu dysonansów, utrzymując jednak wyczuwalne centrum tonalne, najczęściej ograniczając się też do tercjowej budowy akordów i unikając atonalnych tendencji.

Widać więc, że neoklasycyzm Ravela nie jest pozbawioną inwencji imitacją przeszłości, lecz rekonstrukcją ducha klasycznej estetyki przy użyciu współczesnego mu języka muzycznego i tradycyjnych form. Ravel udowodnił, że tradycję można kontynuować poprzez rekonstrukcję, a nie imitację, a jego dzieła stały się wzorem francuskiego neoklasycyzmu w XX wieku i nośnikiem europejskiej różnorodności kulturowej.

Rozdział 4. Neoklasycystyczne techniki kompozytorskie w suitach fortepianowych *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*

4.1 Tło powstania *Le Tombeau de Couperin*

Tytuł *Le Tombeau de Couperin* tłumaczy się jako *Nagrobek Couperina*. Poza oczywistym odwołaniem się do postaci wybitnego kompozytora, ma on znaczenie o wiele głębsze i bardziej symboliczne, nawiązujące do pamięci o całej muzyce francuskiej XVIII wieku. Powodem, dla którego suitę nazwano *Le Tombeau de Couperin*, jest fakt, że to właśnie François Couperin był najbardziej ikonicznym francuskim kompozytorem muzyki na instrumenty klawiszowe w okresie baroku, a jego styl muzyczny stanowił esencję całej muzycznej estetyki francuskiej. Słowo „nagrobek” skłania do retrospekcji, do spojrzenia na rzeczy minione, w tym wielką tradycję muzyczną narodu francuskiego. Głównym i najbardziej osobistym zamysłem Ravela nie było jednak ani upamiętnienie Couperina, ani muzyki francuskiej – chciał on oddać hołd towarzyszom broni, którzy zginęli w I wojnie światowej. W 1914 roku Ravel zaczął pracować nad *Le Tombeau de Couperin*. Po wybuchu I wojny światowej ochotniczo wstąpił on do francuskich sił wojskowych i został kierowcą ciężarówki. W trakcie wojny doświadczył śmierci towarzyszy broni i śmierci matki, co pogrążyło go w rozpacz. Praca nad *Le Tombeau de Couperin* została wówczas wstrzymana. Ostatecznie suita została ukończona trzy lata później, czyli w 1917 roku, a motywacją do wznowienia pracy nad utworem była chęć upamiętnienia siedmiu towarzyszy, których stracił na wojnie.

4.2 Neoklasyczne techniki w *Le Tombeau de Couperin*

Jako kompozytor francuski, Ravel odziedziczył szlachetny i elegancki temperament tradycyjnej muzyki francuskiej, której głównymi cechami są wykuintność, delikatność oraz nastrojowość. Najlepszym ucieleśnieniem tego stylu estetycznego jest suita klawesynowa w stylu francuskiego rokoka. Rokoko narodziło się na początku XVIII wieku, w okresie przejściowym między barokiem a klasycyzmem. Jego nazwa pochodzi od francuskiego *rocaille*, „oznaczającego sztuczne skalniaki i rzemiosło z perforowanych skorupiaków, co wskazuje, że styl ten był używany głównie do dekoracji”.¹⁴

¹⁴ Paul Henry Lang, *Muzyka w cywilizacji zachodniej* [M], Guizhou People's Publishing House, Guiyang 2001, s. 327.

4.2.1 Analiza formalna *Le Tombeau de Couperin*

Najbardziej podstawowa suita francuska w okresie baroku składała się z tańców takich jak allemande, courante, sarabanda i gigue. Zdarzało się, że kompozytorzy dokonywali zmian w układzie suity, np. dodając uwerturę, preludium, fantazję, toccatę, menueta, bourrée, gawota czy passacaglię. Suity te były więc bardzo zróżnicowane i bogate.¹⁵

Francuska muzyka klawesynowa okresu baroku, szczególnie późnego stylu rokoko, charakteryzuje się przewagą zwięzłych tematów muzycznych, a styl jest lekki, delikatny i pełen zdobień. Rokoko opowiada się za powrotem do natury. Pod względem stylistycznym i formalnym, suita fortepianowa *Le Tombeau de Couperin* niewątpliwie dziedziczy twórczą tradycję francuskiego rokoka i odzwierciedla miłość Ravela do muzyki francuskiej reprezentowanej przez Couperina. Pisząc *Le Tombeau de Couperin* Ravel jako pierwszy wskrzesił dawny gatunek francuskiej suity klawesynowej. Suita Ravela obejmuje sześć części o zróżnicowanej budowie formalnej, reprezentujące zarówno formy ewolucyjne, jak i taneczne.

Pierwsza część, *Preludium*, przyjmuje popularną w okresie baroku formę dwuczęściową reprzyzową. Jego treść obejmuje łącznie cztery pomysły muzyczne o charakterze figuracyjnym (*a, b, c, d*), ujęte w odcinkach o zmiennej długości. Ten brak regularności jest elementem upodabniającym utwór do barokowych preludiów figuracyjnych, rozwijanych ewolucyjnie. Mimo to, czynnik melodyczny wciąż odgrywa w utworze istotną rolę. Innym podobieństwem do barokowych form dwuczęściowych jest ogólny zarys tonalny – pierwsza część preludium moduluje z molowej tonacji głównej do jej durowej tonacji paralelnej.

Tabela 1. *Preludium* – forma dwuczęściowa reprzyzowa

Sekcja	A						B									
Odcinek	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>d1</i>	<i>a4</i>	<i>d2</i>	<i>c1</i> + <i>b1</i>	<i>c2</i> + <i>b2</i>	<i>d3</i>	<i>b3</i>	<i>a5</i>	Koda
Takty	1	5	10	14	22	30	34	38	45	50	58	63	68	79	83	90
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	4	9	13	21	29	33	37	44	49	57	62	67	78	82	89	94
Tonalność	e	e	H	-	C-G	G	C	-	G	-	gis-D	d-As	fis-h-e	e	e	e

¹⁵ Zhou Wei, *Historia zachodniej sztuki fortepianowej* [M], Shanghai Music Publishing House, Szanghaj 2003, s. 283.

Druga część, *Fuga*, zbudowana jest według wzorca jednej z najważniejszych form polifonicznych baroku. Fuga jako najdoskonalsze ucieleśnienie techniki polifonicznej, była bardziej popularna w krajach kręgu kultury niemieckiej niż we Francji. Najlepszy wzorzec formalny fugi znajdujemy w twórczości J. S. Bacha, i to do niego sięgnął Ravel. W konsekwencji część ta wpisuje się w idiom francuski głównie poprzez swój charakter i muzyczny temperament, a nie jej strukturę formalną i zastosowane środki polifoniczne.

Tabela 2. *Fuga* – fuga trzygłosowa

Część formy	Ekspozycja nadkompletna						
Takty	1	3	5	7	9	11	13
	-	-	-	-	-	-	-
	2	4	6	8	10	12	14
Współczynnik	T	Or	T	Łw	T	Or	Łz
Tonalność	e	h	e	h-e	e	h	h-g
Kontrapunkt stały	-	K	K	K	K	K	-

I faza przekształceń harm.-polif.					
15	17	19	22	24	26
-	-	-	-	-	-
16	18	21	23	25	34
T	Or	Łw	Ti	Ti	Łz
G	D	-	G	C	-
K	K	-	-	-	K

II faza przekształceń harm.-polif.														
35	35	37	39	39	41	44	44	46	48	48	50	58	58	60
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
36	37	38	40	41	43	45	46	47	49	50	57	59	59	61
T	T	Łw	Ti	Ti	Łw	T	Ti	Łw	T	Ti	Łw	T	T	Koda
e	e	h-e	a	C	e-D	E9 ^{>}	E9 ^{>}	a-C	H9 ^{>}	H9 ^{>}	G-e	e	e	e
stretto		-	stretto		-	stretto		-	stretto		-	stretto		-
-		K (stretto)	-		K (stretto)	-		K (stretto)	-		K (stretto)	-		K (stretto)

Część trzecia, *Forlana*, jest tańcem utrzymanym w stylu dawnego dworu weneckiego.¹⁶ Ma ona formę rondo przedklasycznego z trzema kupletami. Centrum tonalne w całym utworze skupia się na dźwięku *e* – jest on znacznie bardziej stabilny tonalnie od pozostałych części suity, choć z drugiej strony występuje w nim największe nagromadzenie dysonansów i składników alterowanych w akordach.

Tabela 3. *Forlana* – rondo przedklasyczne

Sekcja	A			B			A'	C			A			D				Koda
Odcinek	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>c1</i>	<i>a</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>e1</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>g</i>	<i>g1</i>	<i>h</i>	<i>h1</i>	<i>a2</i>
Takty	1	9	19	29	37	45	53	61	69	85	93	101	111	121	129	137	145	153
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	9	18	29	37	45	53	61	69	85	93	101	110	121	129	137	145	153	159
Tonalność	e			e			e	e			e			E				e

Czwarta część, *Rigaudon*, nawiązuje do ludowego tańca z południowej Francji, popularnego w okresie baroku.¹⁷ Jest to klasyczna forma trzyczęściowa, utrzymana w nieco szybszym tempie i o radosnym charakterze, co tworzy z poprzedzającymi częściami wyraźny kontrast pod względem nastroju. W przeciwieństwie do *Forlany*, materiał *Rigaudon* pełen jest nieustannych zboczeń modulacyjnych, co czyni go mniej stabilnym tonalnie.

¹⁶ Komitet redakcyjny Encyklopedii Chin, *Encyclopedia of China – Music and Dance* [M], China Publishing House, Pekin 1992, s. 488.

¹⁷ Ibidem.

Tabela 4. *Rigaudon* – forma trzyczęściowa

Sekcja	A				B				A'			
Odcinek	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>	<i>b</i>	<i>b1</i>	<i>b2</i>	<i>b3</i>	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>a3</i>
Takty	1	9	16	23	37	53	69	81	93	101	108	115
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	8	15	22	36	53	68	81	92	100	107	114	128
Tonalność	C-G	-	-	Fis-C	c	c	-	Fis-D	C-G	-	-	Fis-C

Piąta część, *Menuet*, reprezentuje taniec, który był stałym elementem tradycyjnych suit barokowych i prawdziwą ikoną tej epoki. Ma on formę trzyczęściową z kodą, tempo jest spokojne, a treść muzyczna pełna gracji i elegancji. Podobnie jak w *Rigaudon*, część środkowa utrzymana jest w tonacji jednoimiennej do tonacji głównej.

Tabela 5. *Menuet* – forma trzyczęściowa

Sekcja	A			B					A'			Koda	
Odcinek	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>c</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d1</i>	<i>c</i>	<i>a2</i>	<i>b1</i>	<i>a3</i>	<i>a4</i>	<i>a5</i>
Takty	1	9	25	33	41	49	57	65	73	81	97	104	121
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	8	24	32	40	48	56	64	72	80	96	104	120	128
Tonalność	G-H	h-D	a-G	g		c		g	G-H	dis-Fis	a-G	G	

Część szósta, *Toccata*, razem z *Preludium* tworzy klamrę rozpoczynającą i kończącą całe dzieło. Istnieje między nimi wiele podobieństw: są najbardziej swobodne pod względem formalnym oraz skupione wokół nieustannego, motorycznego pochodłu szesnastek. Charakter *Toccaty* jest jednak bardziej wzburzony, co ostatecznie prowadzi do dużej kulminacji, której wymagała dramaturgia całej suity w jej finałowym momencie. Element ruchowy jest w tej części bardzo istotny i często ma znaczenie tematyczne, choć np. w temacie *d* stanowi wyłącznie tło, a więc wiąże się z kolorystyką – jest to zapewne jeden z bardziej impresjonistycznych aspektów suity.

Tabela 6. *Toccata* – swobodna forma ewolucyjna

Sekcja	A					B			
Odcinek	<i>f</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a1</i>	<i>f1</i>	<i>c</i>	<i>f2</i>	<i>a2</i>	<i>f3</i>
Takty	1	5	11	23	42	57	70	74	81
	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	4	10	22	42	56	69	73	80	85
Tonalność	e			G-Fis		h	C	F	H

C												D			E			
<i>a3</i>	<i>d</i>	<i>a4</i>	<i>d1</i>	<i>f4</i>	<i>a5</i>	<i>d2</i>	<i>f5</i>	<i>a6</i>	<i>d3</i>	<i>b1</i>	<i>a7</i>	<i>e</i>	<i>f6</i>	<i>a8</i>	<i>c1</i>	<i>f7</i>	<i>a9</i>	Koda
86	96	122	132	145	151	155	160	164	168	173	181	191	206	213	221	234	238	244
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
95	121	131	144	150	154	159	163	167	172	180	190	205	213	220	233	237	244	251
h-g	dis	cis	gis	D9			Fis9 ^{>}		C6 ^{<}	E7	a-G	-	H		E	F	B	E

4.2.2 Tradycyjne formy muzyczne i tonalność

W suicie *Le Tombeau de Couperin* występują trzy formy kształtowane ewolucyjnie oraz trzy taneczne formy okresowe. Kompozytor wykorzystał więc w równym stopniu oba podstawowe sposoby kształtowania formy muzycznej znane muzycznej tradycji europejskiej. *Preludium* jest formą dwuczęściową repryzową, *Fuga* nawiązuje w swej strukturze do fugi barokowej. *Forlana* ma formę ronda przedklasycznego, *Rigaudon* i *Menuet* to tańce w formie trzyczęściowej. Poprzez szczegółową analizę formalną każdej z części stwierdzono, że ich struktury są stosunkowo symetryczne i zrównoważone. Również pod względem tonalności Ravel nawiązuje do historycznych wzorców, np. zmieniając tryb tonacji głównej w środkowej części *Rigaudon* (często spotykana w klasycyzmie praktyka kompozytorska), modulując do tonacji paralelnej w pierwszej części *Preludium* (stały element barokowych form repryzowych utrzymanych w molowych tonacjach), czy też układając ogólny plan harmoniczny *Fugi* według bachowskiego kanonu.

