



MICHAŁ ZIELIŃSKI

ORCID : <https://orcid.org/0000-0003-3729-6637>

Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy
Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki i Reżyserii Dźwięku

Lekcja orkiestracji czyli nie całkiem prawdziwy dialog dwóch znanych kompozytorów

DOI: 10.34861/aspmuz12-22_lek-ork

W katalogu kompozycji Maurycego Ravela znajdziemy wiele utworów symfonicznych, których pierwowzór stanowią jego dzieła fortepianowe. Po latach kompozytor sukcesywnie opracowywał je na orkiestrę symfoniczną z zamiarem uatrakcyjnienia ich brzmienia. Dzięki kunsztowi z jakim władał rozbudowanym aparatem orkiestrowym zyskał renomę mistrza w sztuce orkiestracji, a status ten potwierdza choćby fakt, iż spośród wielu opracowań *Obrazków z wystawy* Modesta Musorgskiego, to właśnie Ravelowska transkrypcja cieszy się do dziś największym uznaniem krytyki i popularnością wśród wykonawców.

Partytury Ravela stanowią prawdziwą skarbnicę wiedzy na temat instrumentacji i z powodzeniem mogłyby być wykorzystane jako kompletne podręczniki, zawierające mnóstwo cennych wskazówek dla kompozytorów. Im bardziej zagłębiam się w studiowanie symfonicznych partytur Ravela, tym bardziej przekonuję się o słuszności powyższego twierdzenia.

Niniejszy tekst jest dość nietypową propozycją metodologiczną, gdyż ujmuję dyskurs w formę rozmowy pomiędzy mistrzem a uczniem. Wydaje się, że taki sposób prezentowania skomplikowanych niekiedy zagadnień warsztato-

wych — mający swoje korzenie w platońskich dialogach, a w renesansie czy baroku wykorzystywany z powodzeniem w pracach dotyczących muzyki (jak chociażby w traktacie o tańcu *Orchésographie* Thoinota Arbeau z 1589 roku czy w traktacie o kontrapunkcie Johanna Josepha Fuxa *Gradus ad Parnassum* z 1725 roku) — również obecnie może okazać się użyteczny. Dwubiegunowy sposób dochodzenia do intencji kompozytora (zwłaszcza, gdy — jak w przypadku Ravela — jest on również instrumentatorem swoich fortepianowych utworów) może w bardziej przystępny sposób zobrazować, na jakie problemy należy zwracać uwagę przeglądając partytury pod kątem techniki orkiestracji.

Sytuacyjny kontekst poniższego dialogu został wymyślony przeze mnie dla uatrakcyjnienia formy wypowiedzi. Jednakże fikcja ta nie jest pozbawiona pewnej dozy prawdopodobieństwa, gdyż na interlokutora Ravela wytypowałem George’a Gershwin. Faktem jest, iż obaj wymienieni kompozytorzy poznali się osobiście w 1928 roku, podczas amerykańskiej podróży autora *Bolera*. Wiadomo również, że kilka miesięcy później Gershwin — muzyczny samouk, często podkreślający niedostatki swojego warsztatu — przebywając w Europie zwrócił się do kilku wybitnych twórców z prośbą o udzielenie lekcji kompozycji. Wśród nich, obok Igora Strawińskiego i Albana Berga, znalazł się również Maurice Ravel. Co prawda, wszyscy oni dyplomatycznie odmówili, to jednak spotkania te nie pozostały bez wpływu na rozwój języka dźwiękowego twórcy *Błękitnej rapsodii*.

* * *

8 marca 1928 roku. Nowojorska rezydencja Ewy Gauthier. Przyjęcie z okazji 53. rocznicy urodzin Maurycego Ravela (R), słynnego francuskiego kompozytora, finalizującego właśnie swoje pierwsze amerykańskie tournée. Wśród zaproszonych gości jest obecny George Gershwin (G), autor popularnych musicali, który po oszalamiającym sukcesie *Rhapsody in Blue* w 1924 roku stał się jednym z prekursorów amerykańskiej szkoły kompozytorskiej (zob. fotografia 1)

R: Mister Gershwin! Jak to miło, że znalazł pan chwilę czasu, aby zająrzeć na moje przyjęcie. Słyszałem wiele dobrego o *Błękitnej rapsodii* i już od momentu przyjazdu do Ameryki bardzo chciałem poznać jej autora.

