

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

Maciej Ziemski

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania stopnia doktora

w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej: *sztuki muzyczne*

Promotor:

prof. dr hab. Elżbieta Rosińska

Gdańsk, 2022

Dzieło artystyczne

1. Owen Middleton – <i>Variations on a nursery rhyme for guitar and piano</i>	17:33
2. Owen Middleton – <i>Variations On A Polish Folk Song – „Zalotny” Silesian Dance</i>	10:25
Marek Pasieczny – <i>Eight Miniatures for piano and guitar (based and inspired by Polish Folk Music in form of Suite)</i>	
3. <i>Polonaise</i> , based on melody „Umarł, Maciek umarł” (<i>Died, Maciek has died</i>).....	00:53
4. <i>Scherzo</i> , based on melody „Jadą goście jadą” (<i>The guests are coming, they’re coming</i>).....	00:31
5. <i>Ballade</i> , based on melody „Czerwone jabłuszko” (<i>The red apple</i>).....	01:54
6. <i>Zbójnicki (The Bandit dance)</i> , based on melody and dance „W murowanej piwnicy” (<i>In the brick basement</i>).....	00:50
7. <i>Silesian Dance</i> , based on „Gaik” (<i>The grove</i>).....	00:38
8. <i>Nocturne</i> , based on melody „Cichy zapada zmrok” (<i>The dusk falls silently</i>).....	01:58
9. <i>Folk Song on ‘5’</i> , inspired by melody „Hej, od Krakowa jadę” (<i>Hey, I come from Cracow</i>).....	00:53
10. <i>Hey! (Finale)</i> , original melody.....	00:55
Gerald Schwertberger – <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i>	
11. <i>Moderato</i>	02:49
12. <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i>	03:23
13. <i>Jazz-Walzer</i>	03:23
Gerald Schwertberger – <i>Cuatro piezas para dos</i>	
14. <i>Moderato</i>	01:43
15. <i>Lento</i>	01:42
16. <i>Tango tempo</i>	02:00
17. <i>Vivo</i>	02:20

Wykonawcy: Maciej Ziemiński – gitara, Jolanta Ziemska – fortepian.
Realizacja nagrań: dr inż. Krzysztof Sztekmler.
Łódź, 6–7 maj 2022

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

Skład kameralny gitara-fortepian w twórczości kompozytorów XX i XXI wieku. Analiza problemów wykonawczych na podstawie wybranych utworów

Spis treści

Wstęp.....	5
Rozdział 1. Rys historyczny składu kameralnego gitara-fortepian	
1.1 Zarys historii repertuaru na skład kameralny gitara i fortepian.....	8
1.2 Współczesna literatura na gitarę i fortepian.....	13
1.3 Profesjonalne zespoły.....	19
Rozdział 2. Prezentacja utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego	
2.1 Sylwetka kompozytora – Owen Middleton.....	34
2.2 Ogólna charakterystyka <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> oraz <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i>	37
2.3 Sylwetka kompozytora – Marek Pasieczny.....	60
2.4 Ogólna charakterystyka <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i>	65
2.5 Sylwetka kompozytora – Gerald Schwertberger.....	77
2.6 Ogólna charakterystyka <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> oraz <i>Cuatro piezas para dos</i>	80
Rozdział 3. Analiza problemów wykonawczych składu kameralnego gitara-fortepian na podstawie wybranych utworów	
3.1 Specyfika pracy zespołu kameralnego.....	95
3.2 Owen Middleton – <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i>	99
3.3 Owen Middleton – <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i>	114
3.4 Marek Pasieczny – <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i>	127
3.5 Gerald Schwertberger – <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i>	136
3.6 Gerald Schwertberger – <i>Cuatro piezas para dos</i>	147
Podsumowanie	156
Bibliografia	158
Spis fotografii	161
Spis przykładów nutowych	162

Wstęp

Wybór tematu i cel pracy

Praca poświęcona jest składowi kameralnemu gitara-fortepian, który jest ciągle rzadkością na estradach. Jednak jak udowadniają osobiste doświadczenia autora, może być źródłem oryginalnego brzmienia, które z kolei inspiruje do nietuzinkowych wyborów repertuarowych czy tworzenia nowych kompozycji. Istniejące od ponad 20 lat DuoKlavitarre¹ koncertuje i popularyzuje na całym świecie muzykę na gitarę i fortepian poprzez wykłady, kontakty z kompozytorami, prowadzenie kursów mistrzowskich i organizację międzynarodowych festiwalu. Celem pracy jest podzielenie się doświadczeniami gitarzysty kameralisty w duecie z fortepianem na przykładzie utworów Owena Middletona, Geralda Schwertbergera i Marka Pasiecznego. Dwa z nich – *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance* Middletona oraz *Zwei Fragen und eine Antwort* Schwertbergera są dedykowane DuoKlavitarre.

Metody badawcze

Zbierając materiały do pracy autor przeprowadził szereg rozmów i wywiadów, przede wszystkim z kompozytorami, Owenem Middletonem i Markiem Pasiecznym. Przy prezentacji kompozycji i sylwetki nieżyjącego już Geralda Schwertbergera źródłem informacji była korespondencja, którą autor prowadził z kompozytorem na przestrzeni wielu lat, jak również wywiady z mieszkającymi we Wiedniu, wdową Heidrun oraz synem Klemensem. Materiały do podrozdziału o profesjonalnych duetach i tworzonej dla nich literaturze zostały zebrane na podstawie korespondencji z następującymi twórcami i wykonawcami: Anna Pietrzak, Lucianna Bigazzi, Maurizio Colonna, José Manuel Cuenca Morales, Débora Halász, Aleksandra Walicka-Popiołek, Masami Yada, Eduardo Morales Caso, Marcin Grabosz, Kamil Pawłowski, Aleksandra Chmielewska, Anna Maria Huszcza, Szymon Gołębek, Robert Kurdybacha, Roman Czura, Nikita Koshkin, William Bland oraz kilka tygodni przed śmiercią, z Angelo Gilardino. Nieocenionym źródłem informacji dotyczącym twórczości Owena Middletona był kontakt z amerykańskim gitarzystą i pedagogiem, Gregorym Paulem Newtonem.

¹ Maciej Ziemiński – gitara, Jolanta Ziemska – fortepian.

Krytyka literatury (aktualny stan badań)

Zapoznając się m.in. z trzema cieszącymi się dużą renomą pozycjami traktującymi o muzyce kameralnej na przestrzeni wieków: *Intimate Music: A History of the idea of Chamber Music* Johna Herschela Barona², *Twentieth-Century Chamber Music* Jamesa McCalla³ oraz *Kammermusik der Gegenwart* Franka Hilberga i Harrego Vogta⁴ autor nie znalazł żadnej wzmianki o składzie kameralnym gitara-fortepian. Pomimo bardzo szczegółowej analizy rozwoju, trendów i wreszcie eksperymentów w muzyce kameralnej, ich autorzy nie wspominają ani słowem o istnieniu takiego duetu.

Jedyną pracą bezpośrednio traktującą o omawianym duecie jest dysertacja doktorska Sama Desmeta, obroniona w 2014 roku na Florida State University⁵. Choć zawiera wiele ciekawych i trafnych spostrzeżeń oraz informacji historycznych, jest tylko bardzo pobieżnym, z pewnością niewyczerpującym tematu źródłem informacji.

Struktura pracy

W rozdziale 1 przedstawiony został rozwój oryginalnego repertuaru w ujęciu historycznym oraz zaprezentowano najwybitniejsze zespoły parające się profesjonalnie wykonawstwem na omawiany skład. Z pełną świadomością wykluczono duety, które wykonują np. koncerty gitarowe z partią fortepianową stanowiącą wyciąg orkiestrowy lub takie, które praktykują opisywane wykonawstwo sporadycznie, prowadząc głównie działalność artystyczną w innych składach instrumentalnych. W rozdziale 2 zaprezentowane zostały utwory wchodzące w skład dzieła artystycznego. Z uwagi na fakt, iż ich twórcy są w większości mało znani poza środowiskiem gitarowym, przedstawione są ich krótkie noty biograficzne, wskazujące również znaczenie dzieł gitarowo-fortepianowych w ich dorobku artystycznym. W rozdziale 3 opisana jest problematyka wykonawcza kompozycji z punktu widzenia gitarzysty i kameralisty oraz podane są autorskie rozwiązania trudniejszych zagadnień. Szczególny nacisk został położony na te związane ze sposobami wydobywania dźwięku oraz kolorystyką brzmienia w połączeniu gitary i fortepianu. Analizie poddane zostały również inne aspekty gry w opisywanym zespole,

² John Herschel Baron, *Intimate Music: A History of the idea of Chamber Music*, Pendragon Press, 1998.

³ James McCalla, *Twentieth-Century Chamber Music*, Routledge Edition, 2003.

⁴ Frank Hilberg, Harry Vogt, *Kammermusik der Gegenwart*, Wolke-Verlag, 2018.

⁵ Sam Desmet, *A practical guide for composing and performing guitar-piano chamber music*, praca doktorska, Florida State University, 2014.

a więc zarówno trudności artykulacyjne, jak i te związane z poszukiwaniem odpowiedniej stylistyki wykonawczej.

Rozdział 1. Rys historyczny składu kameralnego gitara-fortepian

1.1 Zarys historii repertuaru na skład kameralny gitara i fortepian

Z racji, iż fortepian został wynaleziony dopiero na początku XVIII wieku, omówione będą kompozycje, które powstały począwszy od końca XVIII wieku. Żyjący w latach 1655–1731 Włoch Bartolomeo Cristofori⁶, chcąc skonstruować instrument, na którym można grać ze zmienną dynamiką, wprowadził nowatorską jak na owe czasy mechanikę młoteczkową, tworząc instrument uważany za protoplastę współczesnego fortepianu.



Fot. 1. Fortepian Bartolomeo Cristoforiego⁷

Duży wkład w rozwój konstrukcji fortepianu mieli również inni budowniczcy, do których z pewnością należy Johann Andreas Stein⁸ (1728–1792), który znacznie udoskonalił mechanizm ówczesnego fortepianu, umieszczając młoteczki na dźwigni klawiszy. Wprowadzone przez Steina zmiany wpłynęły wyraźnie na zwiększenie popularności instrumentu. Z kolei Holender Americus Backers⁹ (ok. 1740–1778), określany jako ojciec fortepianu angielskiego również wprowadził do swoich konstrukcji mechanikę młoteczkową¹⁰. Z dokonań Backersa korzystali później dwaj budowniczcy instrumentów, John Broadwood (1732–1812) i Robert Stodart (1748–1831).

⁶ Ze zbiorów The Metropolitan Museum of Art, <https://www.squarepianos.com/backers.html> i <https://www.mgg-online.com>, [dostęp 16.11.2021].

⁷ <https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/501788>, [dostęp 12.11.2021].

⁸ <http://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/besaitete-tasteninstrumente/fortepiano-bis-1800/stein.php>, [dostęp 19.11.2021].

⁹ <https://www.greifenberger-institut.de/en/instrumente-und-kontext/besaitete-tasteninstrumente/fortepiano-bis-1800/hammerfluegel-england.php>, [dostęp 19.11.2021].

¹⁰ <https://www.squarepianos.com/backers.html> i <https://www.mgg-online.com>, [dostęp 26.11.2021].

Duże zmiany zaszły również w samej budowie i funkcjonalności gitary. Na przełomie XVIII i XIX wieku pojawiła się sześciostrunowa gitara, dająca kompozytorom i wykonawcom znacznie większe możliwości techniczno-dźwiękowe. Mimo mniejszych gabarytów w porównaniu ze znaną nam dzisiaj gitarą, posiadała bardzo mocny, nośny a przy tym ciepły i intymny dźwięk. Brzmienie – głównie środkowych rejestrów – pozwalało jej z powodzeniem współegzystować w zestawieniu z fortepianem, który charakteryzował się w tamtym okresie stosunkowo delikatnym dźwiękiem.

Prawdopodobnie zbliżony wolumen wpłynął na tak duże zainteresowanie kompozytorów tworzeniem na te dwa polifoniczne instrumenty. Również lutnictwo przeżywało swój złoty wiek. Powstawały znakomite instrumenty w wielu ośrodkach europejskich. Jednymi z najbardziej cenionych budowniczych byli: Jean Nicolas Grobert (1794–1869)¹¹, Louis Panormo (1784–1862)¹², Johann Georg Stauffer (1778–1853)¹³, Gennaro Fabricatore (1750–1812)¹⁴ czy René François Lacôte (1785–1868)¹⁵.



Fot. 2. Gitara sześciostrunowa,
Gennaro Fabricatore, 1795 r.



Fot. 3. Gitara sześciostrunowa,
Jean-Nicolas Grobert, ok. 1830 r.

Dalszy rozwój budowy gitary, w tym dokonania hiszpańskiego lutnika Antonio de Torresa Juado (1817–1892), uważanego powszechnie za ojca współczesnej gitary, mają

¹¹ <https://biedermeiergitarre.jimdofree.com/instrument/>, [dostęp 29.09.2021].

¹² <https://www.earlyromanticguitar.com/erg/builders.htm>, [dostęp 28.09.2021].

¹³ Ibidem.

¹⁴ <https://biedermeiergitarre.jimdofree.com/instrument/>, [dostęp 29.09.2021].

¹⁵ <https://www.earlyromanticguitar.com/erg/builders.htm>, [dostęp 28.09.2021].

również niebagatelne znaczenie. Instrument zyskując jeszcze mocniejsze i bardziej nośne brzmienie, posiadał już cechy samodzielnego instrumentu koncertowego. Rozwój muzyki kameralnej przypadający na okres późnego klasycyzmu sprzyja również rozkwitowi repertuaru na ten, z pewnością w porównaniu z innymi składami instrumentalnymi, jednak dość marginalnie traktowany duet. I tak właśnie na przełomie XVIII i XIX wieku, a w szczególności w XIX wieku, powstają utwory pisane w najważniejszych ośrodkach muzycznych takich jak Paryż czy Wiedeń. Ważnym i najobszerniejszym źródłem informacji o tworzonym wówczas w Europie repertuarze jest katalog internetowy przygotowany przez Donalda Sautera, dostępny w *Library of Congress*¹⁶. Lista kompozytorów i dzieł jest imponująca. Nie wszystkie utwory z pewnością reprezentują podobny warsztat kompozytorski. Różnią się przede wszystkim komplikacją harmoniki, jak również stopniem trudności technicznych. Jest to w dużej mierze związane z okolicznościami lub celem powstania kompozycji. W wielu przypadkach były pisane na zamówienie, musząc spełnić nie zawsze ambitne oczekiwania zamawiającego, ale w rezultacie przynosząc oczekiwaną gratyfikację dla twórcy.

Opierając się przede wszystkim na katalogu Sautera¹⁷, ale również badając repertuar omawianego okresu w muzyce, można zaobserwować, iż najbardziej cenionymi kompozytorami piszącymi cieszące się popularnością do dnia dzisiejszego utwory na gitarę i fortepian są przede wszystkim dwaj włoscy gitarzyści: mieszkający przez większość życia w Paryżu Ferdinando Carulli (1770–1841) i odbywający szereg podróży europejskich Mauro Giuliani (1781–1829)¹⁸. Swój wielki wkład w literaturę duetu ma również dwóch innych kompozytorów, notabene koncertujących wraz z Giulianim: Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) i Ignaz Isaak Moscheles (1794–1870)¹⁹. Do grona twórców zasłużonych dla rozwoju literatury duetu w omawianym okresie należą jeszcze z pewnością: Matteo Carcassi (1796–1853), Anton Diabelli (1781–1858), Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786–1826), Leonhard von Call (1767–1815), Francesco Molino (1768–1847), Wilhelm Neuland (1806–1889), Johann Kaspar Mertz (1806–1856), który sam będąc gitarzystą często występował z żoną pianistką Josephine Plantin, Johann Andreas Amon (1763–1825), Pierre Francois Olivier Aubert (1763–1830), Prudent Louis Aubery (1796–1870), Zahr Myron Bickford (?), Marziano Bruni (?), Gustavo Carulli (1801–1876), (syn słynnego Ferdinando), Luigi Castellacci (1797–

¹⁶ <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm>, [dostęp 18.11.2021].

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Sam Desmet, *A practical guide for composing and performing guitar-piano chamber music*, praca doktorska, Florida State University, 2014, s. 13.

¹⁹ Ibidem, s. 22.

1845), Francois de Fossa (1775–1849), Philippe Gragnani (1768–1820), Henry Köhler (1765–1838), Conradin Kreutzer (1780–1849), Joseph Küffner (1886–1856), Louis Marin (?), Jean Antoine Meissonnier (1783–1857), Franciszek Mirecki (1791–1862), Ferdinand Pelzer (1801–1860), Johann Abraham Nüske (1796–1865) czy Louis Wolf (1775–1819).

Część utworów powstałych w tym okresie oparta jest na motywach ludowych danego regionu lub stanowi aranżacje/transkrypcje znanych wówczas melodii²⁰, gdzie gitarze, prowadzącej melodię, towarzyszy akompaniująca partia fortepianu. W wielu przypadkach wspomniane kompozycje posiadają również istotne znaczenie edukacyjne. Cechy te można odnaleźć na przykład w następujących utworach: Johann Kaspar Mertz – *Einsiedlers Waldglocklein*, *Wasserfarhrt am Traunsee*, Wilhelm Neuland – *Air Tyrolien*, *Air National Allemand*, *Popular German Air*, Ferdinando Carulli – *Trois Valzes op. 32*, Mauro Giuliani – *Variations et Polonaise*, Anton Diabelli – *Valses Melodieuses*, *Differentes*²¹. Kolejną grupą są dzieła oparte lub nawiązujące do cieszących się dużą popularnością motywów z podziwianych przez ówczesną publiczność oper i baletów. Przykładem mogą być: Matteo Carcassi – *Deux Airs de Ballets de l'Opera Moise*, Ferdinando Carulli – *Choix de Douze Overtures de La Composition de Rossini*, *Deux Duo sur les Themes de Rossini*, Louis Wolf – *Six Pot-Pourris tires de differentes Operas et Ballets*, Jean Antoine Meissonnier – *Ouverture de Lodoiska de Kreutzer*, Anton Diabelli – *Favorites Pieces de l'Opera Aschenbrodel*, Johann Kaspar Mertz – *Divertissement über Motive de Oper: Rigoletto von G. Verdi*, Wilhelm Neuland – *Non piu mesta*²².

Wśród powstałych kompozycji w tym okresie nie brakuje utworów zawierających ambitne partie wirtuozowskie obu instrumentów. W tej grupie znajdziemy dzieła, po które po dzień dzisiejszy chętnie sięgają instrumentalisci np.: Mauro Giuliani – *Quatre Rondeaux op 94*, *Wariacje na temat Nel cor più non mi sento Paisiello i Polonez op. 113 (65)*, *Grand Pot-Pourri National op. 93*, *Deux Rondeaux op. 68*, Zahr Myron – *Bickforda Concerto Romantico*, Leonard von Call – *Sonate op. 74*, *Sonate op. 105*, Anton Diabelli – *Sonate op. 71*, Franciszek Mirecki – *Duo op. 17*, Joseph Küffner – *Rondo op. 46*, *Sonata op. 42*, Ferdinando Carulli – *Gran duo Concertante op. 65*, Ignaz Moscheles – *Grand Duo Concertant op. 20*, Carl Maria Weber – *Divertimento Assai Facile per la Chitarra ed il Pianoforte op. 38*, François de Fossa –

²⁰ Ibidem, s. 22.

²¹ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 82.

²² Ibidem, s. 83.

aranżacje na motywach *Il Barbiere di Siviglia* Rossiniego, Francesco Molino – *Nocturne op. 26*²³.

Burzliwy rozwój repertuaru na gitarę i fortepian w XIX wieku nie znajduje niestety kontynuacji w następnych dekadach. Dynamicznie zwiększa się repertuar na gitarę solo, w dużej mierze dzięki rozwojowi lutnictwa, ale przede wszystkim dzięki działalności Andreasa Segovii (1893–1987) (pełne nazwisko, Andrés Segovia Torres, Marqués de Salobreña), który skutecznie zachęcał wielu kompozytorów do pisania na ten instrument. Gitara staje się pełnoprawnym instrumentem koncertowym. Poza tym można przypuszczać, iż znaczny wzrost wolumenu brzmienia fortepianu i brak możliwości wzmocnienia gitary na początku XX wieku, przyczyniły się do zmniejszenia zainteresowania kompozytorów omawianym składem kameralnym. Niemniej jednak na przestrzeni kilkudziesięciu lat powstaje kilka utworów na duet gitarowo-fortepianowy. W poniższym zestawieniu wymienione są kompozycje napisane do lat 70-tych XX wieku: Joseph Achron (1886–1943) – *Two pieces op. 65*, Bruno Canino (1935) – *Duo*, Jose Duarte Costa (1921–2004) – *Chagada*, Josef Dichler (1912–1993) – *Suite per chit. e fortepiano*, Radamés Gnattali (1906–1988) – *Sonatina Nr. 2*, Mario Castelnuovo Tedesco (1895–1968) – *Fantasia op. 145*, Guido Santorsola (1904–1994) – *Sonata a Duo No. 3*, Ferdinand Rebay (1880–1953) – *Variationen über Kinderwiegenlied*, Hans Haug (1900–1967) – *Fantasia*, Franc Constant (1910–1996) – *Estampe op. 81*, *Serenité op. 80*, *Danse op. 82*, Franco Margoli (1908–1992) – *Fantasia*, James Hiscott (1948) – *Waterwheel*, Kurt Anton Hukber (1928–2008) – *Monteverdiana in d*, Reginald Brindle Smith (1917–2003) – *Three pieces*, Wolfgang Wijdeveld (1910–1985) – *Snarenspeel*. Spośród wymienionych kompozycji wykonawcy najchętniej sięgają po następujące utwory: Mario Castelnuovo Tedesco – *Fantasia op. 145*, utwór zadedykowany bliskiemu przyjacielowi kompozytora, Andrésowi Segovii i jego żonie Paquicie²⁴, Hans Haug – *Fantasia*, utwór szwajcarskiego kompozytora napisany w 1957 roku dla wiedeńskiej gitarzystki Louise Walker²⁵, Guido Santorsola – *Sonata a Duo No. 3*, utwór południowoamerykańskiego urodzonego we Włoszech kompozytora, napisany w 1971 dla słynnej gitarzystki Moniny Raitzin de Tavora²⁶ oraz Radamés Gnattali – *Sonatina Nr. 2*, trzyczęściowy utwór brazylijskiego kompozytora zadedykowany gitarzyście Dilermando

²³ Ibidem, s. 84.

²⁴ Sam Desmet, *A practical...*, s. 25.

²⁵ Ibidem, s. 26.

²⁶ Ibidem, s. 26.

Reis²⁷. Do końca XX wieku powstaje kilka kompozycji na skład gitara-fortepian, m.in. utwory będące przedmiotem badań niniejszej pracy: Gerald Schwertberger (1941–2014) – *Cuatro piezas para dos*, Owen Middleton (1941) – *Variations on a Nursery Rhyme*. Poza tym w literaturze muzycznej tego okresu znajdziemy dzieła innych twórców: Barnaby Priest (1954) – *The King of Spain's Daughter*, utwór powstały w połowie lat 80. XX wieku jako hołd złożony amerykańskiemu kompozytorowi Mortonowi Feldmanowi²⁸, Chiara Benati (1956) – *Di Lievi rinocchi*, Enzo Borlenghi (1908–1995) – *Fantasia*, Karl Heinz Füssl (1924–1992) – *Ragtime*, Mario Garuti (1957) – *Axe*, Adriano Lincetto (1936–1996) – *Divertimento*, Carlos Malcom (1945) – *Somes de Guerra*, Carlo Mosso (1931–1995) – *Fantasia*, Ivan Shekov (1942) – *Fantasia*, Hirokazu Sato (1966–2016) – *Vision fugitive for guitar and piano*, *Tarantella* oraz 4 inne nieopublikowane kompozycje²⁹, Giorgio Spriano (1964) – *Ludo VI*, Peter Pindar Stearns (1931) – *Sonata*, Giulio Viozzi (1912–1984) – *Fantasia II*, Corrado Vitale (1953) – *Altrove* i *Altrove 2*, Daniel Zimbaldo (1955) – *La incertidumbre*, Leon Zuckert (1904–1992) – *A patio in Sevilla*³⁰.

Przedstawiona powyżej lista kompozycji powstałych w XX wieku potwierdza tezę, iż był to okres, w którym traktowano skład kameralny gitara-fortepian dość marginalnie, pomimo powstania wielu wartościowych dzieł. Zestawienie nie zawiera prawdopodobnie wszystkich utworów, które mogły powstać w tym okresie na opisywany duet, ale z pewnością wymienione zostały te, które doczekały się publikacji, wykonania lub wzmianek w literaturze fachowej.

1.2 Współczesna literatura na gitarę i fortepian

Od początku XXI wieku daje się zauważyć wśród kompozytorów, ale także wykonawców, zdecydowanie większe zainteresowanie składem kameralnym gitara-fortepian.

Niebagatelne znaczenie ma działalność kilku zespołów, które skutecznie inspirowały, zachęcały, czy wręcz nakłaniały kompozytorów do tworzenia na ten duet. Poniższe zestawienie przedstawia dzieła, do których udało się dotrzeć autorowi podczas pracy badawczej. Są to utwory powszechnie dostępne lub nawet już opublikowane: w postaci nutowej czy jako nagrania na płytach lub na platformach internetowych. W licznych przypadkach autorami

²⁷ Ibidem, s. 26.

²⁸ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Barnabym Priestem, [29.11.2021].

²⁹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystą Masami Yada, [30.11.2021].

³⁰ Sam Desmet, *A practical...*, s. 86–89.

kompozycji są utytułowani twórcy, z bogatym dorobkiem artystycznym. Mimo wielu starań, nie zawsze opis poszczególnych kompozycji będzie zawierał wyczerpującą ilość informacji, dającą pełny i satysfakcjonujący obraz omawianego tematu.

W XXI wieku powstają m.in. trzy utwory będące także tematem niniejszej pracy: Gerald Schwertberger – *Zwei Fragen und eine Antwort*, Owen Middleton – *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” Silesian Dance* i Marek Pasieczny (1980) – *Eight Miniatures for piano and guitar*. Poza wspomnianymi dziełami, kompozytorzy ci napisali jeszcze inne utwory na gitarę i fortepian: *Happy Hour Sandwich* Schwertbergera pierwotnie napisany na wiolonczelę i fortepian³¹, doczekał się dedykowanej Satta Guarnieri Duo³² wersji na gitarę i fortepian oraz *Tres Caminitos con Coco Loco* – cztery krótkie kompozycje inspirowane hiszpańską muzyką ludową³³. Marek Pasieczny jest twórcą *La Casa Donde Vive Miedo – Homenaje a Joaquin Rodrigo*. Dzieło zostało pierwotnie napisane na skrzypce i gitarę. Po kilku latach powstała wersja na gitarę z klawesynem, natomiast w 2020 roku na skład gitara i fortepian, dedykowana Annie Pietrzak i Carlowi Peterssonowi. Jednak dopiero *The Go-Dai Concerto, Toru Takemitsu in Memoriam* (części: I. *Earth the beginning of life*, II. *Spirit of fire*, III. *Whispers of droplets*) jest utworem bezpośrednio napisanym przez niego na omawiany duet³⁴. Posiada wprawdzie pierwowzór na gitarę z orkiestrą, ale w zamysłu kompozytora partia fortepianu nie jest wyciągiem, lecz pełnowartościowym, dialogującym głosem duetowym, ze świeżym i idiomatycznym podejściem³⁵. Jak pisze Guy Traviss w nocie dołączonej do wydania utworu:

The Go-Dai concerto is not only a triumph for the guitar technically; it marks a turning point in the instrument's repertoire for the concerto medium [...]. At this time the Go Dai Concerto is new music being introduced to the world. I am certain that its significance will lie in its future status as a milestone for the guitar canon³⁶.

Dla duetu Pietrzak i Petersson powstały jeszcze trzy utwory: *Easy Going Variations* Larsa Aksela Bisgaarda (1947), wykładowcy The Royal Academy of Music w Kopenhadze³⁷, inspirowane duńskim folklorem, *Bachiana Mexicana No.7*, meksykańskiego kompozytora

³¹ <https://www.stretta-music.de/schwertberger-happy-hour-sandwich-nr-214412.html>, [dostęp 19.11.2021].

³² http://schwert.heimat.eu/Gitarre_GKM.html, [dostęp 11.11.2021].

³³ Ibidem.

³⁴ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

³⁵ Ibidem.

³⁶ Koncert Go-Dai to nie tylko triumf gitary pod względem technicznym; wyznacza punkt zwrotny w repertuarze instrumentu jako medium koncertowego [...]. Obecnie Go Dai Conerto jest nowym rodzajem muzyki przedstawionym światu. Jestem przekonany, że kompozycja będzie kamieniem milowym w rozwoju literatury gitarowej [własne tłumaczenie].

³⁷ <https://publishing.naxos.com/pages/lars-aksel-bisgaard-biography>, [dostęp 12.12.2021].

Venus del Rey (1969) oraz *Invisible Words, Fantasy for Guitar and Piano* Eduardo Moralesa Caso (1969)³⁸. Prawykonania w 2019 dokonali jednak nie Pietrzak i Petersson, lecz kubańscy muzycy Zuleida Suárez, gitara i Marita Rodríguez, fortepian, podczas XXXII Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej w Hawanie. Jak twierdzi sam kompozytor³⁹, fortepian i gitara mają dwie zupełnie różne natury, dlatego nie łączy ich wyzwanie było zintegrowanie ich w jeden dyskurs. Równowaga obu partii w tym utworze jest bardzo dokładnie przemyślana, aby całość stanowiła zespolenie obu instrumentów. W *Invisible Words* fortepian przejmuje funkcję kolorystyczną, wypracowaną przez subtelny zabieg, w którym jego rezonanse podtrzymują intymny i poetycki charakter gitary. Szerzej opisanemu w podrozdziale 1.3 hiszpańskiemu zespołowi Cuenca Duo, duetowi Francisco Cuenca i José Manuel Cuenca Morales są dedykowane liczne dzieła współczesnych kompozytorów⁴⁰: Delfín Colomé (1946) – *Semioesferas*, Erik Marchelie (1957) – *Les Nuits Andalouses, Berceuse Pour Oliver, Nazca, Prejudicio Antojadizo, Linares, Dialogue*, Luis Bédmar – *Sonata para guitarra y piano*, Primitivo José Buendía Picó (1968) – *Taconeo y duende fleamenco, Milagros la Gitanilla, Carmen la patanera, Tanguillo*. Gitarzystą zespołu, Francisco Cuenca jest również kompozytorem. Napisał dla duetu następujące kompozycje⁴¹: *Damasco* oraz *Taranta* – utwory wykorzystują typową dla Andaluzji rytmikę, zabarwioną arabską melodyką. Przepełniony elementami muzyki sefardyjskiej i hinduskiej utwór *Abyla* jest wynikiem zauroczenia kompozytora pejzażem północnoafrykańskiego miasta Ceuta, *Kamakura* czy *Anzur* są z kolei hołdem złożonym wielkim kompozytorom hiszpańskim takim jak Francisco Tárrega czy Isaac Albéniz. Dla włoskiego gitarzysty Antonio Fruscella i libańskiej pianistki Rania Debs powstała dwuczęściowa kompozycja *Beirut*, przywołująca dźwiękami piękno stolicy Libanu. Utwór *Sueño en Granada* Francisco dedykował swojemu bratu José Manuelowi. W kompozycji przepełnionej lamentującymi dźwiękami gitary na tle wirtuozowskiej partii fortepianu, wyraźnie daje się dostrzec wpływy muzyki flamenco i elementy muzyki arabskiej. Bardzo prężnie działający włoski duet tworzą pianistka Luciana Bigazzi i gitarzysta Maurizio Colonno, którzy są nie tylko wirtuozami swoich instrumentów, ale również płodnymi kompozytorami. Do najbardziej znanych wspólnie napisanych utworów na gitarę i fortepian, które ukazały się

³⁸ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką Anną Pietrzak, [lipiec 2021 – luty 2022].

³⁹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Eduardo Moralesem Caso, [06.12.2021].

⁴⁰ Informacje uzyskane z korespondencji autora z pianistą José Manuelem Cuenca Moralesem, [07.11.2021].

⁴¹ Maria Gracia Cuenca de la Rosa, *Los hermanos Cuenca y su aporte al patrimonio musical Andaluz, Master oficial en Patrimonio Musical*, Universidad Internacional de Andalucía, s. 73–74.

nakładem wydawnictw Bèrben i Carisch – Machiavelli Music Publishing należą⁴²: *Prelude pour un enfant for guitar and piano*, *Cézanne*, *Formentera*, *Annecy*, *Christmas Dreams*, *Prayer*, *Magical Places*, *Tundra – Omaggio a Sergio Albano*. Luciana Bigazzi jest ponadto autorką następujących kompozycji na gitarę i fortepian: *Work in Progress*, *My sweet Stewart*, *La Promenade de Chagall*, *Homenaje a Paco de Lucia*, *Galaverna a Szrenica*, *A Torre de Belém – Homenagem à Portugal*, natomiast Maurizio dla duetu napisał dwie kompozycje: *The old road*, *The colours of solitude*⁴³. Dużą aktywność wykazuje polski zespół Walicki-Popiołek Duo. To właśnie dla tych jeszcze bardzo młodych artystów, Aleksandry Walickiej-Popiołek i Jakuba Walickiego powstało kilka utworów, które w większości znalazły się na ich płycie *Made in Poland*, zawierającej wyłącznie polskie kompozycje. Marcin Grabosz (1978) w *Rytmach Polskich* świadomie unika użycia elementów atonalnych⁴⁴. Nawiązujący wyraźnie do muzyki Chopina i Tansmana trzyczęściowy utwór przenosi słuchacza w świat polskiej muzyki ludowej. W pierwszej części można usłyszeć mazurka, następnie kujawiaka, a w finale wirtuozowskiego oberka⁴⁵. *Krakowiak* Kamila Pawłowskiego (1986) jest oryginalnym, pełnym dowcipu ujęciem polskiego tańca ludowego. Zastosowanie płam harmoniczných kontrastuje z typową rytmiką i melodyką krakowiaka⁴⁶. W partii fortepianu daje się także wyraźnie dostrzec inklinacje kompozytora do muzyki jazzowej⁴⁷. Aleksandra Chmielewska (1993) skomponowała dla duetu *Strumienie*. Inspiracją dla autorki był folklor warmiński, którego przejawem jest wykorzystanie fragmentu pieśni *Z tamty stróny jeziora*. Incipit pieśni otwiera utwór, pojawiając się w partii gitary, później powtarzany jest jeszcze kilkakrotnie, stanowiąc swego rodzaju refren. W przebiegu utworu słyszalna jest wyraźnie fascynacja impresjonizmem a także polifonią bachowską, która wydaje się być intuicyjnym patentem na zmierzenie się z problemem połączenia faktury pianistycznej i gitarowej. Inspiracje muzyką Bacha słyszalne są także w harmonii utworu, która w dużej mierze pozostaje tonalna⁴⁸. Muzyczny obraz skrzących w słońcu taflí jezior zostaje przerwany fragmentem motorycznym, który odsyła słuchacza w tajemnicze i pełne uroku zakątki północno-wschodniej Polski⁴⁹. Bardzo ciekawa jest

⁴² Informacje uzyskane z korespondencji autora z pianistką/kompozytorką Lucianą Bigazzi, [22.10.2021].

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Marcinem Graboszem, [30.11.2021].

⁴⁵ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Kamilem Pawłowskim, [28.11.2021].

⁴⁸ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorką Aleksandrą Chmielewską, [06.12.2021].

⁴⁹ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

kompozycja Anny Marii Huszczy (1987), *Ulecieła Dusza z Tiela* (pieśń o umieraniu). Tytułowa pieśń, którą można jeszcze czasami usłyszeć podczas uroczystości pogrzebowych na Podlasiu oraz pieśń *Święta Barbaro* stanowią materiał dźwiękowy całej kompozycji, czasami wysuwają się na pierwszy plan, a gdzie indziej jedynie słyszalne są ich echa⁵⁰. Utwór jest dwuczęściowy: *Vivace con vigore* imituje pęd i iskrę życia, *Largo* przywodzi na myśl lamentujący orszak pogrzebowy⁵¹.

Z kolei kompozycja Szymona Gołąbka (1986) *Impresja ludowa* oparta jest na dwóch motywach: pierwszy, bardzo burzliwy, z charakterystycznymi niespodziewanymi zmianami rytmicznymi, drugi zaś to incipit pieśni *Czerwone Jabłuszko*. Utwór utrzymany jest w stylistyce jazzowej, co w połączeniu z nawiązaniem ludowym nadaje mu nietuzinkowy charakter⁵². *Impresja Ludowa* stanowi pierwszą część cyklu miniatur na gitarę i fortepian. Kolejne, które dopiero powstają, oparte są na następujących pieśniach: cz. II *Umarł Maciek, umarł* oraz cz. III *Drybek*⁵³. Z kolei poszczególne ogniwa Mozaiki Ludowej Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej (1989) – *Kujawiak*, *Chmielowy*, *Wiwat*, *Zbójnicki* mogą być wykonane przez muzyków w dowolnej kolejności, co wpływa na oryginalność każdorazowego wykonania⁵⁴. *Lecioły Zórazie* Roberta Kurdybachy (1971) są dwuczęściową kompozycją będącą hołdem złożonym Witoldowi Lutosławskiemu i Karolowi Szymanowskiemu. Pierwsza część jest sonorystyczną grą figurami rytmicznymi, druga – nową odsłoną pieśni *Lecioły Zórazie* Szymanowskiego⁵⁵. Stanowi pomost pomiędzy muzyką ludową, jej emanacją w kompozycji Karola Szymanowskiego o tym samym tytule, aż po autorską wizję tego tematu. Dzieło powstawało na przestrzeni kilku miesięcy pierwszej połowy 2020 roku. Było tworzone w sposób narracyjny, co oznacza rodzaj pisania przypominający opowiadanie historii, która ma swój początek, rozwinięcie i konkluzję. Wiele fragmentów ma swobodny zapis *a piacere e improvisando ma poco regolarmente*, otwierając dla muzyków sporą dozę przestrzeni na własne decyzje interpretacyjne. Niemniej są one dookreślone pewnymi ramami, stanowiąc ukłon w stronę twórczości Lutosławskiego (aleatoryzm kontrolowany)⁵⁶. Adrian Robak (1979) w utworze *Bies* w trzech częściach przedstawia ludowe wierzenia dotyczące czarta. Z jednej strony tytułowy *Bies* jest ukazany

⁵⁰ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorką Anną Marią Huszczą, [01.12.2021].

⁵¹ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

⁵² Ibidem.

⁵³ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Szymonem Gołąbkim, [06.12.2021].

