

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Radosław Wieczorek

**Oblicza sonorystyki w muzyce na gitarę solo z przełomu
XX i XXI wieku. Pisati – Vasks – Malinowski – Berio**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

promotor: prof. dr hab. Michał Nagy

Kraków 2024

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Program

Maurizio Pisati (1959)

Sette studi

Studio no. 1

Studio no. 2

Studio no. 3

Studio no. 4

Studio no. 5

Studio no. 6

Studio no. 7

Pēteris Vasks (1946)

Vientulības sonāte

I. *Pensieroso*

II. *Risoluto*

III. *Con dolore*

Paweł Malinowski (1994)

bez tytułu [largo]

Luciano Berio (1925–2003)

Sequenza XI

Wykonawca:

Radosław Wieczorek – gitara klasyczna

Realizator dźwięku:

Dariusz Kupiński

Nagranie zrealizowano w dniach 23–24 marca oraz 6–7 lipca 2024 roku
w Sali Koncertowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Wojciecha Kilara
w Katowicach

Spis treści

Wstęp.....	5
1 Gitara w perspektywie sonorystycznej	9
1.1 W kręgu sonorystyki. Rozstrzygnięcia terminologiczne	9
1.2 Charakterystyka możliwości brzmieniowych gitary – przegląd literatury	15
1.3 Panorama muzyki gitarowej od lat 60. XX wieku do współczesności	17
1.3.1 Kontekst polski	31
2 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze wybranych dzieł na gitarę solo....	34
2.1 Maurizio Pisati – <i>Sette studi</i>	34
2.1.1 Sylwetka kompozytora	34
2.1.2 Tło powstania.....	36
2.1.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze	37
2.2 Pēteris Vasks – <i>Vientulības sonāte</i>	63
2.2.1 Sylwetka kompozytora	63
2.2.2 Tło powstania.....	65
2.2.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze	66
2.3 Paweł Malinowski – <i>bez tytułu [largo]</i>	84
2.3.1 Sylwetka kompozytora	84
2.3.2 Tło powstania.....	85
2.3.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze	91
2.4 Luciano Berio – <i>Sequenza XI</i>	105
2.4.1 Sylwetka kompozytora	105
2.4.2 Tło powstania.....	110
2.4.3 Wybrane zagadnienia analityczne.....	111
2.4.4 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze	116
2.5 Sonorystyka a ekspresja.....	139
2.5.1 Porównanie analizowanych utworów	140
Refleksje końcowe.....	145
Podziękowania.....	147
Bibliografia	148
Spis przykładów	156

Wstęp

Dążność XX-wiecznych kompozytorów do poszukiwania nowych brzmień w interesujący sposób przeplata się z idiomem gitary – jej możliwościami kolorystycznymi i artykulacyjnymi, które dostrzegali twórcy już na przełomie XVIII i XIX wieku. Chęć do eksperymentów, w połączeniu z charakterystyką instrumentu, zaowocowała utworami sonorystycznymi, w których ekspresyjne możliwości gitary klasycznej solo były eksplorowane w niespotykanym wcześniej stopniu. Nowe horyzonty można było osiągnąć dzięki nowatorskim technikom instrumentalnym, te zaś odkryły niedostrzegane wyzwania, które wymagały rozwiązań wykonawczych. W tym kontekście istotne jest zbadanie kompozycji gitarowych z przełomu XX i XXI wieku przez pryzmat sonorystyki oraz refleksja nad perspektywami wykonawczymi i kompozytorskimi.

Niniejszy opis dotyczy dzieła artystycznego w postaci nagrania audio *Sette studi* (1990) Maurizia Pisatiego, *Vientulības sonāte* (1990) Pēterisa Vaska, *bez tytułu [largo]* (2022) Pawła Malinowskiego i *Sequency XI* (1988) Luciana Beria. Celem pracy jest zbadanie roli sonorystyki w kompozycjach na gitarę solo z przełomu XX i XXI wieku na przykładzie zarejestrowanych na płycie utworów. Prezentują one szerokie spektrum wykorzystania środków sonorystycznych, co pozwoli na pełniejsze opisanie zagadnienia.

Główną tezę niniejszego tekstu stanowi twierdzenie, iż uwzględnienie aspektu sonorystycznego pełni kluczowe znaczenie dla wiernej interpretacji kompozycji, w których zastosowano niekonwencjonalne środki wykonawcze. Celem badawczym natomiast jest omówienie problematyki wykonawczej związanej ze skutecznym uzyskiwaniem nowatorskich brzmień, wpływu sonorystyki na ekspresję, a w konsekwencji, przedstawienie przekonującej i spójnej wizji artystycznej. Wydaje się, że stworzyć można swoiste liniowe spektrum sonorystyki i umieścić na nim każdy ze wspomnianych utworów w zależności od stopnia wykorzystania środków sonorystycznych. Podstawowym pytaniem badawczym jest to, w jaki sposób oraz w jakim celu efekty sonorystyczne były, i są wykorzystywane przez kompozytorów, a także jak powinien realizować je wykonawca.

Temat ten nie był dostatecznie podejmowany przez innych badaczy. Pojęcia związane z sonoryzmem i sonorystyką należą do zainteresowań polskich

teoretyków¹, jednak ich perspektywy w ograniczonym stopniu dotyczą problematyki wykonawczej, a literatura gitarowa nie wpisuje się w główny nurt myśli teoretycznej. Gitarzyści, którzy z powodzeniem opisywali nowatorskie techniki, skupili się raczej na ich skatalogowaniu, w zasadzie w ogóle nie omawiając ich znaczenia w kontekście ekspresji i spójnej interpretacji². Choć zwracano uwagę na wybrane zagadnienia wykonawcze i analityczne dotyczące *Sequency XI* Luciana Beria³, to w niewielkim wymiarze badano *Vientulības sonāte* Pēterisa Vaska⁴. Refleksji nad *Sette studi* Maurizio Pisatiego⁵ podjął się jedynie autor niniejszej pracy, a także sam kompozytor wraz z Eleną Càsoli; Jessica Kaiser⁶ pisała o duetach, które powstały na bazie tego cyklu etiud. *bez tytułu [largo]* Pawła Malinowskiego to nowy utwór, stąd nie był wcześniej

¹ Zob. K. Droba, *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: Eseje, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk–Warszawa 2005, s. 277–281; H. Kostrzevska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994; I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010; W. Malinowski, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, nr 4; A. Poszowski, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmonicznego*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, s. 163–166; A. Prosnak, *Zagadnienie sonorystyki na przykładzie etiud Chopina*, „Muzyka” 1958, nr 1–2, s. 14–32; B. Schaeffer, *Sonorystyka współczesna*, s. 1 [<https://www.boguslawschaeffer.pl/upload/documents/6048e9b914366772000714.pdf>, dostęp: 18.09.2024]; W. Szalonek, *Krajobraz dźwiękowy muzyki Chopina*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 1993, s. 58–59 [w:] L.M. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Katowice 2002, s. 239–242; K. Szwałgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6–10.

² Zob. S.L.N. Fernandes, *Percussive Resources of the classical guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2020; S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2014; J. Schneider, *The Contemporary Guitar*, University of California Press, Berkeley 1985; R.L. Torres, *A New Chemistry of Sound: The Technique of Multiphonics as a Compositional Element for Guitar and Amplified Guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Católica Portuguesa, Lisbon 2015; R.A. Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, rozprawa doktorska, The Ohio State University, Columbus 2010; M.L. Vishnick, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, rozprawa doktorska, City, University of London, London 2014.

³ Zob. M.D. Porcaro, *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, praca magisterska, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill 2003; M. Schullman, *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*, rozprawa doktorska, Yale University, New Haven 2016; G. Wuestemann, *Luciano Berio's Sequenza XI per Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score*, niepublikowana rozprawa doktorska, The University of Arizona, Tucson 1998; A. Vianello, *La Sequenza XI per chitarra sola di Luciano Berio*, „Il Fronimo” 1994, n. 87, s. 43–47.

⁴ Zob. I.M. Collado, *Vientulības sonāte, P. Vaska: Música y espiritualidad. Acercamiento a la estética de la música del siglo XX para guitarra clásica*, niepublikowana praca magisterska, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, Palma 2023; J. Szeja, *Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne Vientulības sonāte Pēterisa Vaska*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015.

⁵ Zob. E. Càsoli, M. Pisati, *Largo tesò: The Seven Studies for guitar by Maurizio Pisati*, „Proceedings of The 21st Century Guitar Conference 2019 & 2021” 2023, s. 18–21; R. Wiczorek, *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizio Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

⁶ Zob. J. Kaiser, *Exploring Musical Togetherness: An embodied approach to relational interpretation in Maurizio Pisati's Sette Duo*, „Music & Practice” 2023, nr 10.

omawiany przez innych badaczy. Kompozytor jest młodym twórcą, którego prace nie doczekały jak dotąd pogłębionych analiz.

Niedostatek badań uwidacznia się jeszcze mocniej na polskim gruncie. Natomiast należy wspomnieć o popularnonaukowym artykule Jerzego Koeniga⁷ dotyczącym możliwości kolorystycznych gitary, czy rozprawie doktorskiej Franciszka Wieczorka⁸, w której poruszał problematykę wykonawczą homogenicznych zespołów gitarowych na przykładzie współczesnej muzyki gitarowej. Marek Nosal⁹ swoją publikację poświęcił kompozytorom tworzącym w drugiej połowie XX wieku; XX i XXI-wieczna muzyka na gitarę polskich twórców leży także w orbicie głównych zainteresowań badawczych Wojciecha Gurgula¹⁰. Z kolei Andrzej Olewiński¹¹ w swojej działalności naukowej skupia się na możliwościach sonorystycznych gitary elektrycznej.

Należy także podkreślić, że prezentowane i opisywane utwory – z wyjątkiem *Vientulības sonāte* – nie były wykonywane przez innych polskich gitarzystów¹² i nie doczekały się wcześniej polskich prawykonań, ani rodzimych nagrań fonograficznych. Ponadto *bez tytułu [largo]* zostało skomponowane przez Pawła Malinowskiego w toku przygotowania niniejszej pracy doktorskiej i stanowi oryginalny przykład sonorystycznego traktowania gitary przez kompozytora młodego pokolenia. Autor pracy dokonał prawykonania oraz pierwszego nagrania tego utworu.

Najważniejsze źródła w badaniach stanowiły partytury kompozycji zarejestrowanych na płycie¹³. Wartościowe okazały się publikacje Iwony Lindstedt¹⁴, Krzysztofa Sz wajgiera¹⁵ i Hanny Kostrzewskiej¹⁶ – w zakresie sonorystyki,

⁷ Zob. J. Koenig, *Kolorystyka gry (1)*, „Świat Gitary” 2004, nr 2, s. 36–39; J. Koenig, *Kolorystyka gry (2)*, „Świat Gitary” 2004, nr 3, s. 34–36.

⁸ Zob. F. Wieczorek, *Zagadnienia kameralnej sztuki wykonawczej w okciecie gitarowym*, niepublikowana rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2011.

⁹ Zob. M. Nosal, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.

¹⁰ Wojciech Gurgul obecnie przygotowuje rozprawę doktorską pod tytułem *Rozwój polskiej literatury gitarowej w XX i z początkiem XXI wieku*.

¹¹ A. Olewiński, *Możliwości sonorystyczne wynikające z zastosowania gitary elektrycznej we współczesnej literaturze gitarowej*, wykład wygłoszony w ramach II Warszawskiej Konferencji Naukowo-Artystycznej Gitarzystów na UMFC, 28.04.2024.

¹² Nad *Sequenzą XI* pracował Roch Modrzejewski w czasie studiów pod kierunkiem prof. Pablo Márqueza w Musik-Akademie der Stadt Basel w Szwajcarii w latach 2007–2009, jednak nie wykonał utworu na oficjalnym koncercie.

¹³ Zob. M. Pisati, *Sette studi*, Ricordi, Milano 1991; P. Vasks, *Vientulības sonāte*, Schott, Mainz 1992, P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, Orzesze 2022; L. Berio, *Sequenza XI per chitarra sola*, Universal Edition, Wien 1988.

¹⁴ Zob. I. Lindstedt, *op. cit.*

¹⁵ Zob. K. Sz wajgier, *op. cit.*

¹⁶ Zob. H. Kostrzewska, *op. cit.*

Angela Gilardina¹⁷ – w zakresie przeglądu literatury gitarowej, Setha Josela i Minga Tsao¹⁸ – w zakresie współczesnych technik gitarowych. W przygotowaniu i opisanu spójnej interpretacji dzieł cenne okazały się dociekania Mieczysława Tomaszewskiego¹⁹.

Metoda badawcza opierała się na analizie publikacji dotyczących literatury gitarowej XX wieku, szczególnie tych, uwzględniających poszerzone środki wykonawcze. Przeprowadzona została analiza porównawcza w celu sformułowania precyzyjnych pojęć dotyczących sonorystyki. W rozważaniach nad ekspresją wybranych utworów wykorzystano koncepcję interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego. Wybrane reprezentatywne kompozycje zostały zarejestrowane w formie audio. W opisie pracy przedstawiono napotkane w nich problemy wykonawcze wraz z propozycjami ich rozwiązań.

Praca składa się ze wstępu, dwóch rozdziałów, refleksji końcowych oraz bibliografii. Pierwszy rozdział jest poświęcony rozstrzygnięciom terminologicznym, dotyczącym pojęć „sonorystyki”, „sonoryzmu” czy „barwy dźwięku”. Zarysowuje charakterystykę możliwości brzmieniowych gitary klasycznej w oparciu o źródła, które traktują to zagadnienie wieloaspektowo. Obejmuje także panoramę sonorystycznych kompozycji gitarowych od lat 60. XX wieku do współczesności, ze szczególnym uwzględnieniem aspektu ekspresyjnego takich dzieł. W rozdziale drugim krótko omówiono sylwetki kompozytorów oraz charakterystykę ich języka muzycznego, a przede wszystkim opisano zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze wybranych utworów w kontekście sonorystyki. Opisywane kompozycje zostały porównane względem siebie przez pryzmat sonorystyczny, a następnie przeanalizowane pod kątem ekspresji w ramach koncepcji interpretacji integralnej. Wnioski wypływające z pracy zostały syntetycznie przedstawione w refleksjach końcowych.

Mam nadzieję, że niniejsza praca stanie się inspiracją do odkrywania bogactwa brzmieniowego gitary klasycznej zarówno dla wykonawców, jak i kompozytorów.

¹⁷ Zob. A. Gilardino, *Manuale di storia della chitarra*, Vol. 2, Bèrben, 1988.