4.2.3 Ornamentacja

Ravel z założenia porzucił długie, ekspansywne linie melodyczne i wielkie, romantyczne narracje na rzecz wykwintnych tematów muzycznych ozdobionych delikatnymi ornamentami, co stworzyło atmosferę elegancji, w istocie przywołującą muzykę dworską okresu klasycyzmu. Swobodne i żywe *Preludium* charakteryzuje duża liczba przednutek, które poza samą funkcją ozdobną spełniają też funkcję metryczną – występują w miejscach podkreślających puls i naturalną akcentację przebiegu muzycznego. Podobnie w eleganckiej *Forlanie* – tam również znajdziemy wiele zastosowań przednutek krótkich, obrazujących szlachetny i elegancki temperament klasycznej muzyki tanecznej. To właśnie taneczność jest cechą, która zostaje tu uwypuklona przez ozdobniki. W ostatniej sekcji *Menueta* pojawiają się odpowiednio: przednutki, arpeggia i tryle, co w połączeniu z niewielką dynamiką i miarowym rytmem tworzy kojącą atmosferę. Ogólnie rzecz biorąc, w *Le Tombeau de Couperin* odrzucono rozwijanie skrajnych emocji, zamiast tego przyjęto powściągliwy spokój, umiar i czyste piękno formy jako ideał, wskrzeszając tym samym estetyczny styl francuskiej muzyki rokokowej.

4.3 Tło powstania oraz treść *Gaspard de la nuit*

4.3.1 Tło powstania *Gaspard de la nuit*

Gaspard de la nuit to poemat napisany prozą w 1827 roku przez francuskiego poetę Aloysiusa Bertranda (1807–1841). Autor czerpie z bezpośredniości i swobody, które charakteryzują prozę, i używa jej do napisania wierszy poetyckich, łamiąc przyjęte zasady i tworząc nową formę literacką – poezję prozą. Jednocześnie autor kreatywnie wplata elementy magii, zaczarowanych krain i fantastyki w swoje literackie światy. Elementy te były, na tle tamtych czasów, niewątpliwie przełomowe w treści i tematyce. Bertrand wyraził swój pogląd na sztukę w prologu do *Gaspard de la nuit*: „Istotą i źródłem sztuki są przeciwieństwa, a nawet sprzeczności”.¹⁸

Ravel napisał *Gaspard de la nuit* w 1908 roku, kiedy śmierć jego ojca z powodu choroby pozostawiła go w głębokim żalu i poczuciu niezdolności do walki z brutalną rzeczywistością. Wybrał *Ondine*, *Le Gibet* i *Scarbo*, trzy artystyczne obrazy z kolekcji wierszy Bertranda, aby przedstawić złożone emocje wewnętrzne z trzech różnych stron. Aby umożliwić słuchaczom i

¹⁸ Aloysius Bertrand, tł. Huang Jianhua, *Gaspard of the Night*, [M], East China Normal University Press, Szanghaj 2017, s. 23.

wykonawcom głębsze zrozumienie treści emocjonalnej i stylu artystycznego dzieła, Ravel umieścił na początku każdego z trzech utworów odpowiadające im teksty poetyckie, organicznie łącząc muzykę i literaturę.

4.3.2 Wprowadzenie do treści

Ondine opisuje stale zmieniającą się, złożoną psychologię nimfy wodnej, przechodząc przez stany takie jak podziw, odrzucenie, gniew i rozpacz, które wiążą się z jej sekretną miłością. *Le Gibet* opiera się na imitacji dźwięku dzwonów oraz przedstawieniu różnorodnych wyobrażeń dźwięków wkoło szubienicy, sprawiając, że prawdziwe dźwięki mieszają się z dźwiękami iluzorycznymi. *Scarbo* przedstawia z kolei podwójną naturę cienia – czasami złego, a czasami potulnego.

4.4 Klasyczne rozwiązania kompozytorskie w *Gaspard de la nuit*

4.4.1 Struktura formalna

Rozwiązania formalne, zwłaszcza na poziomie mikroformy w *Gaspard de la nuit* świadczą o przywiązaniu Ravela do tradycyjnych modeli. *Ondine* kształtowana jest jak forma okresowa, choć w sposób dość swobodny – występuje w niej pięć pomysłów melodyczno-harmonicznych, które są przetwarzane i płynnie zestawiane ze sobą nawzajem, tworząc jeden spójny obraz muzyczny. W *Le Gibet* z kolei wykorzystano trzyczęściową strukturę ABA' (choć pozbawioną już neoklasycznych, idealnych proporcji, jakie spotykamy w *Le Tombeau de Couperin*), a *Scarbo* utrzymany jest w formie sonatowej. W całym cyklu często pojawiają się klasyczne techniki kompozytorskie – sekwencyjne powtórzenie, rozwinięcie motywu, progresja, technika wariacyjna itp. Oczywiście struktura zdań w odcinkach kształtowanych okresowo nie jest zupełnie pozbawiona nieregularności – występują ich rozszerzenia, co urozmaica przebieg muzyczny. Najbardziej złożoną formą cyklu jest forma sonatowa w *Scarbo* – materiał tematyczny ulega w niej bardzo długiemu i wielowątkowemu przetworzeniu. Mimo braku bezpośrednich skojarzeń z estetyką neoklasyczną, sam fakt ujęcia tak niestandardowego i impresjonistycznie nacechowanego materiału muzycznego właśnie w ramach formy sonatowej świadczy o mistrzowskim opanowaniu przez Ravela zasad kształtowania tradycyjnych form.

Ważnym elementem stylu ravelowskiego jest też – zgodne z duchem klasycyzmu, a nieco wbrew duchowi romantycznemu – bardzo niewielkie zastosowanie *rubato*. Niezależnie od tego, czy jest to powolny temat główny *Ondine*, czy szybkie szesnastkowe przebiegi w

Scarbo, kompozytor wymaga od wykonawcy ścisłego i rytmicznego przestrzegania tempa i wartości rytmicznych wskazanych w partyturze i nie zezwala na dowolne stosowanie *accelerando* lub *ritardando* – nie bez powodu Ravel nazywany bywa „szwajcarskim zegarmistrzem”.¹⁹

Tabela 7. *Ondine* – swobodna forma okresowa

Sekcja	A						
Odcinek	-	<i>a</i>	<i>a1</i>	<i>a2</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c1</i>
Takty	1	2	8	14	16	22	26
		-	-	-	-	-	-
		7	13	15	21	25	29
Tonalność	Cis9		dis9	Cis9	Fis9	Dis11	-

B											C				
<i>d</i>	<i>d1</i>	<i>a3</i>	<i>e</i>	<i>a4</i>	<i>e1</i>	<i>d2</i>	<i>e2</i>	<i>e3</i>	<i>d3</i>	<i>f</i>	<i>c2</i>	<i>a5</i>	<i>a6</i>	(<i>b1</i>)	-
30	37	42	45	47	50	52	57	60	66	68	72	80	84	88	89
-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
36	41	44	46	49	51	56	59	65	67	71	79	83	87		91
Gis9	Dis9	C9		A9 ^{>}		Cis7	B9	-	h6	C	gis9	d6	fis6	Cis	
-							-			-	-				
dis							Cis9			Fis	d6				

4.4.2 Zastosowanie i ucieleśnienie myślenia polifonicznego

Utwór *Le Gibet* przez niemal cały czas trwania opiera się na stałym, miarowym pulsie oraz na rytmicznym *ostinato* skupionym na dźwięku *b*. Na tle tego *ostinato* rozwija się właściwy materiał tematyczny. Taki układ ma w sobie cechy polifoniczne – jest to wielowarstwowa faktura, w której poszczególne warstwy odznaczają się melodyczną i kolorystyczną autonomią. W efekcie wykreowana zostaje niezwykła sceneria, przywodząca na myśl muzykę chóralną i mająca średniowieczny, modalny wydźwięk.

¹⁹ Michael Stegemann, op. cit., s.162.

Tabela 8. *Le Gibet* – forma trzyczęściowa

Sekcja	A								B				A'					
Odcinek	-	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>bl</i>	<i>al</i>	-	<i>a2</i>	<i>c</i>	<i>cl</i>	<i>d</i>	<i>dl</i>	<i>a3</i>	<i>c2</i>	<i>b2</i>	<i>c3</i>	-	<i>a</i>
Takty	1	3	6	8	10	12	15	17	20	23	26	31	35	40	41	43	45	48
	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	2	5	7	9	11	14	16	19	22	25	30	34	39	41	43	44	47	52
Tonalność	es		-	es	-	es		as	Fes7	-	Cis9 ^{>}	G-Es9	b	Ges7			-	es

W utworze tym pierwszoplanową rolę pełni kolorystyka i to jej podporządkowane są faktura (np. wykorzystywanie skrajnych rejestrów) i harmonika. W odcinku *a* Ravel stosuje kwintową budowę akordów, ale mimo to centrum tonalne jest wciąż łatwo odczuwalne. Kompozytor bardzo kreatywnie umieszcza stale brzmiący dźwięk *b* (lub jego enharmoniczny odpowiednik *ais*) w różnych kontekstach harmoniczych – zarówno jako składnik akordowy, jak i dźwięk obcy.

4.4.3 Forma sonatowa

Scarbo jest formą sonatową, składającą się ze wstępu, ekspozycji, przetworzenia i reprzyzy. W grupie tematu pierwszego można wyodrębnić cztery odcinki. Grupa drugiego tematu rozpoczyna się bezpośrednio potem, bez pomocy łącznika. W klasycznej formie sonatowej łącznik pełnił rolę przede wszystkim modulującą do tonacji tematu drugiego – w przypadku *Scarbo* taka potrzeba już nie zachodzi, jako że temat drugi jest niesprecyzowany tonalnie. W grupie drugiego tematu wyróżnić można trzy odcinki, a epilog nie występuje (z podobnych względów, dla których nie występował łącznik). Forma ekspozycji jest więc bardzo czytelna i w całości oparta na szeregowaniu odcinków tematycznych.

Tabela 9. *Scarbo* – forma sonatowa

Sekcja	Ekspozycja									
	Wstęp	Grupa I t.						Grupa II t.		
Odcinek	(a)	a	b	b1	c	d	a1	e	e1	e2
Takty	1-31	32-50	51-72	73-79	80-94	94-109	110-120	121-155	156-189	190-213
Tonalność	gis	gis-Cis7	-	-	(skala oktatoniczna)	Dis		-		

Przetworzenie										
I faza						II faza				
b2	b3	d1	b4	(e) / d2	(e) / d3	(b) / a2	a3	-	e3	a4
214-234	235-255	256-267	268-275	276-288	289-313	314-344	345-352	353-365	366-381	382-394
(skala całotonowa)		Gis	h	G	E-B7	dis-B7	f6		C	b7

Repryza												
Wstęp	Grupa I t.			Grupa II t.				Koda / Epilog				
(a)	b5	b6	(c)	e4	e5	e6	e7	a5	e8	d4b 7	e9	a6
395-429	430-440	441-447	448-476	477-520	521-542	543-562	563-579	580-583	584-591	592-601	602-615	616-627
gis	Dis7		(Fis-Cis)	-			H-E	Cis9	Gis9>	-	C6<	H

Nie da się ukryć, że *Scarbo* odbiega pod względem zasad strukturalnych od typowych form sonatowych – brakuje epilogu w ekspozycji, a zamiast jasno sprecyzowanego tematu pierwszego występują aż cztery równorzędne odcinki tematyczne. Na poziomie mikroformy przeważają też cechy ewolucyjnego kształtowania materiału, rzadziej spotykanego w formach sonatowych. Niektórzy badacze uważają, że ta niekonwencjonalna forma jest „autobiograficznym szkicem Ravela”.²⁰ Mimo wszystko, ogólnie rzecz biorąc, strukturalne cechy formy sonatowej i jej formalny kształt są w utworze stosunkowo jasne i łatwo wyczuwalne.

Scarbo stanowi przykład mistrzowskiego operowania techniką transformacji tematycznej. Te same pomysły melodyczno-harmoniczne ujmowane są nie tylko w bardzo różnorodnych typach faktury, ale też mogą odznaczać się diametralnie odmiennymi charakterami. Zjawisko to widoczne jest na przykładzie motywu czołowego materiału *a*, który we wstępie do utworu ma charakter ciemny i ponury, a na początku grupy tematu pierwszego charakter jasny i ożywiony (zob. przykład 1):

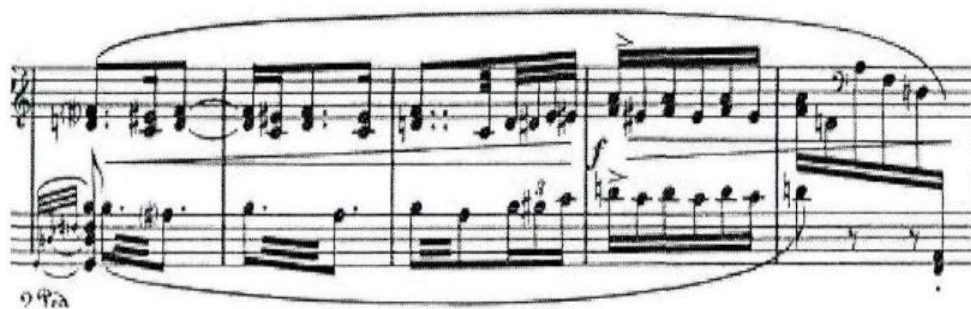
Przykład 1. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 32–36



Interwał tercji jest podstawowym elementem harmonii w muzyce fortepianowej Ravela. Pomimo pojawienia się na początku XX. wieku nowatorskich i przełomowych idei w dziedzinie konstrukcji akordów (np. kwartowa zasada ich budowy), Ravel pozostał wierny klasycznej, tercjowej budowie, choć rozwinął i nasycił ją tak daleko, że wiele ze stosowanych przez niego akordów (zawierających nonę, undecymę, a nawet tercdecymę) ma mocno dysonansowe oblicze. Często pojawiają się też pochodny trój- i czterodźwięków w układach paralelnych, choć nie brakuje momentów, kiedy kompozytor eksponuje piękno zwykłego, czystego trójdźwięku, np. w *Scarbo* (zob. przykład 2):

²⁰ Deborah Mauer, *The Cambridge Companion to Ravel* [M], Cambridge University Press 1999, s. 80

Przykład 2. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 65–69



Rozdział 5. Europejska muzyka taneczna a *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit*

5.1 Forlana – wenecki taniec dworski

Wykorzystanie tanecznej muzyki ludowej lub dworskiej w suitach instrumentalnych jest bardzo ważną i starą tradycją, kojarzoną głównie z epoką baroku. Forlana to taniec dworski pochodzący z Wenecji, często pojawiający się w suitach na instrumenty klawiszowe okresu baroku, zwłaszcza w kręgach francuskich i włoskich, m.in. u Couperina. Pierwotnie był to taniec weneckiego gondoliera, a później zaczął pojawiać się na dworze i stał się popularny w całej Europie zachodniej. Idea umieszczenia części tanecznej bezpośrednio po fudze nie pochodzi od Ravela – podobne rozwiązanie stosowali już Jean-Philippe Rameau i Georg Friedrich Händel.