⁵⁴ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Robertem Kurdybachą, [02.12.2021].

przy użyciu dysonansów i szybkich zmian rejestrów, jako przerażająca postać, z drugiej jednak jako smutna i nieszczęśliwa istota, tęskniąca do nieokreślonego⁵⁷. Użyty w utworze język muzyczny ewidentnie przywołuje na myśl charakterystyczną harmonię dzieł Henryka Mikołaja Góreckiego. *Motywy (Wisła, Ptasi obertas)* Jana Oleszkowicza (1947) stanowią imitację polskiej natury. Pierwsza część to przedstawienie poprzez zastosowanie romantycznych rubat, pełnego kolorytu najdłuższej polskiej rzeki Wisły, druga zaś – *Ptasi obertas* jest onomatopeiczną próbą odwzorowania śpiewu ptaków, budzących się do życia wiosną⁵⁸. Poza wymienionymi utworami znajdującymi się na płycie *Made in Poland*, które stanowią wkład do polskiej, ale i światowej literatury muzyki kameralnej składu gitara i fortepian, dla Walicki-Popiołek Duo zostały jeszcze skomponowane inne dzieła. Jan Oleszkiewicz napisał utwór zatytułowany *Panamerica*, gdzie słuchacz może dostrzec wyraźne wpływy folkloru południowoamerykańskiego, Kamil Kruk – *Senza Replica*, *Tańce figur sonorystycznych*, Serge Di Mosole – *Esperanza*, *Cordilleros de Los Andes*, Roman Czura (1989) – *Mazurki Wody i Ognia op. 45* (części *Aquatica* i *Volcanica*). Przedstawione mazurki to raczej mazurki-poematy, mazurki-fantazje. Unikając typowo gitarowych rozwiązań basowych/harmonicznych, kompozytor stosuje w partii gitary skordaturę (d, a, cis...) ⁵⁹.

Literatura na duet gitara i fortepian wzbogaciła się na początku XXI wieku również dzięki dziełom innych twórców. Rosyjski kompozytor Nikita Koshkin (1956), znany bardzo dobrze gitarzystom dzięki utworom na instrument solo takim jak *Usher-Waltz*, *The Prince's Toys* czy *The Fall of Birds* napisał czteroczęściową *Sonatę* na gitarę i fortepian, dedykowaną pochodzącemu z Bośni i Hercegowiny Edinovi Karamazovi⁶⁰. Angelo Gilardino (1941–2022) – włoski kompozytor, gitarzysta i muzykolog napisał w 2010 roku utwór *Del Rosato Albeggiare*. Czteroczęściowa suita o wyraźnie polimodalnej harmonice została napisana na prośbę gitarzysty Francesco Diodovicha. Doczekała się prawykonania dopiero w 2013 w wykonaniu studentów Manhattan School of Music w Nowym Jorku. Zamysłem autora było stworzenie dzieła, które posługując się nietypowym językiem muzycznym nie zmusza gitarzysty do stałego forsowania dźwięku w zestawieniu z partią fortepianową⁶¹.

⁵⁷ Aleksandra Popiołek-Walicki, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Romanem Czurą, [01.12.2021].

⁶⁰ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Nikitą Koshkinem, [05.12.2021].

⁶¹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Angelo Gilardino, [27.11.2021].

William Bland (1947) – amerykański pianista i kompozytor napisał 6 *Sonat* na gitarę i fortepian, z których na razie wydane są jedynie sonaty nr 3 i 4⁶². Dedykowane przyjacielowi kompozytora, Davidowi Starobinowi, mają w zasadzie klasyczną strukturę, dającą jednak wykonawcy dużą swobodę interpretacyjną dotyczącą wszystkich elementów muzycznych. Język muzyczny sonat nawiązuje do muzyki Haydna, Czajkowskiego, Sibeliusa i Ivesa, a nawet Bacha. W przebiegach melodyczno-harmonicznych można się również dopatrzyć stylu kompozytorskiego amerykańskiego twórcy George’a Henry’ego Crumba⁶³. Oprócz wspomnianych sonat Bland napisał jeszcze *Variations on a theme by Carls Nielsen*⁶⁴.

Obserwując na przestrzeni ostatnich lat wzrastające zainteresowanie środowiska kompozytorskiego omawianym składem, można mieć nadzieję, iż już wkrótce duet gitara-fortepian wejdzie do kanonu składów kameralnych.

1.3 Profesjonalne zespoły

Sporządzone przez autora pracy zestawienie dotyczy duetów o zasłużonej renomie, w większości działających na arenie międzynarodowej, mających na swoim koncie nagrania, nagrody na znaczących konkursach, występy w prestiżowych salach koncertowych, którym dedykowane są kompozycje lub powierzane prawykonania. Reasumując, celem jest prezentacja duetów zajmujących się profesjonalnie wykonawstwem na wysokim poziomie artystycznym, sięgających po kompozycje wymagające bardzo dużych umiejętności wykonawczych. W niniejszym podrozdziale opisana będzie działalność pięciu duetów w kolejności według chronologii powstania: *Luciana Bigazzi & Maurizio Colonna*, *Cuenca Duo*, *Duo Halász*, *Walicki-Popiolek Duo*, *Anna Pietrzak i Carl Petersson*.

⁶² Les Productions d'OZ, Quebec, <https://productionsdoz.com/catalogue/all/all/all/?search=william%20bland>, [dostęp 26.11.2021].

⁶³ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Williamem Blandem, [27.11.2021].

⁶⁴ <https://www.musicshopeurope.de/variations-wh31515?returnurl=%2fsearch%3fq%3dwilliam%2bbland%26substoreid%3d>, [dostęp 29.11.2021].

Luciana Bigazzi & Maurizio Colonna



Fot. 4. Luciana Bigazzi & Maurizio Colonna

Pianistka Luciana Bigazzi i gitarzysta Maurizio Colonna są nie tylko duetem muzycznym, ale także małżeństwem. Występują wspólnie już od lat 80-tych, wykonując najczęściej repertuar współczesny, ale także własne utwory na ten skład instrumentalny⁶⁵. Luciana zaczęła grać na fortepianie w wieku pięciu lat. Po uzyskaniu dyplomu w klasie fortepianu w konserwatorium turyńskim i dyplomu w klasie klawesynu w konserwatorium mediolańskim, kontynuowała swoją edukację na Uniwersytecie Tor Vergata w Rzymie, m.in. pod kierunkiem Emilii Fadini, Jörga Demusa, Paula Badury Skody i Lazara Bernana⁶⁶. Prowadzi działalność pedagogiczną na wszystkich stopniach edukacji muzycznej. Ponadto brała udział w seminariach muzykoterapii w prywatnych szpitalach w Forli, poświęconych wykorzystaniu jej twórczości kompozytorskiej w leczeniu stresu⁶⁷. Koncertuje jako solistka, kameralistka i solistka z towarzyszeniem orkiestry. Potwierdzeniem kunsztu artystki są liczne pochlebne recenzje⁶⁸. Bigazzi występuje i nagrywa dla włoskiej telewizji Rai Uno, RAI International, RAI Sat, jak również dla wytwórni płytowych – EGEA Distribution, NCM New Classic Music czy Machiavelli Music Publishing. Jej koncerty są transmitowane na cały świat. Artystka poszerza również swoje zainteresowania o jazz, rock i fusion. Utwory skomponowane przez Bigazzi, publikowane przez Edition Carisch, spotkały się z bardzo dużym

⁶⁵ Informacje uzyskane z korespondencji autora z pianistką/kompozytorką Lucianą Bigazzi, [22.10.2021].

⁶⁶ <http://www.lucianabigazzi.com/artist/compositions-by-luciana-bigazzi/>, [dostęp 14.11.2021].

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ <http://www.lucianabigazzi.com/artist/press/>, [dostęp 16.11.2021].

zainteresowaniem. To właśnie po kompozycje należące do tryptyku *Lacoste*, *Passages* i *Magical Places*, chętnie sięgają adepci fortepianu nie tylko w ojczyźnie autorki⁶⁹.

Maurizio Colonna zaczął grać na gitarze w wieku pięciu lat, mając siedem lat zadebiutował na estradzie jako solista, a mając zaledwie siedemnaście wykonał słynny *Concierto de Aranjuez* z towarzyszeniem mediolańskiej orkiestry kameralnej Angelicum w obecności samego Joaquina Rodrigo⁷⁰. Prowadzi intensywną działalność pedagogiczną, m.in. na kursach mistrzowskich i seminariach w wielu miastach Europy. Jak sam podkreśla właśnie nauczanie odgrywa ważną rolę w jego życiu: „Uwielbiam uczyć na różnych stopniach edukacji muzycznej”⁷¹.

Gitarzysta jest autorem licznych kompozycji gitarowych publikowanych przez takie wydawnictwa jak Bèrben, Panarecord, Crisch czy Curci. Obecnie kończy pracę nad projektem edukacyjno-gitarowym, który ukaże się w Edizioni Curci w 2022 roku: publikacja 50 etud na gitarę solo i 12 na dwie gitary, nawiązujących do muzyki pop⁷². W 1997 roku wydawnictwo BMG-Ricordi opublikowało książkę *Oltre la tecnica*, w której autorka, Lorenza Cristina Sianesi, przedstawia twórczość i poglądy estetyczne Maurizio Colonna⁷³. W 1988 roku opublikował książkę *Il chitarrista classico contemporaneo*, a w roku 2019 w wydawnictwie Curci, *Rock Moments for Guitar – Homage to the legend*, będącą pozycją obowiązkową wielu amerykańskich uniwersytetów muzycznych. Colonna nagrywa dla licznych stacji telewizyjnych, jest pierwszym w historii gitarzystą klasycznym, który gościł na festiwalu w Sanremo, wykonując jedną ze swoich wirtuozowskich kompozycji na gitarę solo *Panarea*. Występował także na konkursie Eurowizji w Wenecji, gdzie porywał publiczność wykonaniem Adagia z *Concierto de Aranjuez*. Nagrał ponad 20 płyt jako solista i w różnych składach kameralnych⁷⁴. Duet Luciana Bigazzi & Maurizio Colonna to połączenie dwóch wielkich artystycznych osobowości. Preferująca dźwięk fortepianu Steinway & Sons Luciana i wierny od lat gitarom Ramireza Maurizio, są zwolennikami nagłaśniania gitary podczas koncertów. W zestawieniu z fortepianem „[...] tylko dobrze nagłośniony dźwięk gitary pozwala na ukazanie wszelkich niuansów barwowo-dynamicznych cechujących instrument. W niektórych

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ <https://mauriziocolonna.com>, [dostęp 16.11.2021].

⁷¹ Gitarzysta/kompozytor Maurizio Colonna, zacytowany w korespondencji autora z pianistką/kompozytorką Lucianą Bigazzi, [22.10.2021].

⁷² Ibidem.

⁷³ <https://mauriziocolonna.com>, [dostęp 16.11.2021].

⁷⁴ Ibidem.

sytuacjach, gdy sala jest wyjątkowo mała, można rozważać wykonanie bez wzmocnienia”⁷⁵. Podczas koncertów muzycy nagłaśniają także fortepian, co według nich, pozytywnie wpływa na balans między instrumentami. Luciana podkreśla wagę jakości ingerencji elektroniki, która musi być na najwyższym poziomie. Jest to prawdziwe wyzwanie dla inżyniera dźwięku, aby amplifikacja nie zagubiła naturalnego brzmienia instrumentu, oscylując w ramach możliwości technicznych. Szczególnie bliskie pianistce *cantabile* powinno być bezwzględnie zachowane, mimo użycia nagłośnienia⁷⁶. Ich zaangażowanie w różnorodne projekty nie pozwala na wielogodzinne wspólne ćwiczenie. Maurizio ujmuje to słowami „[...] to nie ilość czasu charakteryzuje naszą artystyczno-twórczą współpracę, ale intensywność spostrzeżeń, które pojawiają się podczas naszych muzycznych spotkań”⁷⁷. Poza bogatą działalnością koncertową Luciana i Maurizio zajmują się komponowaniem. Ich utwory na duet zostały opisane w podrozdziale 1.2. Bardzo bogata jest też dyskografia zespołu. Duet występował w wielu programach telewizyjnych transmitowanych *live* na cały świat. Najważniejszym, jak podkreślają, jest „Jeden świat, jedna rodzina, jedna miłość” w Mediolanie, z udziałem Papieża Benedykta XVI⁷⁸.

Cuenca Duo



Fot. 5. Cuenca Duo

Cuenca Duo stworzyli bracia: gitarzysta Francisco Cuenca (ur. 1964) i pianista José Manuel Cuenca Morales (ur. 1961). Zespół wykonał swój pierwszy koncert w Kordobie w

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ Ibidem.

Hiszpanii 27.12.1981 roku, a ostatni 7.9.2018 w Treviso we Włoszech. Ich współpraca musiała zostać przerwana ze względów zdrowotnych⁷⁹. Bracia Cuenca talent muzyczny odziedziczyli po ojcu Francisco, znanym gitarzyście flamenco, który popularność zdobył pod pseudonimem *Curro*⁸⁰. Obaj artyści ukończyli z wyróżnieniem Conservatorio Superior de Música „Rafael Orozco” de Córdoba: Francisco w klasie gitary, natomiast José Manuel w klasie fortepianu i klarnetu. Cuenca Duo to pierwszy współczesny zespół gitarowo-fortepianowy, którego działalność odbiła się szerokim echem na całym świecie. Niestety, prawdopodobnie ze względu na zawieszenie działalności, zespół nie posiada ani strony internetowej, ani innych powszechnie dostępnych źródeł, na bazie których możliwe byłoby przedstawienie ich działalności artystycznej. Dzięki pomocy znakomitego włoskiego gitarzysty Giovanni Grano, autorowi pracy udało się dotrzeć do jednego z braci, José, który przy użyciu mediów społecznościowych udzielił krótkiego wywiadu oraz udostępnił fragmenty pracy magisterskiej swojej córki, Maria Gracia Cuenca de la Rosa, traktującej o działalności Cuenca Duo⁸¹. Zespół przez prawie 30 lat swojej działalności dawał koncerty na całym świecie. Wystąpił w tak prestiżowych salach jak np.: Carnegie Hall w Nowym Jorku, Nacional y Teatro Real de España, Purcell Room-Southbank Centre w Londynie czy Palau de la Música de Valencia. Skupiając się głównie na działalności koncertowej, artyści nagrali jednak kilka płyt CD, w tym większość jako duet. Na nośnikach znalazła się w dużej mierze muzyka hiszpańska i andaluzyjska: „[...] są to nasze korzenie, które chcemy pokazać światu”⁸². Wśród zarejestrowanego repertuaru nie brakuje kompozycji m.in.: Joaquina Rodrigo, Manuela de Falli, Salvadora Bacarisse, Maurizzia Colonna, Luisa Bedmara, Antona Diabelliego czy wreszcie własnych kompozycji Francisco Cuenca. To właśnie gitarzysta duetu napisał szereg kompozycji na gitarę i fortepian, które zostały opisane w podrozdziale 1.2. Cuenca Duo cieszyło się dużym zainteresowaniem w środowisku kompozytorskim. Wielu wybitnych twórców, takich jak m.in. Delfín Colomé, Erik Marchelie, Luis Bédmar i Primitivo José Buendía Picó, poświęciło im swoje kompozycje o których również była mowa w podrozdziale 1.2⁸³. Cuenca Duo niechętnie wspierało się podczas koncertów wzmacnianiem gitary. Francisco posiadał znakomity instrument madryckiego lutnika Arcangela Fernández, który miał głośnie, wyraziste i pełne szlachetności brzmienie. Jak stwierdził José: „[...] nagłaśniamy gitarę tylko wtedy, jeśli koncert odbywa się na wolnym

⁷⁹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z pianistą José Manuelem Cuenca Moralesem, [07.11.2021].

⁸⁰ Maria Gracia Cuenca de la Rosa, *Los hermanos...*, s. 16.

⁸¹ Maria Gracia Cuenca de la Rosa, *Los hermanos...*

⁸² Informacje uzyskane z korespondencji autora z pianistą José Manuelem Cuenca Moralesem, [07.11.2021].

⁸³ Ibidem.

powietrzu”⁸⁴. Wybitni instrumentalisci Francisco Cuenca i José Manuel Cuenca Morales, godzili aktywną działalność koncertową z pracą pedagogiczną oraz administracyjną. Od 30 lat są dyrektorami dwóch prężnie działających konserwatoriów muzycznych: Francisco w Linares, natomiast José Manuel w Úbeda⁸⁵.

Duo Halász



Fot. 6. Duo Halász

Współpracujący od 1992 roku zespół tworzy małżeństwo Débora Halász, fortepian i Franz Halász, gitara. Oboje są obecnie wykładowcami w *Hochschule für Musik und Theater* w Monachium. Swoje kariery rozpoczęli jednak występując solo, w różnych konstelacjach kameralnych lub z towarzyszeniem orkiestry⁸⁶. Mieszkająca w Niemczech od 1989 roku, pochodząca z São Paulo w Brazylii Débora Halász, naukę gry na fortepianie rozpoczęła w wieku 6 lat. Po ukończeniu szkół muzycznych w rodzinnym mieście kontynuowała edukację w Kolonii. Wygrywając najważniejsze konkursy pianistyczne w Brazylii, występując z

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ Ibidem.

⁸⁶ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką/kompozytorką Déborą Halász, [22.10.2021].

czołowymi orkiestrami czy wreszcie nagrywając liczne, często nagradzane płyty, należy do czołowych pianistów południowoamerykańskich jej pokolenia. Jury konkursu *Nagroda Krytyków (APCA)* uznało ją za najlepszą solistkę roku za interpretację *III Koncertu fortepianowego* S. Rachmaninowa⁸⁷. Jej szeroka dyskografia obejmuje dzieła Alberto Ginastera, Dimitrija Szostakowicza, Sofii Gubajduliny, Hansa Wernera Henzega, Mario Castelnuovo-Tedesco i Radamaésa Gnattali. Komplet nagrań muzyki fortepianowej Heitora Villi-Lobosa został entuzjastycznie przyjęty przez międzynarodową krytykę, uznając je za: „[...] najbardziej udanymi nagraniami Villi-Lobosa w historii [...]” (Fanfare-USA)⁸⁸.

Franz Halász, Niemiec urodzony w USA, edukację muzyczną rozpoczął na skrzypcach, a pierwsze lekcje gitary pobierał dopiero w wieku 12 lat, kontynuując później studia w Kolonii i Salzburgu. Międzynarodowy rozgłos przyniosły mu pierwsze nagrody na konkursie Andrésa Segovi w Hiszpanii i Międzynarodowym Konkursie Seto-Ohashi w Japonii. Jego debiut w Nowym Jorku został opisany jako „po prostu elektryzujący” w *Soundboard Magazine*, a pierwsza solowa płyta z muzyką hiszpańską została uznana lepszą niż legendarnego Segovii⁸⁹. Halász systematycznie gości na największych festiwalach gitarowych na całym świecie, występuje ze znanymi orkiestrami jak np.: Europejska Orkiestra Kameralna, Norymberska Orkiestra Symfoniczna, Tapiola Sinfonietta, Orchestra Sinfonica Brasileira oraz Polska Orkiestra Kameralna. Ciesząca się wielkim uznaniem dyskografia Franza Halásza zawiera dzieła: Joaquina Turiny, Toru Takemitsu, Hansa Wernera Henzega, Sainza de la Maza, Frederica Mompou, Astora Piazzolli, Jana Sebastiana Bacha i Sofii Gubajduliny. Od 2010 roku Franz Halász prowadzi pierwszą w historii uczelni w Monachium klasę gitary⁹⁰.

Duo Halász docenione na całym świecie za jakość swoich programów, doskonałość i wirtuozerię w 2015 roku otrzymało prestiżową nagrodę Latin Grammy Award za najlepszy album klasyczny – *Alma Brasileira*⁹¹. „[...] Débora wnosi do muzyki fortepianowej potężną ekspresję i oczywisty autorytet [...] oboje wydobywają bogaty liryczny ton we wspaniałej Sonatinie gitarowo-fortepianowej Gnattaliego”⁹². Występowali na wielu europejskich i południowoamerykańskich festiwalach muzycznych, gdzie często towarzyszyły im cenione na

⁸⁷ <http://www.deborahalasaz.com>, [dostęp 27.10.2021].

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ <http://www.franzhalasz.de/about.htm>, [dostęp 27.10.2021].

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ <http://www.duohalasaz.com>, [dostęp 27.10.2021].

⁹² <https://www.gramophone.co.uk/review/gnattali-alma-brasiliera>, [dostęp 27.10.2021].

całym świecie orkiestry jak np.: Berliner Philharmoniker, Salzburg Chamber Soloists, Sao Paulo Symphony Orchestra. Duet wydał 6 albumów, w tym dla wytwórni BIS z kompozycjami Szostakowicza, Ginastery, Catelnuovo-Tedesco, Hansa Hauga, Manuela Ponce'a i Leo Brouwera. Oprócz tego dla wytwórni NAXOS w koprodukcji z Bayerischer Rundfunk, dwie płyty z oryginalnymi utworami Ferdinanda Carulliego oraz płytę z muzyką hiszpańską zatytułowaną *Fandango*.

Wykonywali i nagrali prawie cały istniejący repertuar oryginalnie napisany na gitarę i fortepian. Obecnie skupiają się na własnych aranżacjach i kompozycjach, które przygotowuje dla duetu Débora⁹³. Duet niechętnie przyjmuje propozycje dedykowania dla nich utworów, tłumacząc, iż:

[...] komponowanie na ten skład instrumentalny nie jest łatwe. Jesteśmy bardzo ostrożni, ponieważ gdy powstanie już utwór nam dedykowany, będziemy zobligowani do jego wykonania. Wolimy się skupić na własnych aranżacjach i kompozycjach⁹⁴.

Duet wykonywał już z powodzeniem *Circulus II*, drugą część nie wydanej jeszcze suity skomponowanej przez Déborę Halász⁹⁵. Podczas swoich koncertów i nagrań dbają o doskonały, krystaliczny, wyrównany dźwięk. Preferująca bogaty koloryt i klarowność brzmienia fortepianów *Steinway & Sons* Débora Halász, sporadycznie korzysta także z instrumentów włoskiej marki *Fazioli*. Franz Halász posiada unikatową gitarę legendarnego niemieckiego lutnika Matthiasa Dammanna. Gitarzysta stara się unikać nagłośnienia, co umożliwia mu posiadany instrument⁹⁶. Analiza licznych nagrań audio czy video pozwala na postawienie tezy, iż właśnie dzięki takim osobowościom muzycznym, ten wciąż jeszcze stosunkowo niszowy skład instrumentalny, ma szanse w niedługim czasie konkurować z innymi, znacznie bardziej popularnymi duetami.

⁹³ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką/kompozytorką Déborą Halász, [22.10.2021].

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

Walicki-Popiołek Duo



Fot. 7. Walicki-Popiołek Duo.

Walicki-Popiołek Duo pomimo młodego wieku i jeszcze nie tak wielu spektakularnych dokonań na arenie międzynarodowej zasługuje na przedstawienie ich w gronie znaczących, bardzo prężnie działających zespołów. Dotychczasowe tempo działania i determinacja są przepełnione odwagą, będąc zapowiedzią dalszego rozwoju kariery. Jak stwierdził prof. Marcin Dylla: „Aleksandra i Jakub odkrywają oczekiwaną równowagę między gitarą a fortepianem – ich brzmienie jest świeże!”⁹⁷ Współpracujący ze sobą od roku 2014 zespół tworzy małżeństwo: Aleksandra Popiołek-Walicki, fortepian oraz Jakub Walicki, gitara. Oboje ukończyli Akademię Muzyczną im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu: Aleksandra – pod kierunkiem dr Gracjana Szymczaka, Jakub – w klasie dr Anny Pietrzak. Aktualnie podjęli studia podyplomowe w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach na kierunku zespół kameralny, gdzie pogłębiają swoją wiedzę pod kierunkiem prof. Wandy Palacz i prof. Teresy Baczewskiej. W katowickiej uczelni wszczęli przewody doktorskie: Aleksandra pod kierunkiem prof. Baczewskiej zajmuje się przekrojowym badaniem sonat oryginalnie napisanych na gitarę i fortepian na przestrzeni XVIII–XXI wieku, natomiast tematem pracy doktorskiej Jakuba, pisanej pod kierunkiem prof. Palacz, będzie druga płyta duetu *Made in Poland*, stanowiąca poszerzenie repertuaru omawianego składu kameralnego. Aleksandra Popiołek-Walicki otrzymała także tytuł magistra na Wydziale Nauk Humanistycznych Instytutu Filologii Klasycznej Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie. Obecnie realizuje studia doktoranckie na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu

⁹⁷ <https://www.walickipopiolekduo.com/reviews>, [dostęp 29.11.2021].

Wrocławskiego, w Instytucie Filologii Klasycznej w katedrze Neolatynistyki⁹⁸. Przykładając dużą wagę do samorozwoju duet prowadzi aktywną działalność koncertową występując w Polsce i poza jej granicami. Artyści spotkali się także z uznaniem jurorów komisji przyznającej stypendia Ministra Kultury w Programie *Młoda Polska* (2020) oraz trzech międzynarodowych konkursów muzyki kameralnej we Włoszech, gdzie otrzymali następujące nagrody: II nagroda na XXI Międzynarodowym Konkursie Kameralnym „Euterpe” w Corato; II nagroda na XXV Międzynarodowym Konkursie Kameralnym „Giulio Rospigliosi” w Lamporecchio; III nagroda na Międzynarodowym Konkursie Kameralnym „Don Vincenzo Vitti” w Castellana Grotte⁹⁹. Z pewnością stawaliby jeszcze w szranki konkursowe innych festiwali muzycznych, ale jak twierdzi Aleksandra „[...] niewiele jest konkursów, w których dopuszczane są takie duety jak nasz, obserwujemy jednak tendencję ku otwieraniu się na brzmienie duetu gitarowo-fortepianowego również wśród członków międzynarodowych komisji konkursowych”¹⁰⁰. Artyści zajmują się ponadto pracą dydaktyczną na różnych stopniach edukacji muzycznej, są zapraszani do prowadzenia lekcji mistrzowskich. Ich działalność obejmuje także aranżowanie utworów na gitarę i fortepian. Przykładem może być *Verano Porteño* Astora Piazzolli, wydane przez Universal Editions¹⁰¹. W 2020 roku ukazała się debiutancka płyta Walicki-Popiołek Duo *Iberico*. Album zawiera kompozycje Piazzolli, Albeniza, di Mosole, Manuela de Falli, Clairce’a Assada, Joaquina Malatsa, Maurycego Moszkowskiego, Dušana Bogdanovića i Manuela M. Ponce’a. W roku 2021 ukazała się kolejna produkcja płytowa, *Made in Poland*. Album opisany szerzej w podrozdziale 1.2 zawiera muzykę współczesnych kompozytorów polskich, inspirowaną bogactwem polskiego folkloru. Projekt został zrealizowany dzięki prestiżowemu stypendium *Młoda Polska*¹⁰². Poza prawykonaniem dedykowanych im utworów polskich kompozytorów, duet dokonał również pierwszych wykonań następujących utworów: Erik Marchelie – *Los Pastores*, Dusan Bogdanovic – *Divertimento No. 2* i David Frost – *Oliva e Lava op. 87*. Artyści mają ściśle określoną strategię pracy nad repertuarem: „Każdy z nas siada do próby przygotowany, z idealnie opracowaną partią. Dzięki temu możemy zająć się aktywnym, wzajemnym słuchaniem i cyzelowaniem wspólnego brzmienia, równości oraz

⁹⁸ Informacje uzyskane z wywiadów autora z pianistką Aleksandrą Popiołek-Walicki, [listopad 2021 – luty 2022].

⁹⁹ Ibidem.

¹⁰⁰ Ibidem.

¹⁰¹ <https://www.universaledition.com/de/astor-piazzolla-2629/kaufausgaben>, [dostęp 14.12.2021].

¹⁰² Informacje uzyskane z wywiadów autora z pianistką Aleksandrą Popiołek-Walicki, [listopad 2021 – luty 2022].

równowagi między sobą”¹⁰³. Ogólnoświatowa sytuacja związana z pandemią, a co za tym idzie brak możliwości koncertowania sprawiły, iż artyści poświęcili więcej czasu na przygotowywanie nowych aranżacji – jedenaście kompozycji Piazzolli, Albeniza i Turiny.

Walicki-Popiołek Duo również stara się unikać nagłaśniania gitary podczas koncertów. Wyjątek stanowią sytuacje, gdy sala jest bardzo duża lub posiada akustykę tłumiącą dźwięk gitary. Artyści poświęcają wiele uwagi na uzyskanie odpowiedniego balansu pomiędzy brzmieniem fortepianu a gitary. Wymaga to od pianistki bardzo dużego skupienia, nie tyle na wolumenie brzmienia, co na artykulacji. Jakub posiada specjalnie skonstruowany pod kątem omawianego zespołu instrument Bogusława Teryksa, polskiego lutnika od wielu lat mieszkającego w Niemczech, cieszącego się popularnością, w dużej mierze wśród polskich odbiorców: uczniów, studentów a także profesjonalnych wykonawców. Aleksandra deklaruje swoje preferencje do marki Steinway & Sons. To właśnie na fortepianach tej niemiecko-amerykańskiej firmy dokonała nagrania opisanych płyt¹⁰⁴.

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

Anna Pietrzak i Carl Petersson



Fot. 8. Anna Pietrzak i Carl Petersson

Duet tworzy mieszkające obecnie w Kanadzie małżeństwo: pochodząca z Polski gitarzystka Anna Pietrzak i posiadający polskie korzenie Szwed, pianista Carl Petersson. Zespół współpracuje dopiero od roku 2016, niemniej jednak dzięki ogromnemu doświadczeniu solistycznemu i kameralnemu, jakie oboje wnieśli do wspólnego muzykowania, pozwoliło im od samego początku zaistnieć jako w pełni profesjonalny duet gitarowo-fortepianowy.

Anna Pietrzak pierwsze lekcje muzyki otrzymała od mamy Danuty, która już od 4 roku uczyła córkę gry na mandolinie, a później na gitarze. Absolwentka wrocławskiego liceum muzycznego im. Karola Szymanowskiego w klasie gitary Marka Zielińskiego ukończyła później studia instrumentalne w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu również w klasie Marka Zielińskiego oraz prof. Piotra Zaleskiego. W 2012 roku w macierzystej uczelni uzyskała stopień doktora sztuki. Kontynuowała edukację w Konserwatorium Muzycznym w Pireusie w Grecji, w klasie Costasa Cotsiolisa. Swoje umiejętności doskonaliła również na kursach mistrzowskich prowadzonych przez słynnych pedagogów i wirtuozów gitary takich jak: Aniello Desiderio, Joaquin Clerch, Carlo Domeniconi, Pavel Steidl, Ivo i Sofia Kaltchev, Peter i Zoltan Katona. Poza licznymi koncertami w krajach europejskich występowała również w Chinach i w swojej nowej ojczyźnie, Kanadzie. Pietrzak jest często wykładowcą kursów gitarowych oraz jurorem konkursów instrumentalnych. Nagrała dotychczas trzy płyty: solową, w duecie gitarowym z bratem Łukaszem oraz płytę z udziałem

muzyków jazzowych z różnych kręgów kulturowych¹⁰⁵. Przez 19 lat pracowała w Polsce na wszystkich szczeblach edukacji muzycznej, w tym w Akademii Muzycznej we Wrocławiu (2013–2019). Jest laureatką kilkunastu krajowych i międzynarodowych konkursów gitarowych, stypendystką Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego, dyrektorem artystycznym festiwalu Gitaromania. Aktualnie pracuje w British Columbia Conservatory of Music w Vancouver. Założyła Vancouver Guitar Orchestra¹⁰⁶.

Urodzony w 1981 roku w Lund w Szwecji Carl Petersson zaczął grać na fortepianie w wieku piętnastu lat. Ukończył Akademię Muzyczną w Göteborgu, Królewską Duńską Akademię Muzyczną w Kopenhadze na wydziale fortepianu i pedagogiki oraz Akademię Muzyczną w Krakowie. Podczas studiów uczestniczył również w licznych międzynarodowych kursach mistrzowskich w Danii, Szwecji i Izraelu. Przez cztery lata otrzymywał stypendium Tel-Hai International Piano MasterClasses, gdzie studiował pod kierunkiem Pniny Salzman, Victora Derebianco, Emanuela Krasowskiego, Staffana Scheji i Nikołaja Pietrowa¹⁰⁷. W 2013 roku uzyskał stopień doktora sztuki w Akademii Muzycznej w Krakowie. Koncertował w wielu krajach europejskich, a także w Stanach Zjednoczonych, Chinach, Tajwanie, Izraelu, Makao, Hongkongu i Kanadzie. Występował z wieloma znanymi orkiestrami, był zapraszany do udziału w międzynarodowych festiwalach muzycznych takich jak: Music and Beyond w Kanadzie, Międzynarodowy Festiwal Chopinowski w Antoninie w Polsce oraz Beethoven Festival w Teplicach z Republiki Czeskiej. Petersson dużą część swojej działalności artystycznej poświęca nagraniom, współpracując m.in. ze znaną wytwornią Naxos. Jako wykładowca prowadził gościnne kursy w Królewskiej Szwedzkiej Akademii Muzycznej, University of Toronto, Tel Aviv University, Hongkong Academy of Performing Arts, University of Ottawa, a także New England Conservatory przy współpracy z Harvard University. Wykładał również na Akademii Muzycznej we Wrocławiu oraz Changsha Normal University School of Music w Chinach. Obecnie kształci adeptów sztuki pianistycznej w Vancouver International School of Music¹⁰⁸.

Duet Anna Pietrzak i Carl Petersson mimo swojej stosunkowo krótkiej działalności dał się już poznać publiczności w wielu krajach. Ich współpraca muzyczna rozpoczęła się w dość

¹⁰⁵ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką Anną Pietrzak, [lipiec 2021 – luty 2022], oraz <https://annapietrzak.com/en/anna-pietrzak/>.

¹⁰⁶ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką Anną Pietrzak, [lipiec 2021 – luty 2022].

¹⁰⁷ <https://carlpetersson.com/en/biography>, [dostęp 25.10.2021].

¹⁰⁸ Ibidem.

specyficznych okolicznościach, kiedy mieszkali w różnych krajach, a nawet na różnych kontynentach. Kontaktując się telefonicznie bądź przez Internet, ustalali program i dopiero po przygotowaniu własnych partii spotykali się, pracując bardzo intensywnie na kilka dni przed koncertem. Duet z dużą dbałością koncytuje repertuar. Początkowo grali znane, oryginalnie pisane na ten skład instrumentalny kompozycje, m.in.: Hirokazu Sato, Hansa Hauga czy Mario Castelnuevo Tedesco. Jak twierdzi Petersson:

„[...] dla mnie najważniejsze jest, jak repertuar będzie odebrany przez publiczność. Wiem, że brzmi to źle, ale muzyka powinna być źródłem rozrywki i formą jakiegoś oderwania od rzeczywistości. Można naturalnie wykonywać kompozycje trudne w swojej budowie, ale wciąż powinny one zawierać coś, co może poruszyć naszą publiczność”¹⁰⁹.

Kładą duży nacisk na to, aby prezentowane przez nich podczas koncertów utwory były wartościowe i dobrze brzmiały w tym niecodziennym zestawieniu, gdzie w sposób przemyślany i właściwy wykorzystane są rejestry obu instrumentów¹¹⁰.

Duet chcąc rozwinąć repertuar nakłonił swojego przyjaciela, Tomasza Kaczmarka do opracowania kilku części koncertu Leo Brouwera *From Yesterday to Penny Lane*. Przygotowują materiał na płytę z kompozycjami inspirowanymi muzyką ludową różnych krajów. W tym celu zwrócili się do kilku kompozytorów z zapytaniem, czy nie byłiby zainteresowani napisaniem utworu dla ich duetu¹¹¹. Do tej pory powstały: *Easy Going Variations* Larsa Bisgaarda, *Eight Miniatures for Piano and Guitar* Marka Pasiecznego, opartych i inspirowanych polską muzyką ludową oraz *Bachiana Mexicana Nr.7*, autorstwa meksykańskiego kompozytora Venusa del Rey. W międzyczasie Marek Pasieczny zaaranżował dla Pietrzak i Peterssona także swoją wcześniejszą kompozycję *La casa Donde vive Miedo*. Petersson dokonywał dotychczasowych nagrań na fortepianach marki Steinway & Sons. Jego marzeniem jest korzystanie z instrumentu firmy Fazioli. Anna Pietrzak od niedawna jest w posiadaniu gitary Thomasa Humphrya, wcześniej jednak grywała na instrumencie innego, również amerykańskiego lutnika Steva Ganza. Oba instrumenty posiadają świerkową przednią płytę¹¹². Artyści podczas koncertów nie stronią od nagłaśniania gitary, zwłaszcza w większych salach. Niejednokrotnie stosują ingerencję elektroniki również w dźwięk fortepianu. Jak

¹⁰⁹ Carl Petersson, zacytowany w korespondencji autora z gitarzystką Anną Pietrzak, [lipiec 2021 – luty 2022].

¹¹⁰ Informacje uzyskane z korespondencji autora z gitarzystką Anną Pietrzak, [lipiec 2021 – luty 2022].

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Ibidem.

twierdzą, nagłaśniając oba instrumenty, są w stanie wpłynąć na bardziej wyrównane proporcje instrumentów, a co za tym idzie, na lepszy odbiór prezentowanej przez nich muzyki¹¹³.

¹¹³ Ibidem.

Rozdział 2. Prezentacja utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego

2.1 Sylwetka kompozytora – Owen Middleton



Fot. 9. Owen Middleton

Owen Middleton (ur. 1941) jest kompozytorem, gitarzystą i pedagogiem. Studiował gitarę klasyczną w Nowym Jorku u Alexandra Bellowa. To właśnie pochodzącemu z Rosji muzykowi zawdzięcza nie tylko dogłębne poznanie tajników wykonawczych, ale też w dużej mierze inspirację do tworzenia na ten instrument. Middleton studiował kompozycję u Harolda Shiffmana, Johna Body i Carlisle’a Floyda na Florida State University, dyplom M.A. uzyskany w 1965 roku. Już podczas studiów jego talent został doceniony – dwa lata z rzędu otrzymywał nagrody przyznane przez *Florida Composers League*. Późniejsze wyróżnienia to m.in.: Nagroda stanu Alabama (1984), Nagrody ASCAP, American Society of Composers, Authors and Publishers (2002–2009).

Głównie znany i wykonywany w USA, Owen Middleton jest jednym z najbardziej utalentowanych i kreatywnych współczesnych kompozytorów piszących na gitarę. Jego twórczość obejmuje także dzieła fortepianowe, choralne, orkiestrowe, na różne składy kameralne i dwie opery. Kompozycje Middletona były wykonywane w prestiżowych salach koncertowych na świecie, m.in. Wigmore Hall w Londynie czy Carnegie Recital Hall w

Nowym Jorku. Middleton publikuje w wydawnictwach amerykańskich, kanadyjskich, brytyjskich, a także w Polsce (Ars Musica).

Oprócz działalności kompozytorskiej przez wiele lat był aktywnym pedagogiem w amerykańskich uczelniach oraz w innych placówkach edukacyjnych takich jak: University of South Alabama, Springhill College w Mobile (Alabama), Franklin & Marshall College Lancaster (Pennsylvania), Elizabethtown College (Pennsylvania), YMHA Music School (92nd Street Y) w Nowym Jorku, Riverside School w Nowym Jorku oraz Hoff-Barthelson Music School w Nowym Jorku. Publikował artykuły w czasopismach muzycznych, m.in. *Classical Guitar Magazine*, *Soundboard Magazine*, *Guitar Foundation of America*.