¹⁸ Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *op. cit.*

¹⁹ Zob. M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

1 Gitara w perspektywie sonorystycznej

1.1 W kręgu sonorystyki. Rozstrzygnięcia terminologiczne¹

Badając rolę sonorystyki w muzyce gitarowej, należy się zastanowić, jak właściwie ją definiujemy, czym jest „sonoryzm” i „sonorystyka” oraz określić znaczenie słów pozostających w ich orbicie, takich jak „brzmieniowość”, „barwa” i „kolorystyka”. „Bo co to znaczy sonorystyczny?” – zastanawiał się Bogusław Schaeffer. „Brzmieniowy – oczywiście. Muzyka brzmi dobrze, marnie [...] – oczywiście, że brzmi, więc po diabła podkreślać ten fakt? [...] Sonorystyka myślowo też nic nie znaczy”².

Jednym z podstawowych problemów terminologicznych jest niedoprecyzowany związek „sonoryzmu” z „sonorystyką”. Badaczem postulującym odrębność „sonoryzmu” wobec innych nurtów muzyki XX wieku jest Krzysztof Sz wajgier, według którego „sonoryzm”:

jest kierunkiem artystycznym (nurtem, ruchem, formacją, gatunkiem, zjawiskiem, ideą, postawą) o własnym stylu, estetyce, technice, wpływie, wyrazie, właściwościach, zbiorze dzieł. Ustanowiony został przez polskich kompozytorów z początkiem lat sześćdziesiątych i pod koniec dekady wyszedł z orbity aktualności razem z całą formacją modernistyczną. [...] Sonoryzm jest muzyką brzmień o zatartej rozpoznawalności w tradycyjnych obsadach muzyki instrumentalnej, wokalne j, instrumentalno-wokalne j, orkiestrowe j, kameralne j lub solowe j oraz obsadach modyfikowanych np. przez dołączanie perkusji³.

Nurt ten był więc oryginalnym polskim wkładem w historię muzyki, a kanon tego kierunku ustanowił Krzysztof Penderecki w zestawie utworów napisanych w latach 60. XX wieku. Należą do nich m.in.: *Tren*, *Anaklasis* i *I Kwartet smyczkowy*. Tym samym, kompozytor „zdefiniował – w sposób praktyczny i zarazem klarowny – ideę, zakres i metodę techniki sonoryzmu”⁴. Dotyczy on jedynie muzyki przeznaczonej na tradycyjne obsady wykonawcze, w jego ramach nie mieści się muzyka konkretna, elektroniczna czy preparacje instrumentów. Nie należy do niej zatem twórczość Edgara Varese'a,

¹ Problem związany z pojęciami dotyczącymi sonorystyki zaznaczyłem w artykule: R. Wieczorek, *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizio Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

² B. Schaeffer, *Sonorystyka współczesna*, b.m.w., b.d.w., s. 1 [<https://www.boguslawschaeffer.pl/upload/documents/6048e9b914366772000714.pdf>, dostęp: 18.09.2024].

³ K. Sz wajgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6.

⁴ *Ibidem*, s. 8.

Henry'ego Cowella czy Iannisa Xennakisa. Szwajgier zauważa, że „sonoryzm” zostaje wyparty przez pojęcie „sonorystyki”, która oznacza zarówno nazwę tego kierunku, jak i kolorystyki, wrażenia barwowego. Do przyczyn takiego stanu rzeczy, według badacza, należy zaliczyć m.in. brak manifestu, wsparcia krytycznego, wydarzenia, debaty, konferencji umożliwiającej wykrystalizowanie poglądów, niejasne miejsce „sonoryzmu” w formule sonorystyki czy indywidualizm kompozytorów⁵.

Iwona Lindstedt dyskutuje ze Szwajgierem, zgadzając się ze znaczeniem „sonorystyki” używanym przez Adriana Thomasa, „który proponuje odejście od jego [sonoryzmu] ograniczeń stylistycznych i chronologicznych w stronę używania terminu „sonorystyka”, który ma charakter bardziej inkluzywny i otwarty”⁶. Autorka argumentuje to tym, że niewiele utworów należałoby wówczas do „sonoryzmu” w czystej postaci, o którym pisze Szwajgier, a „całkowite oddalenie pojęcia «sonorystyki» na rzecz «sonoryzmu» przyczyniłoby się paradoksalnie nie tyle do rozjaśnienia, ile do zaciemnienia całościowego obrazu zjawisk typowych dla warsztatów polskich kompozytorów w latach 60. ubiegłego wieku”⁷. Wydaje się jednak, że ten krakowski badacz nie wysuwał postulatu „oddalenia” sonorystyki, a raczej optował za „oddzieleniem” jej od „sonoryzmu”, aby zachować świadomość o tym autonomicznym kierunku w historii muzyki.

Wobec tego w jaki sposób można zdefiniować „sonorystykę”? W tym kontekście warto przywołać definicje Antoniego Poszowskiego oraz Wojciecha Malinowskiego, którzy celnie opisali znaczenie, w którym „sonorystyka” używana jest w niniejszej pracy. Według Poszowskiego:

Sonorystyka:

- a) jest synonimem właściwości brzmieniowych dzieła i techniki zwanej czysto brzmieniową,
- b) obejmuje zagadnienia barwy dźwiękowej i całokształt zjawisk wpływających na jej realizację w utworze
- c) stanowi nadrzędny czynnik konstrukcji dzieła, w którym wartości brzmieniowe są źródłem zasad technicznych i tektonicznych⁸.

⁵ *Ibidem*, s. 6–9.

⁶ I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 20.

⁷ *Ibidem*, s. 19.

⁸ A. Poszowski, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmoniczej*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, s. 163–166, cyt. za: I. Lindstedt, *op. cit.*, s. 20.

Uzupełnieniem powyższego rozumienia jest definicja Wojciecha Malinowskiego, który sonorystykę traktuje jako złożony element dzieła muzycznego, na który składają się trzy rodzaje środków:

1. dobór współbrzmiących dźwięków,
2. barwa instrumentalna
3. sposób realizacji współbrzmienia:
 - a) faktura płaszczyzny dźwiękowej,
 - b) środki wykonawczo-techniczne i artykulacyjne⁹.

Wyjaśnienie to jest nie tylko trafne, ale jednocześnie implikuje punkt wyjścia do analizy opisywanych utworów w kolejnych rozdziałach.

Badacze zwracają uwagę na tendencję do używania przymiotnika „sonorystyczny” wymiennie z „kolorystyczny”, „barwowy”. Warto odnotować, że przymiotnik ten brzmi jednakowo, gdyż pochodzi od rzeczownika „sonoryzm”, jak i „sonorystyka”. Z jednej strony, jak wspomniano wcześniej, „sonorystyka” jest terminem dość otwartym, z drugiej zaś powoduje trudności z precyzyjnym rozwinięciem jej znaczenia. „Kolorystyka” oraz „barwa” są składowymi „sonorystyki”, ale nie powinny być z nimi utożsamiane. Barwa dźwięku rozumiana jest jako zbiór jego właściwości fizycznych, a więc zależy od ilości oraz natężenia poszczególnych tonów składowych spektrum harmonicznego¹⁰. Wpływają one na percepcję, przez co jesteśmy w stanie rozróżnić dźwięki tej samej wysokości, lecz o innej barwie.

Kolorystyka z kolei, jak pisał Malinowski:

wyłoniła się dla określenia tych oddziaływań muzycznych, które mają za podstawę operowanie barwą dźwięku, których źródło tkwi zatem w fizycznych właściwościach materiału muzycznego. Realizacja owych oddziaływań dokonuje się poprzez stosowanie różnych barw instrumentalnych i wokalnych (...) ¹¹.

Dla zachowania porządku terminy „barwa” i „kolorystyka” używane będą tylko, gdy występują w swoim oryginalnym – fizycznym – znaczeniu. Z kolei o „wartościach kolorystycznych”, „wrażeniu barwowości”, „kolorystycznym traktowaniu” danego czynnika, można mówić w celu opisanie określonego zamysłu kompozytora, który

⁹ W. Malinowski, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, nr 4, s. 34.

¹⁰ Zob. E. Ozimek, *Dźwięk i jego percepcja: aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018, s. 363–365.

¹¹ W. Malinowski, *op. cit.*, s. 31.

dotyczy danego elementu muzycznego fizycznie z barwą nie związanego, acz imitującego ją w sensie ścisłym.

Hanna Kostrzewska zastanawiała się, w jaki sposób uzyskuje się wartości sonorystyczne. Jej rozważania dotyczą twórczości kompozytorów polskich do lat 80., niemniej obserwacje te w sporym stopniu mają zastosowanie w przypadku literatury gitarowej przełomu XX i XXI wieku. Według badaczki wartości sonorystyczne są otrzymywane poprzez „odpowiednio ukierunkowane działanie współtworzących ją [sonorystykę] elementów [dzieła muzycznego]”¹². Autorka wskazuje, iż głównym czynnikiem zwykle jest barwa, choć rytm, harmonia, dynamika również mogą tworzyć struktury sonorystyczne. W kontekście muzyki gitarowej warto wyróżnić wspomniane przez Kostrzewską:

- a) w zakresie barwy - poszerzanie instrumentarium i preparację instrumentów;
- b) w zakresie rytmu: perkusyjne traktowanie instrumentu, motorykę oraz niedookreśloność rytmiczną;
- c) w zakresie harmonii: stosowanie klasterów, akordów afunkcyjnych, pasm dźwiękowych oraz skali ćwierćtonowej;
- d) w zakresie dynamiki: obecność efektów i płaszczyzn dynamicznych;
- e) w zakresie kolorystyki: nietypowe zestawienia dźwięków¹³.

Według jej koncepcji punktem wyjścia do analizy sonorystycznych struktur muzycznych jest określenie źródła dźwięku, co na etapie kompozycji wyraża się zwykle przez poszukiwanie nowych jakości brzmieniowych, np. poprzez instrumentację (a w przypadku gitary solo w sporym stopniu oczywiście sprowadza się do artykulacji lub wykorzystania możliwości instrumentu w niekonwencjonalny sposób)¹⁴.

Należy zaznaczyć, iż obecność czynników sonorystycznych w utworze podlega stopniowości. Antoni Poszowski rozróżniał ilościowy i jakościowy stan wartości sonorystycznych, które wskazują na rolę, jaką pełnią w danym dziele. W przypadku stanu ilościowego „zasady techniczne dzieła określane są przez środki polifoniczne lub harmoniczne systemu tonalnego dur-moll [...]. Mówimy w takim wypadku o przejawach sonorystycznych w harmonice, polifonii, czy też utworze w ogóle”¹⁵. Są one zatem czynnikiem podrzędnym. W przypadku stanu jakościowego

¹² H. Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 20.

¹³ *Ibidem*, s. 20–21.

¹⁴ *Ibidem*, s. 21.

¹⁵ A. Poszowski, *op. cit.*, s. 163.

„jeżeli [...] normy techniki kompozytorskiej określane są przez właściwości brzmieniowe materiału dźwiękowego, a elementy muzyczne stają się ich współczynnikami to wykazują one stan nowej jakości”¹⁶. Są one wówczas czynnikiem nadrzędnym.

Iwona Lindstedt zauważa bardzo interesujące rozróżnienie, które wywodzi się z rosyjskiej teorii muzyki:

«Sonoryka», czyli w najszerszym znaczeniu wszelkie przejawy brzmieniowości w muzyce od pierwotnych tendencji w XIX wieku po pełne rozwinięcia w połowie wieku XX, obejmuje trzy typy materiału brzmieniowego związane z jego historycznym rozwojem: «kolorystykę» (koloristika) — muzykę tonalną z elementami brzmieniowymi, «sonorykę» (sonorika) w sensie wąskim — brzmieniowość z elementami tonalności i «sonorystykę» (sonoristika) — brzmieniowość bez elementów tonalności¹⁷.

Stopień obecności przejawów sonorystycznych związany jest zatem również z rozwojem historycznym. Krzysztof Sz wajgier pisał, iż „sonoryzm” otaczała faza poprzedzająca – wyczulenia na aspekt brzmienia, a następowała po nim faza „barwowej kreacyjności”¹⁸, choć obie do niego nie należą. Według Kostrzewskiej, XX wiek w muzyce – mimo wielu różniących się od siebie prądów – charakteryzował się tendencją do poszukiwania nowych efektów brzmieniowych. W rezultacie barwowe myślenie oraz zmiany dotyczące hierarchii elementów dzieła muzycznego doprowadziły do powstania nowej estetyki, nadrzędnej idei kształtującej dzieło¹⁹.

W przytoczonym wcześniej cytacie z Lindstedt, pojawia się wzmianka o sonorystyce w kontekście muzyki XIX wieku. W istocie, część badaczy rozważało możliwość analizy utworów w kategoriach sonorystycznych nie tylko w przypadku muzyki XX, ale i XIX wieku. Taki pogląd przedstawia m.in. Antoni Prosnak. Analizując pod takim kątem etiudy Fryderyka Chopina, a „sonorystyką” nazywa „aspekt struktury muzycznej dowolnie rozwiniętej w płaszczyźnie wertykalnej i horyzontalnej, który powstaje na podstawie całokształtu zjawisk dotyczących tzw. „barwy dźwiękowej”²⁰. Na ten walor brzmieniowy fortepianu – w odniesieniu do muzyki Chopina – uwrażliwiał również Witold Szalonek. Uważał go za element koherentny i celowo uwypuklany przez

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Zob. T. Kiuregian, *Сонорика*, [w]: *Теория современной композиции*, red. W. Cenowa, Moskwa: Muzyka 2005, s. 383–393, cyt. za: I. Lindstedt, *op. cit.*, s. 24.

¹⁸ K. Sz wajgier, *op. cit.*, s. 7.

¹⁹ H. Kostrzewska, *op. cit.*, s. 9.

²⁰ A. Prosnak, *Zagadnienie sonorystyki na przykładzie etюд Chopina*, „Muzyka” 1958, nr 1–2, s. 14–52.

Chopina za pomocą faktury, skrupulatnej pedalizacji oraz współdziałania harmoniki i melodyki. Szalonek zadaje pytanie: „czy brzmieniowość, sonoryzm fortepianu Chopina jest tylko nieistotnym dodatkiem, czy też tworzy wraz z harmoniką, melodyką i rytmiką zintegrowaną jednię tworzonych przez niego najwyższych lotem ducha wypowiedzi muzycznych?”²¹. Analiza aspektów sonorystycznych umożliwia zatem spojrzenie w sposób pełniejszy na dzieło niereprezentujące czystego „sonoryzmu”.