G: Ależ Mistrzu! Czymże jest moja skromna improwizacja wobec pańskiego *Dafnisa*. Zawsze marzyłem o tym, by oprócz broadwayowskich przebojów, które przetrwają sezon lub dwa, napisać coś solidnego, jak poemat symfoniczny czy opera — coś, co pozwoliłoby mojej twórczości zaistnieć w salach koncertowych. Pańska subtelna i wyrafinowana muzyka, tak znakomicie zinstrumentowana, jest dla mnie niedoścignionym wzorem.



Fotografia 1. Stoją od lewej: Oscar Fried (dyrygent), Eva Gauthier (śpiewaczka), Manoah Leide-Tedesco (kompozytor, dyrygent), George Gershwin; przy fortepianie: Maurice Ravel, © PUBLIC DOMAIN

R: Zdecydowanie powinien pan wyzbyć się wszelkich kompleksów. Przecież ma pan już ustaloną renomę i nie musi przedstawiać się na komponowanie muzyki koncertowej. W moim przekonaniu może to jedynie zaszkodzić. Ulegając wzorcom europejskim utraci pan oryginalne, indywidualne oblicze swojej muzyki.

G: Dziękuję za te pokrzepiające słowa. Chciałbym jednak skomponować choćby jeden poważniejszy utwór. Mam już kilka pomysłów na poemat symfoniczny i korzystając z okazji ośmielam się prosić o kilka wskazówek.

R: Po coś chce pan zostać drugorzędnym Ravelem, skoro może być pierwszorzędnym Gershwinem?

G: Jestem muzycznym samoukiem i do dziś odczuwam braki w wykształceniu. Orkiestrację *Rhapsody in Blue* byłem zmuszony powierzyć koledze (*Ferde Grofé*) mającemu doświadczenie w opracowywaniu utworów na zespoły jazzowe. W przyszłości jednak chciałbym uniknąć takiej sytuacji i dlatego pragnę poszerzyć wiedzę, aby móc w pełni zapanować nad wszystkimi aspektami moich kompozycji.

R: Zatem nie mogę odmówić koleżeńskiej przysługi i postaram się podzielić własnymi doświadczeniami. Jeśli ma pan ochotę, możemy zacząć choćby od zaraz...

G: Jak to...? A co z bankietem?

R: Och! Mam już szczerze dosyć tych oficjalnych przyjęć, toastów, uściśków rąk i kurtuazyjnych gestów. Przejdźmy do biblioteki w zachodnim skrzydle, gdzie nikt nam nie będzie przeszkadzał.

Przechodzą do biblioteki, lokując się w wygodnych skórzanych fotelach przy małym fortepianie Pleyela

R: Zatem, drogi kolego, jakichże wskazówek oczekuje pan ode mnie?

G: Myślę, że dobrze byłoby oprzeć się na konkretnym przykładzie. Co by pan powiedział na wspólne zinstrumentowanie *Alborady del gracioso*?

R: To ciekawe, że wybrał pan utwór, który sam zamierzam opracować na orkiestrę (w rzeczywistości Ravel zorkiestrował *Alboradę del gracioso* w 1918 roku). Na półce powinniśmy znaleźć egzemplarz suity *Miroirs*, który podarowałem Miss Gauthier, a na fortepianie leży kilka luźnych arkuszy papieru nutowego.

G: Jeśli pan pozwoli, zagram początkowy fragment na fortepianie. Chociaż znam ten utwór już dość dobrze, to jednak przed przystąpieniem do orkiestrowania chciałbym zyskać świeże spojrzenie.

Gershwin gra Alboradę del gracioso Ravela. Trzeba w tym miejscu dodać, że jako doświadczony „song plugger” w firmie wydawniczej Jerome H. Remicka na Tin Pan Alley świetnie radził sobie z czytaniem nut a vista (zob. przykład 1).