Zainteresowanie twórczością kompozytora znalazło swój wyraz w tematach prac doktorskich obronionych na dwóch amerykańskich uniwersytetach¹¹⁴: University of California, Los Angeles oraz Arizona State University. Wieloletnia znajomość z kompozytorem, bogata korespondencja, wywiady za pomocą mediów społecznościowych, wreszcie osobiste spotkanie w Nowym Jorku w 2014 roku przy okazji koncertu *DuoKlavitarre*, inaugurującego *XVI International Chopin & Friends Festival*, umożliwiły poznanie poglądów kompozytora na proces twórczy. Jak twierdzi Middleton, nauczanie się komponowania zajmuje mu całe życie. Proces ten nazywa podróżą, podczas której, czerpiąc z dokonań innych twórców, kompozytor nieustannie uczy się; jest to podróż, która nigdy nie może się skończyć, gdyż nie jest możliwe nauczanie się wszystkiego. „Robisz co jest w twojej mocy, tworząc po drodze lepsze lub mniej ciekawe dzieła” [własne tłumaczenie]¹¹⁵.

Muzyka Middletona zachowuje wyraźnie *amerykańską* jakość, czyli stan umysłu ucieleśniający optymizm, prostolinijność, otwartość i szczerość. Każda kompozycja ma swoje odzwierciedlenie w nastawieniu do świata, które nie może być przepełnione lękiem czy brakiem pewności siebie. W przeciwnym razie emocje zawarte w dziele będą nieśmiałe i pełne obaw. Stworzony utwór powinien posiadać wyraźny przekaz: „[...] oto mój pomysł, mam nadzieję, że Ci się podoba” [własne tłumaczenie]¹¹⁶. Jak twierdzi humorystycznie Middleton:

¹¹⁴ Gregory Paul Newton, *An American Original: The Guitar Music of Owen Middleton*, praca doktorska, University of California, Los Angeles oraz Barton Moreau, *A Study of the Solo Piano works by Owen Middleton (b. 1941) With a Recordings of Selected Works from 1962–1993*, praca doktorska, Arizona State University, <https://keep.lib.asu.edu/items/159915>, [dostęp 13.11.2021].

¹¹⁵ „You do your best, creating better or less interesting works on the way.” – Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

¹¹⁶ „Here’s my idea, I hope you like it.” – Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

Czasami, szczególnie w muzyce, podchodzę do czegoś bardzo poważnie i wtedy muszę zrobić coś głupiego, tylko po to, żeby wyładować napięcie, żeby być śmiesznym [...] niemniej jednak to wesołe odprężenie jest nacechowane ukrytą powagą [...]. Staram się kierować zasadą – ciężko pracuj, baw się ostro!¹¹⁷ [własne tłumaczenie]

W jego muzyce daje się wyraźnie zauważyć wysoki poziom energii i emocji. Jego melodie potrafią być często ujmująco wyraziste, dostosowane w mistrzowski sposób do możliwości, a w szczególności dominujących cech danego instrumentu, wykorzystując w pełni jego potencjał. W przypadku twórczości fortepianowej trafnym wydaje się być stwierdzenie, iż „wyczerpuje całą klawiaturę” [własne tłumaczenie]¹¹⁸. Twórczość gitarową Middletona już od wczesnych kompozycji charakteryzuje doskonałość rzemiosła połączona z głębokim zrozumieniem instrumentu, jego możliwości, ale i ograniczeń. Na przestrzeni lat ambitus dźwiękowy stale się poszerzał. np. w *Honoring Song* (1996) jest znacznie szerszy niż w *Suicie* na gitarę solo (1969). Tworząc linię melodyczną Middleton przeplata przebiegi diatoniczne dużymi skokami, aby wzmocnić wyraz emocjonalny i ekspresję. Kompozytor ma szczególne upodobanie do interwałów sekund, małych tercji, septym i non, przy jednoczesnym stronienu od trytonu. Paleta harmoniczna Middletona jest zarówno obszerna, jak i bogata. Wyraźnie wyczuwane jest upodobanie do harmoniki systemu dur-moll z akordami z dodaną septymą, noną, undecymą. W szczególny sposób wykorzystuje dysonanse, które mają za zadanie wzmocnić napięcie. Klastery w twórczości Middletona pojawiają się dość rzadko. Można je jednak znaleźć w niektórych kompozycjach fortepianowych.

Bardzo istotnym elementem cechującym indywidualny język muzyczny Middletona jest rytmika, a zwłaszcza częste zmiany metrum. W późniejszej twórczości dla uzyskania podobnego efektu używa raczej odpowiednio umiejscowionych akcentów. Jak twierdzi sam kompozytor, „cechą moich utworów jest powszechna dominacja linii melodycznej nad akompaniamentem, harmonią i kontrapunktem” [własne tłumaczenie]¹¹⁹. Będąc pod dużym wpływem swojego nauczyciela Carlisle’a Floyda, Middleton stworzył oparty na neostylistyce własny język, który ewoluował od atonalnego idiomu opartego na ścisłym kontrapunkcie dysonansowym poprzez pandiatonizm po eklektyzm. Mimo przejścia na emeryturę Middleton pozostaje nadal aktywnym kompozytorem, a także sporadycznie pedagogiem.

¹¹⁷ Ibidem.

¹¹⁸ „He uses the entire keyboard.” – Informacje uzyskane z wywiadów autora z gitarzystą Gregorym Paulem Newtonem, [08.11.2021].

¹¹⁹ „A feature of my works is the widespread domination of the melodic line over accompaniment, harmony and counterpoint.” – Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

2.2 Ogólna charakterystyka *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano* oraz *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*

Owen Middleton posiada w swoim dorobku kompozytorskim dwa utwory na skład kameralny gitara i fortepian. Pierwszy z nich – *Variations on a Nursery Rhyme* został napisany w 1995 roku, drugi – *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance* w 2014. Cechą wspólną obu cykli wariacyjnych jest kompilacja tradycyjnej i politonalnej harmonii¹²⁰. Pod względem struktury różnią się one jednak diametralnie: *Variations on a Nursery Rhyme* posiada tradycyjną budowę, w której temat i ramy poszczególnych wariacji są precyzyjnie dookreślone, m.in. przy użyciu powszechnie stosowanych włoskich określeń tempa i charakteru, drugi natomiast – *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance* to szereg przechodzących płynnie wariacji, oddzielonych od siebie jedynie w niektórych przypadkach. Owen Middleton skomponował *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano* w hołdzie pianisty i kompozytora Ernsta von Dohnányia (1877–1960)¹²¹. Ten urodzony w Bratysławie, mieszkający później w USA węgierski kompozytor jest autorem m.in. słynnych wariacji na fortepian z towarzyszeniem orkiestry *Variations on a Nursery Tune op. 25*. Middleton, chcąc uniknąć dosłownego skopiowania tytułu, zmienił w nazwie swojej kompozycji ostatnie słowo na *rhyme*¹²². W wolnym tłumaczeniu zatem tytuł utworu brzmi: *Wariacje na temat rymowanko–kołysanki*. Pierwotnie został wydany prywatnie przez samego kompozytora. W 2020 roku nakładem polskiego wydawnictwa Ars Musica¹²³ ukazała się publikacja z dedykacją dla Jolanty i Macieja Ziemińskich, a rok później Guitar Chamber Music Press wydał, również z dedykacją dla wspomnianych muzyków, najnowszą, poprawioną wersję¹²⁴.

Temat wariacji oparty jest na pochodzącej z XVIII wieku francuskiej dziecięcej piosence *Ah, vous dirai-je Maman*. Melodia zyskała popularność w całej Europie, a później i na całym świecie. Niedługo po jej spopularyzowaniu znalazła zastosowanie w literaturze muzycznej, np. Wolfgang Amadeusz Mozart oparł na niej swoje wariacje KV 265¹²⁵. W różnych krajach tekst ulegał znacznym modyfikacjom. W Niemczech w okresie świąt Bożego

¹²⁰ Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

¹²¹ Ibidem.

¹²² Ibidem.

¹²³ <http://www.arsmusica.net.pl/wydawnictwo/owen-middleton-variations-on-a-nursery-rhyme/>, [dostęp 15.09.2021].

¹²⁴ <https://www.guitarchambermusicpress.com/product/variations-on-a-nursery-rhyme/>, [dostęp 17.12.2021].

¹²⁵ Ludwig Finscher (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Bärenreiter, Kassel 1994–2008.

Narodzenia piosenka śpiewana jest jako *Morgen kommt der Weihnachtsmann*, w USA jako *Twinkle, Twinkle, Little Star*, w Polsce natomiast jako *Trzy Kurki*, w tłumaczeniu Karola Huberta Rostworowskiego.

Pierwszego wykonania kompozycji *Variations on a Nursery Rhyme* dokonało w 1995 roku Duo Firenze: Robert Trent – gitara i Pamela Swenson-Trent – fortepian¹²⁶. Od czasu prapremiery prawdopodobnie utwór nie był wykonywany aż do roku 2012 roku. Zdecydowanie większe zainteresowanie kompozycją obserwuje się dopiero po publikacji pracy doktorskiej Gregory Paula Newtona. Utwór trafił do Europy, gdzie m.in. był wykonywany podczas większości recitali DuoKlavitarré. Jolanta i Maciej Ziemscy w 2013 dokonali rejestracji dzieła dla niemieckiej wytwórni Monalvo Records¹²⁷. Wariacje są dobrze przyjmowane przez publiczność, nie tylko dzięki kunsztowi kompozytora, ale także dzięki łatwo rozpoznawalnemu tematowi. Owen Middleton będąc zarówno gitarzystą jak i pianistą, doskonale orientuje się w możliwościach techniczno-wykonawczych obu instrumentów. Wiedza i wieloletnie doświadczenie przejawiają się w znakomitym, idiomatycznym zakomponowaniu obu partii. Odpowiedni dobór rejestrów w partiach gitary i fortepianu pozwala instrumentom koegzystować bez nagłośnienia¹²⁸. Jak podkreśla sam kompozytor¹²⁹, ważne jest, aby gitarzysta podczas publicznego występu umiejscowił się przed fortepianem, bliżej publiczności. Pianista natomiast, w założeniu autora utworu, powinien w miarę możliwości dość często posługiwać się lewym pedałem, osiągając dzięki temu miękkie, lekko wycofane brzmienie. Właśnie uzyskanie odpowiednich proporcji pomiędzy partiami gitary i fortepianu było dla Middletona największym wyzwaniem. Fortepian mimo zastosowania wspomnianych zabiegów z odpowiednim użyciem pedału, wciąż posiada potężne, dominujące brzmienie w stosunku do gitary. Pisząc utwór przy użyciu komputera łatwo o tym zapomnieć, ustawiając przy odsłuchu przyjazny dla wyrównanej proporcji balans¹³⁰. Trwająca około siedemnastu minut kompozycja rozpoczyna się krótkim arpeggiowym wstępem gitary, którego muzycznym materiałem są wznoszące się pochody rozłożonych akordów. Wszystkie figury opierają się na basowej nucie, w tym przypadku pustej strunie *E*. Już na samym wstępie kompozytor przedstawia bogatą i

¹²⁶ Gregory Paul Newton, *An American Original...*, s. 183.

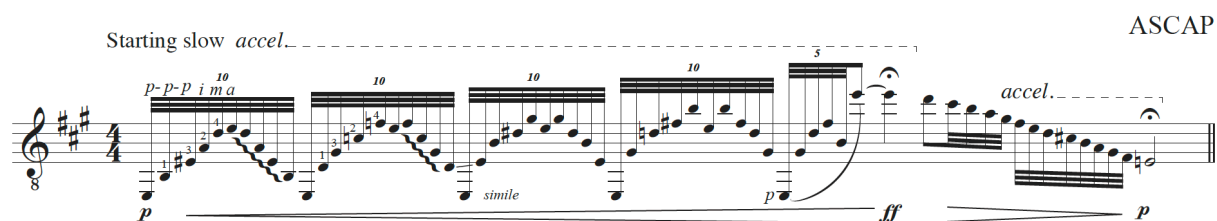
¹²⁷ <https://www.artistcamp.com/duo-klavitarré/duoklavitarré/4250750800146/index.html>, [dostęp 12.11.2021].

¹²⁸ Gregory Paul Newton, *An American Original...*, s. 186.

¹²⁹ Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

¹³⁰ Ibidem.

zróznicowaną harmonikę. Wśród akordów odnajdujemy np. akord E-dur z septymą wielką czy E7 z dodaną noną wielką. Fragment kończy pochod gamowy w dół oparty na dźwiękach gamy A-dur, który przygotowuje prezentację tematu w tej właśnie tonacji.



Przykład 1. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 1

Temat główny cyklu pojawia się w t. 2–21. Początkowo zaprezentowany jest na zasadzie dialogu instrumentów, które naprzemiennie realizują jego przebieg w różnych oktawach i rejestrach. Od t. 14, temat wykonywany jest przez fortepian przy ósemkowym akompaniamencie gitary w formie kontrapunktu.

2 Moderato

mf

8

14

C7

IV

Przykład 2. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 2–21

Poszczególne wariacje oznaczane są w partyturze nie za pomocą cyfr, lecz liter. Jednak na potrzeby niniejszej analizy, autor posłużył się numeracją cyfrową. W pierwszej wariacji, t. 22–41, temat pojawia się w metrum *alla breve*. Po prezentacji kluczowych dźwięków tematu,

również w tonacji A-dur, następuje rozdrobnienie rytmu w formie figuracji ósemkowych, zarówno w partii gitary jak i fortepianu.

A *Alla Breve* ♩ = 50

Przykład 3. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 22–26

Druga wariacja, *Allegro molto*, t. 42–49, ma zdecydowanie inny charakter. Temat pojawia się w lewej ręce pianisty przy wtórujących w formie szesnastkowych pochodów figuracyjnych dźwiękach gamy A-dur. Gitara posiada w swojej partii szereg zróżnicowanych struktur akordowych: od akordów durowych z septymą wielką, poprzez molowe z septymą małą, po akordy kwartowe z czystą, a niekiedy zwiększoną kwartą.

B *Allegro Molto* ♩ = 120

Przykład 4. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 42–43

Ciekawe jest zastosowanie akordów przesuwanych równolegle w t. 49.

Variations on a Nursery Rhyme

48

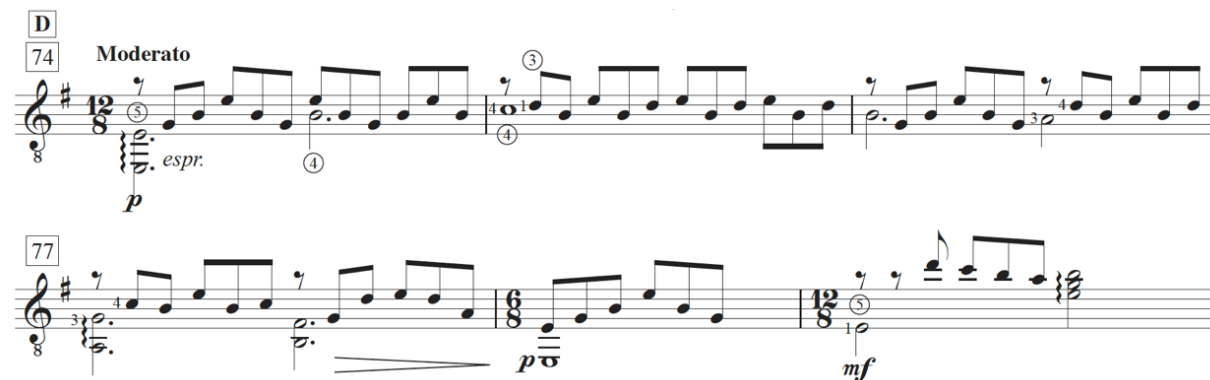
Przykład 5. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 48–49

W trzeciej wariacji, t. 50–73, występuje wyraźniejsze odejście od pierwowzoru tematu. Kompozytor zastosował często dysonujące figuracje triolowe o niemal niezmiennym układzie interwałów: sekunda plus oktawa. Dopiero po wejściu gitary pojawiają się niektóre dźwięki tematu ukryte w akordach, które swoją budową nawiązują do tych z poprzedniej wariacji.



Przykład 6. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 56–58

Czwarta wariacja, *Moderato* (t. 74–110) przynosi nie tylko zmianę trybu – tonacja e-moll, ale również metrum – 12/8. Temat pojawia się w dolnym planie solowej gitary, w górnym natomiast akompaniament w postaci rozłożonego akordu e-moll.



Przykład 7. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 74–79

Ten pięciotaktowy odcinek ma swoją kontynuację w dalszej części wariacji, kiedy materiał ten przeniesiony jest do partii lewej ręki fortepianu, t. 79–83 oraz 84–88. Jego uzupełnieniem są polifonizujące partie gitary i prawej ręki fortepianu.

84

mf

p

mf

86

p

p

Przykład 8. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 84–88

W kolejnych taktach wariacji czwartej, t. 89–93, pojawia się przetworzenie fragmentu tematu w górnych dźwiękach ósemkowej figuracji gitary. Wiąże się to również z zamianą ról obu instrumentów.

Variations on a Nursery Rhyme

The musical score consists of three systems, each with a guitar staff and a piano staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 12/8. The tempo is marked 'mf' (mezzo-forte). The score shows measures 89, 91, and 92. The guitar part features a melodic line with triplets and slurs. The piano part features arpeggiated chords and slurs. The score is written for guitar and piano.

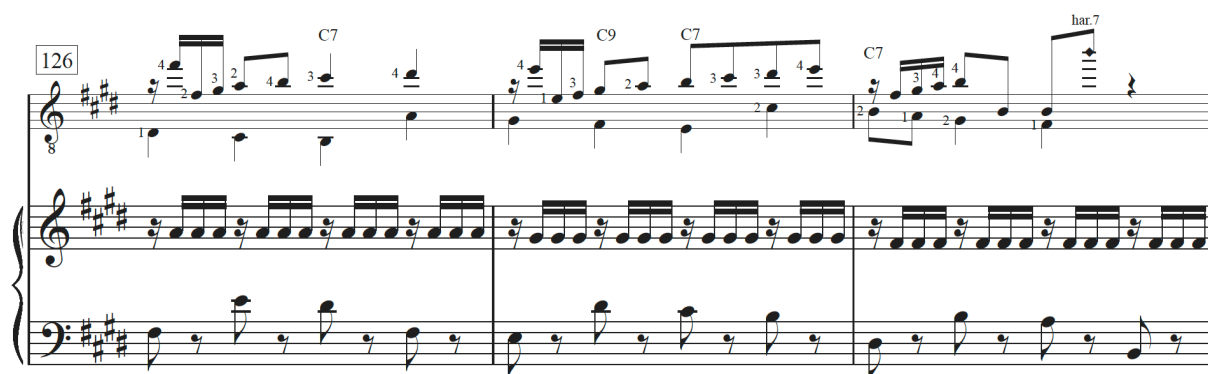
Przykład 9. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 89–93

W dalszym przebiegu wariacji dochodzi do kolejnych zamian ról w związku z przechodzeniem partii wiodącej z jednego do drugiego instrumentu. Wariacyjne opracowania kolejnych motywów/fraz tematu, od początkowych tonalnych prezentacji aż po silnie schromatyzowane, przy użyciu skali całotonowej, świadczą o wyrafinowanej harmonice, jaką w ramach jednej wariacji stosuje Middleton.



Przykład 10. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 103

Kolejną, bardzo wyraźną metamorfozę przynosi piąta wariacja w tonacji E-dur. Wybrane dźwięki tematu poddawane są augmentacji, co sprawia, że długość fraz jest zmienna. Omawiana wariacja jest bardzo idiomatyczna dla gitary poprzez zastosowanie wzorowanego na technice mandolinowej tremola. Temat płynnie przechodzi z jednej do drugiej partii. W piątej wariacji widoczna jest odrębność partii obu instrumentów, także w aspekcie kierunku (wznoszącym lub opadającym) poszczególnych linii melodycznych.



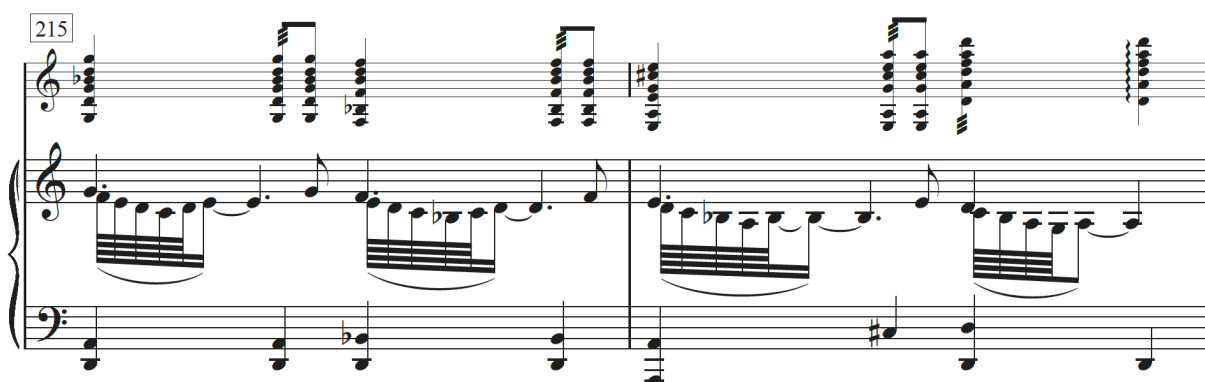
Przykład 11. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 126–128

Współbrzmienia zastosowane w tej wariacji wynikają z prowadzonych horyzontalnie linii melodycznych, złożonych niemal wyłącznie z dźwięków gamowłasciwych (diatonicznych). Rezygnacja z chromatyki jest więc tutaj celowym zabiegiem, powodującym bardziej konsonansowe, osadzone w tonacji brzmienie. Niektóre progresje melodyczno-harmoniczne, z zastosowaniem techniki podwójnego kontrapunktu, przywodzą skojarzenia z muzyką epoki baroku. Szósta wariacja, *Presto*, zapisana jest bez znaków przykluczowych. Temat w sposób zawoalowany pojawia się na mocnych częściach taktu w partii lewej ręki fortepianu.



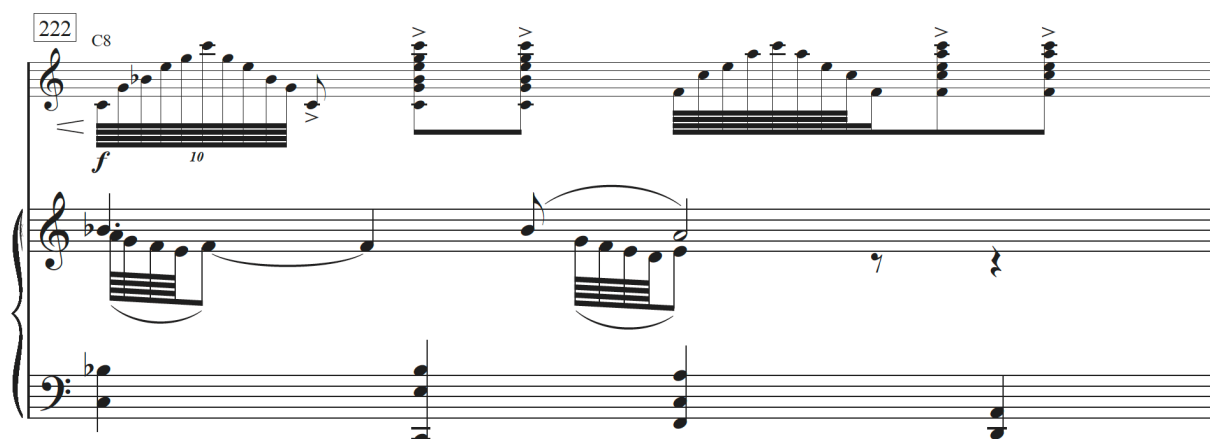
Przykład 14. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 190–195

Przebieg szóstej wariacji prezentuje szerokie spektrum zmian tonalnych, figuracyjnych i metrycznych. Siódma wariacja, *Grave* jest w tonacji d-moll. Temat pojawia się w najwyższym głosie fortepianu, któremu towarzyszą figury przypominające zdobnictwo barokowe. Gitarze powierzony jest homofoniczny akompaniament w postaci bardzo tradycyjnych akordów, wchodzących w skład triady harmoniczej tonacji d-moll. Dłuższe ich przebiegi wykonywane są techniką *rasgueado*. Kolorytu dodaje oparcie tego fragmentu wariacji na stałych, powtarzających się współbrzmieniach basowych kwint w partii fortepianu, które spełniają rolę swoistego burdonu.



Przykład 15. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 215–216

W dalszej części wariacji następuje rozwój wcześniejszych pomysłów. Widać to przede wszystkim w pracy motywicznej, która ma zastosowanie zwłaszcza w partii gitary. Szerokie, zróżnicowane rytmicznie frazy wybrzmiewają ponad stałym i miarowym akompaniamentem fortepianu. W t. 221–224 dochodzi do nałożenia motywów granych przez oba instrumenty i ich dialogu. Wszystkie te zabiegi budzą skojarzenia z barokową techniką koncertującą – bogata, figuracyjna partia gitary współzawodniczy z ornamentacyjnymi motywami partii fortepianu. W tle wybrzmiewa temat wariacji, a najniższe dźwięki to ostinato, dopełniające bogactwo faktury.



Przykład 16. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 222

Od t. 229 powraca tonacja A-dur, w której napisana jest stanowiąca kontrast stylistyczny do poprzednich, wariacja ósma, *Blusey*. Rozpoczyna się jednotaktowym wstępem fortepianu.



Przykład 17. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 229–230

Przetworzenie tematu następuje w oparciu o elementy muzyki bluesowej: specyficzna rytmika, charakterystyczne przednutki, a przede wszystkim wyraziste brzmienie skali bluesowej *a-c-d-dis-e-g*. Najbardziej charakterystyczne dźwięki tej skali, odróżniające ją od tonacji A-dur to dźwięk *c* oraz *dis*, tzw. *blue note*. Akordy użyte w warstwie akompaniamentu są również typowe dla bluesa – trójdźwięki triady.

Wariacja dziewiąta opiera się na wielokrotnym powtarzaniu tematu wraz z prostym akompaniamentem, niekiedy o cechach kontrapunktu. Rozpoczyna się tematem granym przez pianistę w oktawach, któremu towarzyszy ósemkowy, diatoniczny akompaniament gitarowy. Od t. 256 instrumenty wymieniają się tematem, a w t. 266 dochodzi do imitacji głosów.



Przykład 18. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 264–266

Materiał dźwiękowy opiera się na dźwiękach gamowłściwych, bez użycia dysonansów. Wariacja dziesiąta (t. 274–293) ma charakter wirtuozowskiej kadencji. Jest utrzymana w tonacji e-moll, a później przechodzi w E-dur. Pierwsze trzy takty stanowią wstęp, a potem następuje wariacyjne przetwarzanie tematu, którego dźwięki umieszczane są w najwyższym planie partii gitary, często na mocnej części taktu lub grupy rytmicznej, dzięki czemu są wyraźnie słyszalne. Współbrzmienia użyte pod koniec wariacji to akordy oparte na stopniach gamy E-dur, zestawione w oparciu o *quasi* barokową progresję. W t. 294 powraca materiał wstępu jako nieco tylko zmieniona reminiscencja, będąca wprowadzeniem do ostatniej wariacji. Finałowa, jedenasta wariacja, również w tonacji A-dur, rozpoczynająca się w t. 295, jest bardziej rozbudowana niż poprzednie. Pod względem formalnym jest to fuga, której temat stanowi pierwsze zdanie tematu wariacji. Kończenie cyklu wariacji fugą jest koncepcją znaną z poprzednich epok. Temat fugi jest czterotaktowy, złożony głównie z półnut; na początku zaprezentowany w partii gitary wraz z fortepianowym kontrapunktem. Drugi pokaz tematu, czyli odpowiedź (*comes*) pojawia się również w partii gitary w t. 298. Podobnie jak w barokowej fudze odpowiedź jest w tonacji dominanty, E-dur.

L
295 **Allegro** ♩ = 120

Variations on a Nursery Rhyme

Przykład 19. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme* for guitar and piano, t. 295–302

Kolejny pokaz tematu ma miejsce w partii fortepianu w t. 302, w tonacji A-dur. Odcinek mieszczący się w t. 306–308 to krótki łącznik, który prowadzi do kolejnego pokazu tematu (t. 308–312), również w partii fortepianu, tym razem w zdwojeniu oktawowym. W t. 314–317 odnajdziemy przekształconą wersję tematu w partii gitary w tonacji a-moll, dźwięki tematu stanowią akcentowane ósemki na „raz” i „trzy” w takcie. Kolejny fragment (t. 317–320) ma charakter łącznika, jest oparty na motywach drugiej części tematu wariacji – sekundy w ruchu opadającym. Motywy te, przetworzone w oparciu o repetycje szesnastkowe, odnajdujemy najpierw w partii gitary, a później w partii fortepianu. Wspomniany łącznik doprowadza do triumfalnego w wyrazie (t. 321–324) pokazu tematu w tonacji C-dur.



Przykład 20. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 319–324

Kolejny odcinek to liczne imitacje i progresje oparte na opadających motywach, budzących luźne skojarzenie z drugą częścią tematu wariacji. Następnie temat pojawia się jeszcze kilkakrotnie, zarówno w partii fortepianu jak i gitary. Zakończenie fugi, a zarazem całego utworu (t. 361–367) stanowi efektowna koda, której podstawą są figuracyjne przebiegi szesnastkowe na tle basowego fundamentu oktaw, kroczących po kolejnych stopniach tonacji A-dur.

Techniki wariacyjne użyte w *Variations on a Nursery Rhyme* to m. in. figuracja melodyczna, zmiana tonacji i trybu, zmiana faktury (homofonia, polifonia), przekształcenia rytmiczne, zmiany metrum, wykorzystywanie różnych rejestrów instrumentów (kolorystyka), zróżnicowana harmonizacja melodii tematu z zastosowaniem diatoniki i chromatyki, korzystanie z prostych odniesień funkcyjnych lub bardziej zaawansowanych, wykraczających poza typowe relacje w ramach systemu dur-moll. Zauważalny jest również kontrast pomiędzy kolejnymi wariacjami, który realizuje się na wielu płaszczyznach: tempo, tonacja, harmonia, dynamika, artykulacja, faktura, charakter itp. Kompozytor nie boi się zestawiać odmiennych stylistyk (od wariacji kojarzących się z barokową polifonią – fuga, do współcześnie brzmiącego bluesa). Pomimo wrażenia, iż gitara jest traktowana w sposób preferowany, chociażby poprzez solowy wstęp czy kadencję, wariacje są doskonałym przykładem na równoważne koegzystowanie dwóch polifonicznych instrumentów. Middleton pisząc wariacje oparte na

delikatnej, subtelnej w swoim brzmieniu piosence dla dzieci, tworzy dzieło przepełnione różnaitością pomysłów kompozytorskich, z nierzadko wręcz zaskakująco uwypukloną w swoim wyrazie mocną dynamiką. Zarówno partia gitary i fortepianu posiada pełny wachlarz możliwości techniczno-barwowych, ukazujący nie tylko piękno poszczególnych głosów, ale przede wszystkim symbiozę brzmienia, jaką oferują te dwa instrumenty.

Wspomniany w podrozdziale 2.1. osobisty kontakt autora pracy z Middletonem podczas koncertu w Nowym Jorku w 2014 roku, jak i poprzedzająca go intensywna korespondencja, zaowocowały powstaniem kolejnego cyklu wariacyjnego. Kompozytor po premierze *Variations on a Nursery Rhyme* nosił się już z zamiarem napisania kolejnego utworu na gitarę i fortepian, ale z różnych przyczyn, prawdopodobnie także z dość marginalnego wówczas traktowania omawianego składu, do powstania kolejnego dzieła musiało upłynąć bez mała 20 lat. Fascynacja DuoKlavitare pierwszym cyklem była z pewnością przyczynkiem do napisania utworu w podobnej formie. Kompozytor będąc wielkim orędownikiem polskich twórców, polskiej muzyki i ogólnie kultury, zdecydował się na napisanie dzieła bezpośrednio nawiązującego do polskiego folkloru. Spośród wszystkich zaprezentowanych Middletonowi tańców folklorystycznych *Zalotny* spotkał się z jego największym zainteresowaniem. Popularny taniec na terenie Górnego Śląska zwany *Zwodzonym* lub *Zalecanym*, znany bardziej jako śpiewka „Nie chcę Cię, nie chcę Cię, nie chcę Cię znać”, zaliczany jest do tańców pantomimicznych. Tańczony w parach, które ustawiają się w kole lub w linii prostej. Charakterystycznym odrzucającym ruchem ręki, podkreślającym słowa wspomnianej piosenki, tańczący oddalają lub zbliżają się do siebie. Po krótkiej ilustracji tekstu piosenki, pary ruchem wahadłowym krążą wokół własnej osi¹³¹.

W literaturze muzycznej temat *Zalotnego* pojawił się w formie stylizacji także u innych kompozytorów, m.in. Witold Lutosławski w *12 Melodiach Ludowych*¹³² skomponowanych w 1945 roku na fortepian wykorzystał omawiany taniec. W kompozycji Middletona daje się zaobserwować wyraźnie bardziej przejrzystą, co nie oznacza, że łatwiejszą partię fortepianu. Autor stara się po doświadczeniach z *Variations on a Nursery Rhyme* intuicyjnie unikać dominacji wolumenu fortepianu¹³³. Partia gitary natomiast, nawet w szybkich przebiegach, posiada zdublowane dźwięki, co czyni ją bardzo niewygodną do wykonania, ale

¹³¹ Anna Majer, Bożena Kowalik, *Śląskie tance w formie Integracyjnej*, Katowice 2006, Akademia Wychowania Fizycznego, s. 21.

¹³² Witold Lutosławski, *12 Melodii Ludowych*, PWM, Kraków 2019.

¹³³ Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

prawdopodobnie w założeniu kompozytora, dającą większe szanse w konkurencji brzmieniowej z partnerem, szczególnie gdy nie jest użyte nagłośnienie. W przebiegu całego utworu kompozytor w wielu fragmentach narzuca muzykom tempa graniczące z możliwościami wykonawczymi. Odnosząc się do sugestii dotyczących ewentualnej korekty, Middleton dopuszcza częściowe redukcje, przy jednoczesnym zachowaniu popisowego charakteru danego fragmentu.

Całość cyklu rozpoczyna się wykonanym wyłącznie przez solową gitarę wstępem *Alla Breve*, w ramach którego zaprezentowany jest temat w tonacji C-dur.



Przykład 21. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 1–24

Zauważalne są tutaj dwa plany: górny – dźwięki tematu, dolny – uzupełnienie harmoniczne/akompaniament. Forma tematu jest zwrotkowo-refrenowa: a (zwrotka) – t. 1–8, b (refren) – t. 9–24. Zwrotka jest zdaniem muzycznym, refren – okresem muzycznym, składającym się z dwóch ośmiotaktowych zdań muzycznych: poprzednika (t. 9–16) i następnika (t. 17–24). Tego typu okres nazywamy odpowiadającym, w którym następnik nawiązuje motywicznie do poprzednika. Pomiędzy zdaniem występuje wyraźne zawieszenie, tzw. cezura, poprzez zastosowanie akordu dominanty. Następnik rozwiązuje napięcia harmoniczne i kończy się na tonice. Charakterystyczne cechy motywiczne w zwrotce piosenki to skoki kwarty i kwinty w dół, zaś w refrenie to progresja melodyczna.

W t. 25–56 następuje pierwsze opracowanie wariacyjne, wciąż wykonywane tylko na gitarze. Jest ono blisko spokrewnione z tematem, który stanowią dźwięki w górnym głosie, głosy niższe i akordy są uzupełnieniem melodyczno-harmonicznym. W t. 39 na uwagę zasługuje użycie akordu dominanty wtrąconej do dominanty oraz w t. 47 do toniki VI stopnia. Świadczy to o wyraźnym korzystaniu z zasad systemu dur-moll.

Kolejne opracowanie wariacyjne, które można wyodrębnić to fragment zawarty w t. 57–122. Kształt tematu jest traktowany bardzo swobodnie. Kompozytor przekształca motywy, wykorzystuje imitację i zabiegi harmoniczne wykraczające poza system dur-moll. W t. 62 występuje nałożenie motywów tematu, repetycja i skok kwarty w dwóch różnych tonacjach: gitara w C-dur, a fortepian w As-dur.



Przykład 22. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 62

Niektóre motywy nawiązujące do tematu są potraktowane imitacyjne, również na zasadzie swoistej bitonalności. Przykładem może być zestawianie motywów np. w tonacji C-dur i H-dur (t. 74–75).



Przykład 23. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 74–75

Zabiegi te rozwijane są w dalszej części omawianego fragmentu utworu, jednak przy zachowanym jednostajnym metrum, charakterystycznych akcentach i typowej dla muzyki ludowej żywiołowości. Od t. 91 w partii gitary zaczynają się pojawiać motywy nawiązujące do refrenu. Są przekształcane poprzez zmianę kierunku interwałów (inwersja). Zmienia się także podejście kompozytora do faktury: od t. 99 w partii fortepianu pojawiają się gęste pionowe struktury złożone z sekund, przypominające klastery. W kolejnym fragmencie cyklu (t. 107–122) Middleton przedstawia melodię refrenu z towarzyszeniem tych współbrzmień oraz ósemkowych kontrapunktów wykonywanych przez gitarę.

Kolejny fragment wariacji jest w zasadzie trudny do wydzielenia (t. 123–249). Jego muzyczną podstawą jest wariacyjne przetwarzanie zarówno zwrotki jak i refrenu piosenki.

Motyw skoku w dół o kwartę, charakterystyczny dla początku tematu zostaje zastąpiony przez ruch o tercję. Krótkie, urywane frazy przenoszone są do różnych tonacji. W partii prawej ręki fortepianu od t. 139 zauważalne jest przesuwanie akordów durowych o tercję: C-dur – Es-dur, jest to tak zwana relacja mediantowa, co potwierdzają jeszcze t. 154–155: D-dur – B-dur – G-dur.



Przykład 24. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 152–157

W dalszym przebiegu utworu, od t. 156, coraz większą rolę zaczyna odgrywać chromatyka, mająca wpływ na pochody tercjowo-sekstowe. Stopniowo wzmaga się dysonansowość, a bezpośrednie nawiązanie do tematu jest coraz mniej słyszalne. Polifonizacja faktury skontrastowana jest z myśleniem wertykalnym. Fortepian od czasu do czasu powraca do gęstych struktur brzmieniowych, czasami jednak realizuje motywy pasażowe. Aż do t. 249 występuje politonalność, która jest głównym motorem rozwoju tego fragmentu. Temat jest traktowany na zasadzie dekonstrukcji, kompozytor wyłuskuje pojedyncze motywy i buduje z nich nową jakość na zasadzie muzycznej mozaiki.

W t. 250, *Alla Marcia, Poco Maestoso* rozpoczyna się nowy fragment, w którym następuje wariacyjne opracowanie tematu. Na szczególną uwagę zasługuje początkowy fragment w tonacji h-moll, który imitacyjnie podejmuje gitara, potem również fortepian, ale już w tonacji Es-dur. Wspomniany motyw opiera się na skoku kwarty, podobnie jak zwrotka piosenki, będąca podstawą tych wariacji. Z czasem faktura zagęszcza się, w partii obu instrumentów odnajdujemy liczne paralelizmy akordowe.



Przykład 25. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 266–271

W t. 281–286 występują wyraźne nawiązania, w postaci opadających sekund, do refrenu piosenki stanowiącej temat cyklu. Kolejnym ogniwem utworu jest odcinek zawierający się w t. 294–318, będący łącznikiem do kolejnego opracowania wariacyjnego. Dzieli się na 2 części, które wyznaczają zmiany tempa: *Allegretto* oraz *Largo espressivo*. Trudno tu znaleźć wyraźne nawiązanie do tematu, są to raczej swobodne dialogi instrumentów, niektóre z nich, np. w t. 304–309, wykazujące wręcz cechy atonalności. Zarówno w melodii jak i harmonii dominują dysonanse – sekundy, septymy i nony, wyjątkiem są postępujące w dół durowe trójdźwięki w partii fortepianu w t. 300–303.