Pisząc o obliczach sonorystyki w muzyce gitarowej należy obszar ten oddzielić od tego, co Szwajgier nazywa „sonoryzmem”, ponieważ utwory na gitarę solo we wspomnianym kierunku muzycznym pełniły rolę znikomą. Niemniej przeanalizuję aspekty, które również dla niego są charakterystyczne, jak „niezwykła narracyjna ekspresywność [...] dzięki niej brzmienia nabierają muzycznie celowego (a nie tylko wrażeniowego) sensu”²². Utwory należące do kategorii „barwowej kreacyjności”, znajdujące się na pograniczu rosyjskiej „sonoryki” i „sonorystyki” są przedmiotem badań niniejszej pracy. Dotyczyć ich będzie analiza stanu wartości sonorystycznych, które wykorzystane są w utworach w różnym stopniu i w różny sposób, więc każde z dzieł znajduje się w innym rejestrze spektrum sonorystyki. Syntetyczne definicje „sonorystyki” przedstawione przez Malinowskiego i Poszowskiego wydają się być adekwatne do zbadania zawartego w pracy zagadnienia. Samo poszukiwanie nowych brzmień to za mało, aby stanowiło wartość artystyczną, o czym mówił stroniący od kategorii „sonorystyki” Bogusław Schaeffer:

Jeżeli samo brzmienie ma być nowe, to musi być w nim zawarta nie jednorazowa porcja efektów /które notabene najszybciej się starzeją/, lecz pełne, mistrzowskie opanowanie nowych kategorii brzmieniowych i umieszczanie ich w muzyce bynajmniej nie na zasadzie dodatku do tego, co łatwo się pisze, a o czym łatwo się zapomina /czas jest tu nieubłagany sędzią/. [...] jest tu olbrzymie pole do popisu dla twórców, którzy zdają sobie sprawę z tego, że nie wystarczy „pisać muzykę”, że muzyka otworzyła przed nami nowe, wspaniałe horyzonty, których walorów muszą zakosztować nie pod kłamliwym szyldem nowej sonorystyki, lecz w swojej kompozytorskiej, wydatnie rozwiniętej praktyce²³.

²¹ W. Szalonek, *Krajobraz dźwiękowy muzyki Chopina*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny”, Grudzień 1993, s. 58–59, [w:] L.M. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Katowice 2002, s. 242.

²² K. Szwajgier, *op. cit.*, s. 8–9.

²³ B. Schaeffer, *op. cit.*, s. 2–4.

Zatem „sonorystyka”, do której będę się odnosił, to nie jedynie poszukiwanie i identyfikacja ciekawych, możliwych do wykonania na gitarze brzmień, ale również opisanie roli jaką odgrywają w ramach ekspresji danego utworu.

1.2 Charakterystyka możliwości brzmieniowych gitary – przegląd literatury

Celem niniejszej pracy nie jest stworzenie spisu współczesnych technik wykonawczych, a refleksja nad rolą sonorystyki i omówienie związanych z nią zagadnień interpretacyjno-wykonawczych w utworach, które spaja sonorystyka. Tym bardziej, że to pojęcie zawiera w sobie więcej elementów, niż tylko ciekawe efekty brzmieniowe, o czym była mowa w poprzednim rozdziale. Natomiast warto mieć świadomość źródeł, w których badacze przybliżali takie środki wykonawcze.

John Schneider w 1985 roku podjął się opisanie zagadnień dotyczących współczesnej (bądź ówczesnej) gitary. W swojej publikacji zarysowuje proces rozwoju instrumentu od 1800 roku do czasów mu aktualnych. Omawia budowę gitary, parametry akustyczne wpływające na barwę, wskazuje stosowane techniki gitarowe w utworach XX-wiecznych i różne sposoby ich notacji. Co ciekawe, poświęca także uwagę eksperymentom w zakresie budowy instrumentów, gitarze elektrycznej, a także wykorzystaniu elektroniki¹.

Pogłębione badanie na pograniczu instrumentalistyki, akustyki, filozofii i fonetyki, dotyczące barwy dźwięku w kontekście gitary klasycznej, przeprowadziła Caroline Traube. W swojej pracy nawiązuje do wniosków przedstawianych przez Schneidera i rozwija je – m.in. opisuje spektrogramy i modele zachowania struny uderzonej *tirando* bądź *apoyando* z użyciem paznokcia, opuszka lub plektrum, a także uwzględnia rejestr i pozycję na gryfie, w której dany dźwięk został wydobyty. Ponadto bada postrzeganie różnic kolorystycznych przez gitarzystów i słownictwo, którym się posługują, odnosząc się do sfery barwowej dźwięku².

Cenne źródło wiedzy stanowi publikacja powstała we współpracy gitarzysty – Setha Josela, z kompozytorem – Mingiem Tsao. To obszerny przewodnik napisany w przejrzysty sposób zarówno dla gitarzystów, zamierzających zgłębić współczesne

¹ Zob. J. Schneider, *The Contemporary Guitar*, University of California Press, Berkeley 1985. W 2015 roku zostało opublikowane nowe, poszerzone wydanie tej książki, zob. J. Schneider, *The Contemporary Guitar*, Rowman & Littlefield Publishers, Lanham 2015.

² Zob. C. Traube, *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*, rozprawa doktorska, McGill University, Montreal 2004.

techniki gry, jak i dla kompozytorów, chętnych do poznania idiomu gitary klasycznej. Autorzy poruszają kwestię konstrukcji gitary, różnorodne temperacje (także mikrotonowe), podstawy notacji oraz szereg technik wykonawczych, każdorazowo obrazowanych przykładami z repertuaru gitarowego. Do podręcznika dołączona jest płyta CD z kilkudziesięcioma przykładami muzycznymi, przedstawiającymi wybrane techniki³.

Powstało więcej podobnych publikacji, które mogą stanowić rodzaj przewodnika dla kompozytorów zainteresowanych gitarą. W tym kontekście można przywołać pracę Angeli Lehner-Wieternik, dotyczącą problematyki notacji i możliwości brzmieniowych gitary klasycznej⁴ czy rozprawę doktorską Roberta Allana Lunna, w której w dość zwarty sposób omawia poszerzone techniki gry na gitarze klasycznej⁵. Znacznie bardziej wyczerpująco opisał to zagadnienie Martin Lawrence Vishnick. Poza szczegółowym scharakteryzowaniem stosowanych tradycyjnych i nowatorskich technik wykonawczych, autor proponuje oryginalne spojrzenie teoretyczne i wprowadza pojęcie „morfologii” które odnosi się do „obiektów dźwiękowych, generujących kontinuum spektralne”⁶. Ponadto badacz dołączył płytę CD, zawierającą ponad 100 przykładów dźwiękowych oraz 10 przykładów wideo.

Warto wspomnieć o pracach związanych z określonym obszarem środków sonorystycznych. Badania Rity Torres dotyczą możliwości wydobywania multifonów na gitarze oraz ich wykorzystania w praktyce kompozytorskiej. Choć najbardziej interesującym Torres obszarem są multifony wzbudzone na amplifikowanym instrumencie, jej praca stanowi cenne źródło także w zakresie dźwięków realizowanych w pełni akustycznie⁷.

Stanley Levi Nazareno Fernandes kompleksowo opisał perkusyjne oblicze gitary. Definiuje na czym polega takie traktowanie instrumentu i odnosi się zarówno do współczesnego, klasycznego repertuaru, jak i gatunku fingerstyle. Gitarzysta uwzględnia rolę efektów perkusyjnych w procesie twórczym, charakteryzuje je i zwraca również uwagę na aspekt wykonawczy. Analizuje pod tym kątem fragmenty wybranych

³ Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2014.

⁴ Zob. A. Lehner-Wieternik, *Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre*, Doblinger, Wien 2002.

⁵ Zob. R.A. Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, rozprawa doktorska, The Ohio State University, Columbus 2010.

⁶ M.L. Vishnick, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, rozprawa doktorska, City, University of London, London 2014, s. 2.

⁷ Zob. R.L. Torres, *A New Chemistry of Sound: The Technique of Multiphonics as a Compositional Element for Guitar and Amplified Guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Católica Portuguesa, Lisbon 2015.

utworów. Uwzględnia także techniczne kwestie związane z perkusyjnym traktowaniem gitary – pozycję przy instrumencie, dbanie o instrument, a także własne ciało, które – nieprzystosowane do takiej gry – może być narażone na kontuzje⁸.

Ciekawy przewodnik po możliwościach preparacji gitary stanowi z kolei praca Petera Yatesa i Matthew Elgarta. W takim procesie mogą zostać wykorzystane m.in. śrubki, spinki, agrałki, klamerki, śrut wędkarski, folia aluminiowa, kapsle, kable, korki, taśma maskująca, kawałki bambusa, plastiku, ściereki, guma piankowa, воск i wiele innych materiałów⁹.

O ile sonorystyczne techniki gitarowe są stosunkowo dobrze opisanym zagadnieniem, w wymienionych pracach brakuje z reguły refleksji nad skuteczną realizacją poszczególnych technik¹⁰. Co więcej, autorzy nie uwzględniają roli i sposobu wykonania środków sonorystycznych w kontekście spójnej interpretacji danej kompozycji. Kwestie te zostaną omówione w niniejszej rozprawie.

1.3 Panorama muzyki gitarowej od lat 60. XX wieku do współczesności

Panorama muzyki gitarowej drugiej połowy XX wieku i początku XXI wieku przedstawiona z perspektywy sonorystycznej pomaga lepiej zrozumieć kontekst, w jakim powstały kompozycje zarejestrowane na płycie stanowiącej opisywane dzieło artystyczne. Pozwala to także dostrzec pola zainteresowań twórców działających w tym czasie oraz cele artystyczne, których realizację umożliwiają nowatorskie środki wykonawcze. Zatem moim celem nie jest sporządzenie katalogu utworów gitarowych, których cechą charakterystyczną jest sonorystyka, a zarysowanie jej możliwości ekspresyjnych za pomocą reprezentatywnych przykładów. Opisywana tematyka dotyczy muzyki przeznaczonej na nieamplifikowaną gitarę klasyczną solo.

Choć eksploracja efektów sonorystycznych przypada przede wszystkim na drugą połowę XX wieku, to możliwości barwowe instrumentu i nietypowe techniki wykonawcze interesowały kompozytorów (a zarazem gitarzystów) znacznie wcześniej.

⁸ Zob. S.L.N. Fernandes, *Percussive Resources of the classical guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2020.

⁹ Zob. M. Elgart, P. Yates, *Prepared Guitar Techniques*, California Guitar Archives, Los Angeles 2020.

¹⁰ W zakresie perkusyjnego traktowania gitary zagadnienie to poruszył we wspomnianej pracy Stanley Levi Nazareno Fernandes, zob. S.L.N. Fernandes, *op. cit.* W innym artykule Rita Torres i Paulo Ferreira-Lopes poruszają praktyczny aspekt wydobycia multifonów, zob. P. Ferreira-Lopes, R. Torres, *The sound world of guitar multiphonics*, [w:] M. Doğanatan-Dack, J. Dack (red.), *Music and sonic art: Theories and practices*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018, s. 78–94.

Dionisio Aguado (1784–1849) porównywał gitarę do małej orkiestry: „Kto by pomyślał, że ze wszystkich [instrumentów] używanych dzisiaj [gitarą] jest być może najbardziej odpowiednim do stworzenia imitacji miniaturowej orkiestry? [...] ćwiczenie jest wygodne i łatwo można zbadać jej naturę poszukując niezwykłych efektów”¹ ². W swoim podręczniku Aguado wskazywał na możliwości naśladowania bębnów, trąbki i harfy³, a podobne sugestie odnośnie imitacji waltorni, oboju, fletu czy fagotu pojawiały się również w tekstach Fernanda Sora⁴ czy Fernanda Ferandiere⁵. Ciekawy przykład nietypowej techniki znajduje się w *Fantaisie villageoise* op. 52 (1832) Fernanda Sora, w której multifony wydobyte na ⑤ i ⑥ strunie nad VI progiem plastycznie naśladują dźwięk dzwonów (zob. przykł. 1).



Przykład 1. F. Sor, *Fantaisie villageoise*, op. 52, Tecla Editions, s. 8, systemy 7–8

Jednym z pierwszych utworów, których głównym założeniem było poszukiwanie i precyzyjna notacja poszerzonych środków wykonawczych, jest *Las seis cuerdas* (1963) Alvara Company’ego (1931). Ten gitarzysta i kompozytor (absolwent Konserwatorium Muzycznego Luigiego Cherubiniego we Florencji, gdzie kształcił się pod okiem m.in. Carla Prosperiego czy Luigiego Dallapiccoli) pozostawał pod wpływem Szkoły Darmstadzkiej, działał w środowisku włoskiej awangardy (do którego należeli m.in. wspomniany Dallapiccola czy Bruno Maderna). W *Las seis cuerdas* wszystkie środki wykonawcze zapisane są niezwykle precyzyjnie, a utwór poprzedza czterostronicowa legenda symboli, które pojawiają się w utworze. Należą do nich m.in. trzy rodzaje fermat,

¹ Tłumaczenie własne. Wszystkich tłumaczeń na język polski dokonał autor niniejszej pracy, chyba że wskazano inaczej.

² D. Aguado, *New Guitar Method*, B. Jeffrey (red.), tłum. Louise Bigwood, Tecla Editions, London 2004, s. 3.

³ *Ibidem*, s. 59.

⁴ F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, tłum. A. Merrick, Tecla Editions, London 2003, s. 16.

⁵ F. Ferandiere, *Arte de tocar la guitarra española*, tłum. Brian Jeffrey, Tecla Editions, London 2013, s. 4–5.

cztery rodzaje wibrata (a także ich możliwe kombinacje), tłumienie konkretnym palcem (przy wykonaniu flazoletów, *étouffé*, *pizzicata*). Kompozytor określa szybkość realizowanego arpeggia i *rasgueada* oraz jego dokładny kształt (zastosowaną aplikaturę i kierunek uderzenia). Graficznie zaznaczona jest pozycja palca uderzającego strunę (kąt ułożenia paznokcia w stosunku do struny, ewentualnie wskazany jego brak), a także miejsce uderzenia struny na skali *sul ponticello* – *sul tasto*. Obecne są symbole dotyczące dźwięków wydobywanych za pomocą samych palców lewej ręki (*pizzicata*, *legata*, klasyczne uderzenia struny), poza tym kilka rodzajów portamenta, dźwięków perkusyjnych (w postaci *tamburo* i *tambora*), uderzeń w pudło rezonansowe (z dokładnym wskazaniem części palca, jak i miejsca na korpusie gitary), czy pocierania strun. Z uwagi na mnogość zastosowanych technik, kompozytor zdecydował się zapisać utwór w taki sposób, że każda z sześciu pięciolinii przyporządkowana jest jednej ze strun gitary (zob. przykł. 2, s. 20). Kompozycja stanowi próbę niezwykle precyzyjnego uwzględnienia i zapisu wszystkich elementów wykonawczych, choć to tylko jedna z wielu możliwości zakodowania efektów sonorystycznych.

Dedico questa nuova edizione all'amico Angelo Gilardino

LAS SEIS CUERDAS

per chitarra

«La guitarra / Hace llorar a los sueños...»