Przykład 1. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 1–4 (wersja fortepianowa), 



R: Pierwsze kilka taktów stanowi jedynie muzyczną przygrywkę, utrwalającą tonację i schemat rytmiczny akompaniamentu, a także sugeruje taneczny charakter kompozycji. Wydaje się więc, że sposób, w jaki je zinstrumentujemy może zaważyć na aurze brzmieniowej całego utworu. Jakiej sekcji powierzyłby pan wykonanie tego fragmentu?

G: Wydaje się, że równie dobre będą zarówno smyczki, jak i instrumenty dęte. Może dobrze byłoby wykorzystać saksofony i trąbki *con sordino* z delikatnym towarzyszeniem marimby, marakasów i clavesów?

R: Widzę, że pan zupełnie nie orientuje się w tradycji muzyki europejskiej. Zaproponowany zestaw instrumentów byłby może odpowiedni, gdybyśmy zamierzali napisać utwór oparty na melodiach latynoskich (dajmy na to, jakąś uwersturę kubańską). Moja *Alborada* jest pomyślana jako stylizacja muzyki hiszpańskiej, więc należałoby poszukać środków dźwiękowych charakterystycznych dla muzyki tego regionu. Chciałem, by faktura akompaniamentu z *arpeggiowanymi* akordami naśladowała brzmienie gitary, a trzeba wiedzieć, że jest to podstawowy instrument stylu flamenco, stanowiącego muzyczną wizytówkę folkloru iberyjskiego. Jak pan myśli, przy pomocy jakich instrumentów orkiestrowych możemy najskuteczniej imitować brzmienie gitary?

G: Harfa? A może *pizzicata* instrumentów smyczkowych? Słyszałem kiedyś *Iberię* Claude'a Debussy'ego i zdaje się, że w ostatniej części wykorzystał właśnie ten efekt do naśladowania dźwięków gitary.

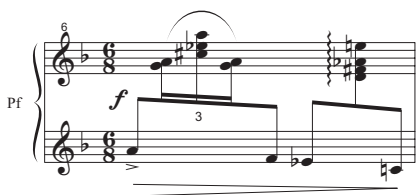
R: Otóż to. Najlepiej zastosujemy i jedno, i drugie. Musimy tylko odpowiednio wzmocnić linię basu, która jest tutaj najważniejsza. Dobrze byłoby też podkreślić akcentowany akord w połowie taktu. Proponuję potroić prymę akordu w partii II skrzypiec, wykorzystując brzmienie pustej struny D. Uzyskamy w ten sposób pożądaną w tym momencie efekt *arpeggia*. (zob. przykład 2)

Przykład 2. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 1–2 (wersja orkiestrowa), 



R: Przejdźmy teraz do taktu szóstego. Ciekaw jestem jak poradzi pan sobie z tą triolową figurą w partii prawej ręki? (zob. przykład 3)

Przykład 3. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 1–2 (wersja orkiestrowa),  PUBLIC DOMAIN



G: Sądzę, że można zachować początkową fakturę *pizzicato*, imitującą brzmienie gitary, ale triola lepiej zabrzmiałaby *arco*. (zob. przykład 4)

Przykład 4. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 6 (propozycja orkiestracji),  PUBLIC DOMAIN

R: Całkiem nieźle, ale kryje się tutaj pewna pułapka. Oktawowe przerzuty bardzo dobrze brzmią na fortepianie, lecz dosłowne przeniesienie ich na aparat orkiestrowy powoduje, że gubimy w ten sposób ukryty motyw melodyczny. Niech pan spojrzy na takt 12, w którym pojawia się główny temat... (zob. przykład 5)

Przykład 5. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 12 (wersja fortepianowa),  PUBLIC DOMAIN

Myszę, że może on stanowić wskazówkę: jak wyłowić ów motyw z nieco zagmatwanej płątaniny akordów. Zresztą niech pan jeszcze raz posłucha tego fragmentu, zagrane go we właściwym tempie. Melodia wyłania się nad wyraz czytelnie.

Ponieważ warto byłoby utrzymać spójność brzmieniową tego odcinka możemy zachować *pizzicato* w smyczkach, kumulując materiał dźwiękowy trioli do postaci jednego akordu, a wspomniany motyw melodyczny przydzielić harfie i któremuś z instrumentów dętych drewnianych.