Od t. 319, *Tempo primo*, kompozytor powraca do środków i technik znanych z wcześniejszych opracowań tematu: naprzemienne operowanie motywami piosenki w różnych rejestrach i tonacjach, wzajemne imitowanie się partii obu instrumentów, stylizowana na ludową prosta rytmika. Od t. 355 brzmienie zmienia się i upraszcza – kompozytor zacieśnia spektrum dźwięków, z których korzysta do zaledwie kilku wysokości. Są to dźwięki skali frygijskiej: *e-f-g-a-h-c-d-e* lub frygijskiej dominantowej: *e-f-gis-a-h-c-d-e*. Taka redukcja materiału muzycznego wraz z szybkimi przebiegami po tych skalach, energicznymi repetycjami akordów, głównie w partii gitary, może budzić skojarzenia z południowohiszpańskim folklorem.

Variations On A Polish Folk Song

350

356

mf *p* *f*

C9

Przykład 26. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 350–361

Potwierdzeniem tego są również struktury stosowanych akordów – z jednej strony to przesuwane po dźwiękach skali trójdźwięki, z drugiej np. nałożone na siebie dźwięki dwóch akordów: E-dur i F-dur.

362

mf *f*

p *f*

rasqueao

Przykład 27. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 362–367

Prymy tych akordów oddalone są o tzw. sekundę frygijską, co tym mocniej podkreśla charakterystyczny koloryt tej skali. Na fundamencie opisanych brzmieniowych cech tego odcinka, kompozytor w partii gitary przypomina motywy kojarzące się z refrenem. W t. 388–399 następuje krótka kadencja gitary, *Alla cadenza*, w której dominują pochody gamowe, a pod koniec ponowne zastosowanie skali frygijskiej, tym razem od dźwięku *a*. Następnie w t. 400–424, *Andante*, pojawia się w partii fortepianu melodia, której towarzyszy ósemkowy akompaniament.

398 Andante ♩ = 66

p

Andante ♩ = 66

mf espressivo e rubato

p *Reo.* *Reo.* *Reo.* *Reo.* *Reo.* *Reo.*

404 *rit.*

Reo. *Reo.* *Reo.* *Reo.* *Reo.* *Reo.*

Przykład 28. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 398–408

Od t. 409, *A tempo*, muzyka znów nabiera cech politonalności, następuje emancypacja dysonansu. Jest to kolejny fragment utworu, w którym trudno wskazać wyraźne nawiązanie do motywiki tematu.

409 A Tempo ♩ = 66

f espressivo e rubato

har. 12 *har. 7* *4*

A Tempo ♩ = 66

Reo.

Przykład 29. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 409–413

Ostatnia finałowa wariacja obejmuje t. 425–472. W przeciwieństwie do niektórych z poprzednich, jest bardzo ujednolicona tonalnie, utrzymana w tonacji C-dur. Początkowo bezpośrednio nawiązuje do tematu nie tylko poprzez cytaty melodii piosenki, ale również powrót do pierwotnego tempa i tonacji. Tym razem to fortepian w górnym planie przywołuje dobrze znaną melodię, gitara naśladuje temat na zasadzie *quasi* kanonu, wprowadzając melodię z kilkutaktowym opóźnieniem. Lewa ręka pianisty realizuje błyskotliwy ósemkowo-ćwierćnotowy kontrapunkt. W t. 452–455 następuje chwilowe zwolnienie i zawieszenie na

fermacie, poprzedzone zwodniczym rozwiązaniem dominanty na akord As-dur, który tworzy tonikę obniżonego VI stopnia.

Variations On A Polish Folk Song

Przykład 30. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song* „Zalotny” – *Silesian Dance*, t. 452–455

W końcowym fragmencie utworu, *A Tempo*, od t. 456 następuje powrót do szybkiego tempa, charakterystyczny jest wielokrotnie powtarzany przez gitarę akord dominanty zawieszony, bez tercji. Tuż przed końcem kompozycji, w t. 468 następuje wyraźne wyhamowanie tempa, *Meno Mosso*. Middleton w energicznie przedstawionej kadencji wieńczącej cykl, rozwiązuje dominantę z noną małą na tonikę, z „przekornie” dodaną septymą wielką w górnym rejestrze fortepianu.

Variations On A Polish Folk Song

Przykład 31. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song* „Zalotny” – *Silesian Dance*, t. 468–472

Kompozycja Owena Middletona *Variations on a Polish Folk Song* „Zalotny” – *Silesian Dance*, prezentuje bardzo nieszablonowe podejście do formy wariacji. Część wariacji ma wyraźne związki z tematem, inne stanowią ogniwa, w których praca motywiczna wymyka się prostym skojarzeniom z tematem. Zauważalne są liczne figuracje, imitacje, kontrasty tempa, tonacji, trybu, faktury, stopnia komplikacji harmonii i jej bliskiego związku lub chwilowego odchodzenia od zasad systemu dur-moll. Lokalna politonalność w opozycji do typowej tonalności, dysonansowość w kontraście do fragmentów eufonicznych – te wszystkie kategorie

składają się na dość eklektyczną całość. Gitara i fortepian podobnie jak w poprzednim utworze traktowane są w partnerski sposób. Ważne myśli, motywy, imitacje, kontrapunkty mają swoje miejsce w partiach obu instrumentów. Kompozytor wykorzystuje ich różne rejestry, barwy, sposoby artykulacji i możliwości brzmieniowe.

Oba cykle wariacyjne cechuje charakterystyczny, bardzo rozpoznawalny język muzyczny Owena Middletona. Mimo zauważalnych wielu różnic dotyczących przede wszystkim samej budowy, utwory wymagają od instrumentalistów dużych umiejętności technicznych. Są to dzieła o niezaprzeczalnej wartości artystycznej, które wniosły wkład w rozwój literatury muzycznej na omawiany skład.

2.3 Sylwetka kompozytora – Marek Pasieczny



Fot. 10. Marek Pasieczny

Marek Pasieczny należy do światowej elity kompozytorów muzyki gitarowej, o czym świadczyć mogą wypowiedzi na jego temat luminarzy muzyki współczesnej. Krzysztof Penderecki w 2009 roku powiedział o nim: „Niezwykle utalentowany kompozytor [...] nadzieja dla polskiego repertuaru gitary klasycznej”¹³⁴. Wybitny kompozytor i gitarzysta Carlo Domeniconi w 2010 roku określił Pasiiecznego jako „[...] jednego z najważniejszych gitarzystów-muzyków-kompozytorów naszych czasów”¹³⁵.

Marek Pasieczny urodził się 14 lutego 1980 roku w Zamościu. W 2000 roku ukończył z wyróżnieniem rozpoczętą w wieku 10 lat edukację w Państwowej Szkole Muzycznej I i II

¹³⁴ <http://pasieczny.com>, [dostęp 27.10.2021].

¹³⁵ Ibidem.

stopnia im. Karola Namysłowskiego w Zamościu w klasie gitary Andrzeja Fila. W roku 2005 otrzymał tytuł magistra sztuki w Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu (dyplom z wyróżnieniem) w klasie gitary prof. Piotra Zaleskiego. Dwa kolejne tytuły magistra uzyskał w The Royal Conservatoire of Scotland, Wielka Brytania: w 2007 roku w zakresie gry na gitarze klasycznej (dyplom z wyróżnieniem) oraz w 2009 roku w zakresie kompozycji. Stopień doktora uzyskał w 2015 roku w University of Surrey, London/Guildford. Tematem jego rozprawy był „*Dualizm pracy kompozytora – wykonawcy*” (*The Duality of the Composer – Performer*). Doskonalił swoje umiejętności w zakresie gry na gitarze klasycznej pod kierunkiem wybitnych pedagogów jak m. in.: Carl Marchione, Joaquin Clerch, Raphaella Smits, Edoardo Catemario czy Jozsef Eötvös. Jako gitarzysta i kompozytor Pasieczny jest również laureatem wielu krajowych i międzynarodowych konkursów.

Zdobytą wiedzę i doświadczeniem dzieli się podczas prowadzonych systematycznie lekcji mistrzowskich i wykładów w następujących uczelniach: University of Surrey, Londyn/Wielka Brytania; Leeds College of Music, Leeds/Wielka Brytania; RNCM – Royal Northern College of Music, Manchester/Wielka Brytania; BCU Royal Birmingham Conservatoire, City University, Birmingham/Wielka Brytania; Zürich University of The Arts/Szwajcaria; HEM-Genève University of Music, Geneva/Szwajcaria; UAA – University of Alaska, UAA Anchorage, Alaska/USA; California State University, Fullerton, Los Angeles/USA; University of Victoria, Victoria B.C./Kanada; The Central Conservatory of Music, Pekin/Chiny; The Shanghai Conservatory of Music, Szanghaj/Chiny; Hochschule für Musik, Freiburg/Niemcy; Hochschule für Musik und Theater Rostock/Niemcy; Hochschule für Künste Bremen/Niemcy; Hans Werner Henze Musikschule Berlin/Niemcy; Koninklijk Conservatorium, Bruksela/Belgia; Sydney Conservatorium of Music – The University of Sydney/Australia; New Zealand School of Music, Victoria University, Wellington/Nowa Zelandia; The University of Auckland/Nowa Zelandia; Akademia Muzyczna im. K. Lipińskiego we Wrocławiu; Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Premiery kompozycji Pasiecznego miały miejsce w wielu prestiżowych salach koncertowych świata, m.in.: Carnegie Hall, Nowy Jork, USA (2006, 2014); Royal Albert Hall, Londyn, Wielka Brytania (2004); Peabody Conservatory, Baltimore, USA (2012); Conservatoire National de Strasbourg, Strasburg, Francja (2011); He Luting Hall, Shanghai, China (2008); Canterbury Cathedral Quire, Canterbury, Wielka Brytania (2014); BBC Scotland Pacific Quay, Glasgow, Szkocja (2007); Studio Koncertowe Polskiego Radia im. W.

Lutosławskiego, Warszawa (2003, 2009, 2012, 2015); St John's Smith Square, Londyn, Wielka Brytania (2018); Yekaterinburg Philharmonic Hall, Yekaterinburg, Rosja (2017).

Jako wykonawca, kompozytor i juror, Pasieczny jest zapraszany na liczne festiwale muzyczne na całym świecie: Europa (Polska, Francja, Niemcy, Holandia, Belgia, Czechy, Grecja, Turcja, Szwajcaria, Austria, Wielka Brytania, Serbia, Bośnia i Hercegowina, Włochy), Azja (Chiny, Japonia), Rosja, Australia, Nowa Zelandia, Republika Południowej Afryki, Kanada i USA. Współpracował z wieloma wybitnymi postaciami polskiej, ale także i światowej sceny muzycznej jak Pat Metheny (CD *Upojenie*), Anna Maria Jopek, Odair i Clarice Assad, David Russell, Roland Dyens, Carlo Domeniconi, Los Angeles Guitar Quartet, Ana Vidović, Hilary Hahn, James Gurlay, Aaron Shorr, Andrew York, Pavel Steidl, Edoardo Catemario, Gabriel Bianco, Krzysztof Pełech, Michał Stanikowski, Andrzej Bauer, Vojin Kocić, Piotr Rojek, Duo Melis, Lulo Reinhard i wielu innych.

Kompozycje Pasiecznego doczekały się swojej edycji nie tylko w Polsce, ale również za granicą: Polskie Wydawnictwo Muzyczne; Euterpe, Lathkill Music, Wielka Brytania; Les Productions D'Oz, Kanada; HomaDream Inc., Japonia; Signature Limited Edition, RPA. Jako gitarzysta pojawił się na 22 albumach, w tym 14 solowych, 5 kameralnych, 3 z muzyką na gitarę i orkiestrę. Ponadto jego muzyka znalazła się na 14 płytach zarejestrowanych przez wykonawców z całego świata dla takich wytwórni jak Naxos, Kanada; Naxos, Nowa Zelandia; JB Records, Polska; QBK Records, Polska; A&K Production House, Polska; SLE London Records, Wielka Brytania; ABRSM, Wielka Brytania; John Oeth, USA; Azica Records, USA; Wide Classique, Włochy; Benoit d'Hau, Republika Czeska.

Temat twórczości Marka Pasiecznego został podjęty w pracach naukowych obronionych w Polsce przez Jakuba Kościuszkę¹³⁶, Marka Nosała¹³⁷ czy Macieja

¹³⁶ Jakub Kościuszko, *Inspiracje jazzowe i folklorystyczne czynnikami mającymi wpływ na elementy dzieła muzycznego i kształtowanie formy utworu w literaturze gitarowej na przykładzie wybranych utworów M. Pasiecznego, D. Bogdanowicia, R. Dyensa i P. Bellinatiego*, nieopublikowana praca doktorska, Akademia Muzyczna we Wrocławiu, 2015.

¹³⁷ Marek Nosal, *Utwory polskich kompozytorów na gitarę solo po 1945 roku: Problematyka artystyczno-wykonawcza na wybranych przykładach*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego, Katowice, 2013.

Zielińskiego¹³⁸, jak również w Stanach Zjednoczonych przez Michała Ciesielskiego¹³⁹. Muzyka Pasiecznego ewoluuje na przestrzeni lat. Sam kompozytor twierdzi, iż:

Urodziłem się w Polsce, wychowałem i wciąż myślę w języku polskim, mimo że, na co dzień od lat się nim nie posługuję. Siłą rzeczy jestem i będę kompozytorem polskim, mieszkającym poza granicami kraju. Moje korzenie zawsze będą osadzone w tradycji, historii (zwłaszcza muzycznej) i kulturze polskiej¹⁴⁰.

Pasieczny chętnie identyfikuje się z twierdzeniem, iż każdy kompozytor przechodzi przez określone etapy w swojej twórczości. Obecnie doświadcza zdecydowanego zafascynowania minimalizmem z elementami post-minimalizmu i totalizmu. Jednak jak sam zauważa, jest to bardzo płynne i zmienne. Poszukuje i czerpie ze wszystkich możliwych języków i technik kompozytorskich. Nie zamyka się na żaden rodzaj czy gatunek muzyczny. „Mój sposób komponowania da się określić jako tworzenie nowego tekstu z elementów języka przeszłości. Materiał dźwiękowy jest często zakorzeniony w przeszłości, ale jest zawsze przeorganizowany”¹⁴¹.

Analizując i badając materiały traktujące o twórczości kompozytora nie można oprzeć się wrażeniu, iż bardzo istotny, a może i nawet największy wpływ na jego styl kompozytorski miało dwóch jakże różnych wielkich muzyków: Pat Metheny i John Williams. Marek Pasieczny używa adresu mailowego zaczynającego się wymownym słowem patsieczny. Ta intrygująca gra słów nie pozostawia złudzeń, iż kompozytor jest wielkim orędownikiem muzyki jednego z najsłynniejszych i najważniejszych gitarzystów jazzowych wszechczasów. Jakub Kościuszko określa związek muzyki obu kompozytorów w następujący sposób:

Niezwykle silny wpływ harmonii, artykulacji, kolorystyki muzyki Metheny’ego jest szczególnie widoczny w pierwszej fazie twórczości polskiego kompozytora. Metheny jest dla Pasiecznego [...], muzycznym bogiem, któremu oddają cześć dźwięki pierwszych kompozycji [...] każdy kto zna twórczość Metheny’ego i Pasiecznego jest świadom bliskości języka muzycznego, którym posługują się Ci twórcy¹⁴².

¹³⁸ Maciej Zieliński, *Wpływ twórczości Toru Takemitsu na wybrane utwory Marka Pasiecznego (na podstawie koncertu gitarowego Pasiecznego GO-DAI oraz jego kompozycji solowej i kameralnej: ANAMNESIS)*, nieopublikowana praca dyplomowa, Akademia Muzyczna w Katowicach, 2019.

¹³⁹ Michał Ciesielski, *Concerto Polacco na gitarę solo i orkiestrę Marka Pasiecznego*, nieopublikowana praca doktorska, University of Memphis, 2013.

¹⁴⁰ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

¹⁴¹ Guy Traviss, *Marek Pasieczny*, „Classical Guitar Magazine”, 2012, nr 8(30), s. 14.

¹⁴² Jakub Kościuszko, *Inspiracje jazzowe i folklorystyczne czynnikami mającymi wpływ na elementy dzieła muzycznego i kształtowanie formy utworu w literaturze gitarowej na przykładzie wybranych utworów M. Pasiecznego, D. Bogdanovicia, R. Dyensa i P. Bellinatiego*, nieopublikowana praca doktorska, Akademia Muzyczna we Wrocławiu, 2015, s. 12.

Pasieczny chętnie wykorzystuje, będące w muzyce klasycznej swoistą innowacją, techniki wykonawcze zaczerpnięte z muzyki jazzowej jak tapping, slapping, tzw. jazzowe vibrato, elementy perkusyjne (uderzanie w pudło rezonansowe gitary)¹⁴³.

John Williams, amerykański kompozytor i dyrygent, jest dla Marka Pasiecznego prawdopodobnie największą inspiracją, a z pewnością największą z kręgów „pozajazzowych”. Kolorystyka kompozycji Williamsa zawarta w ścieżce dźwiękowej do filmu *Harry Potter i kamień filozoficzny* znalazła swoje odzwierciedlenie chociażby w takich kompozycjach Pasiecznego jak *Motion Picture Score Concerto* czy *Youthful fantasie*, a także prawie wszystkich utworach z towarzyszeniem orkiestry. W *Tren ofiarom Belzca*, *Harry Potter's fantasie* czy *Grand Harry Potter's Suite in Twelve Parts* wyraźnie słychać gęstą harmonię, łatwo przywołującą skojarzenia z charakterystycznym stylem amerykańskiego kompozytora. Jakub Kościuszko określił w następujący sposób wpływ twórczości Williamsa na Pasiecznego:

Williams, będąc idolem młodego kompozytora, jest ponadto strażnikiem cnót do dzisiaj ważnych dla Marka. Są to: olbrzymia wiedza, doskonale opanowanie rzemiosła, dar melodyczny, wycucie harmoniczne, umiejętność pisanie w stylach innych kompozytorów, przy jednoczesnym wykształceniu własnego stylu¹⁴⁴.

Na rozwój sztuki kompozytorskiej Pasiecznego wpłynął także kanadyjski pianista Glenn Gould. Jakże trafnie określa to cytowany wcześniej Jakub Kościuszko: „Gra Goulda zachęciła go do traktowania muzyki w sposób analityczno-intelektualny, nadała więc uporządkowania formom utworów, wcześniej konstruowanych spontanicznie i nieco intuicyjnie”¹⁴⁵.

Kompozytor wykształcił swój indywidualny, rozpoznawalny od pierwszych taktów muzyki styl kompozytorski. Jako podsumowanie sylwetki Marka Pasiecznego niech posłuży wypowiedź nieżyjącego już francuskiego gitarzysty i kompozytora Rolanda Dyensa¹⁴⁶: „Moim zdaniem Marek Pasieczny jest niezwykle inspirującym gitarzystą i kompozytorem. Jego muzyczny świat głęboko dotyka mnie niezwykłą osobowością i oryginalnością. On jest tym, co rozumiem przez określenie wolny artysta.”

¹⁴³ Maciej Zieliński, *Wpływ twórczości Toru Takemitsu na wybrane dzieła Marka Pasiecznego*, s. 6.

¹⁴⁴ Jakub Kościuszko, *Inspiracje jazzowe...*, s. 18.

¹⁴⁵ Ibidem, s. 16.

¹⁴⁶ <http://pasieczny.com>, [dostęp 30.10.2021].

2.4 Ogólna charakterystyka *Eight Miniatures for piano and guitar*

Marek Pasieczny jest twórcą trzech kompozycji na gitarę i fortepian, jednak jak sam podkreśla¹⁴⁷, nigdy nie napisał utworów *stricte* na ten duet. Zawsze były to wersje istniejących już dzieł. *Eight Miniatures for piano and guitar, based and inspired by Polish Folk Music in form of Suite* („Osiem miniatur na fortepian i gitarę, opartych i inspirowanych polską muzyką ludową w formie suity”) posiada swój pierwowzór w postaci *12 miniatur na dwie gitary* wydanych przez Centrum Edukacji Artystycznej w Warszawie w zbiorze *Impresje Polskie*¹⁴⁸. Pasieczny w dokonanej w 2018 roku wersji na gitarę i fortepian¹⁴⁹, dedykowanej Annie Pietrzak i Carlowi Peterssonowi, zdecydował się na wybór ośmiu miniatur, które według niego najlepiej mogły się nadawać na nowy skład instrumentalny¹⁵⁰. Na suitę składają się następujące utwory: I. *Polonaise* – based on melody *Died, Maciek has died* (Polonez – oparty na piosence *Umarł Maciek, umarł*), II. *Scherzo* – based on melody *The guests are coming, they're coming* (Scherzo – oparte na piosence *Jadą goście, jadą*), III. *Ballade* – based on melody *The red apple* (Ballada – oparta na piosence *Czerwone jabłuszko*), IV. *The Bandit dance* – based on melody and dance *In the brick basement* (Zbójnicki – oparty na piosence i tańcu *W murowanej piwnicy*), V. *Silesian Dance* – based on song *The grove* (Taniec śląski – oparty na piosence *Gaik*), VI. *Nocturne* – based on melody *The dusk falls silently* (Nokturn – oparty na piosence *Cichy zapada zmrok*), VII. *Folk Song on '5'* – inspired by melody *Hey, I come from Cracov* (Piosenka ludowa na 5 – inspirowana melodią *Hej, od Krakowa jadę*), VIII. *Hey! (Finale)* – *Original Melody, Hey! (Final)* – *melodia oryginalna*.

Forma poszczególnych części jest prosta, najczęściej zwrotkowo-refrenowa, co jest konsekwencją wykorzystania pieśni ludowych. W pierwszej części, *Polonaise*, raczej trudno bezpośrednio doszukać się sensu stricto typowego poloneza, naturalnie poza użytym metrum 3/4. Melodyka i rytmika przywodzą na myśl mazura bądź kujawiaka. Bardzo interesujące jest wykorzystanie przez Pasiecznego starej biesiadnej piosenki polskiej *Umarł Maciek, umarł*. Wzmianki dotyczące melodii czy samego tekstu można znaleźć już u Oskara Kolberga¹⁵¹. W literaturze muzycznej piosenka pojawiła się również w twórczości innych kompozytorów, np.:

¹⁴⁷ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

¹⁴⁸ https://archiwum.cea-art.pl/publikacje/impresje_wnetrze_1-24.pdf, [dostęp 3.11.2021].

¹⁴⁹ Dostępna w formacie PDF, Signature Limited Edition.

¹⁵⁰ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

¹⁵¹ Oskar Kolberg, *Dziela wszystkie, Krakowskie cz. 2*, PWM, 1996, s. 185.

Aleksander Tansman w *Rapsodii Polskiej* z 1941 roku łączy elementy hymnu polskiego właśnie z *Umarł Maciek*¹⁵². Utwór odgrywał także niebagatelną rolę w polskiej historii. W okresie okupacji dopatrywano się w układach tanecznych do tej piosenki zawołanej nadziei na zmartwychwstanie wolnej ojczyzny¹⁵³. Poza tym znalazła również swoje miejsce w różnych wariantach tekstowych w repertuarze m.in. Mieczysława Fogga, Jana Kiepury, Jana Szterna i Tadeusza Wrońskiego.

Budowa miniatury *Pasiecznego* jest stosunkowo prosta: t. 1–6 stanowią wstęp, zwrotka obejmuje odcinek od t. 7–14, refren z repetycją t. 15–27, a na zakończenie, w t. 28–29 następuje dwutaktowa koda. Już we wstępie widać elementy stylizacji muzycznej. Puste kwinty i kwarty w partii fortepianu i gitary nawiązują do manieri charakterystycznej dla kapel ludowych, która polega na wykorzystywaniu pustych strun kontrabasów czy skrzypiec. Ów zabieg przywołuje na myśl mazurki Fryderyka Chopina. Sama melodia pieśni narzuca pewne modalizmy: utrzymana w tonacji a-moll, początkowo wprowadza tetrachord dorycki, *e-fis-gis-a*, jednak najbardziej charakterystyczny jest dźwięk *dis*, tzw. kwarta lidyjska, czyli zwiększona. Jest ona tutaj harmonizowana dość tradycyjnie jako tercja akordu H-dur, dominanta wtrącona do dominanty. Poza tym zastosowana harmonika ogranicza się do triady harmoniczej. Innym zabiegiem narzucającym skojarzenia z folklorem są dobarwiające przednutki półtonowe, np. w takcie 2.



Przykład 32. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. I, *Polonaise*, t. 21–24

Druga część *Scherzo*, bardzo zwarta w swojej budowie, oparta jest na piosence *Jadą goście jadą*, w oryginale *To i hola! Jadą goście, jadą*, z repertuaru zespołu „Mazowsze”, napisanej przez wybitnego kompozytora, aranżera i pedagoga, Tadeusza Sygietyńskiego¹⁵⁴ do stylizowanego tekstu Miry Zimińskiej-Sygietyńskiej. Miniatura posiada formę ABA ze

¹⁵² <https://culture.pl/pl/dzielo/aleksander-tansman-koncert-skrzypcowy-i-inne-utwory>, [dostęp 24.9.2021].

¹⁵³ <https://culture.pl/pl/tworca/feliks-parnell>, [dostęp 24.9.2021].

¹⁵⁴ Tadeusz Sygietyński, *Szesnaście piosenek Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” na chór żeński i mieszany*, „Czytelnik”, Warszawa 1952, s. 3.

wstępem i kodą: t. 30–33 wstęp, t. 34–41 zwrotka, t. 42–57 refren, t. 58–65 zwrotka, t. 66–70 koda. Pasieczny bardzo wyraźnie rozdziela w *Scherzu* przedstawienie głównej melodii pomiędzy oba instrumenty. Wykorzystuje prostą harmonię, która ogranicza się do akordów triady: a-moll, d-moll, E-dur. Dominuje skala molowa harmoniczna. Żartobliwego charakteru dodają przednutki w partii fortepianu. Kompozytor stosuje również kwartę lidyjską, tym razem nie w melodii, lecz w warstwie akompaniamentu – dźwięk *dis*.

Trzecia część *Ballade* oparta na pochodzącej z XIX wieku ludowej piosence biesiadnej w rytmie kujawiaka¹⁵⁵ z regionu sandomierskiego – *Czerwone jabłuszko*, która podobnie jak poprzednia, została spopularyzowana przez zespół „Mazowsze”. Składa się z części posuwistej i szybkiej, oberkowej¹⁵⁶. Tekst piosenki, a nawet sam tytuł, występują w różnych wariantach. W *Balladzie* Pasieczny ukazuje jej nowe oblicze, przepełnione bogatą harmonią w skomplikowanych, często niestroniących od dysonansów strukturach akordowych. Forma jest podobna do budowy poprzednich miniatur, czyli wstęp, zwrotka, refren i koda. Już we wstępie spotykamy akordy septymowe z dodaną sekundą, noną oraz akord bez tercji (t. 74), zamiast typowej dominanty.

Przykład 33. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. III, *Ballade*, t. 71–76

W zwrotce przeważają akordy septymowo-nonowe, kwartowe, durowe z dodaną septymą wielką oraz akordy zawierające alteracje. Mają one znaczenie głównie kolorystyczne – prosta melodia wraz z taką harmonizacją brzmi w sposób nowoczesny i oryginalny. Element harmoniczny przenosi nas z ludowego archaizmu do współczesności. W refrenie, od t. 83, zaczyna dominować element melodyczny i myślenie kontrapunktyczne, horyzontalne. Widać

¹⁵⁵ Wacław Panek, *Polski śpiewnik narodowy*, Grupa Wydawnicza Słowo, Poznań 1996, s. 172.

¹⁵⁶ Ibidem.

to w zastosowaniu krótkich imitacji w partii fortepianu. Homofonia na chwilę ustępuje miejsca *quasi* polifonii.

Przykład 34. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. III, *Ballade*, t. 82–86

Od t. 91 coraz większe zastosowanie ma chromatyka, co widoczne jest nie tylko w melodii, ale również w harmonii. Przykładem mogą być przesuwane chromatycznie akordy, np. cis-moll – C-dur w t. 91 lub fis-moll – F-dur w t. 94.

Przykład 35. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. III, *Ballade*, t. 92–95

Wszystkie te współbrzmienia mają dodane septymy małe w przypadku akordów molowych oraz wielkie w durowych. Koda nawiązuje do wstępu, wprowadza jednak jeszcze gęstsze struktury harmoniczne septymowe z wykorzystaniem przewrotu nony oraz układy kwartowo-kwintowe. Kompozytor w ostatnim takcie celowo unika toniki i wprowadza dość zaskakujący akord cis-moll z dodaną septymą i undecymą.

Czwartą część suity, *The Bandit dance*, Pasieczny oparł na popularnej piosence *W murowanej piwnicy*. Pierwsze wzmianki na temat melodii pochodzą z terenów Rumunii z roku 1782. Jak podaje Krzysztof Trebunia-Tutka w swoim trzytomowym dziele *Muzyka skalnego Podhala*¹⁵⁷ „melodia ta jest doskonałym przykładem pokrewieństwa muzyki góralskiej z

¹⁵⁷ Krzysztof Trebunia-Tutka, *Muzyka Skalnego Podhala*, PWM Kraków, 2021.

muzyką innych regionów Karpat”. I tak na terenach Słowacji grywano ją do tańca *Po valašsky od zeme* i pastorałek *Stavaj hore bača naš* i *Pasli ovce valasi pri betlemskom salasi*, na Morawach do tańca *Holoubek*, w Rumunii do *Braun-pacuret*. Piosenkę zanotował również na Węgrzech Zoltán Kodály jako *Aluszo le juhász*. Ślady piosenki *W murowanej piwnicy* można znaleźć także na terenach dzisiejszej Chorwacji czy Dalmacji¹⁵⁸. Jeżeli chodzi o taniec *Zbójnicki*, to jest on połączeniem tańca góralskiego i różnego rodzaju „przysiadów”. Posiada zazwyczaj parzystą liczbę taktów, a cztery z nich tworzą frazę. Cechą charakterystyczną *Zbójnickiego* jest mocne akcentowanie rytmu w partii prymu, które to nawiązuje do maszerowania tancerzy w kole, wykonujących wspomniane przysiady¹⁵⁹. Omawiana miniatura cyklu ma następującą budowę: wstęp, trzy zwrotki, w tym trzecia w skróconej wersji i koda. Od początku słychać wyraźne nawiązanie do folkloru góralskiego – puste kwinty w niskim rejestrze, obecność kwarty podwyższonej lidyjskiej, która jest wynikiem zastosowania skali góralskiej: *g-a-h-cis-d-e-f-g*. Charakteru tańca zbójnickiego nadaje także zastosowanie typowego rytmu: szesnastka-ósemka z kropką, użycie odpowiednich akcentów, efektów perkusyjnych, glissand oraz tremola. W przeciwieństwie do poprzedniej miniatury nie odnajdujemy tu gęstych struktur harmoniczych. Zazwyczaj są to trójdźwięki, jak również dysonujące dwudźwięki takie jak sekunda, septyma, tryton. Powoduje to odchudzenie faktury i większą wyrazistość w warstwie rytmicznej oraz artykulacyjnej. Jeśli chodzi o zestawianie trójdźwięków, zwracają uwagę w partii gitary t. 127–128. Mamy tam do czynienia z paralelizmem akordowym, jednak przesunięcia mają miejsce nie o sekundę, lecz o tercję małą w górę: Des-dur, E-dur, G-dur w drugim przewrocie.

Przykład 36. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. IV, *The Bandit dance*, t. 123–128

¹⁵⁸ Ibidem, Tom 2, *Zapis palcowy*, s. 222.

¹⁵⁹ Ibidem, Tom 1, *Garść teorii*, s. 33.

Piątą miniaturę, *Silesian Dance*, Marek Pasieczny oparł na piosence *Gaik*. Bliższe informacje dotyczące melodii, tekstu a przede wszystkim okoliczności wykonywania wspomnianej piosenki, można znaleźć ponownie u Oskara Kolberga¹⁶⁰. *Gaik* to taniec, zabawa połączona ze śpiewem, rozpowszechniona na terenach Mazowsza, a także w okolicach Kalisza, Krakowa i Sandomierza, święto słowiańskie dedykowane witaniu wiosny, polegające na obchodzeniu wsi z ozdobionymi roślinami – najczęściej gałęziami lub małymi drzewkami. Towarzyszyły mu obrzędy i zabawy zróżnicowane regionalnie. *Taniec śląski* posiada następującą budowę: wstęp, dwa razy zwrotka i koda. Opiera się na prezentowanej przez fortepian skocznej melodii piosenki z towarzyszeniem przejrzystego, zazwyczaj w formie dwudźwięków – tercji, kwart i trytonów – akompaniamentu gitary. Dźwięki wykorzystywane w warstwie akompaniamentu to w przeważającej większości stopnie skali lidyjskiej: *c-d-e-fis-g-a-h-c*, a także pokrewnej skali góralskiej: *c-d-e-fis-g-a-b-c*. Niekiedy pojawiają się też dźwięki obce. W zakończeniu miniatury, w t. 165, kompozytor wykorzystuje skalę całotonową *c-d-e-fis-gis-b*, która posiada większość dźwięków tożsamyh z dźwiękami wymienionych skal. Skoczny charakter tej części potęguje zmienna artykulacja, zwłaszcza w partii gitary oraz efekty perkusyjne w partii fortepianu. Dzięki temu prosta melodia wraz z uwspółcześioną harmonią zyskuje nowoczesny wyraz.

Przykład 37. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. V, *Silesian Dance*, t. 164–166

Kolejna z miniatur, *Nocturne*, oparta na znanej w kręgach kościelnych piosence *Cichy zapada zmrok* (*Pourquoi viens-tu si tard*) francuskiego kompozytora, jezuity Aimé Duvala. W Polsce została spopularyzowana przez ruch oazowy *Światło Życie* ks. Franciszka Blachnickiego, a jej interpretacje można znaleźć także w repertuarze m.in. Józefa Skrzeka, Anny Marii Jopek czy Edyty Górniak. Pod względem układu formalnego *Nocturne* jest bardzo

¹⁶⁰ Oskar Kolberg, *Pieśni ludu obrzędowe: kogutek, gaik, okężne*, s. 334–340, <http://sbc.wbp.kielce.pl/dlibra/publication/8781/edition/8899/content?ref=desc>, [dostęp 19.11.2021].

podobny do dotychczas omawianych części: wstęp, zwrotka, koda. Na brzmienie tej miniatury najważniejszy wpływ ma kolorystyka wynikająca z artykulacji. Kompozytor poza użyciem powszechnie stosowanych technik takich jak np.: flażolety, wprowadza dość oryginalne efekty – szarpanie strun fortepianu z jednoczesnym wciśnięciem prawego pedału. Wszystko to wraz z delikatną dynamiką daje wrażenie ulotnej, jakby nierealnej aury dźwiękowej, pozostającej w ścisłym związku z tekstem pieśni oraz nokturnowym charakterem tej części cyklu. Z punktu widzenia zastosowanych skal muzycznych i współbrzmień, przeważa korzystanie z dźwięków skali eolskiej, z pominięciem VI stopnia: *e-fis-g-a-h-d-e*. Ostatnie cztery dźwięki *a-h-d-e* mogą budzić skojarzenia z pentatoniką. Poszczególne dźwięki linii melodycznej umiejscowione są w różnych oktawach, rejestrach. W t. 177–183 zauważyć można więcej dźwięków obcych, alterowanych, które wzmagają napięcie, lecz w zakończeniu kompozytor znów redukuje materiał do dźwięków wspomnianej skali.

The musical score consists of three systems, each with a guitar (Gtr.) and piano (Pno.) part. The guitar part is in 4/4 time and features a melodic line with a 'XII' fret marking and a 'mf' dynamic. The piano part is in 4/4 time and features a left hand (LH) and a right hand (RH) with various dynamics like 'p' and 'mf', and tempo markings like 'rit.' and 'a tempo'. The score is divided into three systems, each with a guitar and piano part. The piano part includes a left hand (LH) and a right hand (RH) with various dynamics like 'p' and 'mf', and tempo markings like 'rit.' and 'a tempo'.

Przykład 38. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VI, *Nocturne*, t. 175–184

Wydaje się, że taki swoisty *redukcjonizm konstruktywistyczny* (termin ukuty na bazie twórczości H. M. Góreckiego) ma również i tutaj swoje lokalne zastosowanie, zwłaszcza poprzez ograniczenie dźwięków akompaniamentu do nut, które składają się na melodię oryginalnej pieśni.

Przedostatnią miniaturę cyklu, *Folk Song on '5'*, Pasieczny opiera na popularnej, znanej głównie na Podhalu i w Małopolsce melodii *Hej, od Krakowa jadę*, spotykanej również jako

Hosadyna. Pojedyncze wzmianki na temat omawianej melodii można również znaleźć w pozycjach Elżbiety Bekier¹⁶¹ czy Włodzimierza Poźniaka¹⁶². Pod względem budowy i ta miniatura nie różni się znacznie od poprzednich: wstęp, kolejno prezentacja dwóch zwrotek i zakończenie. Oryginalna melodia została tu umieszczona w metrum 5/4, głównie poprzez wydłużenie przerw między frazami. Gitara ma funkcję melodyczną, natomiast fortepian akompaniująco-dopełniającą. Już we wstępie, w partii fortepianu, ukazana jest komórka dźwiękowa, która stanie się budulcem całej miniatury. Jest to pochod pięciu ósemek w górę, *d-e-g-as-b* i w dół, *cis-b-as-g-e*. Nie jest to żadna konkretna skala muzyczna, raczej akompaniująca fraza o charakterze kontrapunktu, złożona z sekund i tercji. W drugim takcie zostaje na nią nałożona podobna fraza w partii gitary, od dźwięku *e*, tworząc z nią głównie dysonujące sekundy. Widzimy tu załączek myślenia bitonalnego, budzące skojarzenie np. z twórczością B. Bartoka. Po wejściu melodii pieśni *Hej od Krakowa jadę*, sytuacja nie ulega zmianie. Fortepian w partii lewej ręki wciąż realizuje analogiczne układy, na które nakładają się w partii prawej ręki kolejne przebiegi po skali całotonowej. Można to zaobserwować np.: w t. 195.



Przykład 39. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VII, *Folk Song on '5'*, t. 194–196

Wszystko to stanowi oryginalną podstawę dla melodii wykonywanej przez gitarę. Niekiedy frazy w partii lewej ręki fortepianu przenoszone są w progresji od innych dźwięków, a kilka ostatnich taktów stanowi bitonalny *quasi* kanon, realizowany przez oba instrumenty. Polifonizacja faktury jest tu zdecydowanie silniejsza i bardziej konsekwentna niż w poprzednich częściach suity. Przeplatanie ósemek i triol w połączeniu z szybkim tempem, decyduje o lekkim i motorycznym przebiegu miniatury.

¹⁶¹ Elżbieta Bekier, *Niech rozbrzmiewa wolny śpiew: śpiewnik*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952, s. 281.

¹⁶² Włodzimierz Poźniak, *Piosenki z krakowskiego*, PWM, Kraków 1955, s. 19.