Forlana Ravela utrzymana jest w tonacji e-moll, metrum $6/8$, tempie *Allegretto* i ma formę przedklasycznego ronda (tabela 3). Dedykowana jest pamięci porucznika Deluca. Ma wyrazisty, ale raczej posępny charakter. Pisząc ten utwór, Ravel inspirował się kreatywnymi pomysłami Couperina z jego własnych forlan i przetworzył je, stosując m.in. chromatykę i alterację akordów, dzięki czemu muzyka dawna zaczęła emanować nowoczesną atmosferą. Część A jest zasadniczo kombinacją faktury akordowej w partii lewej ręki oraz materiału melodycznego w partii prawej ręki. Materiał oparty o rytm punktowany kontynuowany jest aż do sekcji C, kiedy to pojawia się nowy materiał (zob. przykład 3):

Przykład 3. *Le Tombeau de Couperin*, cz. III: *Forlane*, t. 64-68



Choć nie ma tu już rytmu punktowanego, wciąż występuje charakterystyczny schemat rytmiczny forlany: naprzemienne następstwo długich i krótkich wartości rytmicznych. W porównaniu z poprzednią sekcją, faktura tej sekcji jest pełniejsza, a melodyka bardziej stabilna. Mimo, że w kolejnych kupletach pojawia się zawsze nowy materiał, zdaje się on zawsze logicznie wynikać z tematu głównego refrenu, zapewniając w ten sposób spójność całej kompozycji.

5.2 Rigaudon – żywiółowy taniec ludowy z południowej Francji

Rigaudon był pierwotnie tańcem ludowym pochodzącym z południowej Francji, a na dwór wszedł w XVII wieku. Kompozytorzy barokowi wszelkich narodowości, tacy jak Rameau, Purcell czy Bach, równie chętnie wykorzystywali ten taniec w swoich suitach. W porównaniu z forlaną, nastrój rigaudon jest bardziej entuzjastyczny i żywy. Umieszczenie przez Ravela rigaudon po forlanie jest zgodne z tradycją barokowej suity.

Rigaudon Ravela napisane jest w tonacji C-dur i metrum $\frac{2}{4}$; został on skomponowany ku pamięci braci bliźniaków Gaudin. Taniec ten ma strukturę trzyczęściową (tabela 4). Ravel zachował tu pewne cechy tradycyjnego tańca, takie jak: metrum $\frac{2}{4}$, radosną i żywą rytmikę, mocno podkreślone kadencje i pochody akordów równoległych. Pochody te na pewno wzbogacają humorystyczny aspekt kompozycji, jako że centrum tonalne staje się w ich wyniku bardzo chwiejne i niestałe (zob. przykład 4):

Przykład 4. *Le Tombeau de Couperin*, cz. IV: *Rigaudon*, t. 11–15



W części A, rozwijanej z pojedynczego pomysłu muzycznego, prawa ręka dominuje w odcinkach skrajnych (*a*, *a3*), podczas gdy lewa ręka prowadzi w odcinkach środkowych (*a1*, *a2*). Część B, na zasadzie kontrastu, jest o wiele bardziej liryczna w charakterze. Jej faktura jest bardzo czytelna, z wyraźną melodią w partii prawej ręki oraz miarowym, regularnym rytmem tanecznym w partii lewej ręki (zob. przykład 5):

Przykład 5. *Le Tombeau de Couperin*, cz. IV: *Rigaudon*, t. 37–43



5.3 Menuet – francuski taniec dworski

Menuet to jeden z najpopularniejszych gatunków tanecznych w historii muzyki. Tak jak w

wielu innych przypadkach, wywiódł się z francuskiej muzyki ludowej, by następnie wkroczyć na dwory. Kompozytorzy epoki baroku często umieszczali menueta w suitach instrumentalnych, a w kolejnej epoce taniec ten funkcjonował także jako część sonat. W okresie tym menuet występował jako trzecia część symfonii, stając się tym samym ważnym gatunkiem muzycznym, który później został zastąpiony przez scherzo.²¹

Ravel niejednokrotnie sięgał w swojej twórczości po ten taneczny gatunek, dając wyraz swojemu entuzjazmowi dla tradycyjnej muzyki francuskiej.

Menuet Ravela jest w tonacji G-dur, metrum $\frac{3}{4}$, tempie *Allegro moderato* i ma formę trzyczęściową ABA' (tabela 5). Poświęcony jest pamięci Dreyfusa. Ravel imituje tu styl XVIII-wiecznej francuskiej muzyki tanecznej, włączając własne pomysły harmoniczne i fakturalne. Komponując utwór, odtworzył on elegancki charakter francuskiej muzyki dworskiej. Część A od początku wprowadza kojący nastrój: partia prawej ręki zawiera główny temat oraz kilka głosów podrzędnych, podczas gdy lewa ręka podaje stały, ćwierćnotowy puls. W odcinku *b* pojawia się podział tej partii na dwie warstwy: akordową oraz melodyczną (zob. przykład 6):

Przykład 6. *Le Tombeau de Couperin*, cz. V: *Menuet*, t. 13–18



Część środkowa B utworu, oznaczona jako *Musette*, to muzyka imitująca dudy, bardzo podobna do ustępu z *Valses nobles et sentimentales* kompozytora. W części tej, Ravel zaimplementował też delikatne brzmienie *una corda*.

5.4 Hiszpańska muzyka ludowa w *Gaspard de la nuit*

Muzyka Ravela jest ściśle związana z duchem trzech sztandarowych tańców hiszpańskich – sarabandy, habanery i joty. Ich wpływ widoczny jest w elementach takich jak melodyka czy

²¹ Ernst Hermann Meyer, tł. Yao Jinxin i Lan Yusheng, *Some Problems of Music Aesthetics* [M], People's Music Publishing House, Pekin 1984, s. 57.

rytmika, a połączenie artyzmu sztuki wysokiej z temperamentem sztuki ludowo-narodowej kreuje niezwykłą atmosferę.²² Utwór *Scarbo* łączy elementy toccaty i tańca hiszpańskiego – rytm tańca jota w połączeniu z repetycjami w partii prawej ręki sprawia, że jest on pełen jasnego, hiszpańskiego blasku (zob. przykład 7):

Przykład 7. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 94–98



Powyższy fragment ma też walory ilustracyjne, bowiem figury oparte na repetycji imitować mają rytmiczny akompaniament kastanietów i obrazować scenę z wiersza, w której krasnolud „staje na palcach i szybko się kręci”.

²² Chen Yuxiu, *Studium utworów fortepianowych Ravela* [M], Full Tone Music Publishing House, Tajpej 1982, s.168.

Rozdział 6. *Le Tombeau de Couperin* i *Gaspard de la nuit* z punktu widzenia wykonawcy

6.1 Umiejętności wykonawcze i ekspresja muzyczna *Le Tombeau de Couperin*

6.1.1 *Preludium*

Podczas wykonywania *Preludium* należy położyć nacisk na utrzymywanie poczucia ciągłości melodycznej i niekończącego się, płynnego przebiegu. Każdy dźwięk powinien być czysto artykułowany, kolejne odcinki spójnie ze sobą łączone, a kluczowe punkty zwrotne w melodii odpowiednio zaznaczone wzmocnieniem wolumenu. Aspekt rytmiczny powinien dawać wrażenie stabilności, a ozdobniki nie powinny zabierać wartości czasowej nuty głównej.

W partii prawej ręki występują długie odcinki oparte na nieustannym ruchu szesnastkowym. Aby efekt brzmieniowy był czytelny dla odbiorcy, należy zachować ostrożność w używaniu prawego pedału – głębokość wciśnięcia pedału powinno się dostosowywać na bieżąco, uważnie słuchając efektu dźwiękowego, z reguły nie powinien on jednak być wciskany zbyt głęboko. Kluczem do dobrego wykonania tego utworu jest opanowanie stylu. Zarówno jego rytmikę, fakturę, jak i tempo powiązać można niemal bezpośrednio z delikatnymi pejzażami muzycznymi barokowych preludiów instrumentalnych. W porównaniu z klawesynem, współczesny fortepian ma bardziej zaokrąglony dźwięk, dlatego podczas gry powinno się dotykać klawiszy opuszkami palców i zwracać uwagę na równowagę sił lewej i prawej ręki. Oczywiście przy tym wszystkim nie można zapomnieć, że Ravel był kompozytorem XX-wiecznym, więc przesadą byłoby traktowanie utworu jako archaicznej, wyrwanej z epoki baroku kopii stylu Couperina. W takiej sytuacji umknęłyby bogate walory indywidualizmu Ravela i uderzająca świeżość jego kompozycji. Jest to niemały (o ile nie główny) problem wykonawczy – jednocześnie z zachowywaniem stylu historycznego, podkreślić trzeba nowoczesność utworu. Wyrażanie aspektu nowoczesnego opiera się przede wszystkim na charakterystyce brzmieniowej fortepianu.

Poprzez różne metody dotyku i przenoszenia siły można naśladować na fortepianie barwy wielu instrumentów. Inspiracją do takich barwowych poszukiwań jest bardzo często też sama faktura – na przykład, masywne akordy w niższym rejestrze mogą imitować instrumenty dęte blaszane, szybsze przebiegi w wysokim rejestrze – instrumenty dęte drewniane, a szeroko rozpostarte linie melodyczne – instrumenty smyczkowe.

Przykład 8. *Le Tombeau de Couperin*, cz. I: *Prélude*, t. 4–7



Podobny sposób myślenia można zastosować właśnie w *Preludium*, aby barwą wzbogacić ekspresyjną stronę muzyki. Na przykład, ćwierćnuty w partii lewej ręki 5 i 6 taktu (zob. przykład 8) podzielone są na dwa głosy – niższy głos mógłby imitować barwę wiolonczeli, a wyższy barwę altówki (klawisze wciskane są opuszkami palców, niezbyt głęboko, z dbałością o śpiewność dźwięku). Triole szesnastkowe w partii prawej ręki imitować mogą dużo bardziej wyostrzoną barwę oboju (właśnie temu instrumentowi powierzył tę partię Ravel w symfonicznej wersji suity). Ten barwowy kontrast między planami może z jednej strony wzbogacić ekspresję wykonania, a z drugiej strony przyczynić się do uwypuklenia cech stylu muzyki XX-wiecznej. Oprócz barwy należy również wziąć pod uwagę balans pomiędzy dynamiką każdego z planów. Ponieważ tempo utworu jest dość szybkie, to do osiągnięcia pożądanych rezultatów wskazana jest uprzednia praca nad wyżej wskazanymi elementami brzmieniowymi w wolnych tempach.

Większość utworu opiera się na pochodach szesnastkowych, ale w taktach 22-28 części A oraz w taktach 38-44 i 68-77 części B wybrzmiewają ćwierćnutowe linie melodyczne z ozdobnikami w partii prawej ręki. Dłuższe, ornamentowane dźwięki w zestawieniu z pasażami w partii lewej ręki (zob. przykład 9) tworzą malowniczy obraz muzyczny, zbliżony do barwy dźwięku klawikordu. Jest to najbardziej charakterystyczny fragment utworu, ukazujący miłość kompozytora do stylu rokoko. Przednutki powinny być artykułowane lekko i elastycznie, z impulsem na pierwszym akcentowanym dźwięku.

Przykład 9. *Le Tombeau de Couperin*, cz. I: *Prélude*, t. 76–79



6.1.2 Fuga

Świadomość architektury formy jest kluczowym elementem dobrego wykonania każdej fugi.

Dobra znajomość zależności pomiędzy kolejnymi przeprowadzeniami tematów i odpowiedzi może sprawić, że utwór stanie się wielowarstwowy i bardziej żywy. Aby uniknąć mało atrakcyjnego i powtarzalnego efektu brzmieniowego, powinno się postrzegać materiał fugi przede wszystkim w perspektywie horyzontalnej, nadając każdemu z głosów autonomiczną i długofalową perspektywę rozwoju. Najważniejsze jest podkreślenie ewolucyjnego, a więc opartego na ciągłym rozwoju, charakteru formy utworu.

Przykład 10. *Le Tombeau de Couperin*, cz. II: *Fugue*, t. 5–8



Pod kątem muzycznej ekspresji, *Fuga* stoi w wyraźnym kontraście do *Preludium*. Jeśli pierwsza część była niczym potoczysty strumień, to druga bardziej przypomina błyszczącą na powierzchni wody falę. Temat tej trzygłosowej fugi jest najpierw podany w najwyższym głosie, po czym kolejno w niższych głosach. Niemal cały utwór rozwija się w wysokim i średnim rejestrze – niski rejestr prawie nie występuje, co czyni brzmienie utworu bardzo świetlistym. Przy wykonywaniu powinno się zwracać uwagę na kontrolę szybkości i siły uderzenia oraz ograniczać dynamikę *forte*. Oczywiście należy też różnicować (pod względem barwy) pokazy tematu i kontrapunkt. Wszystkie długie wartości rytmiczne (np. cała nuta *h* w takcie 5) wymagają odrobiny większego wolumenu, aby mogły wybrzmiewać odpowiednio długo. Fuga różni się tym od większości muzyki homofonicznej, że wymaga większego przygotowania teoretycznego od wykonawcy – musi być on świadom jej współczynników, móc wyróżniać tematy (także te pokazywane w inwersji), odpowiedzi, kontrapunkty stałe i zmienne. Ravel nieco to ułatwia, umieszczając akcenty w każdym pokazie tematu. Są one jednocześnie wskazówkami co do sposobu jego frazowania.

Przykład 11. *Le Tombeau de Couperin*, cz. II: *Fugue*, t. 22–25



W 22 takcie po raz pierwszy wprowadzona zostaje inwersja tematu (zob. przykład 11).