G: Jaki konkretny instrument ma pan na myśli? Może obój... albo klarnet? Brzmienie fletu będzie chyba zbyt delikatne. W najniższym rejestrze trudno używać na nim dynamikę *forte*.

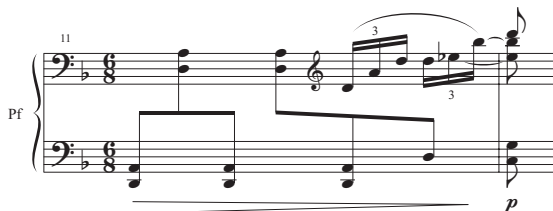
R: Co prawda rejestr oktawy razkreślnej jest bardziej odpowiedni dla klarнету lub oboju, to jednak proponuję zastosować... fagot. Bardzo charakterystyczne, „szkliste” brzmienie tego instrumentu w górze skali jest ostatnio w modzie. Strawiński wykorzystał je w *Święcie wiosny* i *Historii żołnierza*, a i ja zamierzam powierzyć fagotowi wysoko napisaną melodię w *Bolerze* — etiudzie symfonicznej, nad którą właśnie pracuję. (sceniczna premiera Bolera, z *Idą Rubinstein*, odbyła się 22 listopada 1928 roku w Operze Paryskiej; zob. przykład 6)

Przykład 6. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 6 (wersja orkiestrowa), 



G: Doskonale. A co z pasażem w takcie 11, przygotowującym wejście tematu? (zob. przykład 7)

Przykład 7. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 11 (wersja fortepianowa), © PUBLIC DOMAIN



Czy nie można by powierzyć go skrzypcom? Na przykład w taki sposób? (zob. przykład 8)

Przykład 8. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 11 (propozycja orkiestracji), © PUBLIC DOMAIN

R: Rzeczywiście. Z reguły podobne figury przydziela się smyczkom, instrumentom dętym drewnianym, harfie lub kombinacjom wymienionych sekcji. Ja jednakże zdecydowanie preferuję konfiguracje z udziałem harfy. Najprostsze rozwiązanie polegałoby na powierzeniu tego *arpeggia* harfie z dokładnym odwzorowaniem oryginalnego układu składników, jednak o wiele lepszy efekt uzyskamy za pomocą *glissanda*.

G: No tak. Ale, jak wiadomo, aby wykonać *glissando* na harfie trzeba odpowiednio nastroić wszystkie siedem chórów strun, a w tym przypadku mamy do obsadzenia jedynie cztery dźwięki: *d*, *a*, *es* i *b*. Co zatem zrobić ze strunami *Ces*, *Fes* i *Ges*?

R: Jeśli przyjmiemy, że ów pochod jest złożeniem niepełnych postaci akordu tonicznego *D-dur* z akordem *Es-dur* na obniżonym drugim stopniu skali, to z powodzeniem możemy uzupełnić to współbrzmienie o tercję toniki i nastroić struny *Fes* i *Ges* na dźwięk *fis*. Swoją drogą, to dość interesujące połączenie powstało na bazie kadencji frygijskiej, typowej dla większości stylizacji muzyki hiszpańskiej.

G: W takim razie pozostaje jeszcze nieobsadzona struna *Ces*.

R: Najlepiej nastroić ją na dźwięk *cis*, który wydaje się najbardziej neutralną z dostępnych septym, a zarazem bezpośrednio prowadzi do dźwięku *d*, wieńczącego *glissando* i rozpoczynającego główny temat w takcie 12. (zob. przykład 9)

Przykład 9. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 11 (wersja orkiestrowa), 



G: Myślę, że prezentację głównego tematu (od t. 12) mógłby zainicjować obój na tle naszej „gitary”, czyli smyczków i harfy. Całkiem niedawno słyszałem podobne rozwiązanie w *Carmen* Bizeta (najbliższy spektakl w Metropolitan Opera House, jaki mógł obejrzeć Gershwin, odbył się 13 lutego 1928 roku).

R: Jest to bardzo dobry pomysł. Sugerowałbym jednak delikatne zagęszczenie faktury w pierwszych dwóch taktach dla zaznaczenia wejścia głównej linii

melodycznej. Całkiem prosto można to uczynić, stosując wypróbowany w tego typu stylizacjach akordowy akompaniament z „rzucanym” smyczkiem, oparty w tym przypadku na triolowym schemacie rytmicznym melodii oboju.