Ósma część, kończąca prezentowany cykl *Hey! (Finale) – Original melody*, to efektowna w wyrazie miniatura stylizująca góralski folklor. Forma jest analogiczna do schematów znanych z poprzednich części. Melodia przepływa pomiędzy instrumentami, które nieustannie dialogują ze sobą. Harmonika oscyluje między tonacją A-dur – melodia w partii fortepianu a D-dur – w partii gitary.

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 213 to 216, and the second system covers measures 217 to 221. The guitar part (Gtr.) is written in a single staff, and the piano part (Pno.) is written in a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. Dynamics include *f* (forte), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). The score shows a clear dialogue between the two instruments, with the guitar often playing chords and the piano playing a more melodic line.

Przykład 40. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VIII, *Hey! (Finale)*, t. 213–221

W *Hey! (Finale) – Original Melody* można zauważyć częste wykorzystywanie skali góralskiej oraz liczne zamiany kwarty czystej na podwyższoną, lidyjską. Pasieczny wprowadza również chromatykę, np. w partii fortepianu w najniższym głosie, co można zaobserwować w t. 218–220 czy równoległe przesuwanie akordów w partii gitary, np. w t. 246.



Przykład 41. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VIII, *Hey! (Finale)*, t. 246–249

O charakterze kompozycji decydują także liczne synkopy, akcenty, fragmenty polimetryczne, efekty perkusyjne, struktury kwartowo-kwintowe czy okrzyk *Hej!* na zakończenie utworu. Wszystkie te elementy wskazują na bezpośrednią inspirację folklorem góralskim i łączenie jej ze współczesnymi środkami muzycznego wyrazu.

Przy doborze poszczególnych części do wersji na gitarę i fortepian Pasieczny kierował się przede wszystkim tempem i rytmiką danej melodii. I tak wybierając melodię wolną, kompozytor ma więcej czasu na okraszenie jej bogatą harmonią, w przypadku szybkiej, priorytetem jest bardziej ruchliwy kontrapunkt i polifonia niż harmonika. Harmonia jest wówczas zmieniana i dostosowywana¹⁶³.

Godne podkreślenia jest także podejście kompozytora do kwestii nagłośnienia w kontekście tworzenia dzieła. „Nigdy nie myślałem i nie myślę o nagłośnieniu pisząc nawet na stuosobową orkiestrę symfoniczną”¹⁶⁴. Pasieczny, dając za przykład kompozytorów XVIII i XIX wieku, traktuje dysproporcję dynamiczną gitary i fortepianu w sposób naturalny. Dopuszcza delikatne, zrealizowane profesjonalnie i w miarę możliwości nie ingerujące w brzmienie gitary nagłośnienie, przedkładając jednak akustyczną naturalność instrumentu. Jego zdaniem w gestii pianisty leży duża odpowiedzialność za stronę dynamiczną wykonania. Nawet przy użyciu dobrego nagłośnienia, powinien w sposób kontrolowany, mniej solistyczny wykonywać swoją partię.

Analizując cykl jako całość zauważalny jest stopniowy wzrost komplikacji harmoniczných w kolejnych częściach suity. Pasieczny wykorzystuje rozmaite techniki

¹⁶³ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

¹⁶⁴ Ibidem.

wydobycia dźwięku, od tradycyjnych aż po współczesne, sonorystyczne. Fakturalnie dominuje homofonia, ale nie brakuje odcinków polifonizujących. Pomimo swoistej prostoty formy, esencjonalności motywicznej i lapidarności narracji muzycznej cechującej cykl, dopatrzyć się można jednak bogactwa w postaci użytych skal: lidyjskiej, eolskiej, góralskiej i całotonowej.

Relacja pomiędzy partiami fortepianu i gitary realizowana jest na kilku poziomach. Podczas prezentacji melodii pieśni przez jeden z instrumentów, drugi akompaniuje. Są to jednak zróżnicowane typy akompaniamentu. W typowo homofonicznych fragmentach utworu spotykamy długo wybrzmiewające akordy, czasem jednak suche, urywane współbrzmienia, a nawet efekty perkusyjne. We fragmentach wielogłosowych pomiędzy partiami instrumentów występuje imitacja, przy czym w partii fortepianu dość często przebiega wielogłosowo, np. w części III. Równouprawnienie gitary i fortepianu realizowane jest poprzez wydobywanie specyfiki brzmienia obu instrumentów, jednak są fragmenty, w których kompozytor stara się ujednolicić barwy poszczególnych partii, by w konsekwencji brzmiały jak jeden instrument. Dzieje się tak poprzez zastosowanie podobnej artykulacji, akcentów czy wykorzystanie perkusyjności, właściwej dla obu instrumentów.

Na koniec warto zacytować słowa kompozytora zawarte we wspomnianej już notce otwierającej wydanie Centrum Edukacji Artystycznej: „W przypadku tego cyklu chodziło mi o ‘odświeżenie’ warsztatu kompozytorskiego, wniesienie doń elementarnej ekspresji oraz motoryczności płynącej z folkloru; do prostoty ludowych linii melodycznych dodanie wyrafinowanej harmonii”¹⁶⁵.

¹⁶⁵ Marek Pasieczny, *Impresje Polskie*, Centrum Edukacji Artystycznej, Warszawa 2019.

2.5 Sylwetka kompozytora – Gerald Schwertberger



Fot. 11. Gerald Schwertberger

Gerald Schwertberger (1941–2014) był wybitnym austriackim pedagogiem, kompozytorem i kontrabasistą. Już w wieku ośmiu lat pobierał prywatne lekcje gry na fortepianie. Z tamtego okresu pochodzą też jego pierwsze próby kompozytorskie. Zanim w 1960 roku rozpoczął studia instrumentalne w klasie kontrabasu w konserwatorium muzycznym w Wiedniu, pobierał prywatne lekcje gry na trąbce, grał w wielu zespołach jazzowych. Po roku studiów muzycznych, podjął kolejne, w zakresie germanistyki i pedagogiki muzycznej na Uniwersytecie Wiedeńskim. Pobierał także lekcje gry na gitarze u słynnego pedagoga i wirtuoza Konrada Ragossnika. W 1966 roku rozpoczął pracę w charakterze nauczyciela gitary w *Institut für Heimerziehung* we Wiedniu. W kolejnych latach kontynuował pracę pedagogiczną jako nauczyciel muzyki i języka niemieckiego w wiedeńskich szkołach. Na zamówienie *Österreichischer Rundfunk* skomponował *Loretto-Messe* z towarzyszeniem zespołu jazzowego.

W 1977 roku wraz z żoną i dwójką dzieci wyjechał do Ameryki Środkowej, gdzie do 1985 roku był wykładowcą w austriackiej szkole w Gwatemali. Działalność Schwertbergera nie ograniczała się tutaj tylko do nauki języka niemieckiego. Zakładał zespoły muzyczne, chóry, współpracował z tamtejszym ministerstwem kultury. Kompozytor poświęcał dużo czasu na zbieranie i katalogowanie utworów powstałych nie tylko w Gwatemali, lecz również w innych krajach latynoamerykańskich. Ośmioletni pobyt w Gwatemali odcisnął wyraźny ślad na twórczości muzycznej Schwertbergera i jednocześnie ukształtował jego wizerunek jako kompozytora.

Po powrocie do ojczyzny podjął pracę w charakterze wykładowcy na Uniwersytecie Wiedeńskim, gdzie do 2001 roku uczył języka niemieckiego jako języka obcego dla studentów z zagranicy. Działalność pedagogiczną łączył z przygotowaniami do wydania dwutomowego podręcznika do nauki muzyki w gimnazjum: *Klangwelt-Weltklang*. Od roku 2002 działalność Geralda Schwertbergera obejmowała komponowanie, prowadzenie chórów, pracę naukową dokumentującą dorobek wiedeńskiego kompozytora Franza Ippischa tworzącego głównie w Gwatemali oraz profesora fortepianu Wilhelma Hübnera. Gerald Schwertberger podczas swojej pracy zawodowej zajmował się przede wszystkim nauczaniem. Jego działalność twórcza zawsze miała na celu wyraźny aspekt pedagogiczny. Poprzez swoje kompozycje chciał zachęcić adeptów muzyki do dalszego rozwoju i kreatywności. Obejmując stanowisko nauczyciela gitary, jak większość ówczesnych pedagogów korzystał z podręcznika Karla Scheita, słynnego austriackiego gitarzysty, pedagoga i wydawcy nut. Obserwując niewielki entuzjazm u swoich podopiecznych wspomnianą pozycją, postanowił napisać kilka ćwiczeń i prostych utworów. Brak powszechnego dostępu do kopiarek, uniemożliwił rozpowszechnienie nut wśród uczniów. Dyrekcja szkoły złożyła zamówienie w wydawnictwie Musikverlag Doblinger.

Na rok 1972 rok przypada pierwsza publikacja utworów gitarowych Schwertbergera, zatytułowanych *Glory Hallelujah*. Zbiór zawierał własne kompozycje, jak również aranżacje znanych utworów jazzowych, bluesowych i z kręgu *negro spirituals*. Współpraca z Musikverlag Doblinger trwała ponad 40 lat, zaowocowała dziełami nie tylko na gitarę, ale również na fortepian, skrzypce, wiolonczelę, trąbkę, jak i zespoły kameralne. Schwertberger starał się zapełnić lukę na rynku wydawniczym, uzupełniając ją literaturą przystępną, o mocnym zabarwieniu dydaktycznym. Pisał utwory, które na przestrzeni lat spotkały się z dużym uznaniem nie tylko w Austrii, ale i na całym świecie. Muzyka Schwertbergera zawiera wyraźne elementy muzyki jazzowej, tańców ludowych, muzyki *country*, folkloru hiszpańskiego, latynoamerykańskiego oraz innych kręgów kulturowych. Wykorzystywał też elementy nowej muzyki jak bitonalność czy dodekafonia. Tworzył dzieła, które jakże trafnie określa niemieckie słowo *Ohrwurmqualität* – coś, co bezwiednie na długo pozostaje w uchu wykonawcy, ale również słuchacza.

Schwertberger ujmował młodych ludzi swoją spontanicznością i postępowymi poglądami. Dbał, aby być zawsze *au courant* w dziedzinie nowoczesnych mediów, nie stronił od powszechnie używanych anglicyzmów w tytułach swoich kompozycji – *Sixpack* czy *Happy Hour Sandwich*.

Najbardziej popularną kompozycją Schwertbergera, po którą sięgają muzycy na całym świecie jest *Cuatro piezas para dos* na gitarę i fortepian. Utwór jest bardzo udanym melażem elementów folkloru hiszpańskiego i muzyki popularnej. Po niewątpliwym sukcesie wspomnianego utworu, Schwertberger napisał kolejne dzieła na ten zestaw instrumentalny: *Zwei Fragen und eine Antwort* oraz *Happy Hour Sandwich*. Druga kompozycja stanowi trafne zestawienie stylów flamenco, jazzu i popu zawartych w czterech częściach: *Sauce Tartare – Sentimental Romance – Potato-Rag – Salsa Brasileira*. Oryginalność stylu kompozytorskiego Schwertbergera można zaobserwować chociażby w *European Folk Melodies*, zbiorze na trzy flety proste z opcjonalnym towarzyszeniem gitary (*ad libitum*), czy *One and One*, w którym uzupełnia istniejące już partie znanych utworów Tarregi, Carcassiego, Carulliego czy Schumanna dodatkowym głosem gitarowym.

Oprócz wyżej wymienionych kompozycji solowych i kameralnych Schwertberger skomponował także dwa musicale dla dzieci. *Kalimus*, który nie posiada ściśle określonego szablonu/struktury, pozwala na indywidualne wykonanie i interpretacje. Libretto opowiada o czarodzieju *Kalimucie*, który ma pomóc dzieciom w zorganizowaniu koncertu charytatywnego dla dzieci doświadczonych wojną lub głodem. Zanim bohaterowie będą w stanie tego dokonać, muszą rozwiązać bardzo trudną zagadkę. Ostatecznie pomoc przychodzi ze strony *Ucznia czarnoksiężnika* Johanna Wolfganga von Goethe. Partytura Schwertbergera daje dwie możliwości realizacji strony muzycznej spektaklu: można skorzystać z wcześniej przygotowanego podkładu/nagrania autorstwa kompozytora lub skomponować własną wersję na zespół kameralny.

Drugim musicaliem jest noszący oryginalny tytuł: *Der Bär is(s)t los*, gdzie głównymi bohaterami są natura i zwierzęta. Wykorzystując fragmenty znanych melodii *Go down Moses* czy *Ody do radości*, autor porusza tak aktualne tematy jak inżynieria genetyczna, dewastacja środowiska czy odpowiednie odżywianie, wplatając je w historię misia Burli i kozy McBaby.

Schwertberger to pedagog, który swoją twórczością wychował wiele pokoleń muzyków. Wśród nich jest rzesza gitarzystów, którzy dzięki utworom Schwertbergera nie przerywali swojej edukacji, a w wielu przypadkach zostali zawodowymi muzykami. Warto podkreślić jest także stwierdzenie kompozytora, że „[...] muzyka nie musi, ale może być piękna, nie będąc jednocześnie kiczowatą”¹⁶⁶. Kompozytor z wielkim poirytowaniem sprzeciwiał się poglądom, iż „[...] muzyka powinna jak media, teatr, literatura, dyskusje polityczne, przejmować rolę

¹⁶⁶ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008 do 2014].

prowokatora, rewolucjonisty wywołującego kolejny szok!”¹⁶⁷ Tym samym odżegnując się od poglądów wielu współczesnych twórców, że cenna sztuka powinna wywoływać mocne doznania, a często i niepokój. Zdaniem Schwertbergera rolą muzyki jest łagodzenie i równoważenie. Dość radykalnie wypowiadał się na temat kompozytorów tworzących dzieła przepełnione permanentną, z premedytacją użytą brzydotą, mające na celu wywołanie tylko mocnych emocji. Twierdził, iż owi twórcy dają tym wyraz swoim rozterkom, skrajnie negatywnym emocjom, a nawet problemom psychicznym¹⁶⁸! Z dużą dezaprobatą wypowiadał się na temat nawet powszechnie cenionych dzieł współczesnych kompozytorów. Na przykładzie 4’33 Johna Cage’a, podważał sensowność tworzenia jak to określił „[...] pseudo kompozycji, których można posłuchać tylko raz, które [...] są przejawem kpiny z publiczności”¹⁶⁹.

Gerald Schwertberger po długiej chorobie zmarł w Wiedniu 8 lutego 2014 roku.

2.6 Ogólna charakterystyka *Zwei Fragen und eine Antwort* oraz *Cuatro piezas para dos*

Dwie spośród czterech kompozycji Geralda Schwertbergera napisanych na gitarę i fortepian są tematem niniejszej pracy.

Zwei Fragen und eine Antwort (Dwa pytania i odpowiedź) została pierwotnie wydana w 2010 przez samego kompozytora¹⁷⁰ w jego prywatnym wydawnictwie *Taktlos Protaktschen*. Obecnie partytura jest również dostępna za pośrednictwem wydawnictwa *music austria*¹⁷¹. Już w samej grze słów stanowiącej nazwę, przejawia się wielki humor i zdystansowanie Schwertbergera do samego siebie. *Taktlos* w muzyce to forma beztaktowa utworu lub jego fragmentu, zaś w ogólnym znaczeniu oznacza bycie nietaktownym, niegrzecznym. Natomiast zlepek słów stanowiący *Protaktschen* jest fonetycznym zapisem angielskiego słowa *protection*. Zatem najzgrabniejszym tłumaczeniem nazwy wydawnictwa będzie *Niegrzeczna Ochrona*. Kompozycja *Zwei Fragen und eine Antwort* została dedykowana DuoKlavitarre.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ibidem.

¹⁶⁹ Ibidem.

¹⁷⁰ <http://schwert.heimat.eu>, [dostęp 16.10.2021].

¹⁷¹ <https://db.musicaustria.at/node/168282>, [dostęp 02.10.2021].

Część I *Moderato* ma formę trzyczęściową A (t. 1–16), B (t. 17–32), A1 (t. 33–46). Części A i A1 oparte są na dwóch pomysłach muzycznych: czterodźwiękowym motywie, który prezentuje gitara oraz frazie w ruchu opadającym w partii fortepianu (t. 3–4). Harmonika opiera się na czterech akordach: D7, C7, h-moll7 i fis-moll7.

Gerald Schwertberger

1. Moderato ♩ = 50

Gitarre

f

Anmerkung: Zum Anschlag bei 5-stimmigen Akkorden auch den kleinen Finger (c, rechte Hand) verwenden.

1. Moderato ♩ = 50

Klavier

Git.

mf

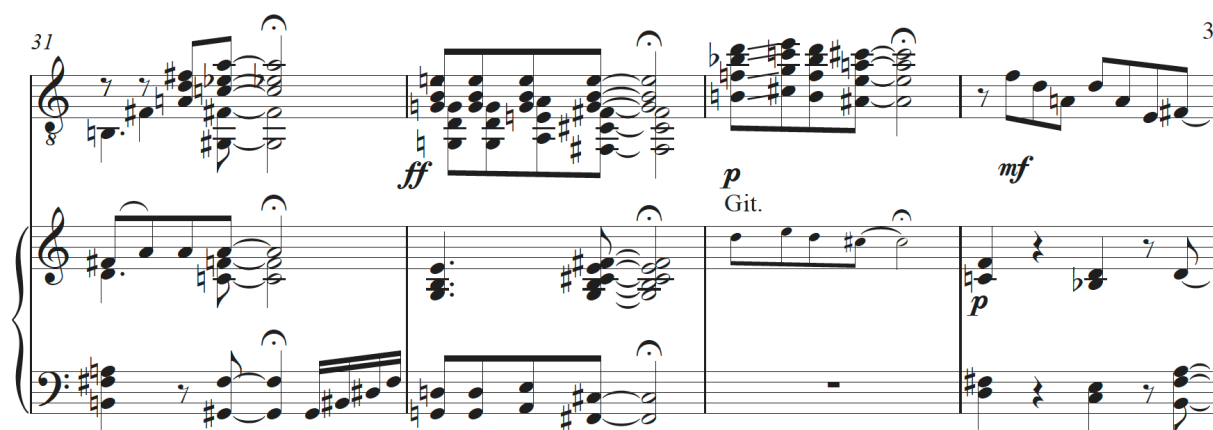
mp

p

mf

Przykład 42. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 1–9

Początkowy motyw jest głównym budulcem środkowej części B (t. 17–32). Widać to wyraźnie w paralelnie przesuwanych akordach durowych partii gitary. Istotnym czynnikiem kulminacji jest również partia fortepianu, która realizuje szybkie figuracje gamowo-pasażowe w oktawach. Część A1 (t. 33–46) jest wyraźnym nawiązaniem do początku poprzez przywołanie wcześniejszej motywiki. Główne myśli muzyczne (t. 33–38) prezentowane są przede wszystkim w partii gitarowej, choć i w partii fortepianu odnaleźć można nieco luźniejsze nawiązania do użytych wcześniej motywów.



Przykład 43. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 31–38

Pomimo, że część B nie stanowi kontrastu pod względem motywicznym, wnosi odmienne odniesienia harmoniczne. O jej odrębności brzmieniowej decyduje też figuracyjna partia fortepianu. Współbrzmienia użyte w tej części to oprócz wyżej wymienionych również akordy kwartowe i durowe z dodaną septymą wielką. Jednak najbardziej charakterystyczne są akordy septymowe z jednoczesnym zastosowaniem zarówno wielkiej jak i małej tercji, często występujące w partii gitary, np. w t. 6, 29, 30, 33, 44.



Przykład 44. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 42–44

Pod względem tonalnym *Moderato* nie ma wyraźnego centrum, jest ono zmienne: początkowo zbliżone do tonacji D-dur, część B rozpoczyna się w g-moll, zaś ostatni akord utworu to akord Fis-dur, oparty jednak na basowej nucie D.

Druga część *Sehr mäßiges Walzertempo* utrzymana jest w tempie i charakterze walca.

2. Sehr mäßiges Walzertempo
kräftiger Ton!
 Gerald Schwertberger

2. Sehr mäßiges Walzertempo
mp
sim.
espress.
 Ped.*

Przykład 45. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. II, *Sehr mäßiges Walzertempo*, t. 1–8

Ukształtowanie formalne początkowego fragmentu wyraźnie nawiązuje do zasad budowy okresowej. T. 1–24 stanowią typ okrężny okresu muzycznego, gdzie t. 1–8 to poprzednik, a t. 9–24 następnik. Następnik początkowo wprowadza nowy materiał muzyczny, lecz w t. 17–24 powraca do materiału poprzednika. Melodyka oparta jest na skalach modalnych, w tym przypadku skali doryckiej: *d-e-f-g-a-h-c-d*. W harmonizacji dominują akordy kwartowe oraz różnego typu czterodźwięki septymowe: durowy z septymą wielką czy molowy z septymą małą. Dalszy przebieg tej części opiera się w głównej mierze na figuracji i szybkich przebiegach konstruowanych w oparciu o różne motywy w partiach obu instrumentów. Są one swoistym przetworzeniem fraz z początku utworu, jej figuracyjnym rozdrobnieniem. W t. 25–32 widać to wyraźnie w partii fortepianu, kiedy następuje powrót do zdania muzycznego granego uprzednio przez gitarę.

Przykład 46. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. II, *Sehr mäßiges Walzertempo*, t. 17–36

W dalszym rozwoju formy, od t. 33–55, wzmacnia się ruch w partiach obu instrumentów. Przebiegi w górnych planach zarówno fortepianu i gitary opierają się na dłuższych dźwiękach

planu dolnego. Często zstępują one w dół ruchem sekundowym, co powoduje uzyskanie przesuwanych akordów np. F-dur, e-moll, d-moll, C-dur (t. 38–45) w partii gitary. Wszystkie te współbrzmienia mają dodane dobarwiające septymy, w przypadku akordów durowych – wielkie, a molowych – małe. W omawianej części cyklu dominuje diatonika. Jest to wynik korzystania ze wspomnianej skali doryckiej. Są jednak fragmenty, w których w obu partiach do głosu dochodzi chromatyka, np. w t. 25–31.

Trzecia część, *Jazz-Walzer (fließend)*, utrzymana jest zarówno w rytmie jak i tempie jazzowego walca w tonacji D-dur. Zanotowane w nawiasie słowo *fließend* sugeruje wykonanie tej części w sposób płynny. Pod względem formalnym *Jazz-Walzer* prezentuje cechy formy okresowej o następującym układzie: wstęp (t. 1–4) – A (t. 5–36) – B (t. 37–52) – A1 (t. 53–84) – C (t. 85–102) – A2 (t. 103–118) – B1 (t. 119–134) – A3 (t. 135–152) – coda (t. 153–160). We wstępie kompozytor wprowadza charakterystyczną synkopowaną rytmikę akompaniamentu, która w przeważającej części składa się na partię gitary. Część A stanowi temat jazzowego walca w formie 32-taktowego okresu o budowie aabc.

3. Jazz-Walzer (fließend) ♩ = 152

Abwechslung in der Begleitung möglichst unauffällig!

3. Jazz-Walzer (fließend) ♩ = 152

Przykład 47. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 1–10

Trzecie zdanie jest zbudowane w oparciu o progresję dwutaktowej frazy, zaś czwarte swoją rytmiką nawiązuje do gitarowego akompaniamentu. Początkowo w harmonii przeważa prosta relacja tonika-dominanta (t. 5–12), jednak z czasem uwidacznia się wyraźna progresja harmoniczna: akordy: g-moll7, C7, f-moll7, B7, Es7, As7, e-zm. z septymą i A7 z podwyższoną kwartą. Jest to typ progresji kwintowej opadającej. W zakończeniach fraz i zdań zwraca uwagę częste stosowanie typowej dla muzyki jazzowej kadencji II-V-I. Głównym budulcem części B są synkopowane, swingujące motywy zaczerpnięte z ostatniego zdania A. Pod względem relacji harmoniczných partia gitary opiera się na naprzemiennym powtarzaniu dwóch akordów: najpierw g-moll – C7, następnie f-moll – B7. We fragmencie końcowym części B (t. 49–52) pojawia się ponownie progresja harmoniczna wraz z zastosowaniem kadencji II-V-I.

47

51

mp

Przykład 48. Gerald Schwerberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 47–55

Część A1 to powtórzenie A z drobnymi zmianami, które nie mają znaczenia formotwórczego. Część C wprowadza nowy materiał melodyczny w partii fortepianu, który składa się z powtarzanych dwutaktowych fraz. Akompaniament gitarowy prezentuje dość zróżnicowaną harmonię, opierającą się głównie na relacjach kwartowo-kwintowych. Zakończenie tego fragmentu to znów kadencja II-V-I, która występuje w t. 101–103.



Przykład 49. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 97–105

Całość tej części cyklu wieńczy krótka Koda, która pod względem harmonicznym opiera się na dominancie z sekstą/tercdecymą małą i tonice.

Relacja pomiędzy instrumentami jest dość tradycyjna, polega przede wszystkim na wzajemnych dialogach, swoistym podziale ról w kreowaniu myśli muzycznych. Z jednej strony uwidacznia się specyfika brzmieniowa i możliwości każdego instrumentu, z drugiej ich współdziałanie, jedność i szeroko rozumiana więź, która – jak się wydaje – ma także związek z tytułem utworu.

Druga kompozycja *Cuatro piezas para dos*¹⁷² (*Moderato, Lento, Tango Tempo, Vivo*) jest najbardziej znanym utworem Schwertbergera, który został napisany podczas jego pobytu w Gwatemali. Jak czytamy w notce dołączonej przez wydawnictwo, kompozycja zawdzięcza swoje powstanie bliskiemu przyjacielowi kompozytora, prof. Ernstowi Zeleznemu, który był wielkim orędownikiem twórczości Schwertbergera. *Cuatro piezas para dos* cieszy się wielkim powodzeniem praktycznie od momentu prawykonania. Wiedeńscy uczniowie i studenci, w

¹⁷² Kompozycja wydana w 1980 roku przez Doblinger Musikverlag.

dużej mierze dzięki popularyzacji utworu przez Zeleznego, chętnie sięgają po ten, jak wówczas był postrzegany, utwór na niekonwencjonalne zestawienie instrumentów¹⁷³. Nieodzownym elementem każdego ówczesnego wykonania było nagłośnienie gitary. W nocie wydawniczej czytamy, „[...] iż dyskryminowany dźwięk gitary powinien być wręcz zrekompensowany przez zastosowanie nagłośnienia, aby pianista nie był zmuszony do wykonywania swojej partii w sposób ograniczający właściwe instrumentowi cechy”. Jednocześnie wyraźnie zalecane jest także delikatne nagłośnienie fortepianu, a właściwie przepuszczenie jego dźwięku przez mikser, aby doprowadzić do wyrównanych proporcji pomiędzy dialogującymi instrumentami. Zawarta jest tam także uwaga, iż autor dopuszcza wykonywanie wybranych części.

Pierwsza część *Moderato* ma budowę okresową. Po wspólnym dwutaktowym wstępie akordowym, czterotaktowe okresy pojawiają się naprzemiennie w partiach fortepianu i gitary z towarzyszeniem akordowym bądź figuracyjnym drugiego instrumentu. Wyjątkiem są okresy w t. 15–18 i 35–38 zawierające wspólny materiał melodyczno-rytmiczny. Pełnią rolę łączników o charakterze melizmatycznym.

Moderato

Przykład 50. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. I. *Moderato*, t. 1–10

Niektóre okresy powtarzane są w niemal niezmienionej wersji, inne zaś są wariantami ze zmianami melodyczno-harmonicznymi. W *Moderato* wyraźnie zauważalne są nawiązania

¹⁷³ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008 do 2014].

do hiszpańskiej muzyki ludowej. Potwierdzają to liczne modalizmy. Najczęściej wykorzystywane są skale modalne: obok skali eolskiej także frygijska: *e-f-g-a-h-c-d-e*, jak również jej wariant – skala frygijska dominantowa: *e-f-gis-a-h-c-d-e*, których kompozytor używa naprzemiennie. Zastosowanie skal ma wpływ na harmonikę, gdyż wszystkie struktury akordowe to trójdźwięki lub czterodźwięki budowane na ich stopniach. Charakterystyczny dla skali frygijskiej półton między I a II stopniem, tzw. sekunda frygijska, ma swoje odbicie w częstym następstwie akordów E-dur – F-dur, tworząc tzw. paralelizm. Pochody po tych skalach wyraźnie nawiązują do hiszpańskiej muzyki ludowej z regionu Andaluzji. Inną cechą tego stylu jest powracanie do nuty *E* w rejestrze basowym, głównie fortepianu, ale również gitary. Przejawem korzystania z wymienionych skal modalnych jest również brak półtonu między VII a I stopniem – dźwięku prowadzącego. W warstwie harmoniczej realizuje się to poprzez użycie akordu molowej dominanty h-moll, np. t. 5 lub dominanty VII stopnia – D-dur, t. 9.

Druga część, *Lento*, pełni rolę krótkiego interludium. Rozpoczyna się czterotaktowym wstępem akordowym solowej gitary, po którym zaprezentowany jest ośmiotaktowy okres uzupełniający: najpierw w partii fortepianu, potem gitary. Jego specyfiką jest zakończenie nie na tonice – h-moll, lecz na dominancie – Fis-dur.

Lento

Przykład 51. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. II., *Lento*, t. 1–4

Od t. 21 pojawia się nowy okres o odwróconym układzie linii melodycznej w poprzedniku i rozdrobieniu rytmicznym w następniku. Jego powtórzenie w partii gitary, zdublowanej następnie przez fortepian prowadzi do akordu tonicznego h-moll.



D. 15 845

Przykład 52. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. II., *Lento*, t. 28–32

W części *Lento* przeważa prosta harmonia, oscylująca wokół triady muzycznej w tonacji h-moll, z zastosowaniem E-dur, czyli durowej subdominanty. Ciekawe jest również użycie akordów na stopniach pobocznych np. G-dur, D-dur, A-dur, które wnoszą kontrast trybu w stosunku do tonacji molowej.

Część III *Tango Tempo* ma formę okresową A (aba), B (cc), A (aba), przy czym wewnątrz zróżnicowanie A też wykazuje budowę trójdzielną, zaś w B powtórzenie okresu przynosi zmianę trybu. Oba instrumenty w regularny sposób wymieniają się zdaniami muzycznymi. Harmonika tej części obfituje w wiele ciekawych zestawień, co zauważalne jest już na samym początku utworu: następnik pierwszego okresu przynosi wykorzystanie tak odległych od tonacji zasadniczej a-moll akordu jak As-dur (t. 5–6, 13–14), po czym następuje szybki powrót do toniki.



Przykład 53. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III., *Tango Tempo*, t. 4–8

Okres b rozpoczyna się od dominanty wtrąconej do molowej subdominanty. Jego przeważająca część jest w tonacji d-moll. Pod koniec następuje modulacja, która znów prowadzi do tonacji głównej a-moll. Okres c jest najbardziej zmienny i niejednoznaczny harmonicznie. Poprzednik kończy się na tonice a-moll, następnik w partii fortepianu na dominancie. Takie zjawisko harmoniczne, czyli dominanta alterowana z tercją wielką i małą często występuje w muzyce jazzowej.

D. 15 845 Dal segno 𝄌 al fine

Przykład 54. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III., *Tango Tempo*, t. 36–53

W t. 41 i 49, odnajdujemy również paralelnie przesuwane akordy, typowe dla hiszpańskiej muzyki gitarowej.

Czwarta część cyklu, *Vivo* ma podobnie jak poprzednia budowę trójdzielną ABA. Pierwsza sekcja (t. 1–48) jest utrzymana w tonacji e-moll i oparta jest na ostinacie harmonicznym: a-moll, F-dur, e-moll, cis-zm., fis-zm., H7, e-moll, E7. Oba instrumenty raz przejmują partię wiodącą, raz wtórującą. O charakterze sekcji A decydują także liczne synkopy, akcenty, efekty perkusyjne i sonorystyczne, np. w początkowych taktach wykonywane przez gitarzystę kciukiem prawej ręki przez uderzenie mostka przy jednoczesnym tłumieniu reszty strun¹⁷⁴. Kontrastowa sekcja B rozpoczyna się od przesuwanych akordów zawieszonych (*suspended*), gdzie zamiast tercji występuje współbrzmienie kwarty. W solowym intermezzo gitary w t. 53–60 dość zaskakujący koloryt wnosi akord E-dur z septymą wielką. Kompozytor

¹⁷⁴ „Mit dem Daumen auf den Steg klopfen, Saiten dämpfen.”

sugeruje, aby fragment był wykonany wolno, z wycuciem czasu, pełnią ekspresji, ale bez zbędnej przesady¹⁷⁵.

10 **Langsameres Zeitmaß**
Ausdrucksvoll, doch nicht zu aufdringlich

53

59 **Im alten Tempo**

Przykład 55. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. IV., *Vivo*, t. 53–64

W t. 61–76, kiedy wraca początkowe tempo¹⁷⁶, ponownie pojawiają się akordy kwartowe, budowane od różnych dźwięków. W t. 76 w partii gitary można zauważyć wykorzystany już wcześniej akord dominanty alterowanej, tym razem wzbogaconej o tercdecymę jako najwyższy dźwięk *c*. Ma on tutaj funkcję wtrącenia do subdominanty, która następuje na początku części *Vivo* jako *da capo*.

71

Przykład 56. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. IV., *Vivo*, t. 71–76

¹⁷⁵ „Langsameres Zeitmaß. Ausdrucksvoll, doch nicht zu aufdringlich.”

¹⁷⁶ „Im alten Tempo.”

W przebiegu cyklu kompozytor traktuje obie partie dość równorzędnie, instrumenty często naprzemiennie prezentują zdania muzyczne. W *Cuatro piezas para dos* napotykamy różne typy akompaniamentu: rozłożone akordy, piony akordowe, dwudźwięki, repetycje dźwięku, pochody w równoległych tercjach. Pojawiają się też krótkie fragmenty solowe.

Rozdział 3. Analiza problemów wykonawczych składu kameralnego gitara-fortepian na podstawie wybranych utworów

3.1 Specyfika pracy zespołu kameralnego

„Muzyka kameralna to muzyczne spotkanie dobrych przyjaciół.” To chyba najpiękniejsza definicja muzyki kameralnej, jaką zwykł cytować podczas zajęć ze studentami wybitny polski pianista i kameralista prof. Tadeusz Chmielewski. Mieści się w niej bowiem wszystko: ograniczona liczba uczestników, intymność relacji między nimi, kameralność miejsca. Nierozłącznym elementem relacji jakie zachodzą pomiędzy muzykującymi artystami jest również komunikacja niewerbalna (pozawerbalna). Relacja interpersonalna to sposób wyrażania między ludźmi, ich wzajemny stosunek do siebie, który może być zarówno pozytywny jak i negatywny. Relacje są wynikiem współgrania poziomów interakcji osób, okoliczności, w których się dzieją oraz indywidualności uczestników. Jest procesem, dzięki któremu partner przekazuje, ale i otrzymuje komunikaty w bezpośrednim kontakcie z drugim człowiekiem. Punktem wyjścia i swoistym gwarantem poprawnej i produktywnej relacji osób tworzących wspólne dzieło jest m.in. tolerancja, partnerstwo, przychylność, otwartość, wysoka kultura osobista, wewnętrzna dyscyplina, prawda i dobra wola. Z kolei dyktatura, brak demokracji, poczucia zbiorowej odpowiedzialności, stabilności psychicznej czy rzetelności mogą przyczynić się do znacznego utrudnienia pracy, złej atmosfery i w rezultacie dyskomfortu tworzących wspólne dzieło. Unaocznienie pozytywów i negatywów stosunków panujących w składach kameralnych i konsekwencji wynikających z ich istnienia może być przyczyną sukcesu lub porażki, mimo obiektywnie sprzyjających warunków, podyktowanych chociażby wysokim poziomem wykonawczym poszczególnych kameralistów. Duża część napotykaných nieporozumień w relacji interpersonalnej jest wynikiem błędnej komunikacji, w skład której może wchodzić fałszywe odczytywanie cudzych intencji lub zamaskowane oczekiwania. Wszystko weryfikuje jeszcze relacja w jakiej pozostają osoby wchodzące w skład zespołu. Inaczej przedstawia się sytuacja, kiedy mówimy o grupie przyjaciół czy znajomych, zupełnie odmiennie, kiedy relację współkreują osoby reprezentujące inne pozycje np. nauczyciel – student/studenci, osoby w znacznej rozbieżności wiekowej czy stopniu zaawansowania zawodowego. Jak twierdzi Jerzy Marchwiński w swoim eseju *O partnerstwie w muzyce*¹⁷⁷, bez tolerancji, zaufania i kultury osobistej nie może być mowy o dobrej relacji w kreowaniu dzieła.

¹⁷⁷ Jerzy Marchwiński, *O partnerstwie w muzyce*, „Ruch Muzyczny” 2002, nr 3, s. 7.

Jest to bezwzględna podstawa twórczej działalności. Zaufanie, w optymalnym układzie przejawiane przez wszystkie strony opisywanej relacji, zawiera w sobie szereg cech, jak przekonanie o profesjonalizmie, dobrych intencjach czy zaangażowaniu współtwórców. Tolerancja natomiast zapewnia pole do wyrażenia się indywidualności, nietuzinkowości, co może mieć pozytywny wpływ na charakter i oryginalność przedstawionej interpretacji. Kultura i okazywany sobie szacunek zapewniają nie tylko w aspekcie wspólnego muzykowania, życzliwość i dobrą atmosferę. Koleżeństwo i przychylność mogą okazać się szczególnie pomocne w sytuacjach stresujących, często towarzyszących pracy muzyka. Wielkiego taktu, ale również zgrabnego formułowania krytycznych spostrzeżeń i uwag wymaga obcowanie współpracujących artystów. Czasem pomimo przyświecającego dobrego celu, łatwo o raniący, kąśliwy, przepełniony sarkazmem, w ekstremalnych przypadkach i destrukcyjny, prowadzący donikąd dialog. Jeżeli do przedstawionych trzech podstawowych aspektów tworzących zdrową relację w zespole dodamy jeszcze zbliżone pojmowanie kwestii emocji czy estetyki, będziemy mieć do czynienia z prawie idealnym obrazem współpracy nad kreowaniem dzieła.

Kolejnym istotnym elementem dobrej relacji podczas pracy nad utworem lub w trakcie występu jest wcześniej wspomniana współodpowiedzialność. Przyglądając się działalności muzyków, jakże nietrafnym a wręcz krzywdzącym byłoby stwierdzenie, iż odpowiedzialność cechująca poszczególnych członków zespołu jest mniejsza czy płytsza. Kwintesencją opisywanej problematyki współodpowiedzialności jest następujące stwierdzenie Marchwińskiego:

Odpowiedzialność wykonawcy zespołowego ma nieco inny wymiar, co wcale nie oznacza, że np. mniejszy, lub ważniejszy niż wykonawcy indywidualnego. Wspólna odpowiedzialność jest tylko pozornie łatwiejsza do udźwignięcia; *de facto*, jest ogromnie stresująca. Jest to bowiem również odpowiedzialność wobec siebie i partnera. Bo przecież, za moją dezynwolturę i nonszalancję, czego skutkiem jest marne wykonanie, płacę nie tylko ja sam, lecz płaci też mój, Bogu ducha winien, partner¹⁷⁸.