Kolejnym przekształceniem polifonicznym jest stretto, na którym w dużej mierze opiera się II faza formy. Przekształcenia te stwarzają nowe problemy wykonawcze, wymagając szczególnie umiejętnego operowania mikrodynamiką i prowadzenia każdego głosu w sposób niezależny. Dodatkową trudnością jest przy tym utrzymywanie całości w niewielkiej dynamice i estetyce elegancji.

6.1.3 *Forlana*

Niemal cała kompozycja opiera się na rytmie punktowanym, obecnym już od początku pierwszego refrenu. Siła gry powinna odpowiadać lekkiemu i potoczystemu charakterowi, który wprowadza metrum trójdzielne, nie powinna więc być zbyt duża, a ruch palców powinien być lekki i elastyczny. Dynamika całego utworu zawiera się w przedziale od *pp* do *mf*, z ogromną przewagą mniejszych dynamik – fakt ten mówi wiele o charakterze kompozycji. Rytmicznie i fakturalnie utwór jest w całości dość jednolity. Melodyka utworu jest wyjątkowo sugestywna dla wykonawcy – jej wznoszenie się lub opadanie w naturalny sposób odpowiada zmianom w mikrodynamice (zgłaśnianiu i ściszeniu) oraz ekspresji. Wykonanie powinno być pozbawione dźwięków ostrych, które mogłyby zniszczyć delikatne wrażenia estetyczne. Kompozycja ta ma dworski, arystokratyczny wydźwięk, co nie może umknąć wykonawcy. Ravel wielokrotnie stosuje oznaczenia artykulacji: tenuto i akcent, jako dwa sposoby zaznaczania ważniejszych dźwięków, co podkreśla taneczność muzyki. W porównaniu z akcentem, tenuto należy grać ciszej. Na przykład w części początkowej (zob. przykład 12), gdy mamy do czynienia z akcentem w pierwszym takcie, ruch łokcia powinien być użyty do podparcia opuszków palców, aby móc lepiej kontrolować głębokość wciśnięcia klawisza. Akordów w partii lewej ręki nie można grać zbyt głęboko, a prawy pedał powinien być niczym „oddech” zgodny z frazowaniem melodii.

Przykład 12. *Le Tombeau de Couperin*, cz. III: *Forlane*, t. 1–4



W części C w partiach obu rąk zaczyna dominować faktura akordowa, a partia lewej ręki zyskuje większy potencjał melodyczny (zob. przykład 13):

Przykład 13. *Le Tombeau de Couperin*, cz. III: *Forlane*, t. 64–68



Liczne współbrzmienia dysonansowe na przestrzeni całego utworu wprowadzają bardzo wyrazisty kontrast barw, a muzyka emanuje mglistą atmosferą impresjonizmu, odzwierciedlając twórczą koncepcję kompozytora polegającą na aktywnym integrowaniu współczesnych mu technik kompozytorskich przy jednoczesnym podążaniu za szeroko pojętą tradycją.

6.1.4 *Rigaudon*

Pod względem dynamiki, *Rigaudon* wymaga od wykonawcy większych i częstszych zmian niż pozostałe części. Już na samym początku utworu należy bardzo sugestywnie użyć dynamiki *ff*, wyrażając radosne i żywe cechy tańca, aby chwilę potem zejść nagle do dynamiki *mp* i zacząć budować *crescendo* i kulminację. Nadgarstki powinny być rozluźnione, palce ułożone niemalże prostopadle do powierzchni klawiatury, a siła przekazywana czubkom palców przez całe ramię. Szczególnie podczas wykonywania akcentów należy zwrócić uwagę, aby ramię nie było sztywne. Ponadto konieczne jest stosowanie pedału rytmicznego, a nie synkopowanego.

Przykład 14. *Le Tombeau de Couperin*, cz. IV: *Forlane*, t. 1–5



Rigaudon to taniec o proveniencji ludowej, którego korzenie sięgają południowej Francji. Ravel zachowuje ten dawny, rustykalny charakter, a żywiołowy temat główny utworu od razu przywodzi na myśl scenę francuskiego tańca wiejskiego. Szesnastki oznaczone artykulacją staccato powinny brzmieć ziarniście, a ósemkowe skoki w partii lewej ręki brzmieć tak lekko i energicznie, jak to możliwe (zob. przykład 14). Podczas wykonania najlepiej jest wyobrazić sobie scenę taneczną i grać, jakby wpasowując się w to wyobrażenie.

Przykład 15. *Le Tombeau de Couperin*, cz. IV: *Rigaudon*, t. 37–43



W części B lewa ręka gra w artykulacji *staccato* odległe skoki, a prawa ręka gra łagodną melodię (zob. przykład 15). *Staccato* lewej ręki powinno być lekkie i elastyczne, a także, zgodnie z oznaczeniem w partyturze, wykonywane z użyciem prawego pedału. Kontrast emocjonalny między środkową sekcją a skrajnymi sekcjami utworu jest bardzo oczywisty. Należy wykorzystać małą dynamikę części B do podkreślenia kolorystycznych walorów kompozycji, szczególnie w modulacji od taktu 85 (zob. przykład 16). Fragment tego typu może wprowadzić mglistą atmosferę i dodać „wiejskiej zabawie tanecznej” trochę romantyczności. Podczas grania tego odcinka, prędkość naciskania klawiszy powinna być dość wolna, do czego może przyczynić się użycie przedramion.

Przykład 16. *Le Tombeau de Couperin*, cz. IV: *Rigaudon*, t. 84–88



6.1.5 Menuet

Menuet jest emocjonalnie znacznie bardziej powściągliwy i wewnętrznie mniej skontrastowany od części poprzedniej. Dobre wykonanie utworu zależy w dużej mierze od ukazania niuansów związanych z frazowaniem i czasem muzycznym – wymaga to dobrego wyczucia szlachetnego charakteru kompozycji. Pierwszy okres części A składa się z dwóch czterotaktowych zdań (zdania o konstrukcji 2+2), ale okres kolejny rozpoczyna się już od zdania złożonego z sześciu taktów (zdanie o konstrukcji 3+3) – wykonawca powinien być więc świadom, czy frazy składają się z parzystej, czy nieparzystej liczby taktów, ponieważ decyduje to o rozkładzie akcentów wewnątrz zdań. W temacie głównym Ravel chętnie stosuje współbrzmienie sekundy w skupionym układzie akordów, co daje brzmienie ciepłe (zob. przykład 17):

Przykład 17. *Le Tombeau de Couperin*, cz. V: *Menuet*, t. 1–6



Ozdobniki należy realizować szybko i lekko. Sposób zdobienia wybranych dźwięków melodii pozostaje zgodny z duchem muzyki na instrumenty klawiszowe ery Couperina. W takcie 7 Ravel używa aż trzech symboli (kropka, kreska, łuk) do oznaczenia artykulacji akordów (zob. przykład 18). To połączenie portato i tenuto świadczy o szczególnej wadze, jaką trzeba przyłożyć do kadencyjnego zwrotu w taktach 7-8. Koniec frazy powinien zostać odzwierciedlony w mikrodynamice poprzez lekkie ściszenie.

Przykład 18. *Le Tombeau de Couperin*, cz. V: *Menuet*, t. 7–12



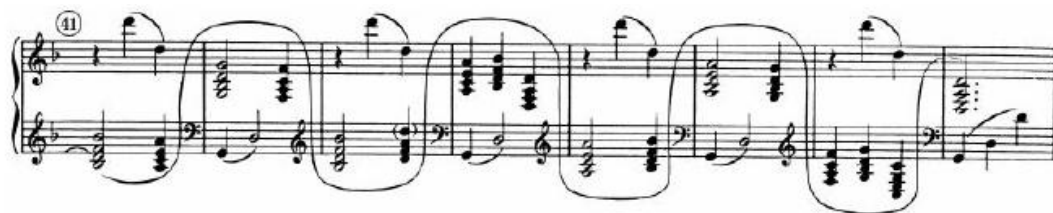
Odwrotnie niż w *Rigaudon*, w tej formie trzyczęściowej to środkowe ogniwo (*Musette*) jest w stosunku do ogniw skrajnych nieco bardziej ożywione. Składa się ono w całości z paralelnego ruchu akordów oraz z nuty pedałowej (zob. przykład 19). Ravel często stosuje paralelizm akordowy, ale rzadko czyni z niego wyłączną zasadę konstrukcyjną na długich odcinkach, tak jak w tym przypadku. Ten element techniki kompozytorskiej jest zdecydowanie bliższy impresjonistycznej stronie Ravela. Jest on jednym z niewielu kompozytorów, którzy potrafili skutecznie połączyć tak odmienne nurty jak impresjonizm i neoklasycyzm wewnątrz jednej miniatury instrumentalnej; nie zaburzając ram neoklasycznego stylu, dodaje on mu impresjonistycznego kolorytu.

Przykład 19. *Le Tombeau de Couperin*, cz. V: *Menuet*, t. 33–40



Od taktu 41 temat grany jest naprzemiennie przez lewą i prawą rękę (zob. przykład 20). Sytuacja ta nie powinna wpływać na ciągłość linii melodycznej, jej barwowe wyrównanie i artykulację *legato*, co kompozytor potwierdził wpisując długie, faliste łuki.

Przykład 20. *Le Tombeau de Couperin*, cz. V: *Menuet*, t. 41–48



6.1.6 *Toccata*

Toccata stawia przed wykonawcą wysokie wymagania techniczne. Jednym z takich wyzwań są repetycje dźwięków. Podczas ich realizacji palce powinny „trzymać się” klawisza, a cała dłoń używać techniki podobnej do tremolando, aby móc łatwiej uchwycić przerwę między dźwiękami i uniknąć ich łączenia, co uniemożliwiłoby szybką repetycję. Priorytetem wykonawcy powinna być precyzja rytmiczna oraz stabilność barwy. Trudnością jest tu zapewne uzyskanie sprawności w wymagającym technicznie materiale i jednocześnie zachowywanie kontroli nad jakością muzyczną na dłuższych odcinkach. Wymaga to dobrego zaplanowania perspektywy w utworze i utrwaleniu jej w umyśle przed wykonaniem. Jest to też jedyna część suity na tyle wymagająca, że trzeba rozważyć dystrybucję sił fizycznych podczas wykonania po to, żeby nie zabrakło ich np. podczas kulminacji.

Sposoby rozplanowania faktury w utworze świadczą o mistrzowskim opanowaniu specyfiki fortepianu przez Ravela. Materiał melodyczny płynnie przechodzi pomiędzy partiami obu rąk, a efekt brzmieniowy posiada wiele cech symfonicznych. Akcenty na pierwszą miarę począwszy od 5 taktu imitują sekcję instrumentów perkusyjnych i podkreślają dynamiczność utworu. Niewielkie zmiany *crescendo* i *decrescendo*, takie jak w taktach 7-10, uzyskiwać powinno się regulując aktywność czubków palców (zob. przykład 21).

Przykład 21. *Le Tombeau de Couperin*, cz. VI: *Toccata*, t. 1–10



Część B rozpoczyna się prezentacją nowego tematu w głosie najwyższym (zob. przykład 22), który jest wzmacniany dodatkową, niższą oktawą w partii lewej ręki. Ekspresyjnie nacechowane dźwięki opóźniające oznaczone są przez kompozytora symbolem tenuto.

Przykład 22. *Le Tombeau de Couperin*, cz. VI: *Toccata*, t. 57–60



Ważnym elementem formotwórczym muzyki barokowej jest harmonika,²³ i nie inaczej jest w tym przypadku. Przykładowo, odcinek *e* w całości polega na harmonicznym, sekwencyjnym przetwarzaniu jednego pomysłu melodycznego (zob. przykład 23). W tego typu fakturze nie można zapomnieć o dobrych proporcjach brzmieniowych, w których głos najwyższy jest pierwszoplanowy. Należy grać go stosunkowo głęboko, natomiast pozostałe dźwięki nieco bardziej płytko.

Przykład 23. *Le Tombeau de Couperin*, cz. VI: *Toccata*, t. 201–205



²³ Leonard B. Meyer, tł. He Qiansan, *Emotion and Meaning in Music* [M], Beijing University Press, Pekin 1991, s. 89.

Z powyższego możemy wywnioskować, że części składowe twórczości Ravela, a więc: gatunki i formy, sposób kształtowania materiału muzycznego, rodzaj ekspresji a nawet język harmoniczny (będący logiczną kontynuacją i rozwinięciem harmoniki funkcyjnej) są jego hołdem dla wielowiekowej tradycji. *Le Tombeau de Couperin* składa się z sześciu części o różnych cechach, które jednak łączą wspólne korzenie kulturowe sięgające epoki baroku lub nawet wcześniejszej. Duża liczba ozdobników to dokładna imitacja stylu francuskiego rokoka, odzwierciedlająca szlachetność i elegancję tej muzycznej tradycji. Kompozytor nie ogranicza się jednak tylko do tradycyjnych technik kompozytorskich, śmiało łącząc rozwiązania bardzo nowatorskie z historyczną stylizacją, uzyskując niepowtarzalny efekt estetyczny.

6.2 Techniki wykonawcze i ekspresja muzyczna w *Gaspard de la nuit*

6.2.1 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w *Ondine*

Ondine jest najbardziej melodyjnym spośród trzech utworów cyklu. Przedstawia obrazy od fontann wody rozpryskującej się na pięknym jeziorze, przez pojawienie się nimfy wodnej, która zaleca się do księcia, aż po furię wywołaną odrzuceniem i atak na księcia. Całe dzieło pełne jest więc ilustracyjności i dramatyzmu. Kreatywność Ravela polega na przedstawianiu żywych obrazów za pomocą konkretnych rozwiązań kompozytorskich. Potrafi oddać nawet szczegóły, takie jak delikatne pomarszczenia powierzchni jeziora czy szum wody. Innym przykładem jest scena, której odpowiadają takty 52–56, gdzie nimfa jest wściekła po bezskutecznych błaganiach, a w taktach 57–69, wraz z jej furią, całe otoczenie staje się niezwykle groźne, a burza i piętrzące się fale uderzają w księcia.

Tego rodzaju szczegółowe i ilustracyjne przedstawienie opowieści wymaga od wykonawcy dużej i fantastycznej wyobraźni, która przekłada się na sugestywność gry.