G: A jak zapisać taki „rzucany” smyczek?

R: Wystarczy, jeśli szybkie *staccato* na jednej nucie połączymy łukiem.

G: Do taktu 30 powinienem sobie poradzić, korzystając z dotychczasowych wskazówek. Mogę natomiast mieć kłopot w takcie 31, gdzie zaczyna się pierwsze *tutti*. (zob. przykład 10)

Przykład 10. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 31 (wersja fortepianowa), 



R: Aby utrzymać się w konwencji przyjętej dla utworów o podobnym charakterze, proponuję zaaranżować to *tutti* w sposób następujący: waltorniom i trąbkom powierzmy wykonanie akordów opartych na repetowanym rytmie, zgodnym ze szkieletem rytmicznym melodii, a główny motyw, który znamy z taktu 6, zagrają instrumenty dęte drewniane oraz skrzypce i altówki. Do zaznaczenia linii basowej wykorzystamy najniższe instrumenty z poszczególnych sekcji orkiestry: kontrafagot, tubę, kotły oraz wiolonczele z kontrabasami. Triolowy rytm podkreślimy dodatkowo werblem, linię basową — uderzeniami wielkiego bębna, a synkopowane akordy brzmieniem dwóch harf, talerzy, trójkąta i bębna baskijskiego. Użycie drugiej harfy jest w tym przypadku konieczne; nie tyle dla wzmocnienia brzmienia, co dla ułatwienia realizacji ostatniego akordu, który wymaga jednoczesnego przestrojenia dwóch chórów strun. (*Ces na C oraz Ges na G*, zob. przykład 11)

G: Czy nie sądzi pan, że stosując jednocześnie tyle instrumentów perkusyjnych przeładujemy nieco brzmienie?

R: Po prawykonaniu *Rapsodii hiszpańskiej* zarzucano mi efekciarstwo i przesycenie partytury „cukrową polewą” brzmień perkusyjnych. Ja jednak nie przejmuję się tym zbytnio, gdyż jak przekonało mnie powodzenie *Rapsodii* w Ameryce, taki sposób orkiestracji bardzo podoba się publiczności. Nie należę do grona twórców, dla których estradowy sukces utworu jest główną zachętą do

komponowania, lecz skłamałbym twierdząc, że martwi mnie popularność moich kompozycji.

Przykład 11. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 31 (wersja orkiestrowa, zapis uproszczony),



fl. picc.
ob, cl, vni I
cor. ing., vni II
fg, vle
tr I
tr II
cor. I-IV
fl I-II
trb I-III
arpa I
arpa II
trg
tmb. basque
tmb. milit.
ptti
G. C.
vc
cfb, tb, tmp, cb

G: W *Nagrobku Couperina* skameralizował pan jednak obsadę, unikając takich, pan wybaczy, tanich efektów, a mimo to utwór nie stracił na atrakcyjności brzmienia.

R: To prawda, że w ostatnich utworach symfonicznych ograniczyłem paletę barw instrumentalnych, jednak musimy pamiętać, że *Alboradę* pisałem w czasach, gdy w salach koncertowych święciła triumfy *España* Chabrier'a, *Symfonia hiszpańska* Lalo, *Escala* Iberty czy suity z opery *Carmen* Bizeta. Zresztą wysłuchajmy kilku fragmentów tych kompozycji, a wówczas z pewnością zrozumie pan o jakiej konwencji stylistycznej mówię. Proszę uruchomić patefon Miss

Gauthier, a ja w tym czasie wyszukam płyty.

G: Rzeczywiście, krytykując pańską propozycję nie miałem wystarczającego rozeznania w utworach tego typu. Myślę, że nasze *tutti* z *Alborady* w zaproponowanej przez pana aranżacji zabrzmiał zupełnie podobnie.

R: Przejdźmy teraz do taktu 43. Wraz ze zmianą tonacji wprowadziłem tutaj charakterystyczne repetycje na dźwięku *gis*. (zob. przykład 12)

Przykład 12. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 43–44 (wersja fortepianowa), 



G: Można by powierzyć je fletom, które bardzo sprawnie wykonują potrójne *staccato*.