Zespół kameralny tworzą często ludzie o diametralnie różnej konstrukcji psychicznej. Dużym wyzwaniem i przejawem dojrzałości członków zespołu jest respektowanie tej odmienności przy jednoczesnym zachowaniu własnych poglądów, przekonań i racji. Nadmierna indywidualność, a w niektórych przypadkach charyzma muzyków, może być przyczynkiem do napięć i nieporozumień. Niemniej jednak ciągłe uświadamianie sobie omawianej odmienności, może przyczynić się do osiągnięcia wspólnie obranego celu. Poglądy partnera czy partnerów we wspólnym muzykowaniu mogą okazać się bardzo przydatne w korygowaniu pozbawionych

¹⁷⁸ Ibidem, s. 14.

obiektywizmu ocen własnego wykonania czy interpretacji. W sposób przychylny wyrażona opinia członka zespołu działa na zasadzie konfrontacji z nagraniem, które często demaskuje nasze błędne wyobrażenie o wartości wykonania. Kwestia ta może przedstawiać się zdecydowanie odmiennie, kiedy partnerem we wspólnym muzykowaniu jest członek rodziny lub osoba, z którą dzieli się życie osobiste: partner życiowy, mąż czy żona. Wówczas nawet profesjonalne spostrzeżenie przedstawione jak najbardziej przychylnie, może być odebrane nieadekwatnie czy niezgodnie z rzeczywistą intencją. Do głosu mogą dochodzić emocje, urazy, konflikty związane z życiem codziennym. Ale może być również wręcz odwrotne. Nikt inny jak osoba najbliższa będzie dla nas największym autorytetem, kimś kto zna nas najlepiej, nasze słabości, naszą sytuację, w jakiej kondycji psychicznej się znajdujemy. Poza tym, to właśnie z osobą, z którą dzielimy życie, mamy szansę spokojnie przedyskutować sukces, ale i porażkę podczas próby czy koncertu. Osoba bliska, której w pełni ufamy, może uświadomić, skorygować naszą, czasami wręcz pozbawioną racjonalizmu, bardzo samokrytyczną ocenę prezentacji scenicznej. Naturalnie taka sytuacja może mieć miejsce nie tylko w przypadku partnera życiowego, ale również przyjaciela, dobrego znajomego czy osoby obcej, której ufamy, którą cenimy i szanujemy.

Kolejną, z pewnością wartą poświęcenia większej uwagi kwestią jest trwałość i długofalowość wspólnego muzykowania w zespole. Inne może być nastawienie poszczególnych jego członków, kiedy spotykają się w celu jednorazowego przygotowania repertuaru zwieńczonego koncertem lub nagraniem, a diametralnie inne, kiedy mowa jest o współpracy wieloletniej. W pierwszym przypadku pewne niedociągnięcia mogą być przemilczane lub pominięte z uwagi na przelotność relacji, w drugim zaś mamy do czynienia ze współpracą planowaną na długi okres, umożliwiającą dogłębne poznanie się partnerów muzycznych. Ważne jest respektowanie oczekiwań poszczególnych członków zespołu dotyczących podejścia do prób. Jest to kwestia bardzo indywidualna, która niestety, jak pokazuje rzeczywistość, może przysporzyć wielu problemów, a co najmniej nieudolności. Jedni z różnych pobudek potrzebują większej ilości czasu na próby, co dla innych może być zbyteczne, wręcz uważane za marnowanie czasu. Jedni przestrzegają skrupulatnie punktualności, która dla innych nie jest aż tak istotnym czynnikiem. Liczba powtórek danego fragmentu, długość samej próby, intensywność pracy, dobranie odpowiedniej pory dnia, dyspozycyjność, stanowią z pozoru drobne, ale niekiedy naprawdę decydujące aspekty dotyczące współpracy. Na ile muzycy wykażą się daleko idącą wyrozumiałością, a w skrajnych przypadkach także uległością czy spontanicznością w traktowaniu czasu przeznaczanego na

wspólną pracę, może okazać się nieocenione w budowaniu wzajemnej relacji, a w konsekwencji wpływać na kreację dzieła.

Kameraliści napotykają jeszcze na wiele innych problemów czy wyzwań, z którymi muszą się zmierzyć, np. problem relacji z partnerem wykazującym cechy przywódcze czy dominujące. Jeżeli jednym z członków zespołu jest osoba wyżej postawiona w hierarchii, wówczas niejako naturalnie reszta wykazuje swoistą uległość i podporządkowanie. Nie jest to jednak regułą. Doświadczony, znający swoje słabości i niedoskonałości pedagog, osoba najstarsza w zespole lub o obiektywnie większych osiągnięciach artystycznych, potrafi z pełnym szacunkiem i respektem podchodzić do muzykowania z obiektywnie niżej usytuowanymi w hierarchii członkami zespołu. Nieodosobnionymi jednak przypadkami są relacje z osobą o bardzo mocnym, despotycznym charakterze i przede wszystkim z wypaczonym nastawieniem do zagadnienia współpracy. Jerzy Marchwiński bardzo dobitnie ujmuje to zagadnienie:

Dyktaturę można sobie bez wysiłku wyobrazić. Jest to przymus interpretacyjny jednego partnera w stosunku do drugiego lub drugich, bardziej lub mniej jawny albo zakamuflowany, kategoryczny, nie znoszący sprzeciwu, eliminujący dialog, tworzenie i wspólną odpowiedzialność¹⁷⁹.

Opisanej postawie oprócz egoizmu mogą towarzyszyć jak najbardziej dobre intencje, mające na celu osiągnięcie najlepszych wyników. Partnerzy otrzymując dziesiątki uwag, korekt, a czasami i rozkazów, odczuwają dyskomfort. Opisany układ albo prowadzi do otwartych konfliktów, uwidaczniających się w braku spójności przedstawianego dzieła, albo w ekstremalnych przypadkach kończy współpracę. Wówczas zalecane byłoby w miarę możliwości dyskretne zachowanie, zważające na powszechnie panujące podstawowe zasady kultury i obyczajowości. Sytuacja może być w niektórych przypadkach na wskroś odwrotna. Jeżeli partnerzy osoby przejawiającej cechy dyktatorskie wykażą się postawą wycofaną, eliminującą jakikolwiek dialog, a przy założeniu, iż uwagi, sugestie będą świadczyć o profesjonalizmie, wówczas efekt końcowy może być satysfakcjonujący, przynajmniej z perspektywy publiczności. Choć brak zdrowej relacji panującej w zespole może być jednak wyczuwalny i zauważony przez wprawnych obserwatorów.

W przypadku dłużej egzystującego zespołu kameralnego, istotną rolę odgrywają także rutyna i przyzwyczajenie. Zarówno jeden jak i drugi aspekt niesie za sobą wiele niezaprzeczalnych pozytywów, ale i zagrożeń. Ważna w wykonawstwie muzycznym spontaniczność, świeżość i różnorodność pomysłów może być wręcz zabita przez znużenie i

¹⁷⁹ Ibidem, s. 8.

spowszednienie. Jednak przy profesjonalnym i skierowanym na osiągnięcie założonego celu nastawieniu wszystkich członków zespołu, nawet wieloletnia współpraca ma szansę przetrwania, a co więcej przysporzenia nie tylko grającym, ale i odbiorcom wielu wrażeń artystycznych. Celnie to zagadnienie puentuje Marchwiński: „Dowodem na to są zespoły partnerskie, grające ze sobą całe dziesięciolecia, bez śladu zużycia, przyzwyczajenia czy rutyny”¹⁸⁰.

3.2 Owen Middleton – *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*

Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano Owena Middletona jest jednym z najbardziej skomplikowanych pod względem technicznym i najdłuższym z utworów wchodzących w skład dzieła artystycznego. Już na samym początku, w solowej introdukcji gitarzysta wykonuje trudną, arpeggiowaną partię, zwieńczoną błyskotliwym, wykonywanym *accelerando* przebiegiem gamowym o kierunku opadającym.

Cztery progresywnie zagrane struktury pasażowe imitują harfę. Jest to w tym przypadku dość niewygodne do wykonania z uwagi na przebieg treści muzycznej. Pierwsze trzy dźwięki są zagrane „prześlizgującym” się kciukiem, następne dwa uderzają kolejno wskazujący i środkowy palec, po czym całe zejście w dół wykonuje palec serdeczny. Zaproponowane przez kompozytora opalcowanie jest zdaniem autora najlepsze, jakie można tutaj zastosować, niemniej jednak zsynchronizowanie i połączenie całego przebiegu bez niepożądanych zahaczeń jest dość trudne. Zejście gamowe, jeśli ma być zagrane w szybkim tempie, zmusza wykonawcę do głębokiego przeanalizowania kilku wariantów aplikatury, zarówno prawej jak i lewej ręki. Autor biorąc po uwagę szereg aspektów techniczno-wykonawczo-interpretacyjnych, sugerowałby następujące rozwiązanie problemu:

Starting slow *accel.* ----- ASCAP

The musical score is written for guitar and piano in 4/4 time. It begins with a piano (p) dynamic and a 'Starting slow' instruction, followed by an 'accel.' (accelerando) section. The score features a descending scale with various fingerings indicated by numbers 1-5. Dynamics include p, simile, p, ff, and p. The score is marked with a copyright notice 'ASCAP'.

Przykład 57. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 1

Po wybrzmieniu fermaty na dźwięku e, lewa ręka wykonuje jeszcze na pierwszej strunie kolejne trzy nuty przebiegu, a następnie zachowując przyjęty trzypalcowy system, schodzi

¹⁸⁰ Ibidem, s. 18.

pionowo aż do piątej struny. Alternatywą byłoby skończenie przebiegu na szóstej strunie, XII progu. Niemniej jednak z uwagi na ryzyko niedoskonałości intonacyjnej instrumentu, wariant pierwszy wydaje się być zdecydowanie korzystniejszy. W przedstawieniu tematu wariacji, mimo prostoty jego budowy, wykonawcy zobligowani są do zwrócenia szczególnej uwagi na spójność prezentacji melodii, która została „sprawiedliwie” podzielona pomiędzy gitarę i fortepian. Zatem celem grających powinno być dążenie do zespolenia brzmieniowego, jakby temat grany był tylko przez jeden instrument. W pierwszej wariacji *Alla Breve*, pozbawionej większych problemów natury technicznej, wykonawcy powinni konsekwentnie realizować oznaczenia artykulacyjne, które przy przemieszczającym się pomiędzy głosami temacie odgrywają ważną, wręcz, przywołując słowa kompozytora¹⁸¹, kluczową rolę. Zastosowanie tego samego rodzaju artykulacji zarówno w partii gitary jak i fortepianu wpływa na uzyskanie jednolitości brzmienia niezbędnego w ukazaniu tematu.

Przykład 58. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 22–26

Wariacją, która gitarzyście może przysporzyć sporo trudności jest druga, *Allegro Molto*. Partia zawiera szybkie i bardzo niewygodne w swojej budowie akordy, wskazujące na pianistyczne myślenie kompozytora. Dodatkową trudnością jest fakt, iż są one rozrzucone po całym gryfie instrumentu. Dużą szansę powodzenia grającemu daje przede wszystkim dokładne ich opalcowanie, jak również, już podczas samej gry, stosowanie przy zmianach pozycji ruchu przygotowawczego dłoni, nadgarstka, który wyprzedza swoim układem przebieg muzyczny. Podczas wykonywania danego akordu, gitarzysta lekkim łukiem skłania nadgarstek w kierunku układu akordu, który będzie kolejno wykonywany.

¹⁸¹ Por. podrozdz. 2.2.

B Allegro Molto ♩ = 120

Przykład 59. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 42–43

Trzecia wariacja stawia spore wyzwania techniczne obu instrumentom. Na tle szybkich, ekspresyjnych, rozłożonych po całej klawiaturze przebiegów triolowych w partii fortepianu, gitarzysta wykonuje rozbudowane, niejednokrotnie występujące na słabej części taktu akordy. Sporym sprawdzianem umiejętności wykonawców jest zatem odpowiednie operowanie planami muzycznymi przy jednoczesnym zachowaniu dyscypliny rytmicznej.

Variations on a Nursery Rhyme

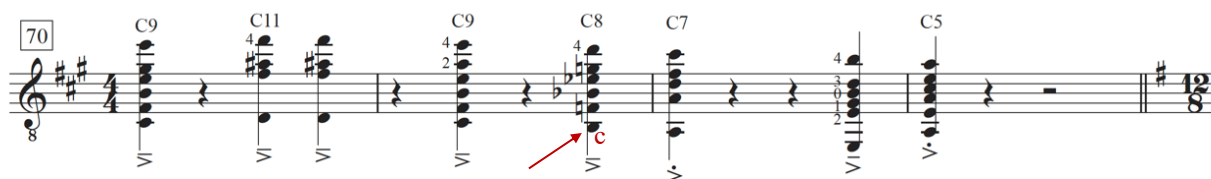
59

62

64

Przykład 60. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 59–64

W prywatnej korespondencji, kompozytor zwrócił uwagę na drobny błąd, który pojawił się w partii gitary w t. 71. Otóż w drugim akordzie najniższym dźwiękiem jest *c*, a nie *h*.



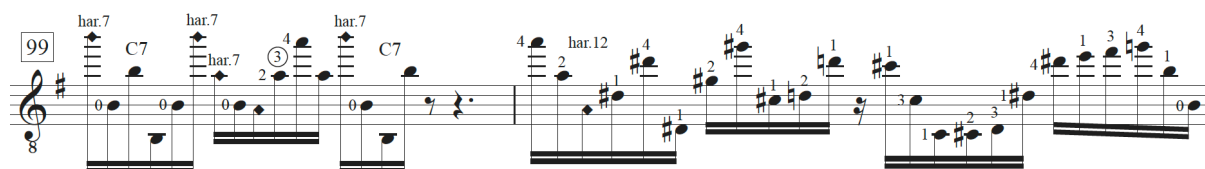
Przykład 61. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 70–73

W czwartej wariacji *Moderato*, na uwagę pod względem wykonawczym zasługują dolne dwudźwięki gitary, które powinny być zagrane w sposób osadzony, dający im szansę wybrzmienia i połączenia z kolejnymi. Z pewnością szerokie vibrato i uderzenie kciukiem *apoyando* zapewni w pełni satysfakcjonujące rozwiązanie problemu. Natomiast wyzwaniem dla pianisty jest tutaj uzyskanie odpowiedniego, pełniącego funkcję barwnego tła akompaniamentu, współpracującego pod względem dynamicznym i artykulacyjnym z głosem gitary.

Variations on a Nursery Rhyme

Przykład 62. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 89–91

Omawiając partię gitary analizowanej wariacji, warto zwrócić jeszcze uwagę na kilka innych fragmentów. W t. 99–100 pojawiają się naprzemiennie flażolety z naturalnymi dźwiękami. Skomplikowanie nie polega na samym wydobyciu dźwięków, lecz uzyskaniu spójności i płynności prowadzonej myśli muzycznej.



Przykład 63. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 99–100

Z kolei w t. 101 występują figuracje triolowe. Trudność tego fragmentu jest dwójakiej natury. Przy zachowaniu synchronizacji z partią fortepianu gitarzysta musi zwracać uwagę na odpowiednią akcentację grup, co przy wykonywaniu triol raz na dwóch strunach, raz na jednej, stosując legato zstępujące i wstępujące, może być dość problematyczne.

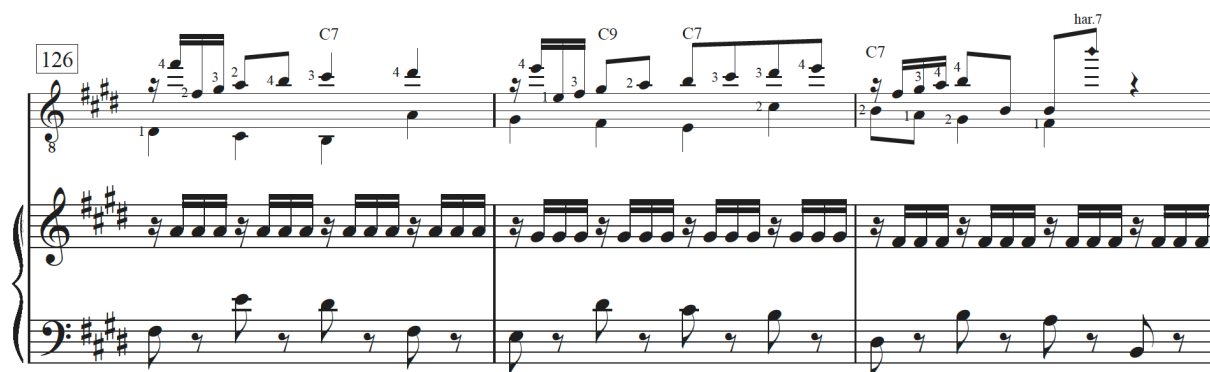
Przykład 64. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 101

Dominującą techniką, w obu partiach piątej wariacji, *Allegretto*, jest tremolo. W przypadku gitary jest to bardzo popularna technika, naśladująca brzmieniem dźwięków mandoliny. Problem, na który napotyka gitarzysta ma charakter złożony. Z jednej strony celem jest doprowadzenie wykonania opisywanej techniki do takiego poziomu, aby słuchacz miał wrażenie, iż każdy z czterech dźwięków grupy szesnastkowej jest wykonany idealnie równo, z drugiej jednak, temat wariacji pojawia się w trzykrotnie powtarzanych górnych dźwiękach grupy. Wykonując ten fragment warto świadomie oddzielić dynamicznie dźwięki basowe od górnych, przy jednoczesnym zachowaniu rytmicznej spójności grupy.

Przykład 65. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 111–113

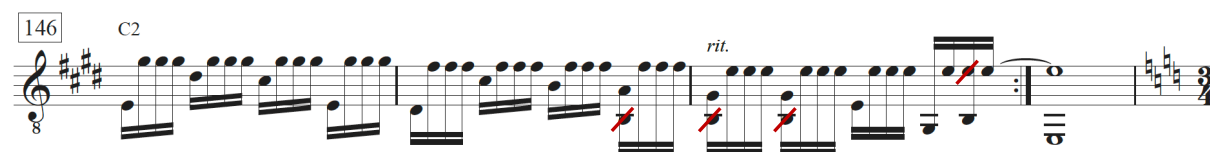
W środkowej części wariacji, od t. 123, gitarzysta na tle tremola fortepianu ukazującego temat, wykonuje stosunkowo niewygodne do zrealizowania, z uwagi na swoją konstrukcję, przebiegi. Występujące w dolnym głosie dłuższe nuty wymagają płynnego połączenia, co w

szybkim tempie może okazać się zabiegiem dość skomplikowanym. Pomocne np. w t. 127 jest wcześniejsze użycie chwytu *barré*, dzięki czemu łatwiejsze będzie wykonanie struktury szesnastkowej.



Przykład 66. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 126–128

Również i w tej wariacji pojawił się błąd, na który zwrócił uwagę kompozytor. Mianowicie w taktach 147–149, w partii gitary przez pomyłkę występuje w najniższym głosie, trzykrotnie powtarzany dźwięk *h* i w górnym dźwięk *e*.



Przykład 67. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 146–149

Główna trudność szóstej wariacji *Presto*, polega na właściwej synchronizacji techniczno – brzmieniowej. Zmieniające się centrum tonalne, zmienna akcentacja, wejścia głosów w poszczególnych instrumentach po pauzach ósemkowych oraz zmienne metrum, wpływają na wysoki stopień komplikacji i wymagają od wykonawców bogatej inwencji w doborze zmian dynamicznych i barwowych.

150 Presto ♩ = 160

156

160

Przykład 68. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 150–165

Oryginalna, wymagająca dużego wyczucia, koncentracji i umiejętności utrzymywania napięcia jest sama końcówka wariacji, w której pianista po odczekaniu trzech pustych taktów wykonuje krótką, szybką figurę w wysokim rejestrze klawiatury.

205

15^{ma}

Przykład 69. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 205–208

Partia gitary omawianej wariacji nie powinna przysparzać wykonawcy problemów technicznych, poza jednym fragmentem, w którym muzyk zobligowany jest do przetrzymania dwudźwięku w górnym głosie, na tle którego, w dość niewygodnym układzie (rozpiętość pomiędzy trzecim i czwartym palcem), należy wykonać podwójne tercje.



Przykład 70. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 159–164

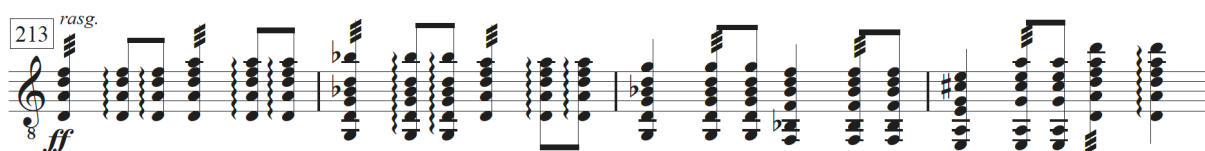
W siódmej *Grave*, kontrastującej w stosunku do poprzednich wariacji, pianista w początkowym odcinku powinien bardzo klarownie, *sempre marcato*, zaprezentować krótkie figury rytmiczne, które następnie, zarówno w partii fortepianu a później i gitary, będą rozpoczynane od różnych dźwięków.

G
209 *Grave* ♩ = 54

211

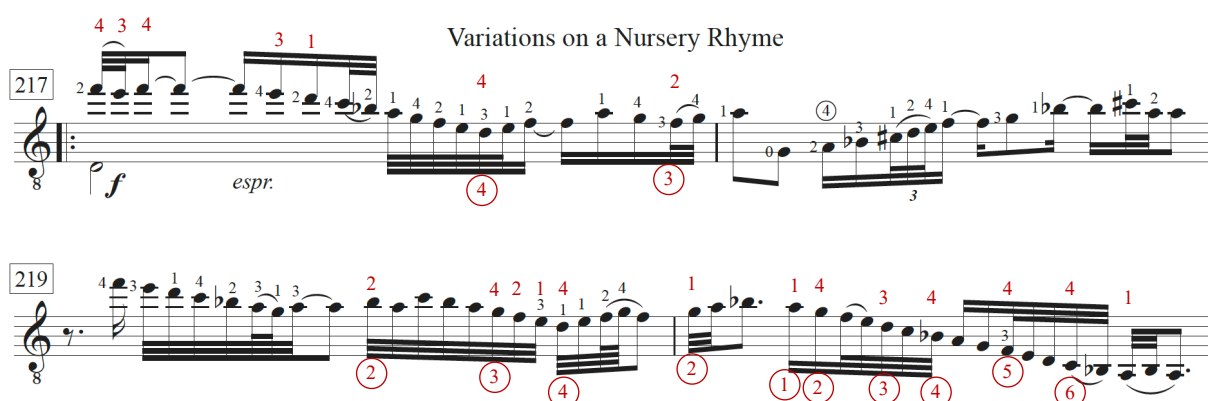
Przykład 71. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 209–212

Pomimo bardzo wolnego tempa wariacja stawia, przede wszystkim przed gitarzystą, duże wyzwania wykonawcze. Skomplikowane rytmy, szybkie przebiegi gamowe wymagają sprawności, a w fazie przygotowawczej, wręcz laboratoryjnej dokładności w doborze aplikatury. Warto przypatrzeć się realizacji *rasgueado* od t. 213. Należy wykonać je tak, aby melodia, w tym wypadku molowo przedstawionego tematu, była wyraźnie słyszalna w górnej partii.



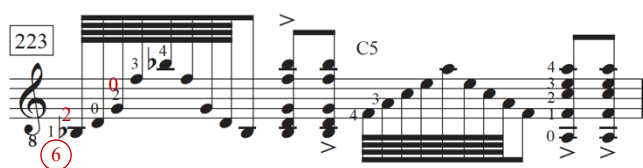
Przykład 72. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 213–216

Figuracyjne przebiegi od t. 217, przywołujące skojarzenia z ornamentyką barokową są opatrzone w dużej mierze aplikaturą zasugerowaną przez samego kompozytora. Jednak nie umniejszając kompetencji Middletona, warto rozpatrzyć i przeanalizować kilka taktów tej wariacji pod względem opalcowania. Według autora wprowadzone zmiany zdecydowanie wpłyną na bardziej klarowne przeprowadzenie myśli muzycznej.



Przykład 73. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 217–220

W t. 223 pojawia się problem mający wpływ na techniczną i brzmieniową stronę wykonania: arpeggiowo zagrane przebiegi powinny być tak opalcowane, aby zapewnić niezaburzony efekt harfowy. Prawdopodobnie przez błąd wydawniczy zasugerowana realizacja byłaby niewykonalna, a z pewnością niekonsekwentna w stosunku do pozostałych przebiegów.



Przykład 74. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 223

Zastosowanie chwytu tzw. *pół-barré* umożliwi przede wszystkim kciukowi uderzenie po kolei techniką *apoyando* trzech basowych strun, a całemu przebiegowi nada pożądaną płynności. Zgodnie z sugestią kompozytora¹⁸², w siódmej wariacji wykonawcy powinni

¹⁸² Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

imitować brzmienie instrumentów smyczkowych, które automatycznie narzuci rodzaj artykulacji i odpowiedniego frazowania.

W krótkiej ósmej wariacji *Blusey*, założeniem kompozytora¹⁸³ jest odprężenie słuchacza i chwilowe przeniesienie w inny wymiar stylistyczny, co stanowi chyba największe wyzwanie interpretacyjne. Kołysząco prowadzona melodia oparta na skali bluesowej, wymaga od obu wykonawców wyjątkowego wyczucia specyfiki tego stylu. Mając to na uwadze, poza naturalnie niekwestionowaną wygodą wykonania, autor rozważyłby alternatywną aplikaturę niektórych fragmentów partii gitary.

Przykład 75. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 229–235

Dziewiąta wariacja *Allegretto*, którą Middleton¹⁸⁴ określił jako „spokój przed burzą” obliuguje przy zastosowaniu wszelkich zmian barwowych i dynamicznych, do umiejętnego ukazywania kolejnych wejść tematu. Partia gitary opierająca głównie swój przebieg na rozłożonych akordach, często o kontrapunktycznym charakterze, zmusza do dłuższego niż tego wymagają wartości rytmiczne, przetrzymywania palców na gryfie. Wówczas tworzy się spójny w wydźwięku, ciepły klimat brzmieniowy. Na uwagę zasługuje ponadto podkreślanie fragmentów tematu, któremu towarzyszą pochody gamowe w drugim głosie, np. w t. 256–257.

Przykład 76. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 256–257

Dużej dbałości wymaga rozdzielenie dynamiczne obu partii, tak aby na planie pierwszym zawsze był słyszalny temat. Zgodnie ze wskazówkami kompozytora, wykonywany

¹⁸³ Informacje uzyskane z wywiadów i korespondencji autora z kompozytorem Owenem Middletonem, [2009–2022].

¹⁸⁴ Ibidem.

przez pianistę odcinek powinien być zagrany *gentilmente*, z zastosowaniem szerokiej palety barw oscylujących głównie w obrębie dynamiki *piano*.

235 *a a m m* *mf* *I Allegretto* $\text{♩} = 100$

237 *C2 C4 C2* *mp gentilmente*

Przykład 77. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 235–239

W t. 274 rozpoczyna się kadencja gitary, będąca jednocześnie wstępem do dziesiątej wariacji. Od t. 277 pomimo wykonywania triol, gitarzysta powinien podkreślić motyw tematu ukazany w najwyższym głosie. Nie stanowi to jednak większego problemu, gdyż melodia grana jest wyłącznie na pierwszej strunie.

276 *rit.* *mp* *Moderato accel.* *mf* *sempre accel.* *mf*

Przykład 78. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 276–278

Ewentualny problem może stanowić wybijanie się trzeciego dźwięku trioli, wykonywanego *legato* na pustej drugiej strunie. Skupienie się na prowadzeniu melodii i pełna kontrola wykonania legat zstępujących powinno zapewnić osiągnięcie satysfakcjonującego efektu. Kolejne przetworzenie tematu w t. 282–284 może jednak przysporzyć większych trudności z uwagi na bogactwo faktury. Jednak odwołanie się do prostej, dającej się wyraźnie wysłyszeć melodii tematu, wpłynie z pewnością na właściwe wykonanie. Ponadto w partii gitary w t. 285 pojawił się ponownie drobny błąd. Zgodnie z sugestią kompozytora, występujący pasaż powinien być wykonany oktawę niżej niż jest to przedstawione w

[illegible]

W kolejnych przetworzeniach tematu sytuacja jest bardzo podobna. Całość kadencji posiada sporo wskazówek kompozytora dotyczących przede wszystkim strony wyrazowej wykonania. W zasadzie każdy takt, a często i figura rytmiczna, opatrzone są opisem nakierowującym wykonawcę na właściwą interpretację. W t. 294 pojawia się ponownie, w lekko zmienionej wersji materiał ze wstępu. Warto zwrócić uwagę na końcowy fragment omawianego łącznika, który według sugestii kompozytora powinien być wykonany *rapido*.

294 *coma prima* starting slow accel. *10* *10* *10* *10* *5* start slow accel. *rapido*

Zaraz po nim rozpoczyna się wirtuozowska finałowa wariacja. A zatem szybkie, dynamiczne w wyrazie zakończenie pochodu gamowego ma swoje uzasadnienie.

110

przeanalizowanie aplikatury partii gitary i opracowania jej pod kątem doboru odpowiednich pozycji. Już w początkowym odcinku w t. 305 pojawia się skok w lewej ręce, który przy bardzo szybkim tempie *Allegro*, może być problematyczny. Rozwiązaniem gwarantującym płynne osiągnięcie dźwięku *e* na *XII* progu jest wcześniejsze wykonanie przebiegu gamowego, rozpoczynając od czwartej struny.

L
295 Allegro ♩ = 120 Variations on a Nursery Rhyme

298

301

304

Przykład 81. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 295–305

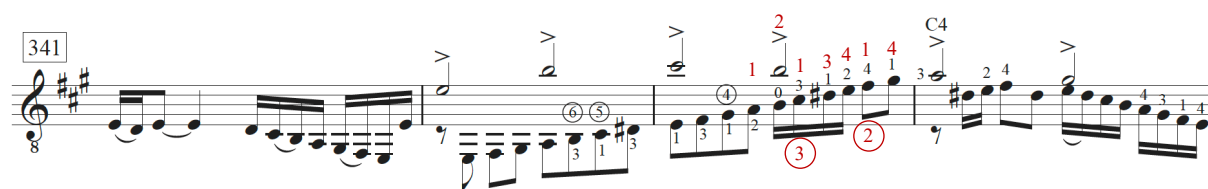
W t. 329 pojawia się dość nietypowe tremolo, w którym pierwsza nuta grupy występuje wyżej i nie może być wykonana tradycyjnie przy użyciu kciuka.



Przykład 82. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 328–330

Gitarzysta ma do dyspozycji dwa warianty wykonania: pierwszy dźwięk zagrać palcem serdecznym i kolejne naprzemiennie wskazującym, środkowym i ponownie wskazującym albo pierwszy serdecznym lub środkowym, a kolejny kciukiem, wskazującym i ponownie kciukiem. Autor zdecydował się ze względów technicznych na drugi wariant.

W t. 342 pojawia się w partii gitary bardzo trudny do prawidłowego zagrania motyw tematu w augmentacji. Problem stanowi wytrzymanie długich nut ze względu na prowadzony w drobnych wartościach rytmicznych drugi głos.



Przykład 83. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 341–344

W t. 343 prawidłowe wykonanie, biorąc pod uwagę sugestie kompozytora pod względem aplikatury i doboru pozycji, jest wręcz niemożliwe. Ostatnia nuta dolnego planu *gis* musi być zagrana na pierwszej strunie, na której do końca taktu wybrzmiewa półnuta *h*. Poza tym, wspomniany dźwięk *h* jest zagrany czwartym palcem lewej ręki, który jednocześnie wykonuje dźwięk *fis*. Zaproponowane natomiast przez autora rozwiązanie, umożliwia wykonanie wszystkich dźwięków składowych przebiegu, przy jednoczesnym, prawidłowym wybrzmieniu dźwięku melodii. Ostatnim istotnym fragmentem, który wymaga głębszej analizy pod względem wykonawczym jest t. 361. Cztery akordy zgodnie z podanym w nutach zaleceniem, powinny być wykonane *rasgueado*. W przypadku trzeciego jest to również możliwe, ale przy akceptacji dołączenia pustej struny *D*.



Przykład 84. Owen Middleton, *Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano*, t. 361

W przeciwnym razie akord musi być wykonany *arpeggio*, stanowiąc kontrast w stosunku do pozostałych, a poza tym rozwiązanie to jest niemożliwe do realizacji w tak szybkim tempie. Biorąc pod uwagę bogatą w tym takcie fakturę fortepianu, dodanie dźwięku *d* będzie prawie niesłyszalne.

W każdej z poszczególnych wariacji konieczne jest oddanie określonego charakteru i nastroju za pomocą różnorodnych technik wykonawczych. Kompozytor stawia przed wykonawcami trudne zadanie polegające nie tylko na spojrzeniu na utwór jako całość, ale także wnikliwym zagłębieniu się w poszczególne części pod względem doboru odpowiednich środków wyrazu. Wymaga to od wykonawców wszechstronności połączonej z kreatywnością myślenia, wyczucia stylu, a także bogatej palety emocjonalnej.

3.3 Owen Middleton – *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*

Tak jak to zostało szerzej omówione w rozdziale 2, cykl nie posiada wyraźnie zaznaczonego podziału na konkretne wariacje. Całość rozpoczyna się pięćdziesięciosześcioletowym wstępem solo gitary *Alla Breve*, który w swoim przebiegu zawiera przedstawienie tematu do t. 24 i od t. 25 jego pierwsze wariacyjne opracowanie. Oryginalny pomysł struktury rozpoczęcia utworu nakłada na gitarzystę swoistą odpowiedzialność za bardzo wyraźne przedstawienie pojawiającego się w różnych odsłonach na przestrzeni całego dzieła, tematu. Cały opisywany odcinek jest raczej mało skomplikowany pod względem technicznym. Na szczególną jednak uwagę zasługują liczne oznaczenia artykulacyjne, których prawidłowe wykonanie wpływa nie tylko na właściwe odzwierciedlenie temperamentu i charakteru piosenki/tańca *Zalotny*, na którym jest oparty utwór, ale również nada wykonawcom klarowny wzór do dalszego przeprowadzania materiału muzycznego. Charakterystyczne odrzucające ruchy rąk, jakie towarzyszą tancerzom i śpiewakom w prezentowaniu słów: „Nie chcę Cię, nie chcę Cię, nie

chcę Cię znać [...]”, powinny być przekonująco i ekspresyjnie ukazane w prezentowanym temacie wariacji. Partia gitary początkowego odcinka wymaga baczego realizowania odpowiedniej długości dźwięków należących zarówno do melodii jak i akompaniamentu. Mocniej wydobyte, zawibrowane półnuty powinny na wzór instrumentów smyczkowych tworzyć, w miarę możliwości technicznych, ciągłość myśli muzycznej.



Przykład 85. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 1–24

W początkowym solowym odcinku gitarzysta używając różnorodnych środków dynamicznych i artykulacyjnych może zwrócić szczególną uwagę słuchacza na oryginalne współbrzmienia harmoniczne. Przykładem jest t. 39, w którym kompozytor zastosował akord dominanty wtrąconej do dominanty:



Przykład 86. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 33–40

Nawiązując jeszcze do strony czysto technicznej, w t. 52 pojawia się dość niewygodny układ palców lewej ręki wymuszony przetrzymaniem punktowanej półnuty w górnym głosie. Tutaj autor proponowałby następujące rozwiązanie dotyczące aplikatury:



Przykład 87. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 49–56

Pierwsze, wspólne opracowanie tematu rozpoczyna się od t. 57. Na przestrzeni pięciu taktów, grający jeszcze solo gitarzysta, podkreślając artykulacyjnie rytm tańca, ukazuje pierwszy motyw tematu. Wchodzący dopiero w t. 62 pianista nie powinien biernie czekać na swoją kolej, tylko być aktywnym od pierwszych dźwięków utworu. Middleton w obu partiach nie szczędzi opisów dynamiczno-artykulacyjno-wyrazowych, które grający z uwagą powinni realizować. Często wydają się one na pozór sprzeczne z kontekstem czy wręcz wykluczające się, biorąc pod uwagę przebieg poszczególnych partii, jednak służą budowaniu oryginalnej kolorystyki.



Przykład 88. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 62–63

Kolejne opracowania wariacyjne tematu, trwające od t. 57 do 122, stawiają duże wyzwania interpretacyjne, wymagając uwypuklania za pomocą wszelkich dostępnych środków wykonawczych swobodnie przedstawianych motywów. Stały dialog, zestawianie przebiegów prezentowanych w różnych tonacjach, imitacje, stanowią niekończące się pole do popisu dla kreatywności wykonawców. Wyraźnie widać to na przykład w poniższym fragmencie, gdzie występują motywy zarówno w tonacji C-dur i H-dur.



Przykład 89. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 74–75

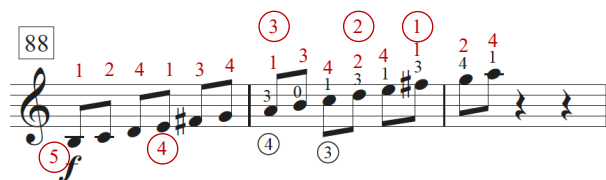
Mnogości przekazywanych słuchaczowi informacji towarzyszy oparta na jednostajnym metrum, żywiołowa rytmika. Wszystko to wymaga od interpretatorów zrozumienia wykonywanej materii, ale przede wszystkim utrzymania niezawodnej dyscypliny rytmicznej. Niebagatelną rolę odgrywają tutaj czynniki związane z usytuowaniem grających oraz ich

werbalny i niewerbalny kontakt. Długi, wykonywany bez przerw odcinek muzyczny, obliuguje artystów do utrzymania permanentnego napięcia i dużego ładunku emocjonalnego, wynikającego z przebiegu utworu. Istotne jest podkreślanie przez grających swoistej zmiany, która następuje w wariacjach od t. 99. Dotychczas muzycy wykonywali swoje partie na zasadzie imitacji. Na tle pojawiających się w partii fortepianu klasterów gitarzysta powinien, jakoby nie zważając na ekspresję partii partnera, ukazać motywy tematu mocnym, jednakże kontrastującym barwowo dźwiękiem.



Przykład 90. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 98–103

Zważywszy na szybkie tempo utworu, wręcz pedantycznego opracowania będzie wymagał kolejny fragment w partii gitary. Tutaj autor zaproponowałby następujące opracowanie dotyczące pozycji i aplikatury:



Przykład 91. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 88–90

Także w tym cyklu wariacyjnym, kompozytor wprowadził w ostatnim czasie kilka zmian, zarówno w partii gitary jak i fortepianu.



Przykład 92. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 116–121 (wersja pierwotna)



Przykład 93. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 117–119 (wersja poprawiona)

Kolejny fragment utworu jaki można wyodrębnić w formie obejmuje t. 123–249. Tutaj muzycy jeszcze intensywniej powinni skupić się na wyłuskiwaniu wariacyjnie przetwarzanych motywów tematu. Używając dostępnych środków interpretacyjnych winni podkreślać wspomniane nawiązania do tematu jak również wszelkie, z premetycją zastosowane oryginalne zabiegi kompozytorskie, jak np.: zastąpienie charakterystycznego w temacie skoku kwarty, tercją czy od t. 139 i 154 w partii fortepianu pojawienie się tzw. relacji madiantowej, przesuwane akordy, na tle których gitarzysta ponownie wykonuje fragmenty tematu.