6.2.1.1 Faktura pierwszego tematu

Najbardziej charakterystyczny w *Ondine* jest jej pierwszy temat. Ravel wykorzystuje w nim połączenie szybkiego i gęstego ruchu przypominającego akordowe tremolando (jednak o konkretnym ukształtowaniu rytmicznym) ze śpiewnym tematem. Wysoki rejestr i mała dynamika sprawiają, że efekt jest niczym cichy szmer i odległa melodia, zarysowująca obraz nimfy dryfującej po spokojnej powierzchni wody w świetle księżyca. Trudność polega tu głównie na kontrolowaniu partii prawej ręki (która stanowić ma ledwo słyszalne tło) i ustaleniu dobrego balansu między planami. Środek ciężkości ręki powinien zostawać w pozycji neutralnej, a nie być przesunięty w stronę określonego dźwięku. Palce prawej ręki powinny zawsze spoczywać na klawiszach. Mimo, że akompaniament ten przypominać ma

jedynie mgliste tło, nie wolno ignorować jego podziału na grupy rytmiczne i wewnętrznej pulsacji. Środek ciężkości lewej ręki, która prowadzi linię melodyczną, powinien być przesuwany w zależności od kierunku melodii. Proces dotykania klawiszy powinien odbywać się powoli i z wcześniejszym przygotowaniem (zob. przykład 24):

Przykład 24. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 2–3



6.2.1.2 Sposób przedstawienia wody

Ondine nie była pierwszą okazją Ravela do zilustrowania zjawisk wodnych przy pomocy fortepianu – wcześniej doskonale zrobił to już w *Jeux d'eau* czy w *Une barque sur l'océan*. Tego typu obrazowość wymaga skomponowania kojarzącego się z płynnością wody materiału melodyczno-harmonicznego oraz ujęcia go w fakturę o cechach ilustracyjnych. *Ondine* pełna jest przykładów tej niewyczerpanej kreatywności Ravela; np. w takcie 14 przedstawione zostają subtelne zmarszczki na powierzchni wody, staje się ona odrobinę bardziej wzburzona względem pierwszego pokazu tematu. Fluktuacje te powinny też zostać odzwierciedlone w mikrodynamice. W tym samym miejscu lewa ręka wykonuje temat w oktawach granych *arpeggio*, co przedstawiać ma wdzięczną postać nimfy wyłaniającej się z wody. *Arpeggio* należy łamać dość wolno, kontrolując miękkość brzmienia i wspomagając się ramieniem (zob. przykład 25):

Przykład 25. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 14–15



6.2.1.3 Technika wykonywania pasaży

Arpeggia i technika pasażowa pojawiają się w utworze w wielu miejscach, np. w taktach 16–21, 26–29, 37–50, 55–69, 75–78 czy 88–91. Niemal zawsze powinno się je wykonywać lekko,

co wymaga wysokiego stopnia koncentracji siły i aktywizacji opuszków palców. *Arpeggia* powinny być płynne niczym woda, jednolite, ale też selektywne. Palców nie można układać zbyt wysoko nad klawiaturą (zob. przykład 26):

Przykład 26. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 16–19



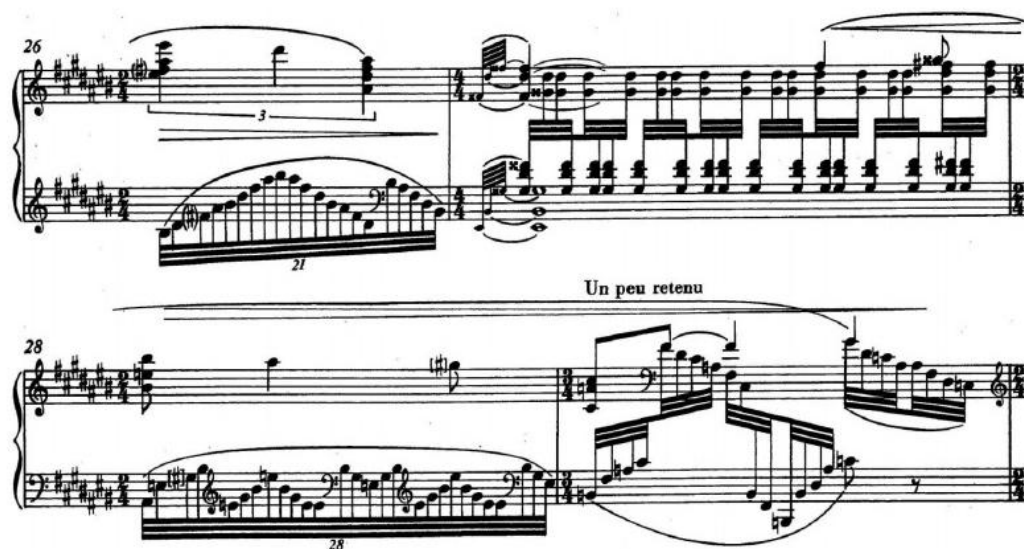
W taktach 16–21 dźwięk *gis* melodii wplata się w pasaż, co wymaga większej czujności od wykonawcy. Podczas grania melodii prawą ręką palce powinny być wyprostowane i dotykać klawisza powoli. Podczas przeniesienia pozycji ręki nadgarstek powinien być lekko uniesiony, a ramię nie powinno być całkowicie rozluźnione, aby lepiej kontrolować przepływ siły. Autor uważa, że dźwięk *gis* melodii najlepiej grać 5 palcem prawej ręki. Kiedy dźwięk *cis* przechodzi na *gis*, powinno się aktywnie unieść przedramię, przygotować palec do dotknięcia klawisza już w powietrzu, a następnie powoli go opuścić. Ponieważ zaraz po nucie *gis* prawa ręka wykonuje szybki pasaż, jej ciężar powinien zostać przeniesiony na lewą stronę. Mimo zachowywania precyzji wykonawczej, dźwięk nie może się stać zbyt realny, bo nie pasuje to do nastroju muzycznej scenerii. Ważne jest też wyrównanie barwy przy przechodzeniu z wykonywania pasażu lewą ręką do ręki prawej (zob. przykład 27):

Przykład 27. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 20–21



Przy wykonywaniu pasaży wznoszących i opadających, środek ciężkości dłoni powinien przesuwac się między najniższą a najwyższą nutą aktualnej pozycji ręki, co przekłada się też na minimalne *crescendo* i *decrescendo*. Ponadto, gdy lewa i prawa ręka grają naprzemiennie (takt 27), należy upewnić się, że długi dźwięk melodyczny nie utraci swojego znaczenia wskutek dużej aktywności drugiego planu. Autor sugeruje, aby cały ten odcinek ćwiczyć powoli, ale szybko zmieniając ustawienie aparatu i kontrolując słuchowo relacje między planami (zob. przykład 28):

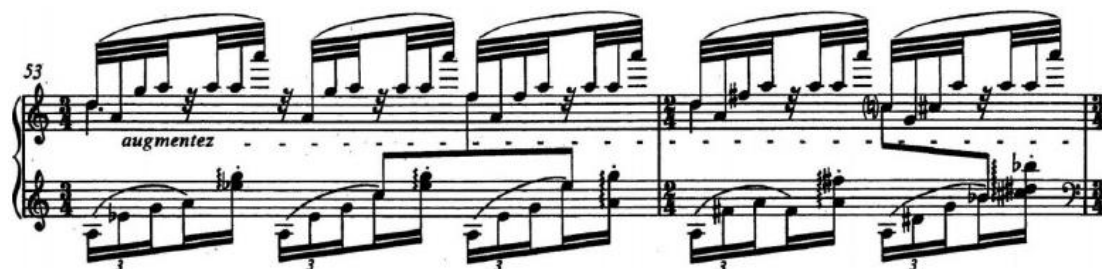
Przykład 28. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 26–29



W taktach 52–54 dźwięki melodyczne nie tylko zazębiają się z pasażami, ale pojawiają się również naprzemiennie w partiach lewej i prawej ręki. W takiej sytuacji każda z rąk operuje jednocześnie dwoma typami barwy, przeznaczonymi dla tematu i akompaniamentu (zob. przykład 29). Kompozytor opisuje w tym fragmencie niespokojny nastrój w sercu księcia, więc wymagane jest dość szybkie tempo. Autor sugeruje, że powinniśmy zwrócić szczególną uwagę na koordynację między ramieniem, nadgarstkiem i palcami, wykorzystując cały aparat do różnicowania barwy. Ćwicząc powoli, poruszać można całą ręką, aby mieć pewność, że

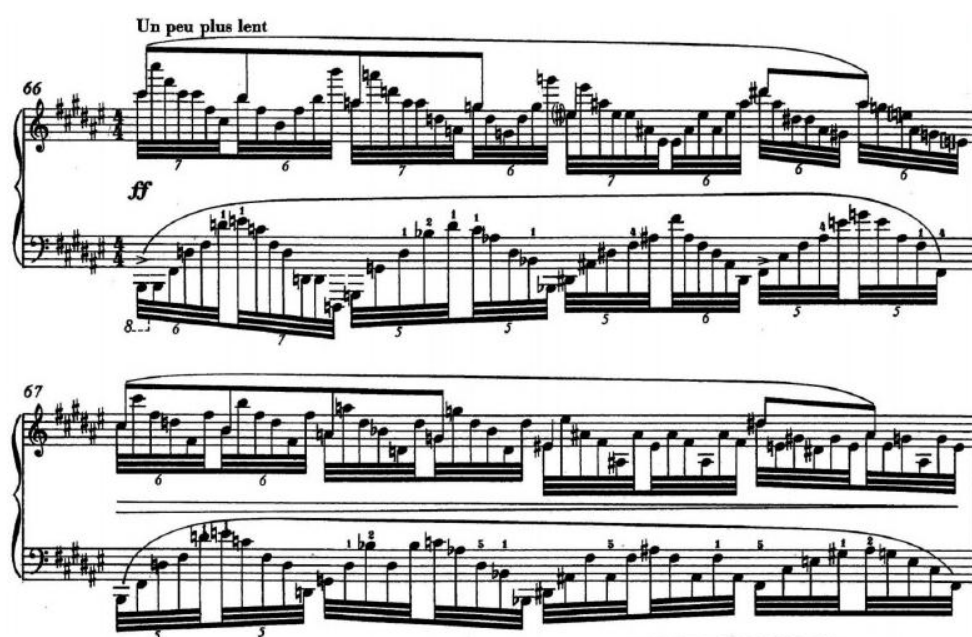
cały czas jest się zrelaksowanym. Fragment ten prowadzi ostatecznie do największej kulminacji w utworze, dlatego istotne jest rozsądne dysponowanie siłami.

Przykład 29. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 53–54



Kulminacja nadchodzi w taktach 55–69. Oto scena, w której księżę odrzuca zalotne wołania nimfy, więc krzyczy ona z bólu. Powtarza się tu schemat złożony z szybkich pasaży oraz pochodów dwudźwięków. Wewnątrz pasaży ponownie ukryte są dźwięki melodyczne, dlatego w praktyce należy zwrócić uwagę na użycie nadgarstka: po wykonaniu dwudźwięków i po zagraniu pierwszego dźwięku melodycznego w pasażu, nadgarstek prawej ręki powinien wykonać ruch okrężny od wewnątrz do zewnątrz, aby pomóc w płynnej konwersji między melodią a akompaniamentem. Pomoże to też w chwilowej relaksacji nadgarstka. W taktach 62–65 pasaże przechodzą do partii lewej ręki i następuje doprowadzenie do głównej kulminacji, przypadającej na takty 66–67 (zob. przykład 30):

Przykład 30. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 66–67



Takty 66–69 są najtrudniejszą technicznie częścią całego utworu. Pasaże w partiach obu rąk

zakreślone są bardzo szeroko, dodatkowo liczba nut w poszczególnych grupach rytmicznych przypadających na tę samą miarę jest dla obu rąk różna; występuje wiele konfiguracji – septole na sekstole, kwintole na septole i sekstole na kwintole. Autor zaleca, aby podczas ćwiczeń znajdować oparcie na melodycznych, akcentowanych częściach grup i podzielić je na mniejsze odcinki w celu przyswojenia całości krok po kroku. W ustępie tym niezbędne jest wykorzystywanie ramion i nadgarstków w celu podkreślenia linii melodycznej i uzyskania dużego wolumenu dźwięku. Jednocześnie autor nie zaleca nadmiernego ćwiczenia partii danej ręki osobno, ale prawie zawsze razem.

Takty 88–91 są zakończeniem utworu i przybierają formę kadencji. Ciągłe wznoszenie się i opadanie szybkich pasaży podkreśla zarówno ilustracyjne przedstawienie wzburzonej wody, jak i wewnętrzne emocje postaci. W scenie tej, nimfa pokonuje księcia wypychając go na brzeg za pomocą ogromnej fali, czemu towarzyszy upiorny śmiech. Słysząc go w pochodzie opadających pasaży opartych na akordach paralelnych, zarysowujących linię melodyczną *c-b-g-f*. Podczas ćwiczenia pasaży w partiach obu rąk istotne jest zwracanie uwagi na równomierność brzmienia, zwłaszcza w momentach zmiany pozycji ręki. Naturalnym odwzorowaniem sinusoidalnego kształtu pasażu jest zwiększanie wolumenu przy dążeniu do najwyższego punktu, po czym odprowadzenie napięcia w miarę opadania (zob. przykład 31):

Przykład 31. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 88–89



6.2.1.4 Technika wykonywania dwudźwięków

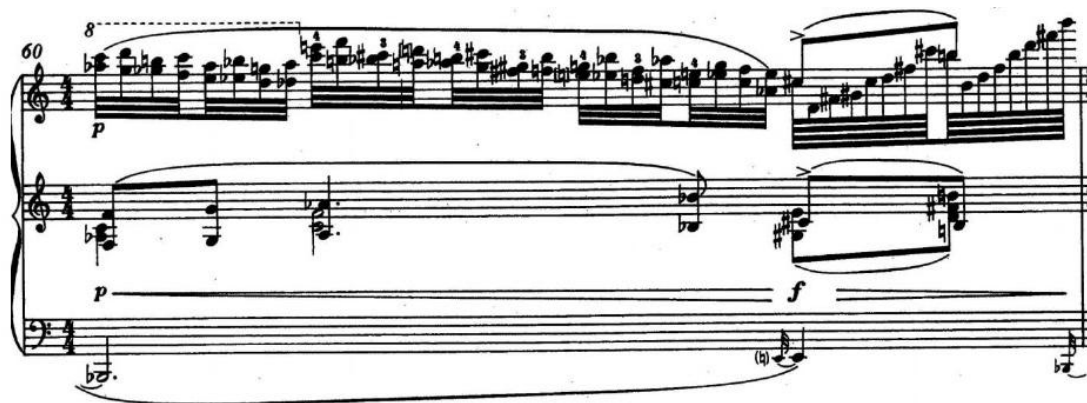
Dwudźwięki wykonywane jedną ręką w *Ondine* to głównie tercje, a także kwarty, kwinty i sekundy (zob. przykład 32). Wykonawcy powinni zwrócić uwagę na następujące elementy podczas ćwiczeń:

1. Palce nie powinny być podnoszone zbyt wysoko, a siła nacisku nie powinna być zbyt duża. Należy ćwiczyć zarówno w artykulacji *legato*, jak i *non legato*.
2. Środek ciężkości ręki powinien zawsze znajdować się po jej prawej stronie.
3. Ćwiczyć należy dzieląc przebiegi na grupy złożone z czterech dwudźwięków. Po osiągnięciu wprawy, można stopniowo łączyć grupy ze sobą w większe całości.
4. Palce powinny być pewnie ułożone na klawiszach jeszcze przed ich wciśnięciem.
5. Nadgarstek i ramiona muszą być zawsze rozluźnione.