R: Owszem, lecz jeśli spojrzymy na ten fragment w szerszym kontekście, okaże się, że w taktach 47 i 48 musimy, bazując na tej figurze, zrealizować *crescendo* do *forte* i utrzymać tak mocną dynamikę przez następne dwa takty. Jak wiadomo, flet w najniższym rejestrze nie jest w stanie wywiązać się z tego zadania w takim stopniu, by linia akompaniamentu nie zdominowała jego partii. Tak więc delikatne brzmienie fletu możemy zarezerwować do wykonania tych repetycji w taktach 52–57, gdy na dłuższy czas powraca dynamika *piano*. Natomiast w takcie 42 oryginalnie zabrzmiał trąbka z tłumikiem, która jako reprezentant rodziny instrumentów dętych blaszanych dysponuje o wiele większymi możliwościami w zakresie różnicowania dynamiki. Podobny efekt wypróbowałem już wcześniej w swojej orkiestracji *Obrazków z wystawy* Musorgskiego, do zilustrowania postaci biednego Żyda Szmula.

G: Ja także, współpracując z muzykami z orkiestry Whitemana, miałem okazję przekonać się o niezwykłych możliwościach trąbki w zakresie szybkiego repetowania dźwięku. W warstwie akompaniamentu powrócimy chyba do gitarowego *staccata* smyczków?

R: Oczywiście! A komu powierzymy wykonanie przebiegów gamowych?

G: No cóż. Znając pańskie preferencje, stawiałbym na harfę w połączeniu z fletem. Obawiam się jednak, że ze względu na kadencyjny charakter tej gamy nie uda się zsynchronizować rytmicznie obu partii.

R: Jest na to prosty środek zaradczy. Wystarczy skrócić pauzę ósemkową i tym samym osadzić przebieg na akcentowanych częściach taktu. Ta drobna zmiana w niczym nie zakłóci naszego odbioru, a zdecydowanie ułatwi wykonawcom znalezienie punktów stycznych. (zob. przykład 13)

Przykład 13. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 44 (porównanie wersji fortepianowej i jej implementacji w partiach fletu i harfy), © PUBLIC DOMAIN

Example 13 shows a comparison of the piano, flute II, and harp parts from Maurice Ravel's *Alborada del gracioso*, measure 44. The piano part (pf) is marked *p*. The flute II part (Fl. II) is marked *mf*. The harp part (Arpa) is marked *p*. The tempo is *Plus lent*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

G: Myślę, że uzbrojony w pańskie cenne wskazówki poradzę sobie z orkiestracją skrajnych odcinków *Alborady*. Miałbym jednak jeszcze pewne wątpliwości co do części środkowej. Wyciągając wnioski z początku naszej rozmowy mam podstawy przypuszczać, że solowy recytatyw byłby pan skłonny powierzyć fagotowi. Muszę przyznać, że bardziej byłbym przekonany do rożka angielskiego (zob. przykład 14).

Przykład 14. Maurice Ravel, *Alborada del gracioso*, t. 71–74 (wersja fortepianowa), © PUBLIC DOMAIN

Example 14 shows the piano part (Pf) from Maurice Ravel's *Alborada del gracioso*, measures 71–74. The tempo is *Plus lent*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 3/4. The piano part is marked *mf* and *expressif en recit.*. The tempo is *Plus lent*.

R: Rzeczywiście. Ciemne, nosowe brzmienie rożka angielskiego jest w tym miejscu jak najbardziej pożądane, zarówno ze względu na charakter melodii, jak i na rejestr. Ja jednakże w sytuacjach, gdy rozwiązania instrumentacyjne dykto-

wane konwencją narzucają się w sposób nazbyt oczywisty szukam innych możliwości. Moim zdaniem tylko takie postępowanie przy instrumentowaniu gotowych kompozycji fortepianowych jest kreatywne. Na przykład, opracowując na orkiestrę *Stary zamek* Musorgskiego w ostatniej chwili zdecydowałem się zastąpić saksofonem solo fagotu, wykraczając tym samym poza standardy wyznaczone przez wcześniejszych instrumentatorów *Obrazków z wystawy*, włącznie z Mikołajem Rimskim-Korsakowem, którego skądinąd bardzo szanuję za *Szeherazadę* i *Kaprys hiszpański*. Niech pan zgadnie, które z opracowań *Obrazków* jest dzisiaj najczęściej wykonywane?