Przykład 94. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 140–145

Na szczególną uwagę zasługuje także kilkakrotne przeprowadzanie przebiegów sekstowych w partii gitary od t. 156. Poza bezsporną trudnością jaką stanowi ich prawidłowe wykonanie, biorąc pod uwagę szybkie tempo, dobór pozycji itd., wykonawcy zobowiązani są do dokładnego realizowania wszelkich oznaczeń artykulacyjnych i dynamicznych kompozytora, wpływających w tym wypadku na wyraźne skonstrastowanie obu partii.

Variations On A Polish Folk Song

Przykład 95. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 152–163

Kolejną zmianę w partyturze wprowadzoną przez kompozytora przynoszą t. 165–166.

Przykład 96. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 164–169 (wersja pierwotna)



Przykład 97. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 165–167 (wersja poprawiona)

Przebieg materii muzycznej cechuje duża zmienność. I tak od t. 182 aż do t. 249, w wariacjach zauważalny jest wyraźnie polifonizujący charakter z elementami chromatyki i dysonansowości. Ponadto w partii gitary mają miejsce kolejne pokazy motywów tematu na tle kontrastujących przebiegów pasażowych fortepianu. W t. 188–199 Middleton dokonał kilku zmian w partii gitary.

Variations On A Polish Folk Song

182

188

194

Przykład 98. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song* „Zalotny” – *Silesian Dance*, t. 182–199

W opisywanym fragmencie pojawiają się również odcinki odzwierciedlające wertykalne myślenie kompozytora, stanowiące kontrast do cech polifonizujących. Towarzyszą im ciekawe, sekundowo-kwartowe akordy w partii gitary. W t. 213 występuje błąd, w akordzie zamiast dźwięku *f* powinien być *fis*.



Przykład 99. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny”* – *Silesian Dance*, t. 206–221

W porównaniu z poprzednimi, wymagającymi, głównie ze względu na pojawiające się dwugłosowe przebiegi, częściami, *Alle Marcia*, nie przysparza partii gitary specjalnych trudności natury technicznej. Wyzwaniem jest jednak umiejętne realizacja założeń kompozytorskich odnośnie współpracy obu głosów w oddaniu odmiennego, nie związanego z pulsem *Zalotnego* marszowego charakteru oraz dostrzeżenie pokazu motywów tematu w postaci np. przesuwanych trytonów w lewej ręce fortepianu, t. 275–278, czy w postaci opadających sekund w t. 281–286.

272

Variations On A Polish Folk Song

278 C7

284

Przykład 100. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song* „Zalotny” – *Silesian Dance*, t. 272–289

Następny, obejmujący takty 294–318 bardzo kontrastujący w stosunku do wcześniejszych, dwuczęściowy odcinek, *Allegretto* i *Largo Espressivo* spełnia rolę łącznika. Mimo braku wyraźnie słyszalnych przetworzeń tematu muzycy powinni podkreślać dynamicznie i artykulacyjnie epizodyczne nawiązania do melodii wariacji. W części *Largo*, od t. 304 do 309 grający solo gitarzysta powinien starać się imitować brzmienie wiolonczeli, wykonując swoją partię głębokim, mocno wibrowanym dźwiękiem.

W taktach 331–335 kompozytor wprowadził zarówno w partii gitary jak i fortepianu kilka drobnych zmian:

Variations On A Polish Folk Song

326

332

mf

f

mf

p

mf

as

as

as

C4

Przykład 101. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 326–337

W kolejnym odcinku od t. 319 do t. 355, wykonawcy ponownie przypominają naprzemienne operowanie motywami piosenki *Zalotny*. Stylizacja oparta na prostej, nawiązującej do polskiej muzyki ludowej rytmice oraz rozbudowana harmonia, powinny motywować wykonawców do poszukiwania wciąż nowych, zaskakujących słuchacza zmian barwowych. Middleton w rozmowach dotyczących omawiania tego fragmentu, zwracał szczególną uwagę na artykulację, która powinna być w pewnym sensie materiałem dialogu, formą ożywionej dyskusji obydwu głosów. W t. 355–399 nawiązująca do polskiej muzyki ludowej stylistyka, ustępuje miejsca andaluzyjskiemu charakterowi materiału muzycznego. Muzycy w swoich partiach, często opartych na skali frygijskiej czy frygijskiej dominantowej, winni ukazać, poprzez ekspresyjne wydobywanie dźwięku, *acceleranda* w przebiegach gamowych czy wytrzymane z wyjątkowym wyczuciem fermaty, charakter kojarzący się bezsprzecznie z flamenco. Nawiązania do hiszpańskiej stylistyki widać również na przykładzie energicznych, powtarzanych akordów *rasgueado* czy w kadencji gitary od t. 388. Poza tym i w tym fragmencie kompozycji pojawił mający duży wpływ na harmonikę błąd tekstowy: w t. 384 w dolnym głosie powinien być dźwięk *f*, a nie *e*.

Variations On A Polish Folk Song



Przykład 102. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 362–367

Przykład 103. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 382–399

Kolejnym fragmentem wariacji jest *Andante*, od t. 400 do 424. Wykonywany ponownie w metrum 4/4, wprowadza słuchacza w spokojny, sentymalny nastrój, przygotowujący do energicznego finału. Po kilkuktowym *espressivo a rubato* melancholijnym solo fortepianu, muzycy prowadzą dialog nasycony politonalnością i dysonansami. Kompozytor zwrócił w tym fragmencie uwagę, aby w miarę możliwości unikać używania pustych strun w partii gitary. Wówczas wykonawca jest w stanie zastosować nieśpieszne, wręcz ociężałe wibrato, jak również kantylenowo poprowadzić melodię. W t. 410, kompozytor sugeruje rozpoczęcie partii gitary na *XIV* progu czwartej struny. Według autora, mimo niepodważalnych walorów przemawiających za zastosowaniem tego pomysłu, zabieg może okazać się dość ryzykowny ze względu na ewentualnie pojawiające się w tak wysokiej pozycji niedoskonałości intonacyjne. W wolnym tempie prowadzona linia melodyczna, nawet przy zastosowaniu wibrata, które w pewnym sensie zniweluje pojawiający się problem, może przyczynić się do dyskomfortu zarówno grającego jak i słuchacza. Autor proponowałby zatem następujące rozwiązanie:



Przykład 104. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 400–415

W t. 425 rozpoczyna się finałowa wariacja. Na szczególną uwagę wykonawców zasługuje prowadzenie *quasi* kanonu, opartego na wyraźnie ukazanej melodii tematu. Należy zadbać o dużą spójność, zwłaszcza artykulacyjną. Od t. 432 lewa ręka pianisty towarzyszy kontrapunktycznie omawianym pokazom. Występujące w przebiegach ósemki, wedle zaleceń Middletona, powinny poprzez zastosowanie artykulacji *legato*, ubarwiać cały przebieg muzyczny.



Przykład 105. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 431–437

Po wyraźnym uspokojeniu od t. 452, *rallentando*, warto, aby gitarzysta nie przeoczył w swojej interpretacji zwodniczego rozwiązania dominanty (t. 454–455.), stosując mocne wibrato czy głębsze wydobyście.



Przykład 106. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 449–455

Pełne ekspresji, brawury dynamicznej, zmienności agogicznej i artykulacyjnej, ostatnie takty cyklu, obligują wykonawców do maksimum koncentracji i synchronizacji. Istotne w tym fragmencie jest także, aby krótkie przypomnienie motywu tematu w partii gitary w t. 468, znalazło swoje odzwierciedlenie w partii prawej ręki pianisty w t. 469.



Przykład 107. Owen Middleton, *Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance*, t. 468–472

Przedstawione powyżej zagadnienia i wynikający z nich wpływ na podejście muzyków do kwestii interpretacji, były częstym tematem rozmów autora z Middletonem. Tak jak w przypadku poprzedniego cyklu wariacyjnego, głównym założeniem wykonawców powinna być dbałość o jednorodne brzmienie obu instrumentów, tworzenie spójnej materii dźwiękowej.

Variations on a Polish Folk Song Zalotny – Silesian Dance jest utworem bardzo oryginalnym, inspirującym wykonawców, choć dość trudnym zarówno pod względem czysto technicznym jak i interpretacyjnym. Materiał muzyczny wymusza dyscyplinę w realizacji niuansów dotyczących imitacji, kontrastów, tempa, trybów, faktury, dynamiki, artykulacji a także agogiki. Przewodnią myślą powinno być ukazanie polskiego folkloru widzianego oczami amerykańskiego kompozytora.

3.4 Marek Pasieczny – *Eight Miniatures for piano and guitar*

Bogactwo uwag o charakterze wykonawczym zawartych w partyturze niesie ze sobą szereg wyzwań i problemów natury technicznej, a przede wszystkim interpretacyjnej.

W pierwszej miniaturze, *Polonaise*, wykonawcy powinni podkreślać charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej puste kwarty i kwinty. Pasieczny bardzo precyzyjnie i skrupulatnie dookreśla użycie pożądaných technik artykulacyjnych – wspomniane współbrzmienia raz mają być wykonane *legato*, raz *staccato* czy *portato*. W t. 4 w partii gitary nawet pauza posiada wskazówkę doprecyzowującą charakter jej wykonania.

Przykład 108. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. I, *Polonaise*, t. 1–10

W *Polonaise* uwadze wykonawców nie powinny umknąć przednutki pojawiające się najpierw w partii gitary, a w końcowym przebiegu także w partii fortepianu. Ten bezpośrednio kojarzący się z folklorem, na pierwszy rzut oka marginalny niuans, wpływa na jakże istotne dobarwienie klimatu utworu. W partii gitary na szczególną uwagę zasługuje w t. 11–13 wydobywanie basowych dźwięków. Starający się imitować brzmienie ludowego basu gitarzysta powinien wykonywać akordy *staccato* szybkim ruchem kciuka przez struny, zakończone ich stłumieniem.

Przykład 109. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. I, *Polonaise*, t. 11–13

W samej natomiast końcówce należy zwrócić uwagę na uwypuklenie krótkiego, zazębiającego obie partie, trzydźwiękowego motywu.

Przykład 110. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. I, *Polonaise*, t. 25–29

W drugiej miniaturze, *Scherzo*, opartej na piosence *Jadą goście jadą*, pomimo brawurowego tempa należy zachować odpowiednie proporcje dynamiczne, np. od t. 34 istnieje ryzyko, iż przy zbyt nośnym prowadzeniu melodii w partii fortepianu, nie będą słyszalne powtarzające się przez kilka kolejnych taktów flażolety w partii gitary.

Przykład 111. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. II, *Scherzo*, t. 30–41

Z pewnością odpowiednie nastawienie pianisty do realizacji omawianego odcinka, zawierające cechy gry *leggiero*, zniweluje niebezpieczeństwo powstania niepożądanych dysproporcji. Wirtuozowski charakter, tempo, bogactwo oznaczeń artykulacyjnych, wymuszają

na muzykach dużą dyscyplinę wykonawczą, przy jednoczesnym zachowaniu ujętego w tytule części żartobliwego charakteru.

Na początku trzeciej miniatury, *Ballade*, opartej na piosence *Czerwone jabłuszko*, wykonawcy poprzez odpowiednią akcentację i umiejętne kształtowanie frazowania, powinni zwrócić uwagę na zmianę metrum poprzedzającą pojawienie się w partii fortepianu pierwszego pokazu tematu piosenki. Towarzyszą mu w partii gitary przebiegi akordowe, które mimo spokojnego charakteru w jakim jest utrzymana ta część, niewłaściwie prowadzone mogą niekorzystnie wpłynąć na lekkość i balans brzmieniowy. Współbrzmienia należy wykonywać mając na uwadze precyzyjne łączenie wszystkich elementów składowych, unikając gwałtownego stawiania pionów harmoniczych.

The musical score consists of three systems of music for guitar (Gtr.) and piano (Pno.).

- System 1 (Measures 71-76):** The guitar part starts at measure 71 with a whole note chord marked 'XII' and 'mf'. It continues with another 'XII' chord, then a half note marked 'V' and circled '5', followed by a half note marked 'VII' and circled '6'. The system ends with a whole note chord marked 'arpeggio sempre' and 'mp'. The piano part starts at measure 71 with a whole note chord marked 'pp'. It continues with a half note marked 'p' and a whole note chord marked 'p'.
- System 2 (Measures 77-81):** The guitar part starts at measure 77 with a half note marked 'mf' and a whole note chord marked 'mf'. It continues with a half note marked 'mf' and a whole note chord marked 'mf'. The system ends with a half note marked 'mf' and a whole note chord marked 'mf'. The piano part starts at measure 77 with a half note marked 'mp' and a whole note chord marked 'mp'. It continues with a half note marked 'mp' and a whole note chord marked 'mp'. The system ends with a half note marked 'mp' and a whole note chord marked 'mp'.
- System 3 (Measures 82-86):** The guitar part starts at measure 82 with a half note marked 'f' and a whole note chord marked 'f'. It continues with a half note marked 'f' and a whole note chord marked 'f'. The system ends with a half note marked 'f' and a whole note chord marked 'f'. The piano part starts at measure 82 with a half note marked 'p' and a whole note chord marked 'p'. It continues with a half note marked 'p' and a whole note chord marked 'p'. The system ends with a half note marked 'p' and a whole note chord marked 'p'.

Przykład 112. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. III, *Ballade*, t. 71–86

Podkreślanie przez wykonawców akordów septymowych, nonowych, zawieszonych, kwartowych, alterowanych ma niebagatelne znaczenie dla uzyskania oryginalnej, łączącej tradycję z nowoczesnością kolorystyki.

W partii gitary, od t. 83 i od t. 87, występuje identyczny pokaz motywu melodii *Czerwone jabłuszko*. Wprawdzie za drugim razem Pasieczny opatrzył ten fragment sugestią

wykonania *ponticello*, niemniej jednak jeszcze większy kontrast barwowy osiągnięty będzie poprzez zagranie t. 83–84 w wyższych pozycjach, umożliwiając w ten sposób zdecydowanie wyraźniejszą wibrację, a miejscami w zasadzie w ogóle możliwą jej realizację, gdy fragment nie zawiera pustych strun. Dzięki temu zabiegowi wykonawca będzie też w stanie proponować w tym odcinku nową barwę. Na szczególną uwagę zasługuje wykonanie ostatniego taktu miniatury. Występujące tutaj w obu partiach akordy mają być zgodnie z partyturą zagrane *arpeggio*. Mimo, iż dotyczy to całych nut czy półnut z fermatą, wydobywanie dźwięków nie powinno zmieniać pierwotnej notacji, tzn. następstwo dźwięków akordu powinno odbywać się bez zbytnich przeciągnięć, dążąc wciąż do ukazania całości akordu, a nie imitacji pasażu.

Przykład 113. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. III, *Ballade*, t. 100–104

Omawiając stronę interpretacyjno-wykonawczą czwartej miniatury *The Bandit dance* warto zwrócić uwagę na podkreślenie charakterystycznych, typowych dla muzyki góralskiej kwint i kwart zwiększonych. Mimo, iż występują w niskich rejestrach imitując dźwięk basu, nie powinny zbytnio obciążać swoim brzmieniem przebiegu tańca.

Przykład 114. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. IV, *The Bandit dance*, t. 105–110

Uwaga *sempre marcato* w partii gitary odnosi się do zaznaczania pierwszych nut w motywie, które pomimo synkopowanego rytmu powinny być zaakcentowane.

Przykład 115. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. IV, *The Bandit dance*, t. 135–140

W tym fragmencie istotne jest zachowanie odpowiednich proporcji pomiędzy partiami obu instrumentów. Pasieczny poprzez zastosowanie odpowiednich wskazówek dynamicznych stara się zapobiec dominacji fortepianu. Pianista powinien zwrócić szczególną uwagę na dobór stosownego, wyważonego brzmienia szczególnie we fragmentach, w których partii gitary powierzone jest prowadzenie głównej melodii.

Z pozoru banalna, jednak posiadająca oryginalną harmonię, piąta część cyklu *Silesian Dance*, wymaga od wykonawców bardzo przemyślanej interpretacji, eksponującej charakterystyczną skoczność przebiegów melodycznych opartych na skali lidyjskiej, góralskiej i całotonowej. Poza wykorzystaniem zaproponowanych przez Pasiiecznego zmian dynamicznych i artykulacyjnych, wykonawcy powinni lekkością brzmienia starać się oddać ludyczność piosenki, na której oparta jest omawiana miniatura. Swoistego kolorytu *Silesian Dance* dodają bez wątpienia pojawiające się efekty perkusyjne – uderzenia w pudło rezonansowe gitary czy tupnięcia w partii pianisty. Złudnie prosta czynność, wykonana nieadekwatnie do całości przebiegu, zbyt głośno czy zbyt agresywnie, może łatwo rozburzyć koncepcję przebiegu muzycznego, nie wspominając o utracie lekkości.

Przykład 116. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. V, *Silesian Dance*, t. 145–146

164

Gtr.

(let ring)

mp (pont.)

164

Pno.

mf

p

(tap the floor with feet)

pp

Przykład 117. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. V, *Silesian Dance*, t. 164–166

Kontrastująca szósta część cyklu, *Nocturne*, ukazuje zupełnie inne, rzadko spotykane oblicze składu kameralnego gitara-fortepian. Poprzez zastosowanie w partii fortepianu wydobywania dźwięków za pomocą szarpania strun prawą ręką przy jednoczesnym wciśnięciu pedału, oba instrumenty zyskują bardzo zbliżone cechy brzmieniowe.

$\text{♩} = 60$

167

Gtr.

f

mp

mf

f

(pluck piano strings with your R.H.; pedal down at all time)

167

Pno.

mp

171

Gtr.

mp

f

subito p

171

Pno.

subito p

Przykład 118. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VI, *Nocturne*, t. 167–174

Ważną rolą jest utrzymanie całości *Nocturne* w klimacie tajemniczości i swoistej ulotności, przy użyciu wszelkich metod wykonawczych. Pomocne w tym może okazać się nawet zapoznanie z tekstem piosenki *Cichy zapada zmrok*:

Cichy zapada zmrok, idzie już ciemna noc,
Cichy zapada zmrok, idzie już ciemna noc,
Zostań zostań wśród nas,
Bo już ciemno i mgła,
Zostań zostań wśród nas,
Tak jak byłeś za dnia.

Istotne znaczenie odgrywają aspekty związane z materiałem dźwiękowym tej części: występuje w niej bowiem zarówno skala eolska, pentatonika jak również dźwięki obce. Odpowiednie różnicowanie kolorystyki może być pomocne w ich ukazaniu.

Przedostatnia część suity *Folk Song on '5'*, oparta na piosence *Hej, od Krakowa jadę*, zawiera nieregularne metrum 5/4. Partia fortepianu oparta jest na 10-dźwiękowym ostinacie: frazy wznoszącej i opadającej.



Przykład 119. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VII, *Folk Song on '5'*, t. 188

Oryginalna melodia pieśni ukazana jest kilkakrotnie w partii gitary. Na szczególną uwagę zasługuje mocne, zawibrowane wydobycie ostatnich legowanych dwudźwięków, które muszą być słyszalne przez prawie cały następny takt, co biorąc pod uwagę specyfikę instrumentu, nie jest zabiegiem prostym.



Przykład 120. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VII, *Folk Song on '5'*, t. 192–196

Ostatnia, ósma miniatura *Hey, (Finale)*, w większości swojego przebiegu muzycznego oparta jest na skali góralskiej. Za pomocą artykulacji, podkreślania synkop, polimetrii, efektów perkusyjnych i dziarskiemu okrzykowi *hej*, wykonawcy powinni starać się oddać osobliwość muzyki Podhala zespoloną ze współczesnymi technikami kompozytorskimi. Dużym wyzwaniem jakie stawia *Hey, (Finale)* przed muzykami jest permanentne dialogowanie przeplatającego się w obu partiach tematu czy efektów perkusyjnych – uderzanie pięścią w struny gitary lub stopą o podłogę w przypadku pianisty.

Przykład 121. Marek Pasieczny, *Eight Miniatures for piano and guitar*, cz. VIII, *Hey, (Finale)*, t. 227–231

Poza tym pojawiające się w tej części zmiany metrum: 4/4, 3/4, 2/4, 7/8, 6/8, 3/8, wymagają od grających błyskawicznej reakcji i dostosowania adekwatnej pulsacji i akcentacji. Ze względu na znaczne zagęszczenie faktury, zachowanie odpowiednich proporcji brzmieniowych pomiędzy partiami wymaga stałej kontroli.

W *Eight Miniatures for piano and guitar* kompozytor traktuje obie partie instrumentalne równoważnie. W zamyśle twórcy¹⁸⁵ wykonawcy powinni poznać charakter oryginalnych tańców czy melodii, aby właściwie oddać ich cechy, przy jednoczesnym dążeniu do jedności barwowej i artykulacyjnej, wpływającej ostatecznie na symbiozę brzmienia.

3.5 Gerald Schwerberger – *Zwei Fragen und eine Antwort*

Kompozycja Schwerbergera nie doczekała się jeszcze publicznych wykonań¹⁸⁶. Na samym początku pierwszej części pojawiają się dwie myśli muzyczne, które powinny być wykonane wyraziście i sugestywnie, gdyż będą towarzyszyć całemu przebiegowi *Moderata*. Pierwszą

¹⁸⁵ Informacje uzyskane z wywiadów autora z kompozytorem Markiem Pasiecznym, [luty 2021 – marzec 2022].

¹⁸⁶ Wedle wiedzy autora pracy.

stanowi czterodźwiękowy motyw w partii gitary, powtórzony w zdwojeniu kwintowym w partii fortepianu. Drugą natomiast dwutaktowa fraza melodyczna w partii prawej ręki fortepianu z akordowym akompaniamentem.

Gerald Schwertberger

1. Moderato $\text{♩} = 50$

Gitarre

f

Anmerkung: Zum Anschlag bei 5-stimmigen Akkorden auch den kleinen Finger (c, rechte Hand) verwenden.

1. Moderato $\text{♩} = 50$

Klavier

Git.

mp

mf

p

mf

6

C1/2

4

5

3

Przykład 122. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 1–9

Występujące w pierwszej części cyklu pięciodźwiękowe akordy w partii gitary powinny być wykonywane z użyciem piątego palca prawej ręki, jak wynika z objaśnienia kompozytora¹⁸⁷, co wyklucza grę *rasgueado* lub prześlizgiwanie kciukiem po wszystkich strunach. Od strony czysto technicznej, materia muzyczna partii gitary nie należy generalnie do specjalnie skomplikowanych, aczkolwiek występują w niej czasami pochody wymagające, nawet przy dość dużej dłoni grającego, umiejętnego sposobu wydobywania dźwięku, niwelującego ryzyko powstania niepożądanych przydźwięków czy nieczystości. Przykładem wyraźnie unaoczniającym problem jest t. 7. Wykonawca przy jednoczesnym przetrzymaniu dolnej nuty *d*, musi przy pomocy *pól-barré* chwycić pierwszą i drugą strunę na pierwszym progu, a następnie trzecim palcem zagrać jeszcze dźwięk *fis* na czwartej strunie. Naturalnie skupiając się tylko i wyłącznie na realizacji pochodu, można po zagranie dźwięków *f* i *c*

¹⁸⁷ „Zum Anschlag bei 5-Stimmigen Akkorden auch den kleinen Finger (c, rechte Hand) verwenden.”

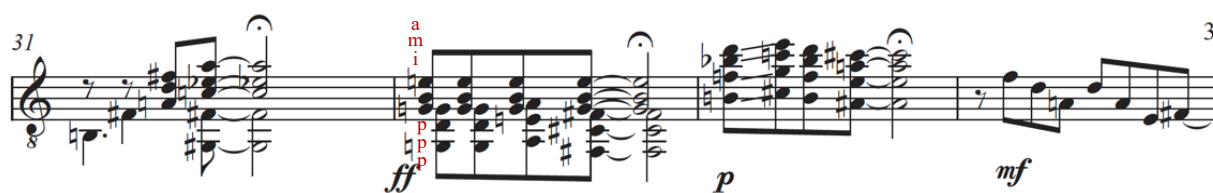
podnieść chwyt *barré* i w miarę łatwo zagrać wspomniany dźwięk *fis*. Chcąc jednak, aby opisywany przebieg utworzył akord, współbrzmiał, wykonawca jest zobligowany do pozostawienia wszystkich palców na gryfie, co jest dość niewygodne.

Poza tym niektóre fragmenty, a konkretnie przejścia pomiędzy następującymi po sobie akordami wymagają analizy, a przede wszystkim szerszej perspektywy w kontekście tego, co je poprzedza i co po nich następuje. Poza sporadycznymi sugestiami kompozytor pozostawia wykonawcy swobodę w doborze aplikatury czy pozycji wykonania danego akordu. Pewne konstrukcje akordów wymuszają taką czy inną pozycję, są jednak i takie, gdzie grający ma do dyspozycji co najmniej dwa warianty. Dobór wspomnianych pozycji w przypadku części *Moderato* ukierunkowany jest na uchwycenie charakteru, kojarzącego się z muzyką jazzową czy rozrywkową, obecnego w wielu fragmentach pierwszej części. Już w t. 6 pojawia się następstwo akordów, które zarówno w kwestii opalcowania jak i wykonawczej nie stanowi większego problemu, natomiast należy się zastanowić nad sposobem wydobywania dźwięków prawą ręką. Oczywiście czterodźwięk możliwy jest do zagrania poprzez pionowe użycie palców *p i m a*, ale można również posłużyć się tutaj np. tylko palcem wskazującym i kciukiem.



Przykład 123. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 6–9

W ten sposób osiągnięty będzie nie tylko ciekawy efekt sonorystyczny, ale również zaakcentowany, przypadający na słabą część taktu legowany akord. Podobne odcinki, ukazujące wchodzący w skład akordu początkowy motyw, pojawiają się jeszcze w kilku innych fragmentach, np. w t. 32. Schwertberger prezentuje początkowy motyw w ramach akordów sześciodźwiękowych. Wówczas, podobnie jak na wyżej przedstawionym przykładzie, możliwe byłoby wykonanie jednym lub dwoma palcami, aczkolwiek trudno byłoby wychwycić brzmienie motywu. Sugestią autora jest wykonanie opisywanych sześciodźwięków przy użyciu kciuka dla trzech strun basowych i palców *i m a*, uderzających powtarzające się w całym przebiegu górne puste struny.



Przykład 124. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 31–34

Od t. 22, biorąc pod uwagę wyraźną sugestię kompozytora – *rhythmisch präzise*¹⁸⁸, wykonawcy winni zwrócić szczególną uwagę na synchronizację. Fortepian w prawej ręce realizuje pochody triolowe, które zdają się „przeszkadzać” ósemkom wykonywanym lewą ręką czy tym granym przez gitarzystę. Podczas prowadzonych rozmów z autorem, kompozytor nalegał, aby opisywany odcinek muzyczny nie był wykonywany zbyt *szkolnie*, przy ciągłej akcentacji każdej grupy, co w rezultacie mogłoby wpłynąć na łatwiejsze i bardziej klarowne wykonanie. Użycie grup triolowych przez pianistę ma stworzyć tło do pozostałych figur melodycznych wykonywanych przez współbrzmiające instrumenty.



Przykład 125. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. I, *Moderato*, t. 22–24

Druga część cyklu, *Sehr mäßiges Walzertempo*¹⁸⁹, opatrzona jest dodatkową wskazówką, *kräftiger Ton*¹⁹⁰. Podobnie jak *Moderato*, pod względem technicznym nie jest dla wykonawców zbyt skomplikowana. W przebiegu muzycznym partii gitary pojawiają się jednak fragmenty, które warto przeanalizować i zastanowić się nad korzystnym dla interpretacji całego utworu opracowaniem. Pomijając prawdopodobny błąd edytorski, który sugeruje grę od t. 35 do połowy t. 38 w siódmej pozycji (t. 38 musi być zagrany w tym przypadku w pozycji pierwszej), warto zwrócić uwagę na wydobycie dźwięków struktur akordowych. Biorąc pod uwagę podobieństwo występujących w następnych taktach akordów, wykonawca powinien

¹⁸⁸ Grać z uwzględnieniem dużej precyzji rytmicznej. [własne tłumaczenie]

¹⁸⁹ Bardzo umiarkowane tempo walca. [własne tłumaczenie]

¹⁹⁰ Wykonywać mocnym dźwiękiem. [własne tłumaczenie]

zdecydować się na wariant z użyciem np. wyłącznie palca wskazującego. Wówczas opierając kciuk na dwóch najniższych basowych strunach, bez niebezpieczeństwa poruszenia nie pasujących do struktury dźwięków, wykonuje bez problemu zapisane przebiegi.



Przykład 126. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. II, *Sehr mäßiges Walzertempo*, t. 37–41

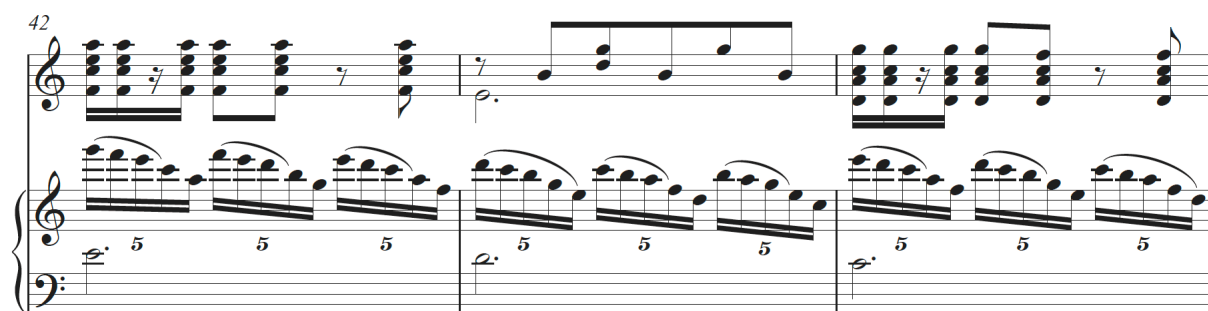
W związku z tym, iż Schwertberger jest dość powściągliwy w podawaniu sugestii dotyczących dynamiki czy artykulacji, stwarza to grającym dużą przestrzeń do wykazania się kreatywnością interpretacyjną. Przy zachowaniu bardzo klarownych cech charakterystycznych walca, uwzględniając występującą diatonikę, chromatykę, użycie skali modalnej, w tym przypadku doryckiej, muzycy winni przyjąć, jak sugerował sam kompozytor¹⁹¹, postawę wręcz zabawową, imitującą obraz tańczącej pary. Użycie rozbudowanych pochodów akordowych, jak np. w t. 15, nie powinno przytłoczyć swoim wolumenem lekkości i zwiewności brzmienia.



Przykład 127. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. II, *Sehr mäßiges Walzertempo*, t. 9–16

W tej części występują fragmenty o pewnej komplikacji polirytmicznej. W t. 42–46 w partii prawej ręki fortepianu prowadzona jest równomierna figuracja kwintolowa, na tle której w partii gitary występują grupy rytmiczne złożone z szesnastek i ósemek.

¹⁹¹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008–2014].



Przykład 128. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. II, *Sehr mäßiges Walzertempo*, t. 42–44

Powołując się po raz kolejny na wypowiedzi Schwertbergera, celem przyświecającym mu w tworzeniu i równocześnie celem wykonawców nie powinno być popisywanie się umiejętnościami wirtuozowskimi, których *de facto* ten utwór nie wymaga, tylko stworzenie przystępnego w odbiorze klimatu tańca.

Ostatnia część cyklu, *Jazz-Walzer*, posiada dodatkowe określenie wykonawcze *fließend*¹⁹². Ponadto w partii gitary widnieje uwaga, aby zmiany w akompaniamencie były prawie niedostrzegalne¹⁹³. Sformułowanie to można interpretować w różnoraki sposób. Schwertberger w prywatnej rozmowie dokładnie zdefiniował swoje założenie: występujący podczas trwania całej części akompaniament, zarówno w jednej jak i drugiej partii powinien stanowić faktyczne, w miarę możliwości dość monotonne, aczkolwiek niepozbawione zmian dynamicznych tło. Muzycy mają tworzyć rodzaj powtarzalnej, nie wyróżniającej się podstawy, na której przeprowadzane są wyraziste przebiegi melodyczne. Ta najdłuższa część cyklu utrzymana jest w rytmie jazzowego walca. Wykonywana przez gitarzystę synkopowana struktura rytmiczna wydaje się być dość bezproblemowa. Dokładniejsza analiza wykazuje jednak, iż bez zważania na niuanse, nie będą oddane zamysły kompozytora. Zagadnienie dotyczy głównie artykulacji. Przy niektórych nutach basowych figuruje kropka, sugerująca *staccato* wykonanie danej nuty. Na pierwszy rzut oka może wydawać się to mało istotne lub nawet traktowane jako przypadek, ale fakt, że kropka występuje zawsze pod nutą *d* (!), jest jak najbardziej świadomie zaplanowanym zabiegiem Schwertbergera¹⁹⁴. Kompozytor w ten sposób chciał uatrakcyjnić akompaniament i dodatkowo podkreślić główną tonację D-dur.

¹⁹² Płynnie. [własne tłumaczenie]

¹⁹³ „Abwechslung in der Begleitung möglichst unauffällig.”

¹⁹⁴ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008–2014].



Przykład 129. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 6–10

Opisywane struktury rytmiczne cechuje bogactwo zmian harmonicznych, które powinno mieć swoje odzwierciedlenie w proponowanej przez wykonawców interpretacji dynamiki i kolorystyki brzmienia. W t. 33 pojawiają się w partii gitary oktawy, których przebieg i układ wymagają odpowiedniej aplikatury i dobrze dobranej pozycji, aby grane w dość szybkim tempie dwudźwięki realizowały intencję kompozytorską. Problem dotyczy dwóch skoków oktawowych z *g* na *b* i *as* na *b*. Wykonywanie paralelne na trzeciej i czwartej strunie byłoby stosunkowo trudne do zrealizowania z uwagi na szybkie tempo, a poza tym użycie pustej struny wiązałoby się z permanentnym tłumieniem, co dodatkowo utrudniłoby wykonanie i blokowałoby grającego przed prawidłowym zastosowaniem odpowiedniej artykulacji. Autor sugerowałby w tym układzie następujące opracowanie:



Przykład 130. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 32–36

Synkopowane oktawy na dźwięku *b* będą wykonywane zawsze przez ten sam układ palców. Od t. 69 pojawiają się kolejne przebiegi oktawowowe w partii gitary. Kompozytor opatrzył fragment komentarzem *ad lib. Oktaven!* Również i w tym wypadku sformułowanie może być różnie interpretowane. Zamysł kompozytora jest jednak następujący: występujące oktawy mogą, ale nie muszą być wykonywane w sposób improwizacyjny. Otóż trzymając się ściśle podanych wysokości dźwięków, gitarzysta biorąc pod uwagę zapisane sugestie rytmiczne, a na pewno artykulacyjne, wykonuje przebiegi oktawowowe swobodnie, adekwatnie jednak do realizowanego przez fortepian następstwa harmonicznego. Opisywany fragment wymaga od pianisty dużej dyscypliny rytmicznej, a także spokojnej, utrzymanej w *piano* dynamiki. W partii fortepianu w t. 69 kompozytor pisząc *Zurücktreten*¹⁹⁵, dobitnie daje do zrozumienia, aby grający się wycofał, tym bardziej, iż poprzednie takty wykonywane były *crescendo*.

¹⁹⁵ Wycofać się, odsunąć się. [własne tłumaczenie]

68 Zurücktreten!

ad lib. Oktaven!

73

(loco)

Przykład 131. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 68–77

Od t. 77 w partii gitary kompozytor zwraca uwagę na wykonywanie dźwięków dokładnie z zapisem nutowym¹⁹⁶. W tym wypadku chodzi o właściwy dobór pozycji, a w konsekwencji i artykulacji.

196 Loco.



Przykład 132. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 73–82

Trzy pierwsze nuty pięciodźwiękowego przebiegu w t. 79 powinny być zagrane w przeciwieństwie do t. 77 legato wstępującym. Od t. 115 pojawia się zdecydowana intensyfikacja faktury. Fortepian, wprawdzie opcjonalnie, wykonuje szybkie przebiegi szesnastkowe, natomiast gitara od t. 118 wykonuje ponownie pochody oktawowowe.

Przykład 133. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 114–121

W t. 120 występuje w ruchu opadającym kolejny przebieg oktawowy. W tym konkretnym przypadku kompozytor nakłaniał do realizacji dwudźwięków. Oczywiście jest to uzależnione od możliwości technicznych wykonawcy. Zastosowanie oktaw przysparza sporo wysiłku i jest narażone na ryzyko nieprecyzyjnego wykonania, jednak w kontekście osiągniętego natężenia dynamiki i charakteru brzemienia, proces jest jak najbardziej zasadny. Autor proponuje następujące opracowanie:



Przykład 134. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 118–121

Od t. 154 sukcesywnie dochodzi w obu partiach do zdecydowanego uspokojenia, a w ostatnich dwóch taktach do zwolnienia, *molto ritardando*. Kompozytor chcąc podkreślić zamierzony efekt podaje słowo *beruhigen*¹⁹⁷. W opisywanym fragmencie partia fortepianu posiada wprawdzie szybkie przebiegi szesnastkowe, ale powinny one mieć charakter bardziej ornamentacyjny niż wirtuozowski. Tego typu odcinki z uwagi na wyraźne zmiany agogiczne obligują obu grających do szczególnej koncentracji i wcześniejszego ich zaplanowania.

¹⁹⁷ Uspokajać. [własne tłumaczenie]

153

beruhigen

beruhigen

molto rit.

156

molto rit.

Przykład 135. Gerald Schwertberger, *Zwei Fragen und eine Antwort*, cz. III, *Jazz-Walzer*, t. 153–158

Zwei Fragen und eine Antwort jest utworem zdecydowanie odbiegającym od pozostałych. Obliguje do przeniesienia się w stylistykę jazzu, swingu, a tym samym większej swobody w realizacji materiału dźwiękowego, przy jednoczesnym baczным stosowaniu się do zaleceń kompozytora dotyczących dynamiki, agogiki, artykulacji i zmian barwowych. Ten z pozoru prosty pod względem technicznym cykl wymaga od wykonawców dużej kreatywności w tworzeniu współbrzmiących, dialogujących, a miejscami także współzawodniczących ról.

3.6 Gerald Schwertberger – *Cuatro piezas para dos*

Podając temat analizy *Cuatro piezas para dos* pod względem wykonawczym warto podkreślić, iż bardzo dużo informacji dotyczących interpretacji czy szczegółowych rozwiązań technicznych autor otrzymał bezpośrednio od samego kompozytora¹⁹⁸. Schwertberger nie opanował umiejętności gry na gitarze w stopniu wirtuozowskim, jego sugestie oparte były w głównej mierze na szerokiej wiedzy z zakresu teorii muzyki oraz na bardzo dobrej znajomości specyfiki muzyki hiszpańskiej i latynoamerykańskiej.

Odnosząc się do wyraźnych sugestii kompozytora część *Moderato* nie powinna być wykonywana w zbyt szybkim tempie. Początkowe, prezentowane przez gitarzystę akordy, winny tworzyć symbiozę brzmieniową z partią fortepianu.

Moderato

The image shows a musical score for guitar and piano. The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It consists of a series of chords, mostly triads and dyads, in the upper register. The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of one sharp. It features a bass line with eighth notes and chords, starting with a piano (*p*) dynamic marking. The tempo is marked *Moderato*.