(Federico García Lorca)

Alvaro Company

$\text{♩} = 40$

mp

mp

mp

poco meno

p

pp

intenso

mf

p

mp

Przykład 2. A. Company, *Las seis cuerdas*, Bèrben, s. 10, systemy 1–2

Zupełnie inaczej do tego zagadnienia podszedł Leo Brouwer (1939), który poszukując nowych możliwości brzmieniowych pozostawił wykonawcy znacznie więcej wolności. Twórczość Kubańczyka z przełomu lat 60. i 70. była inspirowana dokonaniem polskiej szkoły kompozytorskiej. W 1961 roku wziął udział w Warszawskiej Jesieni, która wywarła na nim ogromne wrażenie. Na festiwalu poznał m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Tadeusza Bairda czy Sylvana Bussottiego; był także świadkiem prawykonania *Trenu – Ofiarom Hiroszimy* (1960) Pendereckiego⁶. Klastery, elementy aleatoryczne i sonorystyczne dominują w utworach *Canticum* (1968), *Parabola* (1973–1974), *Tarantos* (1973–1974), choć najbardziej dostrzegalne są w *La Espiral Eterna* (1970). Kompozycja oparta jest na szybkich repetycjach określonych figur, które tworzą klastery, a wykonawca decyduje o momencie zmiany struktury. Określona jest dynamika, ale w gestii gitarzysty leży ewentualna zmiana barwy. Brouwer wykorzystuje pizzicata bartokowskie oraz stłumione dźwięki w wysokim rejestrze – kształt tej linii jest zaledwie zarysowany przez kompozytora. Ciekawy efekt tworzy aleatoryczny segment, w którym dźwięki realizowane są poprzez skracanie strun szybkimi i nieregularnymi uderzeniami palców obu rąk (zob. przykł. 3).

C Rapido - Fast - Schnell
Irregolare - irregular - ungleichmäßig

45^{ff}

m. der. right hand rechte Hand
 m. izq. left hand linke Hand

1 3 2 1 3 2 1 3 2 1 (sim.)

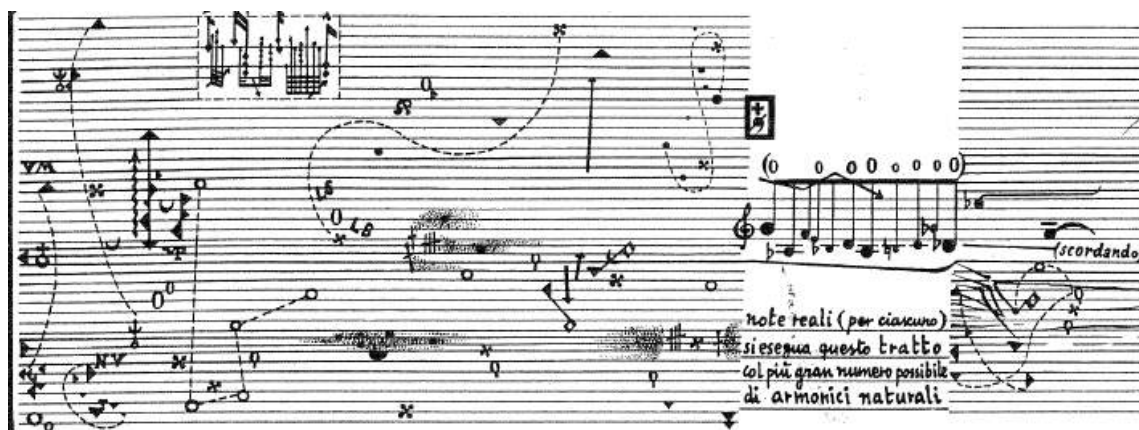
Usar de la m. izq. dedos: 1. 2. 3., mano derecha i.m.a.
 To use left hand fingers: 1. 2. and 3. Right hand: i.m.a.
 Mit dem 1., 2. und 3. Finger der linken Hand. Rechte Hand: i.m.a.

Przykład 3. L. Brouwer, *La Espiral Eterna*, Schott, s. 8, system 1

Jeszcze więcej wolności pozostawił wykonawcy Sylvano Bussotti (1931–2021) – włoski kompozytor, malarz, scenograf i kostiumograf. Jego *Rara (eco sierologico)* (1964–1967) to cykl pięciu utworów stanowiących jedno dzieło, przeznaczone na zespół kameralny, jak i na instrumenty solo: skrzypce, altówkę, wiolonczelę, kontrabas i gitarę. W oryginalnym zamyśle Bussottiego, kompozycja powinna być wykonywana w ramach

⁶ C. McKenna, *An Interview with Leo Brouwer*, „Guitar Review” 1988b, No. 75, s. 10–16.

serii koncertów – każdego wieczoru powinna zabrzmieć partia innego instrumentu. Szóstego dnia wszyscy instrumentalisci powinni wykonać utwór wspólnie, choć każdy z nich realizuje cykl w innej, wskazanej przez kompozytora, kolejności. W trzecim ogniwie pojawia się improwizacyjny fragment, w którym poszczególne symbole są zdefiniowane (dotyczą barwy, artykulacji, flażoletów, teatralnych oddechów), ale wysokości dźwięków, czas ich trwania, a nawet ich kolejność, nie są sprecyzowane (zob. przykł. 4).



Przykład 4. S. Bussotti, *Rara (eco sierologico)*, Ricordi, segment 3

Ciekawym przykładem sonorystycznego utworu jest *Toccatacapriccio* [sic!] (1969) szwedzkiego kompozytora Svena-Erica Johansona (1919–1997). Kompozycja obfituje nie tylko w rasgueada stłumionych strun, efekty perkusyjne wydobywane na całej powierzchni korpusu gitary, arpeggio za siodełkiem bądź nad podstawką (w miejscu wiązania strun). W wybranych momentach Johanson wskazuje, że po uderzeniu pustych strun gitary należy chwycić instrument za główkę i poruszać nim niczym wahadłem. W wykonaniu na żywo skutkuje to zaskakującym elementem teatralnym, z kolei w nagraniu studyjnym – frapującym, przestrzennym efektem akustycznym (zob. przykł. 5, s. 23)⁷.

⁷ Zob. M. Falk, *Toccatacapriccio*, dB Productions, 2021.



Przykład 5. S. Johanson, *Toccatacapriccio*, rękopis, s. 6, systemy 6–7

W odkrywczy sposób sonorystyczne techniki wykorzystał Tristan Murail (1947) w wyjątkowym, spektralnym⁸ utworze *Tellur* (1977). Twórczym wyzwaniem dla kompozytora było zachowanie cech jego muzyki – długiego dźwięku i powolnych zmian na przestrzeni utworu – na instrumencie charakteryzującym się krótkim wybrzmieniem. Odpowiedzią okazały się techniki typowe raczej dla muzyki latynoamerykańskiej bądź flamenco – przede wszystkim różne rodzaje rasgueada i tremola. Murail wolał sięgnąć do etnicznych korzeni gitary, ponieważ nie interesowało go oblicze tego instrumentu, które prezentował Andrés Segovia⁹. Szybkie repetycje, korzystanie z szerokiego zakresu rejestru barwowego w połączeniu z różnym stopniem tłumienia dźwięków skutkują bogactwem wzbudzanych alikwotów i płynną narracją (zob. przykł. 6, s. 24).

⁸ Spektralizm – kierunek zapoczątkowany w latach 70. XX wieku, w którym widmo akustyczne stanowiło podstawę materiału kompozytorskiego. Zob. J. Anderson, *Spectral music*, [w:] Grove Music Online [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50982>, dostęp: 05.09.2024].

⁹ T. Murail (w rozmowie z Rafaelem Andią), *An Interview with Tristan MURAIL* [<https://www.rafaelandia.com/en/tellur.html>, dostęp: 15.09.2024].

TELLUR
pour guitare

Tristan MURAIL
1977

Przykład 6. T. Murail, *Tellur*, Editions Musicales Transatlantiques, s. 2, systemy 1–4

Część kompozytorów poszukiwała nowych efektów brzmieniowych przy użyciu dodatkowych akcesoriów. Pod koniec lat sześćdziesiątych Timothy Walker poprosił Davida Bedforda (1937–2011) o napisanie utworu. Kompozytor na prośbę przystał i wkrótce przesłał gitarzyście utwór *You asked for it* (1969), w którym humorystycznie traktuje instrument oraz zastosowane nietypowe środki wykonawcze. W kompozycji pojawiają się efekty perkusyjne, bending¹⁰ pojedynczych dźwięków jak i akordów, preparacja przy użyciu kartki papieru wsuniętej pod struny czy metalowej łyżeczki, a nawet teatralne polerowanie instrumentu¹¹. Einojuhani Rautavaara (1928–2016) bardziej koherentnie zastosował preparację (także w postaci metalowego akcesorium, np. łyżeczki) w *Serenading a Pair of Giggly Nymphs (Drunk at Night)* z cyklu *Serenades of the Unicorn* (1977). Na powstałym w ten sposób tle pojawia się melodia wykonywana przy pomocy palców samej lewej ręki. Elementy preparacji są obecne w kompozycjach m.in. Maurizia Pisatiego, Michaela Edwarda Edgertona, Minga Tsao, niemniej wydaje

¹⁰ Bending (ang.) – podciąganie struny.

¹¹ T. Walker, *David Bedford* [<https://www.youtube.com/watch?v=kMmPT-ApDSO>, dostęp: 15.09.2024].

się, że ten kierunek nie okazał specjalnie interesujący dla kompozytorów tworzących na gitarę solo. Trudno znaleźć przykłady równie odważnych działań, co preparacja fortepianu przez Johna Cage'a. W mojej ocenie brak potrzeby eksploracji tego obszaru w takim stopniu wynika z szerokich możliwości brzmieniowych, które oferuje niepreparowana gitara klasyczna. Natomiast niezwykle ciekawe i bogate w zastosowaną preparację są niektóre kompozycje na duet gitarowy m.in. *Salut für Caudwell* (1977) Helmuta Lachenmanna (1935) bądź utwory Petera Yatesa i Matthew Elgarta, tworzących Elgart & Yates Guitar Duo¹².

Warto wspomnieć o grupie utworów, w których zastosowane efekty sonorystyczne mają charakter ilustracyjny. Pierwszy, młodzieńczy utwór Nikity Koshkina (1956) to *The Prince's Toys Suite* (1980), w którym wykonawca imituje tytułowe zabawki z poszczególnych części: mrugającą lalkę (*The Doll with Blinking Eyes*), mechaniczną małpkę (*The Mechanical Monkey*) czy zabawę żołnierzami (*Playing Soldiers*). W utworze *Sighs* (1969) brazylijskiego kompozytora Jorge Antunesa (1942), gitarzysta nie tylko wykonuje tytułowe westchnienia¹³, ale także imituje dźwięk *berimbau* – instrumentu wykorzystywanego w brazylijskiej sztuce walki – capoeirze. Specyficzne brzmienie jest uzyskiwane przy pomocy repetycji połączonych ze stopniową skordaturą¹⁴.

Dla wielu kompozytorów właśnie ta cecha gitary klasycznej – łatwość skordatury – jest niezwykle frapująca. W ciekawy sposób wykorzystał ją w *Kurze Schatten II* (1983–1989) Brian Ferneyhough, czołowy przedstawiciel nurtu nowej złożoności¹⁵. Zastosowany strój (① struna obniżona o ćwierć tonu, ② – obniżona o pół tonu, ③ – bez zmian, ④ – bez zmian, ⑤ – podwyższona o ćwierć tonu, ⑥ – podwyższona o ćwierć tonu) dodatkowo urozmaica bogactwo artykulacyjne, barwowe, dynamiczne, rytmiczne, ekspresyjne i sonorystyczne tego utworu. Skomplikowana partytura wydaje się przedstawiać niedościgłe wyobrażenie o kompozycji (zob. przykł. 7, s. 26).

¹² Zob. M. Elgart, P. Yates, *Prepared Guitar*, b.m.w., 2004.

¹³ *Sighs* (ang.) – westchnienia.

¹⁴ Zob. J. Antunes, R. Corrêa, L. Dos Reis, A. Henrique, M. Ferrer, D. Queiroz, *Jorge Antunes – Cordas Dedilhadas*, Selo Sesc, 2020.

¹⁵ *New Complexity* (ang.) – nowa złożoność.

Kurze Schatten II

1

Scordatura

BRIAN FERNEYHOUGH

Przykład 7. B. Ferneyhough, *Kurze Schatten II*, Edition Peters, s. 1, systemy 1–3

20 lat później z mikrotonalnością jeszcze odważniej eksperymentował Wieland Hoban (1978) w *Konkler* (2009). Poza szczegółowo opisaną artykulacją dotyczącą nie tylko wydobywania, ale i sposobu tłumienia dźwięków (np. opuszkami bądź paznokciami), zastosowanych efektów perkusyjnych czy tappingu, kompozytor

korzysta ze specyficznej skordatury. Względem klasycznego stroju gitary ① struna jest obniżona o kwartę zwiększoną, ② – obniżona o tercję wielką i $\frac{1}{4}$ tonu, ③ – obniżona o kwartę czystą i $\frac{3}{4}$ tonu, ④ – obniżona o kwartę czystą 31 centów¹⁶, ⑤ – obniżona o tercję małą i $\frac{1}{4}$ tonu, ⑥ – obniżona o cały ton; w utworze pojawia się także interwał 14 centów.

Modyfikacja stroju gitary nie zawsze była dyktowana chęcią eksperymentów czy poszerzania granic ekspresyjnych. Nuccio D'Angelo (1955) sięgnął do tradycji *Due Canzoni Lidie* (1984). Dyptyk oparł na skali lidyjskiej, którą, jak twierdzi¹⁷, reprezentują interwały charakterystyczne (*a-es* bądź *d-es*). Skala jest mocno schromatyzowana, a w utworze została zastosowana skordatura ② i ⑥ struny o pół tonu w dół – na *b* i *Es*. Umożliwiło to uzyskanie ciekawych współbrzmień przy użyciu pustych strun i naturalnych flażoletów, a w konsekwencji poskutkowało charakterystyczną aurą brzmieniową całego utworu. Podobny przykład stanowi *Koyunbaba* op. 19 (1985) Carla Domeniconiego (1947) – suita inspirowana muzyką turecką, w której koloryt budowany jest poprzez zastosowany strój (puste struny tworzą akord d-moll). Umożliwia on realizację zaskakujących współbrzmień i uzyskanie specyficznie brzmiącego rezonansu instrumentu. Ciekawą syntezę obu podejść obrazuje *Abreuana* (1971) Angela Gilardina (1941–2021), w której kompozytor zdołał połączyć elementy melodyczne (liryczne) ze skordaturą ① struny o interwał ćwierćtonu, a także z pojedynczymi technikami sonorystycznymi.