Istnieje kilka możliwych sposobów palcowania, zależą one od predyspozycji konkretnego wykonawcy. Powinno się jednak palcowanie ułożyć tak, żeby mocne części taktów przypadały na komfortowy układ dłoni, co ułatwi dobrą pulsację. Lekkie uniesienie

nadgarstka może zapobiec potencjalnemu uderzaniu niechcianych dźwięków sąsiadujących. Przez długi czas w ćwiczeniu nie należy zbyt skupiać się na osiągnięciu szybkiego tempa, ale raczej na precyzji i wyrównaniu barwy.

Przykład 32. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 60

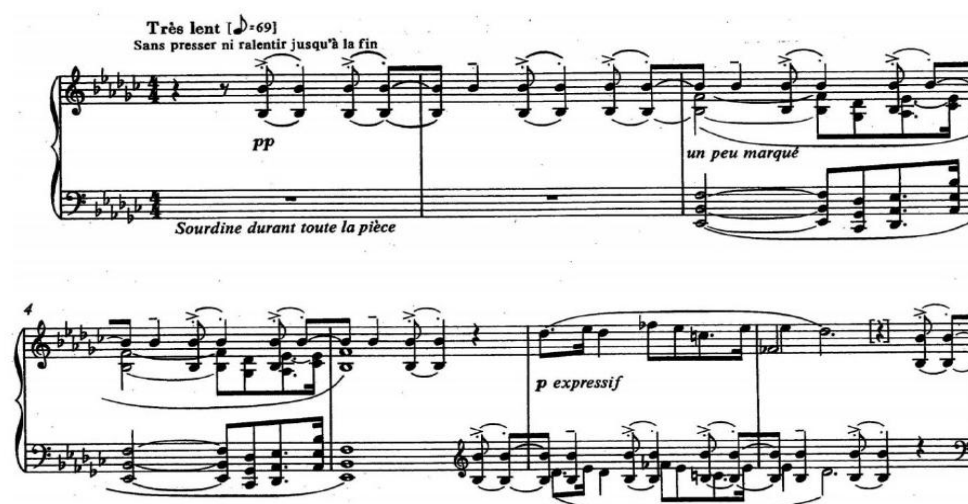


6.2.2 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w *Le Gibet*

6.2.2.1 Przenikający i wszechobecny dźwięk *b*

Najbardziej charakterystycznym elementem w *Le Gibet* jest dźwięk *b* (lub *ais*), który wybrzmiewa na przestrzeni całego utworu. Występuje on w rytmie synkopowanym, w artykulacji *portato*, czasami w oktawie, a innym razem jako pojedynczy dźwięk. Nawet wewnątrz grup złożonych z repetycji tylko jednego dźwięku należy pamiętać o kształtowaniu frazy i mikrodynamice, co kompozytor podkreśla dopisując akcenty. Pierwsze *b* w grupie jest zatem zawsze mocniejsze od drugiego, na zasadzie echa. Ten ostinatowy plan powinien więc odznaczać się wewnętrzną zmiennością i rozwojem. Gdy dźwięki *b* wybrzmiewają w oktawach, przy repetycji powtarzany jest tylko wyższy dźwięk z oktawy, a dolny jest legowany. Ten sprytny zabieg w naturalny sposób ułatwia wykonanie ściszenia przy repetycji. W oktawach środek ciężkości dłoni powinien więc przechylać się do wyższej nuty, podczas gdy nuta dolna stanowić ma kolorystyczne dopełnienie. Wejście w klawisze powinno następować dość powoli (zob. przykład 33):

Przykład 33. *Gaspard de la nuit*, cz. II: *Le Gibet*, t. 1–7



6.2.2.2 Barwa jako element pierwszoplanowy

Realizowanie ostinatowego planu w miarę rozwoju utworu i ekspansji faktury staje się dość wymagające, co widać w taktach 20–25. Repetowane dźwięki *b* występują w rytmicznych odstępach pomiędzy rozległymi akordami i wykonywane są zarówno lewą, jak i prawą ręką. Dźwięk *b* pojawia się czasami pomiędzy planami akordowymi, innym razem wewnątrz jednego z planów, a ostatecznie nawet ponad nimi – kluczowa staje się tu umiejętność gry wieloma barwami jednocześnie, tak, aby przeprowadzić krzyżowanie się warstw fakturalnych w sposób czytelny dla odbiorcy. Odcinek ten jest również bardzo nasycony harmonicznymi. Jako że wiele akordów jest w układzie rozległym, należy poświęcić czas na ćwiczenie sprawnego przenoszenia układu rąk przy przechodzeniu na kolejne akordy.

Jeśli chodzi o poszukiwania odpowiedniej do tego utworu barwy dźwięku, pomóc może wyobrażenie sobie scenerii chłodnej i cichej nocy. Utrzymywanie dźwięku *b* na wierzchu całej materii muzycznej również stwarza bardzo ciekawy efekt barwowy. Podstawową techniką pianistyczną w utworze jest technika akordowa, powinno się więc ćwiczyć realizację akordów w sposób dźwięczny, z wykorzystaniem całej ręki (zob. przykład 34):

Przykład 34. *Gaspard de la nuit*, cz. II: *Le Gibet*, t. 19–24



Harmonika w *Le Gibet* przyjmuje ważne, formotwórcze znaczenie. Skupia w sobie elementy zmienne i stałe, co czyni ją intrygującą. Najważniejszą zatem cechą pianisty wykonującego ten utwór powinna być wrażliwość na zmiany harmoniczne i piękno ciemnej kolorystyki. Ta mroczna muzyka zarysowuje obraz zwłok na szubienicy, powoli kołyszących się w lewo i prawo wraz z dudniącym dźwiękiem dzwonu. Obraz ten jest na tyle spójny, że czasami nie jest jasne czy rytmiczne *ostinato* przedstawia wahadłowy ruch dzwonu, czy kołysanie się zwłok.

6.2.3 Analiza kluczowych aspektów wykonawczych w *Scarbo*

6.2.3.1 Długotrwałe repetycje dźwięku

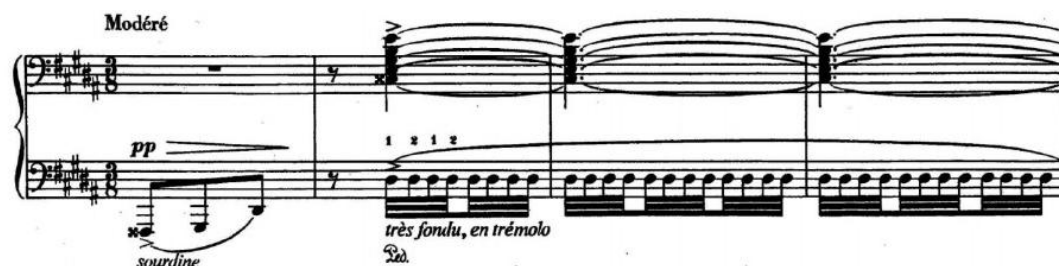
Scarbo jest najtrudniejszą technicznie częścią cyklu *Gaspard de la nuit*. W porównaniu z dwiema poprzedzającymi ją częściami, występuje tu większa zmienność i kontrastowość barw. Cechą kompozycji jest też duży udział techniki wariacyjnej – większość tematów jest poddawana przekształceniom i ujmowana na wiele kreatywnych sposobów. Utwór staje się przez to bardzo intensywny emocjonalnie.

W takcie 2 kompozytor wprowadza szybkie, trwające pięć taktów repetycje dźwięku *dis*, aby przedstawić scenę, w której zły krasnolud zbliża się do protagonisty lekkimi i szybkimi krokami i zaczyna płać mu figle. Dalsza część utworu zawiera wiele wątków ilustracyjnych

tego typu, jak również elementy taneczne.

Wykonując repetycje na tak długiej przestrzeni, ważne jest utrzymanie jednolitej i stabilnej barwy (zob. przykład 35):

Przykład 35. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 1–4



Technika wielokrotnej repetycji jednego dźwięku posiada wiele cech wspólnych z techniką *tremolando*, opartą na wibracyjnym ruchu nadgarstka. Lekkość i selektywność repetycji uzyskać można właśnie poprzez umiejętne wykorzystanie potencjału nadgarstka. W zależności od wyboru palcowania, metoda gry może bardziej polegać na ruchu okrężnym (palce 4-3-2-1), lub ruchu wibracyjnym (palce 1-2-1-2). W okrężnym ruchu dłoni palce znajdują się nisko nad klawiaturą i są szybko zwalniane, aby zminimalizować zużycie energii. W ruchu wibracyjnym należy rozluźniać mięśnie ręki, uelastycznić nadgarstek i jednocześnie uaktywniać czubki palców.

6.2.3.2 Nowe oblicze techniki grania dwudźwięków

W *Scarbo* technika dwudźwiękowa pojawia się w taktach 65–69, 285–288, 299–302 oraz 448–467. Od 65 do 69 taktu dwudźwięki występują w formie *tremolando* w artykulacji *legato*. Środek ciężkości ręki powinien zostać tu przesunięty w prawo (zob. przykład 36):

Przykład 36. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 64–69



W taktach 285–288 i 299–302 występuje ta sama technika, ale w artykulacji *staccato*. Interwały są teraz większe niż tercja i bardziej rozproszone w fakturze. Podczas ćwiczenia można używać różnego rodzaju rytmicznych przekształceń materiału (np. dodając rytm punktowany), aby lepiej nauczyć się szybkiego przemieszczania ręki. Palce powinny chwycić

i puszczać klawisze szybkim ruchem, aby *staccato* pozostawało energiczne (zob. przykład 37):

Przykład 37. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 282–291 i 298–302



W dłuższym odcinku od 448 do 467 taktu partia prawej ręki składa się głównie z interwałów sekundy. Sytuacja ta jest bardzo nietypowa dla wykonawcy, ponieważ w literaturze fortepianowej pochody dwudźwięków opierają się głównie na tercjach, kwartach i sekstach, prawie nigdy jednak na sekundach – wymaga to znalezienia nowego sposobu palcowania. W sprytny sposób używany jest tu pierwszy palec, który często samodzielnie wykonuje dwudźwięk mieszczący się na białych klawiszach, co znacznie ułatwia i upłynnia przebieg. W sytuacjach tych, pierwszy palec powinien być wyprostowany i ustawiony bokiem do klawiszy. Na przemian z pierwszym palcem używane są palce drugi i trzeci. W długich i jednolitych przebiegach tego typu, środek ciężkości prawej ręki powinien być zrównoważony. Jednocześnie nadgarstek powinien podążać za kierunkiem postępowania przebiegu (zob. przykład 38):

Przykład 38. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 454–459



Uniesienie nadgarstka i przesunięcie go w prawo może ułatwić pracę pierwszemu palcowi i stworzyć większą przestrzeń do przemieszczania się między czarnymi i białymi klawiszami. *Crescendo* należy budować powoli i spokojnie, unikając przesadnego wzrostu dynamiki. Jest to wskazane zarówno ze względów muzycznych, jak i praktycznych, ponieważ pozwala uniknąć zmęczenie ramienia.

Powyższy odcinek jest przykładem nowatorstwa Ravela nie tylko na polu harmonicznym i fakturalnym, ale też czysto pianistycznym. Technika gry dwudźwiękami obecna była w muzyce fortepianowej od dawna, tutaj jednak zyskała nowe oblicze.

6.2.3.3 „Techniki tocatowe”

Toccata jako gatunek to w praktyce rodzaj muzyki improwizowanej i wirtuozowskiej, odzwierciedlający styl wolny, pełen pasji i fantazji.²⁴ W muzyce na instrumenty klawiszowe często kojarzony jest z metodą naprzemiennej gry rękami w szybkim tempie. Metoda ta sprawdza się zarówno w przypadku pojedynczych dźwięków, dwudźwięków, jak i całych akordów. Była ona obecna już w utworach kompozytorów barokowych, a najbardziej charakterystyczną jej implementację znajdujemy w twórczości Liszta.

W *Scarbo* technika ta również znajduje szerokie wykorzystanie, np. w taktach 23–29, 55–56, 62–63, 95–101, 256–267, 277–312, 359–365 oraz 554–577, co nadaje kompozycji charakter tocatowy. Odcinki te wymagają od wykonawcy dużych pokładów energii i pasji.

²⁴ Wu Zuqiang, *Analiza formy i dzieła muzycznego* [M], People's Music Publishing House, Pekin 2017, s. 131.

Na początku ćwiczenia fragmentów o charakterze toccatowym szczególnie ważne jest rozpoczęcie od wolnego tempa i ustalenie najwygodniejszego palcowania oraz realizacja tekstu w sposób wyraźnie podkreślający puls i podział na grupy rytmiczne. Utwór ten charakteryzuje się obecnością wielu cztero- i pięciodźwięków wykonywanych jedną ręką, co w połączeniu z szybkim tempem czyni go bardzo wymagającym technicznie. Problemem wykonawczym jest tu połączenie precyzji technicznej z oddaniem czysto muzycznego sensu tego ciekawego materiału. Praca wykonawcy w toccatowych odcinkach polega na odkryciu zależności pomiędzy mechaniką gry naprzemiennej a spójnością frazy.