G: Postaram się o tym pamiętać przy komponowaniu mojego poematu symfonicznego.

R: No cóż, na dzisiaj chyba wystarczy tych naszych zmagania z materią dźwiękową. Będę z uwagą śledził dalszy rozwój pańskiej (tak obiecująco rozpoczynającej się) kariery. Słyszałem, że za kilka miesięcy wybiera się pan w podróż do Europy. Bardzo proszę odwiedzić mnie w Paryżu. Może znowu nadarzy się okazja, aby podyskutować o niuansach warsztatowych. Ja również mógłbym się od pana wiele nauczyć. W niedalekiej przyszłości planuję napisanie koncertu fortepianowego, w którym chciałbym wykorzystać kilka pańskich „patentów” fakturalno-harmonicznych. Bardzo zainteresowała mnie muzyka jazzowa we wszelkich przejawach i już kilkakrotnie uczyniłem z niej użytek w swoich utworach, choć może nie na taką skalę jak pan w swojej *Rapsodii*. Myślę, że jazz jest „wynalazkiem” amerykańskim i jako taki może stanowić „pożywkę” dla twórczości rodzimych kompozytorów, poszukujących własnej odrębności i pragnących wyzwolić się z wpływów europejskich. Ja, tkwiąc korzeniami w kulturze Starego Kontynentu, szukam podobnych inspiracji w folklorze narodów europejskich, chociaż zawsze — co i panu serdecznie doradzam — staram się zachować swój indywidualny styl wypowiedzi muzycznej, niezależnie od tego, czy biorę na warsztat wiedeński walc, hiszpańską habanerę, popisy skrzypcowe wędrownego cygana, czy wreszcie kabaretowe songi w rytmie bostona.

A teraz wracajmy na bankiet! Zasłużyliśmy sobie na mały aperitif, a pani Gauthier z pewnością zauważyła już naszą nieobecność i niepokoi się o swoich „bohaterów wieczoru”.

STRESZCZENIE

Niniejszy tekst jest dość nietypową propozycją metodologiczną, gdyż ujmując dyskurs w formę swobodnej rozmowy pomiędzy mistrzem a uczniem. Wydaje się, że taki sposób prezentowania szczegółowych zagadnień warsztatowych — mający swoje korzenie w platońskich dialogach, a w renesansie czy baroku wykorzystywany z powodzeniem w teoretycznych traktatach, również obecnie może okazać się użyteczny. Dwubiegunowy sposób dochodzenia do intencji kompozytora (zwłaszcza, gdy — jak w przypadku Ravela — jest on również instrumentatorem swoich fortepianowych utworów) może w bardziej przystępnej formie zobrazować, na jakie problemy należy zwracać uwagę przeglądając partytury pod kątem techniki orkiestracji. Przedmiotem analizy porównawczej jest fortepianowa i orkiestrowa wersja *Alborady del gracioso* Mauricego Ravela. Sytuacyjny kontekst dialogu został wymyślony dla uatrakcyjnienia formy wypowiedzi.

SŁOWA KLUCZOWE: instrumentacja, technika orkiestracji, faktura, metodologia

ABSTRACT

A lesson in orchestration, or a not entirely genuine dialogue between two famous composers

This article is a rather unusual methodological proposal, because the discourse takes the form of a free conversation between master and pupil. This method of presenting the sometimes complex issues of composition technique — rooted in Plato's dialogues and successfully employed in Baroque treatises — may prove useful also today. A bipolar approach to identifying a composer's intentions (especially when — as in Ravel's case — he is also responsible for the instrumentation of his piano compositions) may be a more accessible way of showing which issues need attention when examining scores from the point of view of orchestration technique. The comparative analysis deals with the piano and orchestral versions of Maurice Ravel's *Alborada del gracioso*. The situational context of the dialogue was created to make the form of the discussion more appealing.

KEYWORDS: instrumentation, orchestration technique, texture, methodology