Możliwości brzmieniowe gitary zainspirowały część twórców do wyrażania treści dotyczących sfery mistycznej. Wyjątkowym przykładem takiej muzyki jest *Ko-Tha* (*Three Dances of Shiva*) na gitarę traktowaną jako instrument perkusyjny (1967) Giacinta Scelsiego (1905–1988). Kompozytor w latach pięćdziesiątych przeżył załamanie psychiczne i zafascynował się duchowością Wschodu, co wyjaśnia inspiracje hinduizmem. Charakterystycznym elementem jego twórczości było zainteresowanie stopniową transformacją barwy, czym zapowiedział dokonania spektralistów¹⁸. *Ko-Tha* niemal w pełni jest oparte na efektach perkusyjnych, i choć pojawiają się także klasycznie uderzane dźwięki, to pełnią one rolę rytmiczną. Kompozycję w swoim

¹⁶ Cent – miara równa jednej setnej części półtonu. Zob. M. Pilch, *Tworzenie i przekształcanie interwałów*, [w:] M. Toporowski (red.), *Dawne temperacje. Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2014, s. 27.

¹⁷ N. D'Angelo, *Some composer's comments about "Due canzoni lidie"* [<http://www.nucciodangelo.it/#pubblicazioni>, dostęp: 16.09.2024].

¹⁸ C. Fox, D. Osmond-Smith, *Scelsi, Giacinto*, [w:] Grove Music Online [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24720> dostęp: 16.09.2024].

repertuarze posiadają zarówno gitarzyści, jak i perkusiści. W czasie wykonania gitara powinna leżeć na stole bądź na kolanach instrumentalisty. Aspekt teatralny, w połączeniu z metafizycznymi inspiracjami Scelsiego, nadaje kompozycji rytualnego charakteru. Całość zanotowana jest w systemie z dwoma pięcioliniami (zob. przykł. 8, s. 29).

KO-THA I, II, III per ghitarra

Lento (♩ = 50)

mp mf quasi f mf quasi f

mf quasi f f quasi f

quasi f f f più f

Più lento (♩ = 42) ppp f

mf (sempre mf)

5 (sempre ♩ = ♩) poco movendo 3

poco f mf f mf

a tempo (♩ = 42) ben sostenendo 5 più sostenendo pp

f mf (sempre mf) pp

4 6 20 3 4

mf f non troppo

appena movendo al tempo 7° (♩ = 50) 5 8

Przykład 8. G. Scelsi, *Ko-Tha*, Éditions Salabert, s. 1, systemy 1-8

Perkusyjne możliwości gitary z tradycyjnymi technikami wykonawczymi umiejętnie łączy Arthur Kampela (1960), brazylijski gitarzysta i kompozytor, który pisał m.in. na zamówienie New York Philharmonic, Fundacji Kusewickiego czy Collegium Novum Zürich¹⁹. W cyklu etiud *Percussive studies* (pierwsza z etiud, zadedykowana Pablo Márquezowi, powstała w latach 1989–1990) wykonawca powinien się wykazać zarówno biegłością prawej, jak i lewej ręki (np. w repetycjach bądź legatych gitarowych), precyzją rytmiczną oraz dobrą synchronizacją realizując warstwy perkusyjną i klasyczną – gitarową.

Wydaje się, że sonorystyczne traktowanie gitary było domeną twórców działających w okolicy siódmej dekady XX wieku. Niemniej istnieje wiele ciekawych, nowszych przykładów takiej muzyki. Simon Steen-Andersen (1976), ceniony duński kompozytor i reżyser, obecnie profesor nadzwyczajny Królewskiej Akademii Muzycznej w Aarhus i Aalborgu, pisząc *in-side-out-side-in...* (2001) kierował się następującą ideą: „Przemiana w «przeciwieństwo», a następnie w przeciwieństwo przeciwieństwa – wypychanie wnętrza na powierzchnię – także w poetyckim sensie”²⁰, co tłumaczy chęć zastosowania nowatorskich środków wyrazu. Poza skordaturą, mikrotonalnością, czy zróżnicowaną artykulacją, wykorzystuje efekt „guero” (budzący skojarzenia z brzmieniem tego latynoamerykańskiego instrumentu), polegający na wydobywaniu szeregu dźwięków perkusyjnych przy pomocy paznokcia, który porusza się wzdłuż gryfu i uderza o progi. W utworze pojawiają się także dźwięki wydobywane po lewej stronie gryfu.

Steen-Andersen tę ideę w jeszcze większym stopniu eksplorował w *Beloved Brother* (2008), będącym aranżacją *Capriccia* B-dur BWV 992 Jana Sebastiana Bacha na „tylną część gitary”²¹. Wykonawca w pełni tłumi struny przy podstawku (np. szmatką) i całość realizuje przy pomocy legat gitarowych i tappingu. W wyniku takiego zabiegu struny rezonują nie nad otworem, a nad gryfem, co tworzy zaskakujący sonorystyczny efekt, budzący skojarzenia z barwą klawikordu²².

W kontekście XX-wiecznych sonorystycznych utworów gitarowych można wymienić m.in. wspomniany wcześniej *Knokler* Wielanda Hobana z 2009 roku, a także

¹⁹ Arthur Kampela [<https://www.berlinerfestspiele.de/en/artist/ab1d351e-ac57-4022-9196-3ff3bf55e272/Arthur-Kampela>, dostęp: 16.09.2024].

²⁰ S. Steen-Andersen, *in-side-out-side-in...*, komentarz wydawniczy, Edition·S, Copenhagen 2011.

²¹ Kompozytor użył sformułowania „arranged for «backside» guitar”; zob. S. Steen-Andersen, *Beloved Brother*, Edition·S, Copenhagen 2011.

²² F. Palmieri, *Simon Steen-Andersen: Beloved Brother (two movements from J.S. Bach's Capriccio in Bb)* [<https://www.youtube.com/watch?v=KwtXFOw0XWo>, dostęp: 16.09.2024].

twórczość hiszpańskiego kompozytora i gitarzysty Agustína Castilli-Ávila (1974), obecnego prezesa International Ekmelic Music Society – stowarzyszenia, zajmującego się propagowaniem muzyki mikrotonowej. Jego kompozycje charakteryzuje przejrzysta faktura, repetytywność, która budzi skojarzenia z minimalizmem, a na przestrzeni całych utworów (bądź ich segmentów) można wskazać dominujące centrum tonalne. Castilla-Ávila zatem korzysta ze sonorystycznych technik wykonawczych, choć jego język muzyczny zakorzeniony jest w tradycji. Przykładami takich kompozycji są m.in. *The Golden Sun Bird* (2015), *Perseiden* (2019) czy *El Silencio que mata* (2021).

1.3.1 Kontekst polski

Z uwagi na istotną rolę sonoryzmu polskiego lat 60. nasuwa się pytanie, w jakim stopniu sonoryści interesowali się gitarą klasyczną oraz jak manifestowały się elementy sonorystyczne w twórczości rodzimych kompozytorów w przeciągu ubiegłych dekad. Gitara pojawia się wprawdzie w pojedynczych utworach orkiestrowych Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendereckiego, Włodzimierza Kotońskiego, Bogusława Schaeffera, lecz w niewielkim stopniu zajmowała tych twórców jako instrument solowy. Należy jednak wspomnieć o *Fünf Fragmente* (1970) Schaeffera (w cyklu pojawiają się dźwięki w wysokim rejestrze o nieokreślonej wysokości, pizzicata bartokowskie, tremolo i rasgueado, a kompozytor uwzględnił także aspekt barwy) czy *Cadenze e arie* na gitarę solo (1988) Kotońskiego, w którym jednak w niewielkim wymiarze wykorzystane są techniki sonorystyczne (kilka stłumionych dźwięków o nieokreślonej wysokości)²³. Kompozycje na gitarę solo Witolda Szalonka przypadają na okres jego twórczości, w którym chętniej sięgał do tradycji. Stąd w *Canzonettie* (1968), *Pawanie na śmierć i zmartwychwstanie pewnych iluzji* (1997) i *Trzech oberkach* (1998) w niewielkim stopniu zostały zastosowane poszerzone środki wykonawcze²⁴.

W kontekście sonorystycznej muzyki gitarowej należy zwrócić uwagę na *Hexachord I* (1973) Romana Haubestocka-Ramatiego (1919–1994), utwór ciekawy

²³ Schaeffer skomponował także *Saitenblick* (1988) na gitarę solo. Według mojej wiedzy partytura nie jest dostępna, ponadto brak informacji dotyczącej prawykonania utworu.

²⁴ Zob. R. Wiczorek, *Wpływ folkloru polskiego na twórczość Aleksandra Tansmana i Witolda Szalonka, na przykładzie Suity in modo polonico oraz Trzech oberków na gitarę*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.

nie tylko ze względu na swoją wariabilną formę²⁵. Kompozycja jest zanotowana na planie przypominającym szachownicę. Diagramy ułożone horyzontalnie i wertykalnie wskazują określone układy na gryfie. Na każdym polu znajduje się określona figura, a kolejność wykonania poszczególnych komórek została ściśle zaplanowana przez kompozytora. Jednocześnie partytura pozostawia wykonawcy dozę dowolności (np. rytm nie zawsze jest sprecyzowany), a w utworze zostały zastosowane także środki sonorystyczne, w postaci np. nagłych glissand nieokreślonych dźwięków, pizzicata bartokowskiego, różnych rodzajów tremolanda czy arpeggia.

Warto wspomnieć także o najbardziej awangardowym utworze Jana Edmunda Jurkowskiego (1933–1989), *Suicie olimpijskiej*, datowanej na drugą połowę lat 70²⁶. Kompozytor zastosował w niej wibrato poprzeczne, elementy aleatoryczne, efekty perkusyjne, trzy rodzaje arpeggia, zróżnicowaną artykulację, uwzględnił także rezonans instrumentu i barwę dźwięku.

Elementy sonorystyczne charakteryzują także twórczość na gitarę solo Aleksandra Nowaka (1979), który sam jest absolwentem w klasie gitary szkoły muzycznej II stopnia. Kompozycja *Things Passed* (2007) powstała na zamówienie festiwalu Śląska Jesień Gitarowa i stanowiła jeden z możliwych do wyboru utworów obowiązkowych w Międzynarodowym Konkursie Gitarowym im. Jana Edmunda Jurkowskiego. Zastosowane w nim techniki to m.in. pocieranie palcami strun, różny stopień tłumienia dźwięków, czy efekty perkusyjne.

Eludium et Fungus (2016) Nowaka zostało skomponowane dla Łukasza Kuropaczewskiego. To utwór jednoczęściowy o płynnej narracji pozbawionej określonego pulsu. Jest oparty na dość swobodnie realizowanych repetycjach wskazanych struktur dźwiękowych. Nowak wyróżnia m.in. kilka rodzajów arpeggia, fermat i wibracji, pojawia się glissando flażoletowe (polegające na płynnym przesuwaniu palca pomiędzy wskazanymi progami), a także różne rodzaje flażoletów, włącznie z flażoletami mikrotonowymi (powstałymi w wyniku wydobycia ich nieco poniżej VI progu).

Techniki sonorystyczne mogą wzbogacać kompozycje zakorzenione w pozornie zupełnie odmiennej stylistyce. Grzegorz Jurczyk (1991), w wyrastających z

²⁵ Zob. M. Nosal, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 77–98.

²⁶ W. Gurgul, *Jan Edmund Jurkowski jako kompozytor na tle innych komponujących gitarzystów w Polsce po 1944 roku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 71–72.

minimalizmu, *Górach mgłą złączonych* (2014) zastosował dźwięki wydobywane samą lewą ręką, pizzicata, a także glissando na ① strunie połączone ze stłumionymi, powtarzanymi dźwiękami.

Zgodnie z tym, co obrazują przywołane przykłady, sonorystyka może manifestować się bardzo różnie – zarówno pod względem stopnia i rodzaju jej wykorzystania, jak i zamierzonych celów artystycznych. Obejmuje ona zarówno bezkompromisowe poszukiwania nowatorskich technik i dźwięków w postaci *in-side-out-side-in...* Steena-Andresena, jak i skordaturę w kompozycjach zakorzenionych w tradycji, jak np. w *Koyunbabie* op. 19 Domeniconiego. Jakości sonorystyczne mogą podkreślić wydźwięk postmodernistycznego żartu *You asked for it* Bedfora, jak i dotykać sfery mistycznej w *Ko-Tha* Scelsiego. Współgrają one z idiomem instrumentu – zarówno w przypadku komponujących gitarzystów czy kompozytorów, starających się zrozumieć naturę gitary, jak i u twórców, którzy chcących uciec od oczywistych sposobów wykorzystania gitary. Prezentowane w kolejnym rozdziale kompozycje Maurizia Pisatiego, Pēterisa Vasksa, Pawła Malinowskiego i Luciana Beria, szczegółowo obrazują zróżnicowaną rolę aspektu sonorystycznego w literaturze gitarowej XX i XXI wieku.

2 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze wybranych dzieł na gitarę solo

2.1 Maurizio Pisati – *Sette studi*¹

2.1.1 Sylwetka kompozytora

Maurizio Pisati (1959) jest włoskim kompozytorem i gitarzystą, absolwentem Konserwatorium Giuseppe Verdiego w Mediolanie. Swoją warsztat kompozytorski doskonalił pod okiem Adriana Guarnieriego i Giacomina Manzoniego, a także – w ramach kursów mistrzowskich w Città di Castello – u Salvatore Sciarrina; brał też udział w międzynarodowych Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadcie. Był kilkakrotnie nagradzany w międzynarodowych konkursach kompozytorskich, a jego utwory ukazują się nakładem wydawnictwa Ricordi. Współpracuje z wybitnymi gitarzystami specjalizującymi się w wykonawstwie muzyki współczesnej, m.in. Eleną Càsolì, Magnusen Anderssonem, Arturem Tallinem². Jest profesorem Konserwatorium Giovanniego Battisty Martiniego w Bolonii. Prowadził kursy, wykłady i lekcje mistrzowskie w ośrodkach akademickich w Tokio, Reykjavíku, Växjö czy Melbourne³.

Pisati kształcił się w klasie gitary Paola Chericiiego i Claudia Contiego w Konserwatorium w Mediolanie. W latach 1983–1989 założył Laboratorio Trio, w którym realizował się jako gitarzysta. Jest także pomysłodawcą ZONE⁴ – kolektywu, grupy twórczej skupionej wokół muzyki tego włoskiego kompozytora; w zespole sam gra na gitarze MIDI i live electronics. W inicjatywę zaangażowanych jest nie tylko kilkudziesięciu muzyków, ale także inżynierowie dźwięku, twórcy wideo, aktorzy czy malarze. Maurizio Pisati, wraz z Eleną Càsolì, prowadzi także autorską oficynę LArecords, zajmującą się wydawaniem muzyki oraz przedsięwzięć na pograniczu muzyki i literatury.