Również fragmenty oparte na repetycji dźwięków i rytmicznym akompaniamencie (takty 95–101, 256–267, 277–284, 291–298 i 305–308) wpisują się w idiom toccatowy. Dodatkowej energii dodają im okazjonalne przednutki w partiach obu rąk, które muszą być realizowane bardzo szybko i selektywnie (zob. przykład 39):

Przykład 39. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 259–264



Szybka i dynamiczna gra może być bardzo efektowna, ale może powodować też napięcie mięśni ramion, przedramion i nadgarstków. W praktyce ćwiczeniowej powinno się zawsze zwracać uwagę na rozluźnienie tych mięśni oraz balans całego aparatu wykonawczego z talią jako centrum, górną częścią ciała poruszającą się w lewo i prawo zgodnie ze zmianami rejestrów, z łokciem jako dźwignią przenoszącą siłę na klawiaturę oraz z dłońmi i palcami jako punktami podparcia rąk. Podczas przechodzenia z jednej pozycji dłoni do kolejnej, palce powinny być w gotowym ułożeniu już z wyprzedzeniem. Sposób organizacji materiału jest w utworze na tyle skomplikowany, że, zdaniem autora, ćwiczenie zawsze oburącz przynieść może dużo większe korzyści w zrozumieniu i opanowaniu go, niż ćwiczenie rękami osobno.

6.2.3.4 Szybkie pasaże jako efekt dźwiękowy

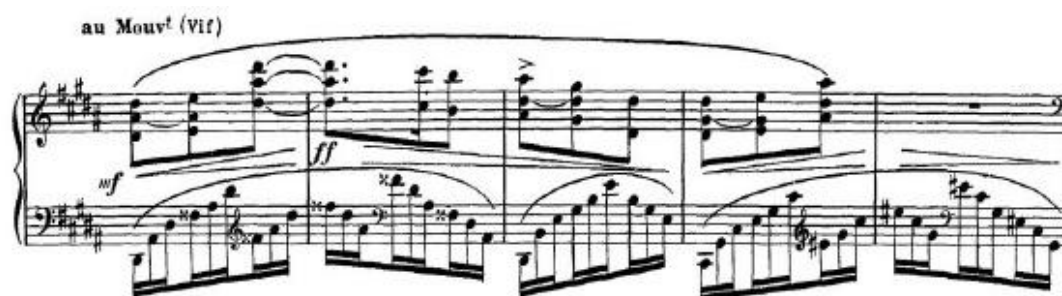
W *Scarbo* występuje mnóstwo szybkich pasaży, które obrazować mają podstępny i przebiegły

wizerunek złego, tytułowego karła. Nieraz znajdują się one w warstwie akompaniującej, a innym razem przyjmują rolę pierwszoplanową. Występują w taktach 32–36, 110–114, 326–342, 422–447 i 580–614.

W temacie głównym w taktach 32–36 oraz 110–114 partia prawej ręki prowadzi narrację melodyczną, a partia lewej ręki zakreśla wznosząco-opadający pasaż w triolach szesnastkowych. Pomimo wspólnej dla obu rąk pulsacji ósemkowej, lewa ręka nie powinna zbyt podporządkowywać się rytmice tematu, ale raczej zakreślić jeden duży łuk.

W tym miejscu autor sugeruje, aby materiał w partii lewej ręki nie traktować jako zestawu triol, lecz w dłuższej perspektywie, przynajmniej jako grupy 9-dźwiękowe. Na przykładzie pasażu w taktach 32–33: środek ciężkości i nachylenie dłoni powinno ulegać przesunięciu od basowego *dis* do sopranowego *fisis*, w formie jednego płynnego ruchu. Największą trudność sprawia wyrównanie rytmu, barwy i artykulacji podczas przenoszenia ponad kciukiem pozostałych czterech palców (zob. przykład 40):

Przykład 40. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 32–36



Pasaże tego typu pojawiają się też w kierunku opadającym, w partii prawej ręki, np. w taktach 326–342. Pasaż odbierany jest w pewnym momencie przez lewą rękę – przejście to powinno być jak najbardziej spójne i łagodne (zob. przykład 41):

Przykład 41. *Gaspard de la nuit*, cz. III: Scarbo, t. 323–331



Jedyny w swoim rodzaju pochód z taktów 422–447 wykorzystuje szybkie przebiegi sekundowo-tercjowe, tworząc brzmieniową plamę, która ilustrować ma przenikliwy podmuch zimnego wiatru. W czasie, gdy lewa ręka wykonuje temat, prawa ręka skupia się na ostinatowych figurach wprowadzających element ruchowy. Po zastosowaniu pedalizacji, efekt brzmieniowy jest przerażający. Niewskazane są tu zmiany dynamiki, muzyka powinna raczej pozostawać w tajemniczym *pp*, zgodnie z instrukcją kompozytora. Upiorny, podwójny tryl w takcie 435 i następujący po nim opadający pasaż, przedstawiają zbliżającego się w nawiedzonym otoczeniu Scarbo, w dalszym ciągu płatającego figle biednemu księciu. Autor podkreśla, że w wykonaniu powinno się opierać się na własnym wyobrażeniu tej sceny i starać się jak najlepiej naśladować wizerunek złego krasnoluda (zob. przykład 42):

Przykład 42. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 432–437



Takty 580–591 to kolejny powrót tematu głównego. W pasażach pojawiają się tu dodatkowe dwudźwięki lub akordy, co wpływa na sposób ich wykonania i utrudnia go. Manipulacja środkiem ciężkości obu rąk jest podstawowym sposobem skutecznego wykonania tych przebiegów (zob. przykład 43). W kolejnych taktach (584–614), mikrodynamika oparta na szybkich zgłośnieniach i ściszeniach zyskuje w narracji rolę pierwszoplanową.

Przykład 43. *Gaspard de la nuit*, cz. III: *Scarbo*, t. 581–585



Szybkie pasáže podzielone pomiędzy partie obu rąk pojawiają się w taktach 228–234 oraz 249–255. Ravel użył bardzo precyzyjnego podziału rytmicznego na grupy triol szesnastkowych i trzydziestodwójek, kierując się prawdopodobnie względami techniczno-pianistycznymi. Autor sugeruje jednak, żeby połączyć te grupy ze sobą i wykonywać je równymi wartościami, jako grupy 10-nutowe, co nada im bardziej błyskotliwego charakteru (zob. przykład 44):



6.2.3.5 Skomplikowane zabiegi rytmiczne

W *Gaspard de la nuit* w częściach *Ondine* i *Scarbo* występują liczne problemy wykonawcze związane ze złożonym rytmem i polirytmią. Trudnością jest zestawienie ze sobą i kontrolowanie dwóch asynchronicznych (pod względem rytmicznym) partii. Po przeprowadzeniu wywiadów z wieloma osobami uczącymi się gry na fortepianie autor odkrył, że większość z nich, gdy ma do czynienia z tego rodzaju zjawiskami rytmicznymi, polega na jak najszybszym wytwarzaniu w sobie stałej pamięci mięśniowej podczas powtarzanych ćwiczeń. Pamięć mięśniowa jest oczywiście ważna, ale poleganie tylko na niej jest bardzo zawodne i może być nieprzewidywalne. Aby osiągnąć bardziej stabilny stan, konieczne jest staranne rozpracowanie skomplikowanych układów polirytmicznych w sposób świadomy, dzieląc je początkowo na odcinki, a następnie przyswajając w całości.

Układy takie występują w taktach 53–55, 66–67, 75–78 w utworze *Ondine* oraz 454–459 w *Scarbo*. Odczytując tekst polirytmiczny w sposób świadomy należy wspomóc się matematyką. Po pierwsze, trzeba znaleźć najmniejszą wspólną wielokrotność liczb odpowiadających ilościom nut w grupach w partiach obu rąk. Następnie trzeba zlokalizować położenie danej nuty w wykresie podzielonym na tyle części, ile wynosi ta najmniejsza wspólna wielokrotność (części te reprezentują podział czasu na równe odcinki). Przykładowo: najmniejsza wspólna wielokrotność między grupami triol i czwórek wynosi 12, a najmniejsza wspólna wielokrotność między triolami i kwintolami wynosi 15.

Aby ułatwić zrozumienie tego sposobu, autor przygotował poniższą ilustrację:

Schemat przedstawiający zależność czasową pomiędzy grupami triol i czwórek



6.3 *Gaspard de la nuit* – zastosowanie pedałów

Wszystkie trzy pedały fortepianu znajdują zastosowanie w twórczości Ravela. Częstotliwość używania lewego pedału (*una corda*) jest niezwykle wysoka, co wiąże się z dużą rolą, jaką odgrywa w muzyce Ravela kolorystyka, a także z szerokim zakresem stosowanej dynamiki. W *Gaspard de la nuit* Ravela nie ma zbyt wielu oznaczeń pedalizacji, a więc zwykle to wykonawca decyduje o częstotliwości i intensywności stosowania pedałów. Na podstawie własnego doświadczenia, autor podsumował to zagadnienie w następujący sposób:

Prawy pedał używany jest w grze na fortepianie tak często, że u wielu pianistów czynność ta staje się mechaniczna. Efekt dźwiękowy jest monotonny. Muzyka impresjonistyczna z zasady sprzeciwia się temu i stawia przed wykonawcą nowe wymagania. Kluczowe staje się operowanie głębokością wciśnięcia zarówno prawego, jak i lewego pedału – to ona decyduje o ostatecznym efekcie brzmieniowym. Ważny jest też dokładny moment wciśnięcia oraz wypuszczenia pedału. Głębokość wciśnięcia prawego pedału wpływa na czas wybrzmiewania podtrzymywanych dźwięków. W miarę narastania poziomu nasycenia i skomplikowania harmoniki, zazwyczaj sprawdza się bardziej oszczędne stosowanie prawego pedału. Przy tym wszystkim, pedałów nie powinno się wciskać i wypuszczać zbyt gwałtownie.

6.3.1 Pedalizacja w *Ondine*

Scena przedstawiona na początku *Ondine* rozgrywa się w nocy, a tytułowa nimfa unosi się nad jeziorem. Aby oddać drobne pofałdowania wody na tafli spokojnego jeziora, oprócz kontrolowania siły nacisku palców na klawisze i środka ciężkości ręki, trzeba kreatywnie i czujnie używać prawego i lewego pedału, aby wzbogacić efekt dźwiękowy i uczynić scenę bardziej barwną. Prawy pedał nie powinien być wciśnięty do końca, ale raczej w połowie lub w jednej trzeciej. Zmiany pedału powinny być uzależnione od zmian harmoniczych lub

frazowych, a nie od podziału na takty. Ma to służyć zapewnieniu ciągłości i wsparcia długim liniom melodycznym (zob. przykład 45):

Przykład 45. *Gaspard de la nuit*, cz. I: *Ondine*, t. 4–7



6.3.2 Pedalizacja w *Le Gibet*

W partyturze *Le Gibet* Ravel wyraźnie zaznaczył, że „pedał *una corda* powinien być stosowany przez cały utwór”. Tempo jest niezwykle wolne, a melodyka dość jednorodna, co sprawia wrażenie dużej przestrzenności. Operowanie lewym pedałem jest zatem niezbędne do osiągnięcia pewnego poziomu niuansowania barwy i dynamiki, które jest tu tak wskazane (zob. przykład 46):

Przykład 46. *Gaspard de la nuit*, cz. II: *Le Gibet*, t. 40–42



W *Gaspard de la nuit* lewy pedał jest używany bardziej rygorystycznie niż prawy pedał, bowiem kompozytor wyraźnie zaznaczył, że musi być on obecny w znacznej części *Ondine* i *Le Gibet*. Jego celem jest pomoc wykonawcy w realizacji subtelnych i delikatnych efektów dźwiękowych, a także jeszcze większe skonstrastowanie (w skali całej kompozycji) bardzo

cichych fragmentów z tymi kulminacyjnymi.

6.3.3 Pedalizacja w *Scarbo*

Należy zauważyć, że w *Scarbo* bardzo mało jest zastosowań prawego pedału na dłuższych odcinkach, ponieważ przeważają w nim krótkie frazy i wyrazista artykulacja. Należy natomiast używać tego pedału do podkreślania rytmicznego charakteru kompozycji, np. stosując go w punktach akcentowanych.

Uwaga końcowa

Na koniec autor chciałby zasugerować pianistom studiującym suitę *Gaspard de la nuit* przeczytanie oryginalnego poematu Bertranda w celu lepszego zrozumienia literackiego świata, który zainspirował Ravela. Warto też pamiętać, że samo znalezienie odpowiadającego indywidualnym predyspozycjom palcowania to już duży krok w stronę przyswojenia materiału. Za podstawową zasadę przyjąć należałoby: ramiona i ręce muszą być rozluźnione, a palce elastyczne, ale też aktywne – wtedy powstają sprzyjające warunki wykonawcze.

Wnioski

Maurice Ravel nazywał siebie „mistrzem aranżacji tonalnej”²⁵ i miał wrodzoną skłonność do wyrażania się poprzez skomplikowane techniki kompozytorskie oraz piękną i elegancką formę. Jako muzyk francuski, odziedziczył tradycję wyrafinowania, ale jego surowa prostota charakteru i „skomplikowany, ale niechaotyczny duch twórczy” również przebijały się przez jego twórczość. W późniejszym etapie, twórczość ta stała się jeszcze bardziej głęboka, wyrafinowana, ale jednocześnie w pewnym sensie prostsza. W którymś momencie do głosu coraz bardziej zaczęły dochodzić wewnętrzne skłonności neoklasyczne Ravela, przełamując tym samym jego wyłączną przynależność do nurtu impresjonistycznego. Dzieła Ravela są zawsze wieloaspektowe, zawierają w sobie nie tylko bogaty koloryt muzyki impresjonistycznej, ale odzwierciedlają także rygor muzyki czysto intelektualnej.

Źródła twórczości kompozytora są ściśle związane z jego życiem i stanowią odbicie jego nastrojów i myśli w różnych okresach. W dwóch omawianych w pracy utworach możemy odnaleźć zarówno namiętność hiszpańskiej muzyki ludowej, łagodność i delikatność francuskiej muzyki dworskiej, jak i subiektywne wyobrażenia postaci i scen poetyckich. Ravel zintegrował elementy narodowe z uniwersalnymi, jednocześnie wypełniając swoje dzieła nowatorskimi rozwiązaniami kompozytorskimi, które nadały im blasku i otworzyły nowe ścieżki rozwoju muzyki w XX wieku.