Przykład 136. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. I, *Moderato*, t. 1–5

Znak *arpeggio* przy sześciokładnikowym akordzie dopuszcza kilka możliwości wykonania: wyłącznie kciukiem, wyłącznie palcem wskazującym, *rasgueado* przy użyciu kilku palców lub przy pomocy kciuka, który prześlizguje się przez trzy basowe struny i palców *i m a*, które albo jednocześnie wydobywają pozostałe trzy dźwięki akordu albo grają je w sposób rozłożony. Kompozytor z zaproponowanych wariantów wykonania zdecydowanie wybrał pierwszy, który najlepiej oddaje harfowy charakter brzmienia akordów.

Na szczególną uwagę zasługuje realizacja tematu, który pojawia się po raz pierwszy w partii fortepianu od t. 2. Zaproponowane przez pianistę frazowanie i zawarte w nim zmiany dynamiczno-artykulacyjne, muszą znaleźć swoje odzwierciedlenie w kolejnych pokazach w obu instrumentach. Gitarzysta powinien dostosować się do sugestii kompozytora, aby temat był ukazany w wyższych pozycjach. Jest to bardzo istotne z uwagi na kantylenowy charakter

¹⁹⁸ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008–2014].

Moderato

p

VII

④

8

③ ④ ⑤

Analogiczna sytuacja będzie miała miejsce w partii gitary od t. 22. Podobnie jak w poprzednich odcinkach, wymagana jest realizacja wskazówek Schwertbergera, aby całość, ewentualnie poza nutą h , była również wykonana w wyższych pozycjach.

Zaproponowane na początku utworu harfowe wykonanie akordów przy użyciu kciuka nie powinno być regułą. I tak np. w t. 14–17 mogą być zagrane albo poprzez „przejechanie” po strunach palcem wskazującym albo techniką *rasgueado*, głównie ze względu na pojawiające po nich szybkie przebiegi gamowe wymagające lekkiej zmiany układu prawej dłoni, ale także na inny gatunek brzmienia.

148



Przykład 139. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. I, *Moderato*, t. 14–17

Interpretacja pierwszej części utworu w celu uwypuklenia poszczególnych wejść tematów, zróżnicowania jego przekształceń i łączników, powinna zawierać całą gamę klarownych i przemyślanych zmian dynamicznych, artykulacyjnych i agogicznych.

Druga część *Lento* rozpoczyna się, podobnie jak pierwsza, pochodem akordowym, który powinien być, według ustnie przekazanych sugestii kompozytora, wykonany kciukiem. Wolne, dostojne tempo korzystnie wpływa na możliwość imitacji ich harfowego charakteru. Wykonanie tych stosunkowo prostych akordów stawia jednak przed wykonawcą szereg wyzwań dotyczących przede wszystkim odpowiedniej dynamiki i głębi brzmienia oraz ich połączenia, które mimo zmian pozycji powinno być płynne. Już pierwszy takt doskonale obrazuje problem – wykonawca z *VII* pozycji łagodnie, ale zdecydowanym ruchem musi przenieść lewą rękę do *I* pozycji. Jeśli ta prosta z pozoru czynność zostanie wykonana nieumiejętnie, wpłynie to na przerwanie prowadzonej w najwyższym głosie melodii.

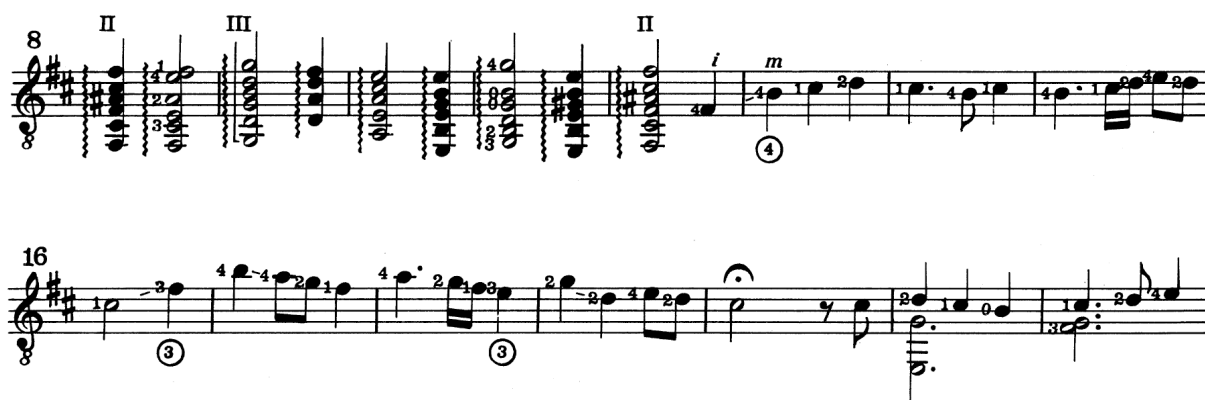
Schwertberger przywiązywał dużą uwagę do odpowiedniego wytrzymania fermaty przed wejściem głównego tematu w partii fortepianu, t. 4. Sam temat natomiast powinien być przedstawiony przez pianistę bardzo łagodnym, aczkolwiek klarownym dźwiękiem.



Przykład 140. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. II, *Lento*, t. 1–7

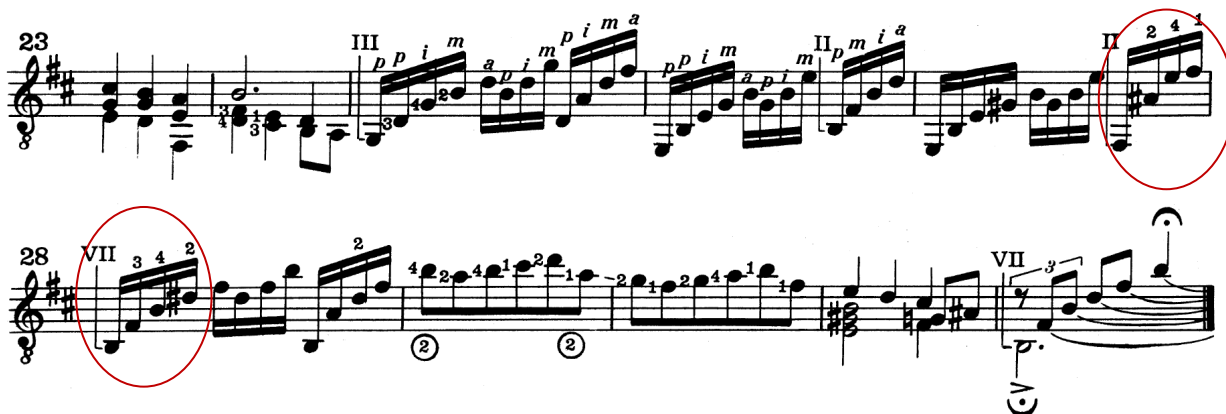
W t. 12, wykazując wyraźne podobieństwo do pierwszej części, melodia tematu w partii gitary powinna być zagrana z pominięciem pustych strun i w miarę możliwości *apoyando*. W

tym jednak przypadku kompozytor zdecydowanie sugeruje, wręcz narzuca pozycję wykonania poszczególnych dźwięków. W przeciwnym razie gitarzysta straci możliwość łatwiejszego wibrowania, wydobywania cieplejszego, głębszego i bardziej nośnego brzmienia.



Przykład 141. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. II, *Lento*, t. 8–22

W ostatnim fragmencie, także w partii gitary, począwszy od t. 25, pojawiają się pasażowe przebiegi, oparte na nieskomplikowanych akordach, których wykonanie wymaga umiejętnego, szybkiego zmieniania pozycji bez zbędnych luk. Bardzo pomocny w takich przypadkach okazuje się ruch przygotowawczy lewej dłoni, a w zasadzie nadgarstka, niwelujący niebezpieczeństwo powstania tych niepożądanych efektów.



Przykład 142. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. II, *Lento*, t. 23–32

Część *Lento* powinna być wykonana przez obu muzyków w spokojnym charakterze, przy jednoczesnym dążeniu do miękkiego, ciepłego dźwięku. W zamyśle Schwertbergera druga część cyklu jest poniekąd przygotowaniem do kolejnych, ekspresyjnych i pełnych wigoru *Tango Tempo* i *Vivo*.

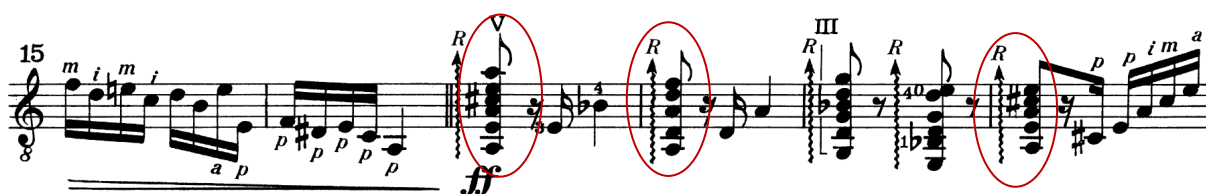
Największym wyzwaniem dla wykonawców w trzeciej części jest bardzo precyzyjna, idealna synchronizacja. Pierwsze wejście gitary po kilkutaktowym wstępie solo fortepianu

przypada na czwartą szesnastkę taktu 4/8. Jak to określał Schwertberger¹⁹⁹, wspomniana krótka nuta pełni rolę odbitki do dalszego przebiegu dźwiękowego. Motyw pojawia się jeszcze kilkakrotnie. Śledzenie przebiegu partii partnera, a także wewnętrzne liczenie grającego na dwa, czyli nie ósemkami jak sugeruje metrum, gwarantuje powodzenie.



Przykład 143. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III, *Tango Tempo*, t. 8–13

Między t. 17 a t. 20 występują w partii gitary mocne akordy w dynamice *fortissimo*, które powinny być zagrane *rasgueado*. Na szczególną uwagę zasługują akordy w t. 18 i t. 20, gdzie gitarzysta ma wykonać nie sześć, lecz pięć dźwięków równocześnie. Kciuk prawej ręki musi spocząć na szóstej strunie, aby ją stłumić podczas wykonywania *rasgueado*. Trudności może ponadto przysporzyć realizacja krótkich pauz w t. 17 i 18, pojawiających się po wybrzmiewającym akordzie. Sytuacja wymaga od grającego szybkiego, umiejętnego stłumienia akordu i ponownego powrotu dłoni do pozycji umożliwiającej wykonanie kolejnych dźwięków.



Przykład 144. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III, *Tango Tempo*, t. 15–20

W t. 21 rozpoczyna się wymiana materiału muzycznego pomiędzy instrumentami. Kantylenowo prowadzonej melodii w partii gitary towarzyszy wyraźnie kontrastująca, barwowo i artykulacyjnie, partia fortepianu.

¹⁹⁹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Geraldem Schwertbergerem, [2008–2014].

20

1 L.H.

1

ff

Przykład 145. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III, *Tango Tempo*, t. 20–25

Z uwagi na dość żywe tempo, kłopotów gitarzyście może przysporzyć przejście pomiędzy t. 20 a t. 21. Musi być wykonany dość duży skok z pierwszej pozycji aż do dziesiątego progu. Sugestią autora byłoby delikatne, prawie niezauważalne wyhamowanie na ostatnich dwóch nutach t. 20, aby swobodnie przenieść rękę do dźwięku *a*.

The image displays a musical score for the song "The Rose Tree". It consists of two staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The melody is written in a simple, folk-like style. The lyrics "The Rose Tree" are written below the first staff. The second staff continues the melody and includes a key signature change to one flat (Bb) and a common time signature (C). The lyrics "The Rose Tree" are repeated below the second staff. The score is written in a clear, legible font, and the musical notation is standard for a piano or guitar accompaniment.

Przykład 146. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III, *Tango Tempo*, t. 15–26

W końcowym odcinku omawianej części, od t. 37, dochodzi do dialogu pomiędzy instrumentami, w którym muzycy powinni bardzo przekonywująco, głównie poprzez wyraziste akcenty i artykulację, podkreślać cechy charakterystyczne tanga. Paralelnie przesuwane akordy są nawiązaniem do muzyki hiszpańskiej. W partii gitary pojawia się kilka legowanych nut. Muszą być wykonane w pierwszej pozycji, co ogranicza możliwość nośniejszego ich wibrowania, gdyż w tej pozycji struny są twardsze, bardziej napięte. Poprzez akcentowanie, lekkie wibrowanie synkopujących pojedynczych nut i dwudźwięków, gitarzysta jest w stanie uwypuklić jakże istotne w tym odcinku brzmienie.

D. 15 845 Dal segno X al fine

Przykład 147. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. III, *Tango Tempo*, t. 36–53

Tango Tempo należy wykonać w charakterze sensualnego, pełnego pasji tanga: gwałtowne zmiany dynamiczne, wyrazista artykulacja i akcentacja przeplatana współbrzmieniami jazzowymi, winny być myślą przewodnią wykonawców, imitujących ten afektywny, pochodzący z Argentyny i Urugwaju taniec.

Czwarta część *Vivo*, rozpoczyna się perkusyjnymi efektami w partii gitary, tworzącymi tło dla charakterystycznej, synkopowanej melodii granej przez pianistę. Ich realizacja polega na uderzaniu kciukiem w mostek gitary, przy jednoczesnym stłumieniu strun²⁰⁰. Podobny fragment pojawia się jeszcze w t. 23, ale tutaj uderzenia powinny być wykonane już na strunach, przy mostku gitary, co wpływa na uzyskanie zupełnie innego efektu sonorystycznego.

²⁰⁰ Objasnienie zawarte w partyturze: „Mit dem Daumen auf den Steg klopfen, Saiten dämpfen.”



Przykład 148. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. IV, *Vivo*, t. 1–5

Od t. 25 zmienia się puls narracji muzycznej i rozpoczyna się szesnastotaktowy odcinek, gdzie oba instrumenty tworzą dwugłosową linię melodyczną. Należy zwrócić szczególną uwagę na liryczny charakter wykonania i wypracowanie spójnego brzmienia. Oktawy w partii gitary, choć sformułowanie to brzmi dość banalnie, powinny być wykonane na dobrze nastrojonym instrumencie. Gitara może stroić w dolnych pozycjach, wówczas w górnych mogą pojawiać się kłopoty z intonacją i na odwrót. Oczywiście nie jest to regułą. Trudno jednak rozwiązać idealnie ten problem, poza ukierunkowanym na wyższe pozycje nastrojeniem instrumentu. Abstrahując od opisanego zagadnienia, dwudźwięki są wykonane najpierw na trzeciej i pierwszej strunie, w późniejszym przebiegu już na czwartej i pierwszej. Pomocnym zabiegiem wykonawczym byłoby zastosowanie intensywnej wibracji imitującej brzmienie wiolonczeli, co też wpłynie na lekkie zniwelowanie niedociągnięć intonacyjnych.



Przykład 149. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. IV, *Vivo*, t. 24–33

Jedyny kontrowersyjny element tego fragmentu występuje w t. 55. Mimo podanej przez kompozytora sugestii, aby ostatnią nutę wykonać na pustej strunie – prawdopodobnie z uwagi

na pojawiającą się w t. 54 zmianę pozycji, autor opowiadałby się za pozostaniem na gryfie wszystkich trzech palców lewej ręki do końca taktu. Wówczas nuta *h* nie wybije się poprzez wykonanie jej na pustej strunie, tylko do końca taktu będzie współbrzmieć z całością akordu.



Przykład 150. Gerald Schwertberger, *Cuatro piezas para dos*, cz. IV, *Vivo*, t. 53–60

Relatywnie prosta konstrukcja ostatniej części cyklu wymaga szczególnie kreatywnej, zróżnicowanej interpretacji. Wówczas, czasami dość monotonnie powtarzające się fragmenty nabiorą nowego, ciekawego i zaskakującego dla słuchacza oblicza.

Omawiany cykl wymaga od wykonawców dogłębnego zrozumienia intencji kompozytorskich związanych m. in. z jakością dźwięku, właściwym oddaniem charakteru muzyki hiszpańskiej z jej oryginalną rytmiką, niuansów artykulacyjnych, ale przede wszystkim dialogu pomiędzy obiema partiami, tworzącego ciekawe współbrzmienia harmoniczne oparte na opisanych w rozdziale 2 skalach.

Podsumowanie

Na podstawie analizy utworów dzieła artystycznego i po zbadaniu repertuaru na skład kameralny gitara-fortepian można stwierdzić, iż to rzadkie zestawienie instrumentów – w porównaniu z innymi składami kameralnymi, znajduje się aktualnie w dynamicznej fazie rozwoju. Kluczowe znaczenie ma działalność wielu młodych wykonawców inspirujących, czy wręcz nakłaniających kompozytorów do tworzenia na duet gitara i fortepian oraz rosnąca liczba prezentacji na koncertach publicznych i w Internecie.

Jednak duża dysproporcja wolumenu brzmienia gitary i fortepianu jest ciągle jeszcze największą przeszkodą, na jaką natrafiają zarówno kompozytorzy jak i wykonawcy. Warto tutaj przytoczyć słowa Kamila Pawłowskiego, twórcy *Krakowiaka* na gitarę i fortepian²⁰¹:

Takie założenie instrumentacyjne stanowiło dla mnie ciekawe wyzwanie, ponieważ gitarę i fortepian w historii muzyki zestawiano raczej nieczęsto. Myślę, że stosunkowo małe zainteresowanie twórców takim składem wykonawczym było spowodowane między innymi dużą, czysto fizyczną różnicą możliwości dynamicznych zastosowanych instrumentów – instrumentów które się nie równoważą dynamicznie. Mam tu na myśli, że znacznie łatwiej jest w udany sposób zestawić dwa podobne instrumenty harmoniczne; jeśli zaś nie są podobne to oczywiście można to zrobić, ale by efekt był udany konieczna jest większa artykulacyjno-dynamiczna ‘mobilizacja’, czy też dyscyplina, albo też ‘interpretacyjny kompromis’ wykonawców. [...]

i Romana Czury²⁰², twórcy *Mazurków Wody i Ognia* op. 45:

[...] Gitara z fortepianem to nietypowe zestawienie, trudne zestawienie. Zwłaszcza utrzymanie balansu dynamicznego między tymi wspaniałymi, lecz nierównymi instrumentami stanowi dla kompozytora prawdziwe wyzwanie. Wydaję mi się jednak, że bez choć minimalnego nagłośnienia gitary ten problem się nie rozwiąże, natomiast jeszcze ważniejsze jest wkomponowanie rozwiązania w utwór: mądre operowanie planami, rejestrami, dynamiką, artykulacją – pauzami! – to podstawa sukcesu. [...]

Obawy wykonawców dotyczą głównie uzyskania odpowiedniego balansu między instrumentami poprzez nagłośnienie gitary bądź obu instrumentów. Próba rozwiązania tego problemu jest także stosowana przez niektórych pianistów permanentna gra w dynamice *piano* i skupienie się na różnicowaniu artykulacyjnym dźwięku. Owo założenie jest według autora, ale podzielane także przez specjalistów od inżynierii dźwięku, niewłaściwe. Czemu wykorzystywać możliwości dynamiczne i barwowe instrumentu tylko w niewielkim procencie?

Duże wyzwanie, ale również i potencjał jaki oferuje skład kameralny gitara-fortepian stały się bodźcem i motorem do poszukiwań czynionych przez twórców XX i XXI wieku. Dobór utworów opisywanych w pracy nie był przypadkowy, a ich autorzy, pomimo niewątpliwie dużej odmienności stylistycznej, prezentują podobieństwo w budowaniu

²⁰¹ Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Kamilem Pawłowskim, [28.11.2021].

²⁰² Informacje uzyskane z korespondencji autora z kompozytorem Romanem Czurą, [01.12.2021].

wspólnego brzmienia, w wykorzystywaniu możliwości obu instrumentów, a także równorzędnym traktowaniu obu partii instrumentalnych. Dokonana analiza kompozycji Middletona, Schwertbergera i Pasiecznego, które powstawały na przestrzeni 40 lat, pozwala na potwierdzenie postawionej w pracy tezy, iż kompozytorzy XX i XXI wieku poprzez zastosowanie indywidualnego języka muzycznego, dogłębne poznanie instrumentów dzięki współpracy z wykonawcami oraz niekonwencjonalne podejście do sfery brzmieniowej utworów, przyczyniają się do znacznego wzbogacenia repertuaru kameralnego na duet złożony z gitary i fortepianu. Bogactwo problematyki wykonawczej, rozwiązań brzmieniowych, zastosowanej artykulacji i strony wyrazowej zaproponowanej przez kompozytorów jest dowodem, że ich dzieła stanowią istotny wkład w rozwój twórczości na ten skład kameralny. Wszyscy trzej udowodnili, iż przy zachowaniu indywidualnych cech, możliwe jest połączenie tych z jednej strony podobnych, z drugiej zaś tak odmiennych instrumentów.

Gwarantem sukcesu omawianego duetu, poza istotnymi cechami charakteryzującymi warsztat kompozytorski, będzie w dużej mierze odpowiednie podejście wykonawców i pedagogów, przygotowujących ten repertuar: poznanie specyfiki składu kameralnego gitara-fortepian, dobór instrumentów (w tym także strun w przypadku gitarzysty), nagłośnienia, układu/rozmieszczenia artystów na estradzie, dobór właściwych środków dynamiczno-barwowo-artykulacyjnych, współpraca z kompozytorami.

Biorąc pod uwagę obecną sytuację związaną z pandemią, trudno przewidzieć, w jakim kierunku będzie szedł ogólny rozwój kultury, w tym także muzyki. Odwoływane koncerty, mniejsze zainteresowanie edukacją muzyczną, to tylko pewne sygnały, które mogą przepowiadać nieuchronne zmiany. Niemniej jednak duża determinacja, chęć tworzenia i koncertowania mobilizuje twórców i artystów do dalszej aktywności, może trochę zmienionej i dopasowanej, chociażby przez wykorzystywanie Internetu (media społecznościowe, kanały muzyczne itd.). Obserwując przede wszystkim działalność młodego pokolenia można odnieść wrażenie, iż dążenie człowieka do samorozwoju, samorealizacji, osiągnięcia szczęścia i ukazania piękna, mimo przeciwności losu, będzie procesem nieprzerwanym.

Bibliografia

Monografie i prace zbiorowe

Baron John Herschel, *Intimate Music: A History of the idea of Chamber Music*, Pendragon, Press, Stuyvesant, NY 1998.

Bekier Elżbieta, *Niech rozbrzmiewa wolny śpiew: śpiewnik*, Książka i Wiedza, Warszawa 1952.

Ciesielski Michał, *Concerto Polacco for solo guitar and orchestra by Marek Pasieczny*, nieopublikowana praca doktorska, University of Memphis, 2013.

Cuenca de la Rosa Maria Garcia, *Los hermanos Cuenca y su aporte al patrimonio musical Andaluz*, Master oficial en Patrimonio Musical, Universidad Internacional de Andalucía 2019/2020.

Desmet Sam, *A practical guide for composing and performing guitar-piano chamber music*, praca doktorska, Florida State University, 2014.

Finscher, Ludwig (red.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, Bärenreiter, Kassel 1994–2008.

Hilberg Frank, Vogt Harry, *Kammermusik der Gegenwart*, Wolke-Verlag, 2018.

Kolberg Oskar, *Dziela wszystkie. Krakowskie*, cz. 2, PWM, 1996.

Kościuszko Jakub, *Inspiracje jazzowe i folklorystyczne czynnikami mającymi wpływ na elementy dzieła muzycznego i kształtowanie formy utworu w literaturze gitarowej na przykładzie wybranych utworów M. Pasiecznego, D. Bogdanowicia, R. Dyensa i P. Bellinatiego*, nieopublikowana praca doktorska, Akademia Muzyczna we Wrocławiu, 2015.

Majer Anna, Kowalik Bożena, *Śląskie tance w formie Integracyjnej*, Akademia Wychowania Fizycznego, Katowice 2006.

McCalla James, *Twentieth-Century Chamber Music*, Routledge, New York i London 2003.

Marchwiński Jerzy, *O partnerstwie w muzyce*, „Ruch Muzyczny”, 2002, nr 3.

Moreau Barton, *A Study of the Solo Piano works by Owen Middleton (b. 1941) With a Recordings of Selected Works from 1962–1993*, praca doktorska, Arizona State University, <https://keep.lib.asu.edu/items/159915>

Newton Gregory Paul, *An American Original: The Guitar Music of Owen Middleton*, praca doktorska, University of California, Los Angeles, 2007.

Panek Wacław, *Polski śpiewnik narodowy*, Grupa Wydawnicza Słowo, Poznań 1996.

Pasieczny Marek, *The duality of the composer-performer*, praca doktorska, University of Surrey, 2016.

Popiołek-Walicki, Aleksandra, *Made in Poland* (booklet), CD, AJ02, Katowice-Warszawa 2020.

Popiołek-Walicki, Aleksandra, *Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 79–98.

Poźniak Włodzimierz, *Piosenki z krakowskiego*, PWM, Kraków 1955.

Sygietyński Tadeusz, *Szesnaście piosenek Państwowego Zespołu Ludowego Pieśni i Tańca „Mazowsze” na chór żeński i mieszany*, „Czytelnik”, Warszawa 1952.

Traviss Guy, *Marek Pasieczny*, „Classical Guitar Magazine”, 2012, nr 8(30), s. 11–16.

Trebunia-Tutka Krzysztof, *Muzyka Skalnego Podhala*, PWM Kraków 2021.

Zieliński Maciej, *Wpływ twórczości Toru Takemitsu na wybrane dzieła Marka Pasiecznego*, nieopublikowana praca dyplomowa, Akademia Muzyczna w Katowicach, 2019.

Inne źródła

<https://www.squarepianos.com/backers.html>

<https://www.mgg-online.com>

<https://www.metmuseum.org/de/art/collection/search/501788>

<http://www.greifenberger-institut.de/dt/wissenswertes/besaitete-tasteninstrumente/fortepiano-bis-1800/stein.php>

<https://biedermeiergitarre.jimdofree.com/instrument/>

<https://www.earlyromanticguitar.com/erg/builders.htm>

<http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm>

<https://www.stretta-music.de/schwertberger-happy-hour-sandwich-nr-214412.html>

http://schwert.heimat.eu/Gitarre_GKM.html

<https://publishing.naxos.com/pages/lars-aksel-bisgaard-biography>

<https://productionsdoz.com/catalogue/all/all/all/?search=william%20bland>

<https://www.musicshopeurope.de/variations-wh31515?returnurl=%2fsearch%3fq%3dwilliam%2bbland%26substoreid%3d>

<http://www.lucianabigazzi.com/artist/compositions-by-luciana-bigazzi/>

<http://www.lucianabigazzi.com/artist/press/>

<https://mauriziocolonna.com>

<http://www.deborahalas.com>

<http://www.franzhalasz.de/about.htm>

<https://www.gramophone.co.uk/review/gnattali-alma-brasiliera>

<https://www.walickipopiolekduo.com/reviews>
<https://www.universaledition.com/de/astor-piazzolla-2629/kaufausgaben>
<https://annapietrzak.com/en/anna-pietrzak/>
<https://carlpetersson.com/en/biography>
<http://www.arsmusica.net.pl/wydawnictwo/owen-middleton-variations-on-a-nursery-rhyme/>
<https://www.guitarchambermusicpress.com/product/variations-on-a-nursery-rhyme/>
<https://www.artistcamp.com/duo-klavitarre/duoklavitarre/4250750800146/index.html>
<http://pasieczny.com>
https://archiwum.cea-art.pl/publikacje/impresje_wnetrze_1-24.pdf
<https://culture.pl/pl/dzielo/aleksander-tansman-koncert-skrzypcowy-i-inne-utwory>
<https://culture.pl/pl/tworca/feliks-parnell>
<http://sbc.wbp.kielce.pl/dlibra/publication/8781/edition/8899/content?ref=desc>
<http://schwert.heimat.eu>
<https://db.musicaustria.at/node/168282>

Wydawnictwa nutowe

Serdeczne podziękowania kieruję do wszystkich kompozytorów i wydawnictw za uprzejme udostępnienie nut przedstawionych w niniejszej pracy.

Middleton Owen, *Variations on a nursery rhyme for guitar and piano*, Guitar Chamber Music Press, 2021, Manley Mallard, owner, publisher and editor
<https://www.guitarchambermusicpress.com>

Middleton Owen, *Variations On A Polish Folk Song – „Zalotny” Silesian Dance*, Guitar Chamber Music Press, 2021, Manley Mallard, owner, publisher and editor
<https://www.guitarchambermusicpress.com>

Pasieczny Marek, *Eight Miniatures for piano and guitar (based and inspired by Polish Folk Music in form of Suite)*, SLE (Signature Limited Edition), London, 2018.

Schwertberger Gerald, *Cuatro Piezas para dos*, © Copyright 1980 by Ludwig Doblinger (Bernhard Herzmansky) GmbH & Co KG, Wien (Dobl. 05 950).

Schwertberger Gerald, *Zwei Fragen und eine Antwort*, Schwertberger Gerald, taktlos protaktschen, Musikdatenbank mica, music austria. 2010.
<https://db.musicaustria.at/node/168282>.

Spis fotografii

Fot. 1. Fortepian Bartolomeo Cristoforiego.....	s. 8
Fot. 2. Gitara sześćciostrunowa, Gennaro Fabricatore, 1795 r.....	s. 9
Fot. 3. Gitara sześćciostrunowa, Jean-Nicolas Grobert, ok. 1830 r.....	s. 9
Fot. 4. Luciana Bigazzi & Maurizio Colonna.....	s. 20
Fot. 5. Cuenca Duo.....	s. 22
Fot. 6. Duo Halász.....	s. 24
Fot. 7. Walicki-Popiołek Duo.....	s. 27
Fot. 8. Anna Pietrzak i Carl Petersson.....	s. 30
Fot. 9. Owen Middleton.....	s. 34
Fot. 10. Marek Pasieczny.....	s. 60
Fot. 11. Gerald Schwertberger.....	s. 77

Spis przykładów nutowych

Przykład 1. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 1.....	s. 39
Przykład 2. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 2–21.....	s. 40
Przykład 3. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 22–26.....	s. 41
Przykład 4. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 42–43.....	s. 41
Przykład 5. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 48–49.....	s. 41
Przykład 6. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 56–58.....	s. 42
Przykład 7. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 74–79.....	s. 42
Przykład 8. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 84–88.....	s. 43
Przykład 9. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 89–93.....	s. 44
Przykład 10. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 103.....	s. 45
Przykład 11. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 126–128.....	s. 45
Przykład 12. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 150–155.....	s. 46
Przykład 13. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 160–171.....	s. 46
Przykład 14. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 190–195.....	s. 47
Przykład 15. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 215–216.....	s. 47
Przykład 16. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 222.....	s. 48
Przykład 17. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 229–230.....	s. 48
Przykład 18. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 264–266.....	s. 49
Przykład 19. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 295–302.....	s. 50
Przykład 20. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 319–324.....	s. 51
Przykład 21. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 1–24.....	s. 53
Przykład 22. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 62.....	s. 54
Przykład 23. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 74–75.....	s. 54
Przykład 24. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 152–157.....	s. 55
Przykład 25. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 266–271.....	s. 56
Przykład 26. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 350–361.....	s. 57

Przykład 27. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 362–367.....	s. 57
Przykład 28. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 398–408.....	s. 58
Przykład 29. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 409–413.....	s. 58
Przykład 30. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 452–455.....	s. 59
Przykład 31. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 468–472.....	s. 59
Przykład 32. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. I, <i>Polonaise</i> , t. 21–24.....	s. 66
Przykład 33. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. III, <i>Ballade</i> , t. 71–76.....	s. 67
Przykład 34. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. III, <i>Ballade</i> , t. 82–86.....	s. 68
Przykład 35. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. III, <i>Ballade</i> , t. 92–95.....	s. 68
Przykład 36. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. IV, <i>The Bandit dance</i> , t. 123–128.....	s. 69
Przykład 37. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. V, <i>Silesian Dance</i> , t. 164–166.....	s. 70
Przykład 38. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VI, <i>Nocturne</i> , t. 175–184.....	s. 72
Przykład 39. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VII, <i>Folk Song on ‘5’</i> , t. 194–196.....	s. 73
Przykład 40. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VIII, <i>Hey! (Finale)</i> , t. 213–221.....	s. 74
Przykład 41. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VIII, <i>Hey! (Finale)</i> , t. 246–249.....	s. 75
Przykład 42. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 1–9.....	s. 81
Przykład 43. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> t. 31–38.....	s. 82
Przykład 44. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> t. 42–44.....	s. 82
Przykład 45. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. II, <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i> , t. 1–8.....	s. 83
Przykład 46. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. II, <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i> , t. 17–36.....	s. 84
Przykład 47. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 1–10.....	s. 86
Przykład 48. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 47–55.....	s. 87

Przykład 49. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 97–105.....	s. 88
Przykład 50. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. I. <i>Moderato</i> , t. 1–10.....	s. 89
Przykład 51. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. II. <i>Lento</i> , t. 1–4.....	s. 90
Przykład 52. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. II. <i>Lento</i> , t. 28–32.....	s. 91
Przykład 53. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III. <i>Tango Tempo</i> , t. 4–8.....	s. 91
Przykład 54. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III. <i>Tango Tempo</i> , t. 36–53.....	s. 92
Przykład 55. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. IV. <i>Vivo</i> , t. 53–64.....	s. 93
Przykład 56. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. IV. <i>Vivo</i> , t. 71–76.....	s. 93
Przykład 57. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 1.....	s. 99
Przykład 58. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 22–26.....	s. 100
Przykład 59. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 42–43.....	s. 101
Przykład 60. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 59–64.....	s. 101
Przykład 61. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 70–73.....	s. 102
Przykład 62. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 89–91.....	s. 102
Przykład 63. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 99–100.....	s. 103
Przykład 64. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 101.....	s. 103
Przykład 65. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 111–113.....	s. 103
Przykład 66. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 126–128.....	s. 104
Przykład 67. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 146–149.....	s. 104
Przykład 68. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 150–165.....	s. 105
Przykład 69. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 205–208.....	s. 105
Przykład 70. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 159–164.....	s. 106
Przykład 71. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 209–212.....	s. 106
Przykład 72. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 213–216.....	s. 107
Przykład 73. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 217–220.....	s. 107
Przykład 74. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 223.....	s. 107
Przykład 75. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 229–235.....	s. 108
Przykład 76. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 256–257.....	s. 108
Przykład 77. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 235–239.....	s. 109
Przykład 78. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 276–278.....	s. 109

Przykład 79. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 282–293	s. 110
Przykład 80. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 294	s. 110
Przykład 81. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 295–305	s. 112
Przykład 82. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 328–330	s. 113
Przykład 83. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 341–344	s. 113
Przykład 84. Owen Middleton, <i>Variations on a Nursery Rhyme for guitar and piano</i> , t. 361	s. 114
Przykład 85. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 1–24	s. 115
Przykład 86. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 33–40	s. 115
Przykład 87. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 49–56	s. 115
Przykład 88. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 62–63	s. 116
Przykład 89. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 74–75	s. 116
Przykład 90. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 98–103	s. 117
Przykład 91. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 88–90	s. 117
Przykład 92. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 116–121 (wersja pierwotna)	s. 117
Przykład 93. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 117–119 (wersja poprawiona)	s. 118
Przykład 94. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 140–145	s. 118
Przykład 95. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 152–163	s. 119
Przykład 96. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 164–169 (wersja pierwotna)	s. 119
Przykład 97. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 165–167 (wersja poprawiona)	s. 120
Przykład 98. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 182–199	s. 121
Przykład 99. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 206–221	s. 122
Przykład 100. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 272–289	s. 123

Przykład 101. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 326–337	s. 124
Przykład 102. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 362–367	s. 125
Przykład 103. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 382–399	s. 125
Przykład 104. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 400–415	s. 126
Przykład 105. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 431–437	s. 126
Przykład 106. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 449–455	s. 126
Przykład 107. Owen Middleton, <i>Variations on a Polish Folk Song „Zalotny” – Silesian Dance</i> , t. 468–472	s. 127
Przykład 108. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. I, <i>Polonaise</i> , t. 1–10	s. 128
Przykład 109. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. I, <i>Polonaise</i> , t. 11–13	s. 128
Przykład 110. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. I, <i>Polonaise</i> , t. 25–29	s. 129
Przykład 111. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. II, <i>Scherzo</i> , t. 30–41	s. 129
Przykład 112. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. III, <i>Ballade</i> , t. 71–86	s. 131
Przykład 113. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. III, <i>Ballade</i> , t. 100–104	s. 132
Przykład 114. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. IV, <i>The Bandit dance</i> , t. 105–110	s. 132
Przykład 115. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. IV, <i>The Bandit dance</i> , t. 135–140	s. 133
Przykład 116. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. V, <i>Silesian Dance</i> , t. 145–146	s. 133
Przykład 117. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. V, <i>Silesian Dance</i> , t. 164–166	s. 134
Przykład 118. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VI, <i>Nocturne</i> , t. 167–174	s. 134
Przykład 119. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VII, <i>Folk Song on ‘5’</i> , t. 188	s. 135
Przykład 120. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VII, <i>Folk Song on ‘5’</i> , t. 192–196	s. 135
Przykład 121. Marek Pasieczny, <i>Eight Miniatures for piano and guitar</i> , cz. VIII, <i>Hey, Finale</i> , t. 227–231	s. 136
Przykład 122. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 1–9	s. 137

Przykład 123. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 6–9.....	s. 138
Przykład 124. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 31–34.....	s. 139
Przykład 125. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 22–24.....	s. 139
Przykład 126. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. II, <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i> , t. 37–41.....	s. 140
Przykład 127. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. II, <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i> , t. 9–16.....	s. 140
Przykład 128. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. II, <i>Sehr mäßiges Walzertempo</i> , t. 42–44.....	s. 141
Przykład 129. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 6–10.....	s. 142
Przykład 130. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 32–36.....	s. 142
Przykład 131. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 68–77.....	s. 143
Przykład 132. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 73–82.....	s. 144
Przykład 133. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 114–121.....	s. 144
Przykład 134. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 118–121.....	s. 145
Przykład 135. Gerald Schwertberger, <i>Zwei Fragen und eine Antwort</i> , cz. III, <i>Jazz-Walzer</i> , t. 153–158.....	s. 146
Przykład 136. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 1–5.....	s. 147
Przykład 137. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 1–13.....	s. 148
Przykład 138. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 22–26.....	s. 148
Przykład 139. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. I, <i>Moderato</i> , t. 14–17.....	s. 149
Przykład 140. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. II, <i>Lento</i> , t. 1–7.....	s. 149
Przykład 141. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. II, <i>Lento</i> , t. 8–22.....	s. 150
Przykład 142. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. II, <i>Lento</i> , t. 23–32.....	s. 150
Przykład 143. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III, <i>Tango Tempo</i> , t. 8–13.....	s. 151
Przykład 144. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III, <i>Tango Tempo</i> , t. 15–20.....	s. 151
Przykład 145. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III, <i>Tango Tempo</i> , t. 20–25.....	s. 152
Przykład 146. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III, <i>Tango Tempo</i> , t. 15–26.....	s. 152
Przykład 147. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. III, <i>Tango Tempo</i> , t. 36–53.....	s. 153

Przykład 148. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. IV, <i>Vivo</i> , t. 1–5.....	s. 154
Przykład 149. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. IV, <i>Vivo</i> , t. 24–33.....	s. 154
Przykład 150. Gerald Schwertberger, <i>Cuatro piezas para dos</i> , cz. IV, <i>Vivo</i> , t. 53–60.....	s. 155