W swojej twórczości łączy rzemiosło kompozytorskie i otwartość na eksperymenty brzmieniowe z doskonałą znajomością gitary, co skutkuje nowatorskim i idiomatycznym

¹ W podrozdziale poszerzam zagadnienia, które przedstawiłem w artykule: R. Wieczorek, *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizio Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

² Źródło – [<http://www.mauriziopisati.com/catalogue>, dostęp: 24.11.2022].

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

wykorzystywaniem tego instrumentu. Kilka swoich kompozycji przeznaczył na gitarę klasyczną solo: m.in. sonorystyczne *Sette studi* (1990); *Ghiribizzi* (1996), które mogą być wprowadzeniem do muzyki współczesnej dla młodszych gitarzystów z uwagi na niższe wymagania wykonawcze oraz oszczędniej eksplorowany aspekt brzmieniowy; *Caprichos de simios y burros* (2003), w których dominuje aspekt rytmiczny. Powstało także kilka kompozycji na gitarę klasyczną i taśmę m.in. *Spiriti sospesi, teatro spiritoso su sei corde* (2020), czy *Chahack* (2009) i *Poema della Luce* (2002) z opcjonalnym wykorzystaniem taśmy.

Pisati skomponował kilkanaście utworów na inne instrumenty solowe, jednak większą część jego twórczości stanowi muzyka kameralna, często z wykorzystaniem multimedii (wspomnianej taśmy audio bądź audio-wideo), a także dzieła sceniczne. W kompozycjach (a także swoich wypowiedziach) odwołuje się do teatru⁵, a dziełem które spaja wiele jego inspiracji – eksperymenty w zakresie barwy dźwięku, kameralistykę, multimedia i różne formy sztuki – jest *Theater of Dawn* na głos, flet prosty, saksofon, klarnet basowy, gitarę, altówkę, perkusję, fortepian, kontrabas oraz taśmę audiowizualną. We wspomniane dzieło włączone zostały także niektóre wcześniejsze kompozycje kameralne: 7, *Sette Duo*, *Night*, *Dawn*, a także filmy Maxa Bertolaia: *Manoscritto* oraz *For a Theater of Dawn*, inspirowane obrazami Ferrucia Bigiego i rękopisami Maurizia Pisatiego. W cyklu *Sette Duo*, jak i całym *Theater of Dawn*, twórca czerpie inspiracje z alpejskich legend o górskich duchach włoskiego pogranicza, a poszczególne części zostały zatytułowane imionami konkretnych postaci (*ALP* – na gitarę i flet prosty basowy, *EY DE NET* – na gitarę i perkusję, *HABERGEISS* – na gitarę i klarnet basowy, *SAMBLANA* – na gitarę i saksofon tenorowy, *YEMELES* – na gitarę i głos, *ODOLGHES* – na gitarę i kontrabas, *DERSCIALET* – na gitarę i altówkę)⁶. W tych duetach kompozytor traktuje sonorystycznie oba instrumenty, dominującym aspektem jest barwa, a także elementy teatru instrumentalnego, na który zwraca uwagę Jessica Kaiser⁷. Warto podkreślić, że partia gitary bazuje

⁵ Tak Pisati opisywał aspekt ruchu w *Studio no. 5*: „Tutaj sam ruch jest częścią partytury, jest *na scenie*. Gitara jest *sceną* teatralną: taniec rąk stwarza muzykę”, [w:] M. Pisati, E. Càsoli, *Largo teso: The Seven Studies for guitar by Maurizio Pisati*, „Proceedings of The 21st Century Guitar Conference 2019 & 2021” 2023, s. 20.

⁶ Tę inspirację Pisati zaczerpnął z twórczości pisarki Brunamarii dal Lago Veneri. Jak wskazuje kompozytor Samblana to imię królowej, a Yemèles to jej córki, bliźniaczki, ratujące zaginionych wśród skał. Pozostali bohaterowie to złe bądź złośliwe duchy. Zob. R.M. Santorsa, M. Delprat, J.C. Pacheco, H. Queirós, K. Juillerat, C. Wasmer, L. Mendoza, A. Dottrens, *MAURIZIO PISATI: Set7*, komentarz wydawniczy, KAIROS, 2018, s. 10–11.

⁷ Zob. J. Kaiser, *Exploring Musical Togetherness: An embodied approach to relational interpretation in Maurizio Pisati's Sette Duo*, „Music & Practice” 2023, nr 10.

na skomponowanych wcześniej *Sette studi*, w których także przeważa aspekt sonorystyczny, co – retrospektywnie – nakreśla kontekst i inspiracje opisywanych etiud.

2.1.2 Tło powstania

Cykl *Sette studi* (1990) został skomponowany dla włoskiej gitarzystki – prywatnie żony kompozytora – Eleny Càsoli, która prawykonała go na 35. Międzynarodowych Letnich Kursach Muzyki Nowej w Darmstadcie w 1990 roku. Maurizio Pisati wskazuje, że inspiracją do powstania etiud była nie tylko chęć eksploracji innowacyjnych technik wykonawczych i sposobów artykulacji, ale także rozwijanie bogactwa brzmieniowego instrumentu i stworzenie alternatywnego mikroświata, w którym dźwięki postrzegane jako tradycyjne, stanowią wyjątek na tle gęstej faktury⁸. Kompozytor w oryginalny sposób postrzega fenomen dźwięku, zauważa że: „[dźwięki] „konwencjonalne” i „niekonwencjonalne” stanowią jedynie pewną klasyfikację: stłumiony dźwięk nie jest wydobyty „inaczej”, to po prostu dźwięk o określonej wysokości i barwie⁹”. W cyklu dominują zatem te elementy dzieła muzycznego, które w największym stopniu bezpośrednio wiążą się z sonorystyką – artykulacja, kolorystyka i dynamika.

W etiudach kompozytor podejmuje także kwestię stosunkowo niewielkiego wolumenu dynamicznego gitary. Postrzega ją nie jako wadę, a cechę każdego wydobytego dźwięku. Partytura obfituje w kontrastujące oznaczenia dynamiczne – Pisati zachęca więc wykonawcę do poszukiwania granic percepcyjnych, tak w dynamice *fortissimo*, jak i *pianissimo possibile*. Dopuszczalne jest użycie opcjonalnego nagłośnienia nie celem zwiększenia wolumenu, a uwypuklenia różnic dynamicznych.

Zrozumienie idiomu gitary przez Pisatiego przejawia się nie tylko w znajomości charakterystyki brzmieniowej gitary, pełnego wykorzystania możliwości dynamicznych, ale także zastosowania szerokiej palety technik. Co ciekawe, środki sonorystyczne kompozytor wykorzystuje w wybranym zakresie – w ogóle nie korzysta ze skordatury, efektów perkusyjnych czy preparacji. Zrywa jednak z tradycyjną konwencją, w której każda etiuda podejmuje jeden, odmienny problem techniczny. Choć można wyszczególnić odmienne elementy spajające ogniwa, niektóre z technik – jak np. różne rodzaje tremola – przewijają się przez większość części. Świadomość i celowość

⁸ M. Pisati, *Sette studi*, słowo wstępne, Ricordi, Milano 1991.

⁹ *Ibidem*.

wykorzystanych środków potwierdzają słowa twórcy, który zwraca także uwagę, że wskazana aplikatura „nie jest tylko sugestią i powinna być traktowana jako kluczowa dla wiernej interpretacji *Sette studi*¹⁰”. Niemniej jednak w wybranych przypadkach proponuję alternatywne rozwiązania wykonawcze, które korzystnie wpływają na ekspresję utworów.

2.1.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze

Podstawowym wyzwaniem dla wykonawcy, który po raz pierwszy styka się z *Sette studi*, jest analiza partytury, a przez to stworzenie wyobrażenia o utworze. Etiudy pozbawione są w zasadzie metrum i kresek taktowych¹¹, a ich zapis w pierwszym kontakcie wydaje się bardzo skomplikowany – złożone struktury rytmiczne łączą się z zagadkową notacją różnorodnych technik, kontrastową dynamiką oraz licznymi i bardzo wyczerpującymi wskazówkami wykonawczymi. Całość budzi skojarzenia z partyturami graficznymi takich twórców, jak Roman Haubenstock-Ramati czy George Crumb. Pisati w następujący sposób przybliżał proces utrwalania muzycznej idei: „Komponując *Sette studi* moja kartka papieru była niczym teatr: określony ruch czy aplikatura były konkretnym środkiem umożliwiającym osiągnięcie zamierzonego muzycznego efektu, stały się więc techniką, która w konsekwencji wymagała szczególnego opracowania i zapisania”¹². Świadomość tego procesu oraz faktu, że jedną z inspiracji kompozytora były jego własne improwizacje,¹³ pomaga wykonawcy w zrozumieniu natury tej muzyki. Istotną rolę pełnią zatem łuki frazowe oraz inne elementy, które na poziomie graficznym komunikują ekspresję utworu.

Kluczowe jest przyswojenie trzyszyronkowej legendy objaśniającej wykorzystane techniki oraz sposoby artykulacji. Kompozytor zastosował różne sposoby realizacji tremola, rasgueada, glissanda, tłumionych dźwięków, flażoletów, tappingu czy efektów powstałych w wyniku pocierania paznokciami wzdłuż strun. Znajomość słownictwa muzycznego – czyli środków wyrazu – którymi posługuje się Pisati, umożliwia poznawanie kolejnych płaszczyzn utworu.

¹⁰ *Ibidem*.

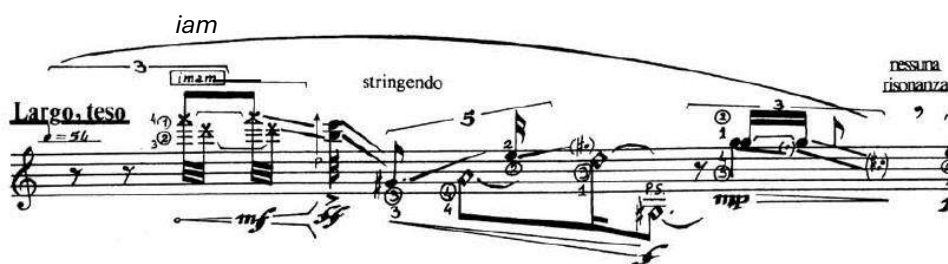
¹¹ Za wyjątkiem kilku fragmentów: *Studio no. 5* i *no. 6*, oraz ostatnich systemów *Studio no. 4*.

¹² M. Pisati, E. Càsoli, *op.cit.*, s. 19.

¹³ *Ibidem*, s. 18.

Studio no. 1

Studio no. 1 opatrzone jest oznaczeniem wykonawczym – *Largo, teso.* „Szeroką” ekspresję można uzyskać skupiając się na ciągłości frazy, budowanej poprzez tremolo, a napięcie wzmacnia wyrazista realizacja szczegółowo zanotowanej dynamiki. Elena Càsoli podkreśla, że w etiudzie wprowadzone są techniki kluczowe dla całego cyklu¹⁴. Utwór oparty jest na kombinacji różnych rodzajów: tremola, glissanda i flażoletów, co zaznacza się w pierwszej frazie utworu. Otwiera go tremolo *dal niente* połączone ze stłumionymi dźwiękami e^2 i a^2 ¹⁵, następuje stopniowe glissando i sforzato na dźwiękach h^1 e^2 wykonane palcem *p*, a następnie nagle glissando, po którym kolejne glissanda – tym razem w górę – prowadzą do narastających dynamicznie flażoletów, a całość zamyka glissando dwudźwięku i oddech z dopiskiem *nessuna risonanza* wskazującym na stłumienie rezonansu (zob. przykł. 1).



Przykład 1. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 2, system 1

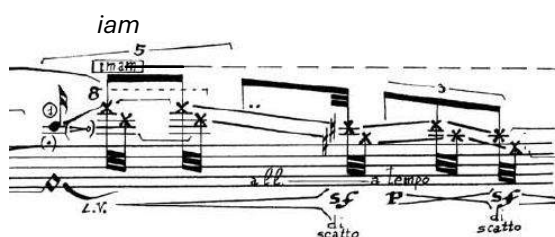
Tremolo jest techniką, która przewija się przez wszystkie części cyklu. Charakterystyczną jej odmianą jest „tremolo okrężne”¹⁶, które polega na ciągłym, bardzo szybkim uderzaniu dwóch (a czasem trzech) sąsiednich strun – w oryginalnym zamyśle kompozytora – kombinacją palców *i-m-a-m*. Rezultatem tej techniki jest nieprzerwane pasmo dźwięku, którego dynamikę można swobodnie modulować. Etiudy mogą stwarzać okazję do rozwoju techniki prawej ręki, dlatego ich wybrane fragmenty warto ćwiczyć tą aplikaturą. Niemniej jednak proponuję zastosować kombinację *i-a-m*, która umożliwia

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ W niniejszej pracy wielodźwięki będą zawsze notowane od najniższego do najwyższego dźwięku, chyba że wskazano inaczej.

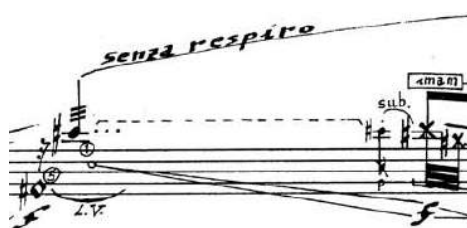
¹⁶ *Circular tremolo* (ang.) – tremolo okrężne.

bardziej precyzyjną realizację założeń artystycznych, oraz różnicowanie tej techniki na przestrzeni kompozycji. Kombinacja *i-a-m* pozwala na szybsze i płynniejsze repetycje, a w konsekwencji swobodną realizację sonorystycznego, ciągłego pasma dźwięków. Co więcej, takie rozwiązanie pomaga ustrukturyzować warstwę rytmiczną utworu – *Studio no. 1* oscyluje wokół tempa $\text{♩} \approx 60$. W takim wypadku na każdą szesnastkę wypada może przypadać jedna grupa *i-a-m*, co staje się rytmicznym punktem odniesienia, a także stabilizuje wewnętrzny puls utworu. Takie podejście do tremola sprawdza się we wszystkich etiudach. Ułatwia to również precyzyjną realizację zmiennej i kontrastującej dynamiki – na poniższym przykładzie warto zaplanować wykonanie sforzat palcem *i*, co pomaga wyostrzyć ich charakter (zob. przykł. 2).



Przykład 2. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 2, system 1

Tremolo może być też repetycją jednego dźwięku na jednej strunie. Na poniższym przykładzie powoduje płynne narastanie dynamiki (zob. przykł. 3).