W niniejszej pracy autor omawia szczegółowo postać i dwa wybrane dzieła Ravela, bazując na doświadczeniach estradowych i wiedzy własnej, dokonując ich wszechstronnej analizy formalnej i harmonicznej, charakterystyki cech muzycznych, definicji stylu, a także opisując wszelkie trudności techniczne i potencjalne problemy wykonawcze z nimi związane. Ravel jako kompozytor-pianista nadaje swoim dziełom fortepianowym oblicze symfoniczne. Przyjmuje on wielopokoleniową tradycję pianistyczną z szacunkiem i dodaje swój wkład w jej historyczny rozwój. Z punktu widzenia strukturalnego, podąża, podobnie jak większość romantyków, za normami kompozycji ustalonymi w okresie klasycyzmu, odnosząc się do nich z podziwem i rozwijając je w sposób indywidualistyczny. Jego miłość do muzyki tanecznej wyczuwalna jest nawet w utworach niebędących tańcami. Wykonawca dzieł Ravela powinien zatem rozumieć i łączyć ze sobą elementy klasyczne, romantyczne, impresjonistyczne i wiele innych, doceniając wybitny kunszt i artyzm tego połączenia.

²⁵ Arbie Orenstein, *Reflections...*, op. cit., s. 236.

Autor ma nadzieję, że owa praca uporządkowała wiedzę na temat różnorodnego i wymykającego się prostym definicjom stylu ravelowskiego i pogłębiła w czytelniku zrozumienie artystycznych walorów twórczości tego wybitnego kompozytora.

Bibliografia

1. Ludwig Finscher / Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Metzler, 1994.
2. Jean Echenoz, tł. Yu Zhongxian, *Ravel* [M], Hunan Literature and Art Publishing House, Changsha 2017.
3. Hong Shijie, *Ravel, Selected Piano Pieces* [M], People's Music Publishing House, Pekin 1988.
4. Zhang Min, *A Brief History of Piano Art* [M], Henan University Press, Zhengzhou 2008.
5. Hélène Jourdan-Morhange, tł. Zhang Hui, *Ravel et nous* [M], Shanghai Conservatory of Music Press, Szanghaj 2014.
6. Arbie Orenstein, *Reflections on Maurice Ravel's Creativity* [J], National Central University Journal of Humanities Vol. 61, June 2016.
7. Arbie Orenstein, tł. Sumei Li, *The Ravel's musical aesthetics* [J], Music Art: Journal of Shanghai Conservatory of Music, Szanghaj 1986 (2).
8. Shen Xuan, *Outstanding Masters of Orchestral Colour* [M], People's Music Publishing House, Pekin 1983.
9. Donald Jay Grout / Claude V. Palisca, *A History of Western Music* [M], People's Music Publishing House, Pekin 2010.
10. Laurence Davies, tł. Wen Hong, *Ravel Orchestral Music*, BBC Guide 29: [M]. Huashan Wenyi Publishing House, 1999.
11. Runyang Yu, *General History of Western Music* [M], Shanghai Music Press, Szanghaj 2003.
12. Paul-Henri Lang, *Music in Western Civilisation* [M], Guizhou People's Publishing House, Guiyang 2001.
13. Zhou Wei, *A History of Western Piano Art* [M], Shanghai Music Press, Szanghaj 2003.
14. *Encyclopedia of China - Music and Dance*, pod redakcją Komitetu Redakcyjnego Encyclopedia of China [M], Encyclopedia of China Publishing House, Pekin 1992.
15. Aloysius Bertrand, tł. Huang Jianhua, *Gaspard de la nuit* [M], East China Normal University Press, Szanghaj 2017.
16. Michael Stegemann, tł. Song Ling, *Maurice Ravel* [M], People's Music Publishing House, Pekin 2014.
17. Deborah Mawer, *The Cambridge Companion to Ravel* [M], Cambridge University Press, 2000.

18. Ernst Hermann Meyer, tł. Yao Jinxin i Lan Yusheng, *Some Problems of Music Aesthetics* [M], People's Music Publishing House, Pekin 1984.
19. Chen Yu-hsiu, *A Study of Ravel's Piano Works* [M], All Music Score Publishing House, Tajpej 1982.
20. Leonard B. Meyer, tł. He Qiansan, *Emotion and Meaning in Music* [M], Beijing University Press, Pekin 1991.
21. Wu Zuqiang, *Analiza kompozycji i utworów* [M], People's Music Publishing House, Pekin 2017.
22. Vlado Perlemuter / Helene Jourdan-Morhange, red. Harold Taylor, *Ravel According to Ravel* [M], 2005.
23. Olivier Messiaen / Yvonne Loriod-Messiaen, *Analyses of the Piano Works of Maurice Ravel* [M], Editions Durand, Paryż 2005.

Załącznik I – A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (fragment) – oryginalny francuski

LA NUIT ET SES PRESTIGES

IX

ONDINE.

(. Je croyais entendre

Une vague harmonie enchanter mon sommeil,
Et près de moi s'épandre un murmure pareil
Aux chants entrecoupés d'une voix triste et tendre.

— *Les deux Génies* de Ch. Brugnot)

Écoute!—Écoute!—C'est moi, c'est Ondine qui frôle de ces gouttes d'eau les losanges sonores de ta fenêtre illuminée par les mornes rayons de la lune; et voici, en robe de moire, la dame châtelaine qui contemple à son balcon la belle nuit étoilée et le beau lac endormi.

Chaque flot est un ondin qui nage dans le courant, chaque courant est un sentier qui serpente vers mon palais, et mon palais est bâti fluide, au fond du lac, dans le triangle du feu, de la terre et de l'air.

Écoute!—Écoute!—Mon père bat l'eau coassante d'une branche d'aulne verte, et mes soeurs caressent de leurs bras d'écume les fraîches îles d'herbes, de nénuphars et de glaïeuls, ou se moquent du saule caduc et barbu qui pêche à la ligne.

Sa chanson murmurée, elle me supplia de recevoir son anneau à mon doigt, pour être l'époux d'une Ondine, et de visiter avec elle son palais, pour être le roi des lacs.

Et comme je lui répondais que j'aimais une mortelle, boudeuse et dépitée, elle pleura quelques larmes, poussa un éclat de rire, et s'évanouit en giboulées qui ruissellèrent blanches le long de mes vitraux bleus.



[Henri Fantin-Latour – *La Femme dans la mer*]

PIECES DÉTACHÉES

EXTRAITES DU PORTEFEUILLE DE L'AUTEUR

XI

LE GIBET.

(Que vois-je remuer autour de ce gibet?

— *Faust* de J. Wolfgang von Goethe)

Ah! ce que j'entends, serait-ce la bise nocturne qui glapit, ou le pendu qui pousse un soupir sur la fourche patibulaire?

Serait-ce quelque grillon qui chante tapi dans la mousse et le lierre stérile dont par pitié se chausse le bois?

Serait-ce quelque mouche en chasse sonnante du cor autour de ces oreilles sourdes à la fanfare des hallali?

Serait-ce quelque escarbot qui cueille en son vol inégal un cheveu sanglant à son crâne chauve?

Ou bien serait-ce quelque araignée qui brode une demi-aune de mousseline pour cravate à ce col étranglé?

C'est la cloche qui tinte aux murs d'une ville, sous l'horizon, et la carcasse d'un pendu que rougit le soleil couchant.



[Victor Hugo]

XII

SCARBO.

(Il regarda sous le lit, dans la cheminée, dans le bahut;

—personne. Il ne put comprendre par où il s'était introduit,

par où il s'était évadé.

— *Contes nocturnes* de Hoffmann)

Oh! que de fois je l'ai entendu et vu, Scarbo, lorsqu'à minuit la lune brille dans le ciel comme un écu d'argent sur une bannière d'azur semée d'abeilles d'or!

Que de fois j'ai entendu bourdonner son rire dans l'ombre de mon alcôve, et grincer son ongle sur la soie des courtines de mon lit!

Que de fois je l'ai vu descendre du plancher, pirouetter sur un pied et rouler par la chambre comme le fuseau tombé de la quenouille d'une sorcière.

Le croyais-je alors évanoui? le nain grandissait entre la lune et moi, comme le clocher d'une cathédrale gothique, un grelot d'or en branle à son bonnet pointu!

Mais bientôt son corps bleuissait, diaphane comme la cire d'une bougie, son visage blémissait comme la cire d'un lumignon,—et soudain il s'éteignait.



[Albrecht Dürer – *The Dwarf with a sword and walking stick*]

Załącznik II – A. Bertrand, *Gaspard de la Nuit* (fragment) – przekład angielski

Autor przekładu: Gilbert Alter

Źródło: <https://www.bilibili.com/read/cv18553161>

THE NIGHT AND ITS PRESTIGES (Translated by Gilbert Alter)

IX

UNDINE.

(. I thought I heard a faint harmony that enchants my sleep. And close to me radiates an identical murmur of songs interrupted by a sad and tender voice.

— *The Two Spirits*, by Ch. Brugnot)

- "Listen! - Listen! - It is I, it is Ondine who brushes drops of water on the resonant panes of your windows lit by the gloomy rays of the moon; and here in gown of watered silk, the mistress of the chateau gazes from her balcony on the beautiful starry night and the beautiful sleeping lake.

"Each wave is a water sprite who swims in the stream, each stream is a footpath that winds towards my palace, and my palace is a fluid structure, at the bottom of the lake, in a triangle of fire, of earth and of air.

"Listen! - Listen! - My father whips the croaking water with a branch of a green alder tree, and my sisters caress with their arms of foam the cool islands of herbs, of water lilies, and of corn flowers, or laugh at the decrepit and bearded willow who fishes at the line. »

Her song murmured, she beseeches me to accept her ring on my finger, and be the husband of an Ondine, and to visit with her her palace and be king of the lakes.

And as I was replying to her that I loved a mortal, sullen and spiteful, she wept some tears, uttered a burst of laughter, and vanished in a shower that streamed white down the length of my stained glass windows.

XI

THE GIBBET.

(What do I see stirring around that gibbet?

— *Faust*, by J. Wolfgang von Goethe)

Ah! that which I hear, was it the north wind that screeches in the night, or the hanged one who utters a sigh on the fork of the gibbet?

Was it some cricket who sings lurking in the moss and the sterile ivy, which out of pity covers the floor of the forest?

Was it some fly in chase sounding the horn around those ears deaf to the fanfare of the halloos?

Was it some scarab beetle who gathers in his uneven flight a bloody hair from his bald skull?

Or then, was it some spider who embroiders a half-measure of muslin for a tie on this strangled neck?

It is the bell that tolls from the walls of a city, under the horizon, and the corpse of the hanged one that is reddened by the setting sun.

XII

SCARBO.

(He looked under the bed, up the chimney, in the closets; nothing.

He couldn't understand how it got in, or how it got out.

— *Nocturnal Tales*, by Hoffmann)

How often I have seen and heard you, Scarbo, when at midnight the moon is shining in the sky like a silver shield emblazoned on an azure banner oversprinkled with golden bees!

How often I have heard your laughter ooze from the shadows of my alcove, and the rasp of your fingernail scratching at the silk of my bed curtains.

How often I have watched you drop from the ceiling, pirouette on one foot, and roll across the room, like a bobbin fallen from a sorcerer's loom!

Do I believe he has gone? The dwarf looms between me and the moon, like the spired belfry of a gothic cathedral, a jester's golden bell jangling at the tip of his pointed cap!

But soon his body turns bluish, diaphanous as candle wax; his face becomes bluish as a candle-end—which suddenly blinks out.

Podziękowania

Przy okazji ukończenia tej pracy chciałbym najpierw podziękować mojej opiekunce, Pani Profesor Elżbiecie Pasierowskiej i wszystkim wykładowcom, którzy mnie uczyli. Jestem również wdzięczny moim nauczycielom gry na fortepianie, którzy dodawali mi otuchy po każdym koncercie i egzaminie semestralnym. Studiuję w Polsce od dziesięciu lat. Wszyscy nauczyciele w Akademii Muzycznej w Gdańsku zawsze wywierali na mnie pozytywny wpływ swoją hojnością, stylem nauczania i rygorystycznym podejściem akademickim. Jestem zaszczycony, że mogłem studiować tutaj przez tak długi czas. Polska jest moim drugim domem.

Podczas całego procesu wyboru tematu, pisania i poprawiania mojej pracy doktorskiej moja promotor, Pani Profesor Elżbieta Pasierowska, udzielała mi bezinteresownej pomocy, dostarczając inspiracji i omawiając różne szczegóły pracy, abym mógł pomyślnie ją ukończyć. Jednocześnie podczas nauki gry na fortepianie Pani Profesor udzielała mi cennych wskazówek i pomocy, co przyczyniło się do znacznych postępów w mojej grze na fortepianie. Uosabia ona głęboką wiedzę, rygorystyczne podejście do nauki oraz szlachetne cnoty współczucia i empatii, które często sprawiają, że czuję wdzięczność i wzruszenie.

Na koniec – głęboko opłakuję mojego pierwszego polskiego nauczyciela, Pana Profesora Andrzeja Artykiewicza, który poprowadził dla mnie pierwszą klasę mistrzowską w Pekinie w Chinach. Lekcje z nim były dla mnie zaszczytem i utwierdziły mnie w postanowieniu studiowania muzyki w Polsce.

Jeszcze raz chciałbym podziękować wszystkim profesorom naszej uczelni i tym, którzy mnie prowadzili i bardzo mi pomogli podczas studiów licencjackich i magisterskich oraz podczas przygotowywania doktoratu. Jednocześnie chciałbym podziękować wszystkim ekspertom i profesorom, którzy poświęcą czas na recenzowanie mojej pracy.

Dziękuję wszystkim osobom, które troszczyły się o mnie i pomagały mi przez ostatnie dziesięć lat. Chciałbym podziękować moim rodzicom za umożliwienie mi kontynuowania nauki w Polsce. Cicho mnie wspierali i stali się moją siłą napędową. Tę pracę wręczyłem im jako podziękowanie za moje niezapomniane doświadczenia związane ze studiami w Polsce. Mam nadzieję, że dzięki moim nieustającym wysiłkom będę mógł przyczynić się do rozwoju edukacji fortepianowej w mojej ojczyźnie.