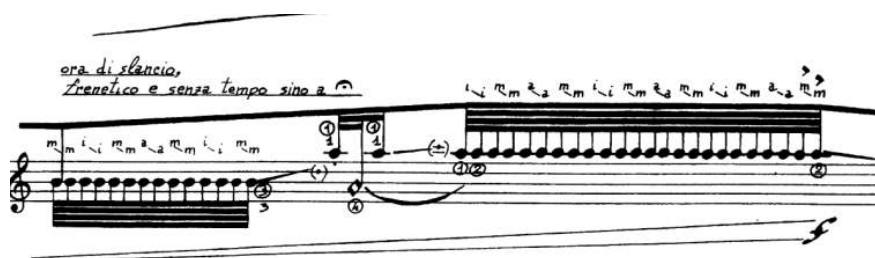


Przykład 3. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 2, system 2

Repetycje zaprezentowane poniżej w praktyce wydają się niczym nie różnić od tremola okrężnego. Pisati wskazuje¹⁷, że tak zanotowane wartości powinny być

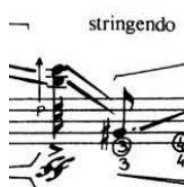
¹⁷ M. Pisati, *Sette studi*, wskazówki wykonawcze, Ricordi, Milano 1991.

bardziej rytmiczne. W tym wypadku proponuję zachować aplikaturę wskazaną przez autora – dźwięki można w dodatku wykonać techniką *apoyando*, co pozwala uzyskać selektywny, gęsty i narastający szereg dźwięków (zob. przykł. 4).



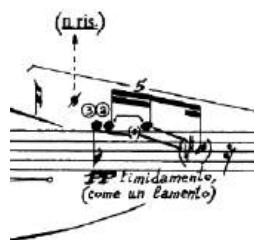
Przykład 4. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 3, system 4

Technice glissando warto nadać różnorodny charakter. Glissando może być nagłe i krótkie, połączone ze sforzatem (zob. przykł. 5), nieśmiałe, jęśliwe¹⁸ (zob. przykł. 6, s. 41), czy nerwowe, w postaci nawarstwienia wielu glissand na kilku strunach (zob. przykł. 7, s. 41). W przypadku glissand oznaczonych akcentem, sugeruję je wykonać *apoyando*, które pomoże je wyróżnić dynamiką i barwą.



Przykład 5. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 2, system 1

¹⁸ *Timidamente (come un lamento)* (wł.) – nieśmiałe (imitując jęk).

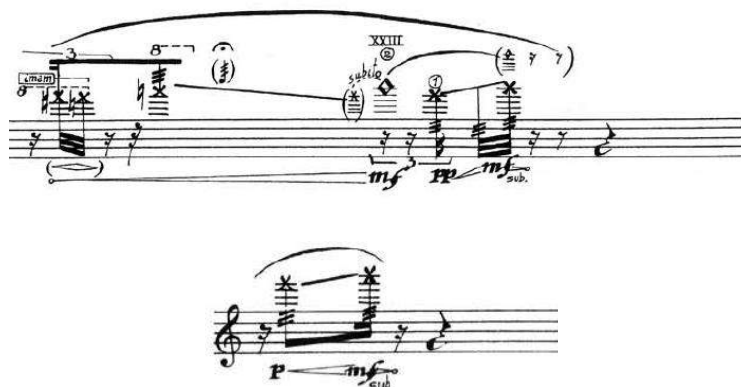


Przykład 6. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 3, system 1



Przykład 7. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 3, system 1

Różnicować można także stopień tłumienia poszczególnych dźwięków (choć ten element w największym stopniu jest eksplorowany w *Studio no. 4*). Na poniższym przykładzie tremolo i glissando prowadzą do flażoletu h^2 , kolejne glissando do stłumionego, lecz wciąż rezonującego flażoletu, a za trzecim razem dźwięk h^2 powinien zostać w pełni stłumiony (zob. przykł. 8).



Przykład 8. M. Pisati, *Studio no. 1*, Ricordi, s. 4, systemy 3–4

Opisywane techniki Pisati łączy ze sobą, co umożliwia kształtowanie dźwięku bądź pasma brzmieniowego na dłuższym odcinku, wzorem instrumentów dętych bądź smyczkowych. Kompozycję zamyka seria glissand i tremola. Aby zachować płynność frazy i zapisane relacje rytmiczne, należy starannie przemyśleć aplikaturę. Sugeruję zaplanować sześć repetycji na każdą ósemkę triolową oraz po cztery repetycje na każdą szesnastkę kwintolową. Dzięki temu palce prawej ręki się nie krzyżują i można swobodnie kontrolować charakter frazy (zob. przykł. 9).

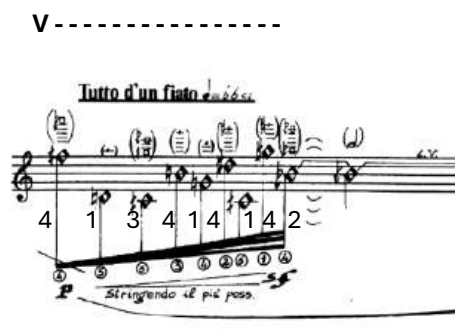


Przykład 9. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 4, system 4

Studio no. 2

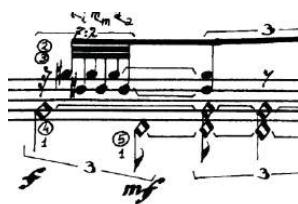
Studio no. 2 utrzymane jest w tempie $\text{♩} = 66$ ca., jak wskazuje kompozytor, należy je wykonać *tutto d'un fiato*, czyli jednym tchem. W istocie, to najkrótsze z ogniw – trwa niecałą minutę. W tym utworze ważną rolę pełnią łuki frazowe, które organizują materiał w kilka fraz, z czego najdłuższa – także najbardziej wymagająca – rozpisana została na przestrzeni trzech ostatnich systemów. Dominującymi technikami są tremolo oraz – stosowane częściej niż w poprzedniej części – flażolety; Pisati eksperymentuje także z multifonami. Utwór otwiera rozpędzający się szereg flażoletów i multifonów o narastającej dynamice. Kompozytor zanotował przybliżone pozycje poszczególnych dźwięków na gryfie. Aby uzyskać klarownie brzmiące dźwięki, należy je wykonać *sul ponticello*. Przebieg jest dość szybki, aby usprawnić jego wykonanie, warto wykorzystać cechę gitary, polegającą na możliwości wydobywania określonego flażoletu w dwóch różnych miejscach na tej samej strunie. Flażolet na ④ strunie w pozycji dźwięku f^{\sharp} można wykonać także w okolicach VIII i IX progu, flażolet h^2 zapisany na IV progu na ③ strunie można wykonać na IX progu, a flażolet gis^1

na ① strunie można zrealizować na IX progu. Poniższy przykład ilustruje proponowaną przeze mnie aplikaturę, a V pozycję należy uznać za wyjściową (zob. przykł. 10).



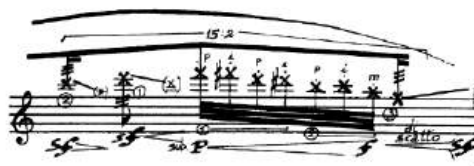
Przykład 10. M. Pisati, *Studio no. 2*, Ricordi, s. 5, system 1

W tej etiudzie tremolo pełni także rolę harmoniczną i uzupełnia wybrzmiewające flażolety. Należy się zatem skupić na nieco wolniejszym i selektywnym wykonaniu tej figury (zob. przykł. 11).



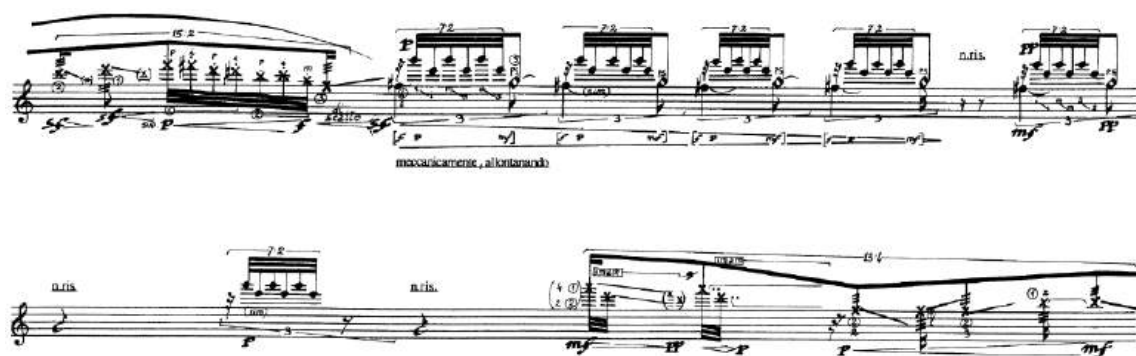
Przykład 11. M. Pisati, *Studio no. 2*, s. 5, system 1

Po raz pierwszy tremolo na jednej strunie jest zestawiane z przebiegiem dźwięków tłumionych palcami lewej ręki. Warto je wykonać odrobinę *tenuto*, aby odróżniały się od często stosowanego tremolo w połączeniu z glissandem (zob. przykł. 12).



Przykład 12. M. Pisati, *Studio no. 2*, Ricordi, s. 5, system 2

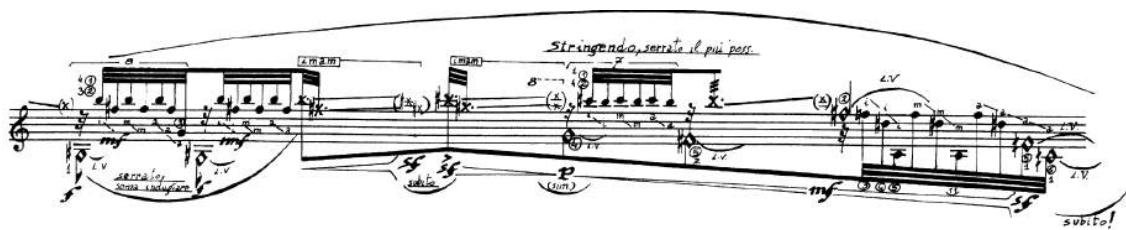
W 2. i 3. systemie narracja zatrzymuje się, a *tremolo* w połączeniu z brzącą sekundą fis^1-g^1 należy wykonać *meccanicamente, allontanando*¹⁹. W utrzymaniu precyzji rytmicznej pomaga skupienie się na dolnym głosie, który wyznacza puls; należy także pamiętać o dokładnej realizacji pauz. Prawą rękę warto ustawić prostopadle do strun, celem uzyskania jaskrawego dźwięku wykonanego przy użyciu *tremolo*, który koresponduje z mechanicznym charakterem. Powrót do narracji „jednym tchem” przygotowuje segment oparty na tremolo okrężnym – rozpoczyna się od wcześniej repetowanych dźwięków $e^2 h^2$, tym razem jednak struny są przytłumione, a krótka fraza stopniowo wydłuża się (zob. przykł. 13).



Przykład 13. M. Pisati, *Studio no. 2*, Ricordi, s. 5, systemy 2–3

Dla utrzymania długiej frazy, kluczowa jest przede wszystkim klarowna realizacja flażoletów i multifonów, które stanowią ramę utworu. Podobnie jak w *Studio no. 1*, dźwięki te wyróżniają się konwencjonalnością na sonorystycznym tle, złożonym z tremola okrężnego. Wzbudzone flażolety, a także współbrzmienia dźwięków naturalnych powinny swobodnie rezonować, co w znacznej mierze przyczynia się do łączenia motywów w większą całość (zob. przykł. 14, s. 45).

¹⁹ *Meccanicamente, allontanando* (wł.) – mechanicznie, oddalając się.



Przykład 14. M. Pisati, *Studio no. 2*, Ricordi, s. 5, system 4

Studio no. 3

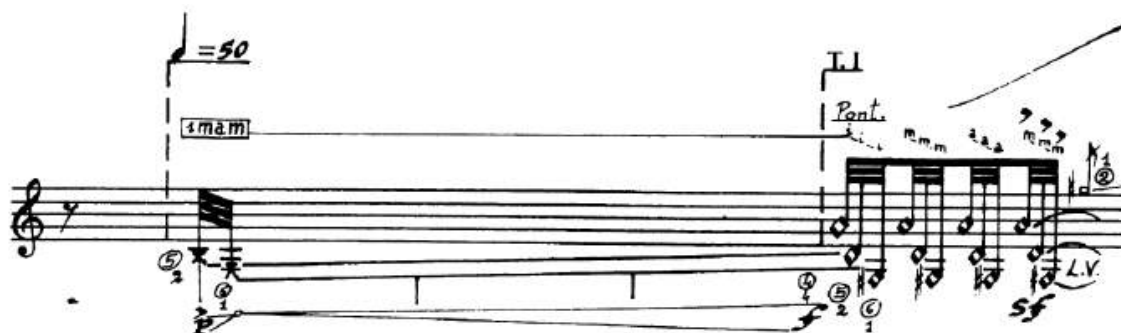
Studio no. 3 ma charakter *fluido*, czyli płynny. Puls jest zmienny – raz ósemkowy, raz ćwierćnotowy, lecz tempo wciąż oscyluje wokół $\text{♩} \approx 60$. Utwór rozpoczyna się w tempie $\text{♩} = 112$, a po pauzie półnotowej pojawia się nowa technika – rodzaj tła sonorystycznego, powstającego w wyniku serii glissand, szybkiego i miarowego przesuwania w kwintolach interwału sekundy wielkiej o sekundę w górę i w dół jedynie przy pomocy lewej ręki. Z tej warstwy wyłaniają się pojedyncze, tradycyjnie wydobywane dźwięki, realizowane w nieregularnym rytmie prawą ręką, co tworzy ciekawą, niespokojną aurę. Aby skutecznie wykonać tę technikę, należy zwrócić uwagę na rozluźnienie lewej ręki; pomocne jest zachowanie wewnętrznego pulsu – warto ćwiczyć każdą grupę osobno, akcentując i zatrzymując się na pierwszym współbrzmieniu w grupie (zob. przykł. 15).



Przykład 15. M. Pisati, *Studio no. 3*, Ricordi, s. 7, system 1

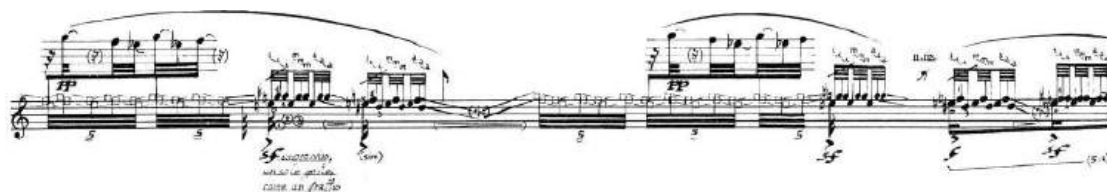
Kontrast stanowi segment oznaczony tempem $\text{♩} = 50$. Powraca tremolo okrężne, a na każdą ćwierćnotę przypadają cztery powtórzenia kombinacji *i-a-m*. Opisywana technika tym razem ma charakter quasi-spektralny. Przytłumione dźwięki stopniowo transformowane są we flażolety i multifony, poprzez stopniowe przesuwanie palców lewej ręki znad I do IV pozycji. Klarowność wzbudzanych alikwotów można

kontrolować dozując docisk palców lewej ręki i stopień tłumienia dźwięków, a także przenosząc prawą rękę do rejestru *sul ponticello* (zob. przykł. 16).



Przykład 16. M. Pisati, *Studio no. 3*, Ricordi, s. 7, system 4

Ekscytującą ekspresję tworzy warstwa dynamiczna, kluczowa jest zatem realizacja pauz bądź oddechów oznaczonych *nessuna risonanza*. Sonorystyczne, kwintolowe tło w cichej dynamice kontrastuje z akcentowanymi glissandami wykonanymi sforzato. Największy kontrast stanowi tremolo, we fragmencie oznaczonym *improvviso, un solo gesto, come un griffaio*²⁰. Energiczne glissando w połączeniu z akcentem wprowadza spore napięcie. Można je dodatkowo podkreślić grą w rejestrze *sul ponticello*, prostopadle do strun i zgodnie ze wskazówką wykonawczą – „drapiąc” struny (zob. przykł. 17).

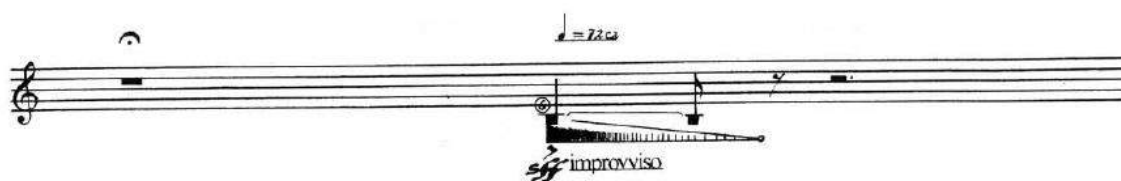


Przykład 17. M. Pisati, *Studio no. 3*, Ricordi, s. 10, system 2

²⁰ *Improvviso, un solo gesto, come un griffaio* (wł.) – nagle, jednym gestem, jakby drapiąc.

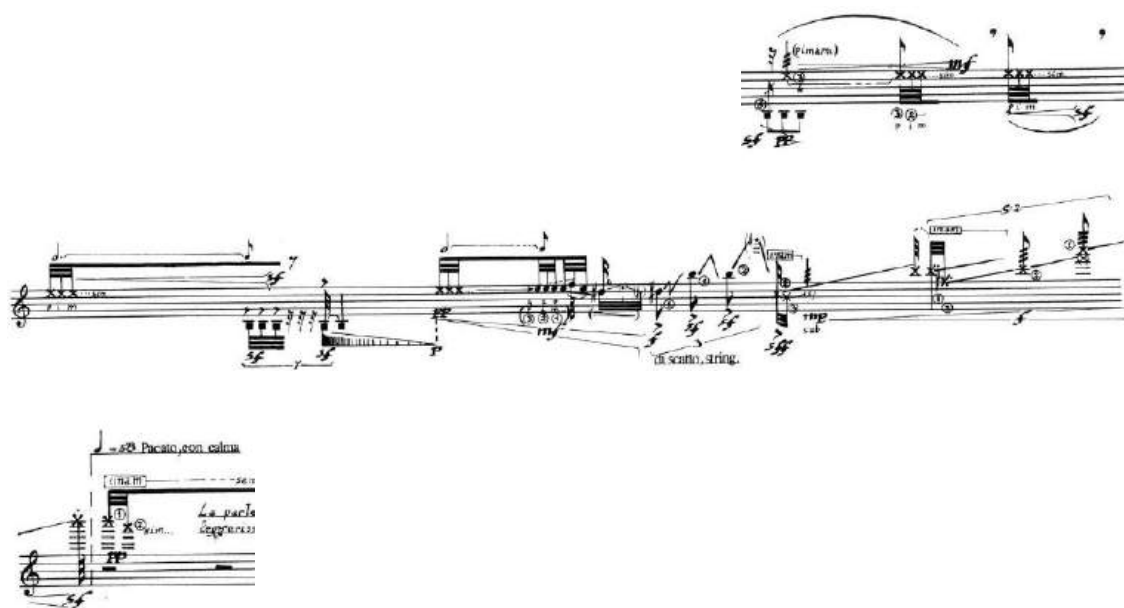
Studio no. 4

Studio no. 4 Pisati oparł na tremolo okrężnym, które umożliwia operowanie długą, nieprzerwaną frazą. Dominuje dynamika *piano*, a nagle sforzata czy crescendo na krótkich odcinkach raptownie wzmagają napięcie. Początek utworu utrzymany jest w tempie $\text{♩}=72$, rozpoczyna go całonutowa pauza z fermatą, którą niespodziewanie przerywa nowa technika – odmiana legata gitarowego, polegającego na wielokrotnym (i coraz wolniejszym) uderzaniu palcem lewej ręki dźwięku *h* na ⑥ strunie (zob. przykł. 18).



Przykład 18. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 12, system 1

Spomiędzy kolejnych uderzeń w dynamice *pianissimo* wyłania się tremolo, będące repetycją stłumionego dźwięku *e*¹. Sugeruję, aby od początku wykonać je kombinacją palców *p-i-m* na ② i ③ strunie, dzięki czemu sprawnie można przejść na niestłumione, brzmiące tremolo oscylujące wokół dźwięku *e*¹. Sforzata na końcu repetycji można podkreślić akcentując palcem *p*, należy także zwrócić uwagę na zanotowane oddechy przerywające narrację. Akcentowane glissanda (*di scatto*, *stringendo*) proponuję dodatkowo wzmocnić, wydobywając je jasną barwą i z użyciem techniki *apoyando*. Krótka kulminacja prowadzi do kolejnej, nieco spokojniejszej części *Pacato, con calma* (zob. przykł. 19, s. 48).

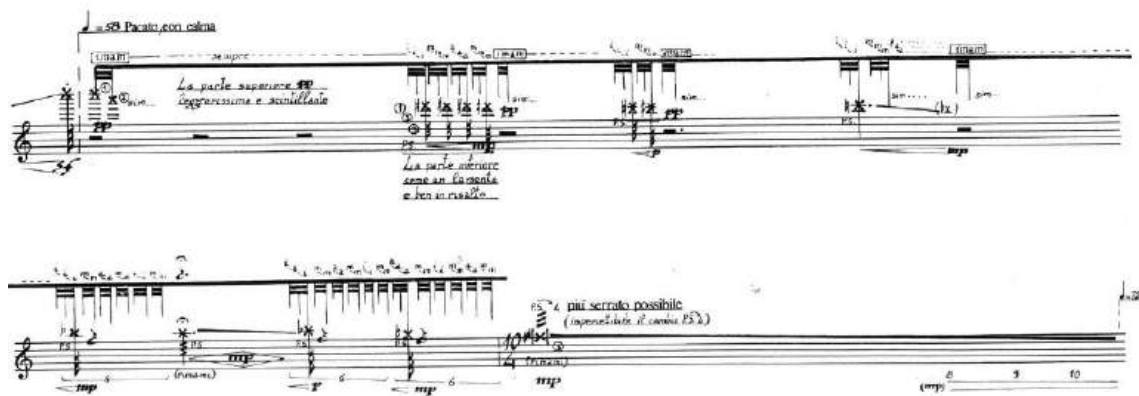


Przykład 19. M. Pissati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 12, systemy 1–3

Etiuda daje przestrzeń do eksperymentów w zakresie modulacji brzmienia lewą ręką. Tłumienie strun opuszkami palców uwydatnia niedookreśloność wysokości dźwięków, a skracanie ich paznokciami tej ręki pozwala wyeksponować zaznaczone wysokości oraz uzyskać odmienną ekspresję. *Pacato, con calma* utrzymane jest w tempie $\text{♩} = 58$. Jak zaznacza kompozytor, górny głos powinien brzmieć *pianissimo*, bardzo lekko i migocząco²¹, dolny – niczym lament i powinien być wyraźnie zaznaczony²². Dotykanie opuszkami strun ① i ② tworzy tło sonorystyczne o nieokreślonej wysokości, na którym rysuje się półtonowy (oraz mikrotonowy) pochód w dół dolnego głosu, podkreślonego dociskaniem struny ③ paznokciem kciuka lewej ręki (zob. przykł. 20, s. 49).

²¹ *La parte superiore pianissimo leggerissima e scintillante* (wł.) – górny głos *pianissimo*, bardzo lekko i migocząco.

²² *A parte inferiore come un lamento e ben risalto* (wł.) – głos dolny niczym lament, wyraźnie zaznaczony.

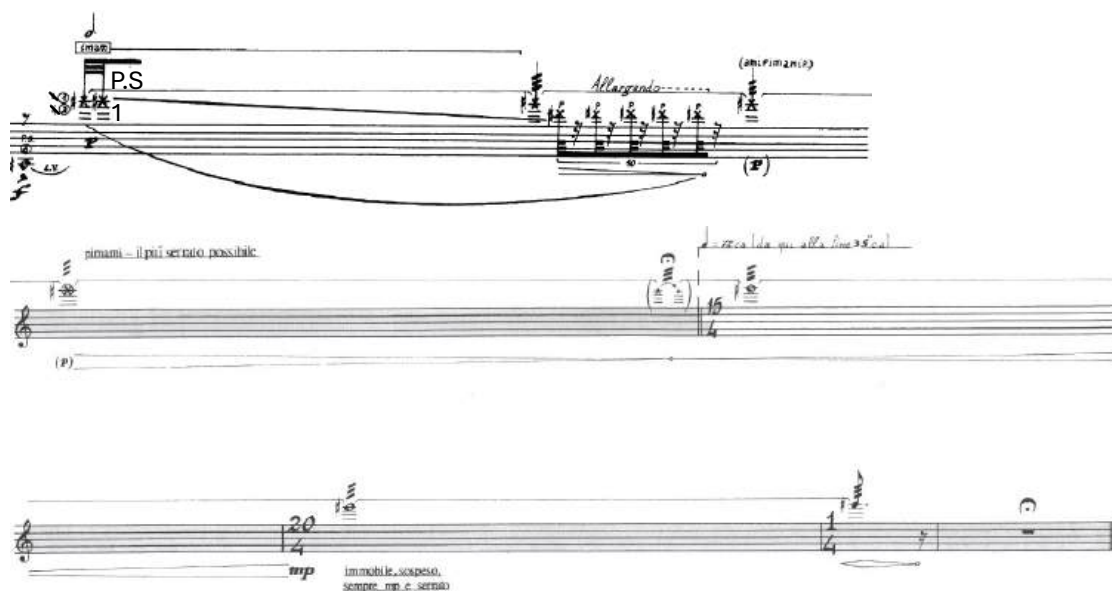


Przykład 20. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 12, system 3–4

Na poniższym przykładzie krótka kulminacja sugeruje intensyfikację ekspresji. Napięcie można uwydatnić zaznaczając mikrotonowe tło na strunach ① i ② – a zatem dociskając je paznokciami (zob. przykł. 21). W 3 systemie warto zwrócić uwagę na głosy, które poruszają się nierównolegle.

Przykład 21. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 13, system 1–4

Ciekawą transformację można zaobserwować w końcowym fragmencie *Studio no. 4*, w którym *unisono* stopniowo rozdwa się – dźwięk *gis*² na ① strunie warto zagrać kciukiem lewej ręki²³, a dźwięk dążący od *gis*² do *dis*² palcem 1 na strunie ②. Dźwięki o określonej wysokości ztracają się dzięki dociskaniu struny mocniej opuszką, następnie pojawia się flażolet wydobywany poprzez delikatne dotknięcie struny opuszką. Ponownie brzmi tremolo o nieokreślonej wysokości, które finalnie przeradza się w tremolo dźwięku *gis*² (uzyskane przez pełne przyciśnięcie struny do progu) (zob. przykł. 22). Dla zachowania płynności na tak długim odcinku, sugeruję wykonać repetycje kombinacją palców *p-a-m-i*.



Przykład 22. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 15-16, systemy 4-4

Studio no. 5

W *Studio no. 5* kompozytor wykorzystuje zarówno prezentowane wcześniej techniki – m.in. kilka rodzajów tremola, tło sonorystyczne (tym razem w triolach) czy nagle i akcentowane glissanda, jak i wprowadza kilka nowych środków wykonawczych, m.in. eksploruje wydobywanie dźwięków w innym miejscu niż

²³ Oznaczony jako „P.S.” – *pollice sinistro* (wł.) – kciuk lewej ręki.

nad otworem rezonansowym. Utwór w istocie rozpoczyna biton²⁴ – dźwięk e^2 , a struna drga także z lewej strony postawionego palca (sugeruję wybór palca 2, który jest najmocniejszy). Takt oznaczony jest *con calma*, w tempie $\text{♩}=40$ i z zastosowaniem *accelerando*. Następnie z cichej dynamiki wyłania się migoczący tapping, polegający na uderzaniu palcami *i* oraz *m* wciąż skróconej ① struny od I do XII progu. Ta technika prowadzi do fragmentu oznaczonego *Vorticoso*²⁵ w tempie $\text{♩}=200$, po raz pierwszy w cyklu wskazane jest metrum – 9/16. Z charakterem tego taktu koresponduje wykorzystany środek wykonawczy – seria triolowych legat na dźwiękach e^2 - f^2 - e^2 wykonanych palcami 1-2-1, przy czym pierwszy dźwięk e^2 z każdej grupy wydobywany jest naprzemiennie prawą ręką, nad otworem i nad gryfem, z drugiej strony palca, co umożliwia szybką realizację wartości, uzyskanie specyficznej barwy i długości wybrzmienia (zob. przykł. 23).



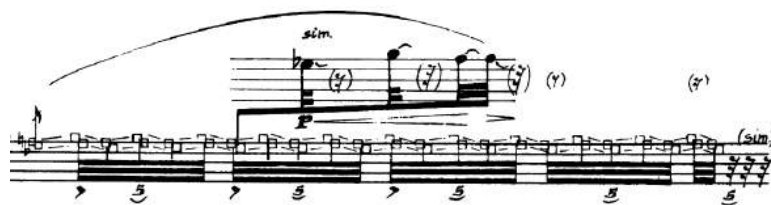
Przykład 23. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 17, system 1

Na przestrzeni całego utworu oba takty wielokrotnie powracają i oddzielają przetwarzane motywy, zaczerpnięte ze wcześniejszych części. W kolejnych fragmentach tempo *con calma* jest równe $\text{♩}=63$, z kolei ilość triol w *Vorticoso* zmienia się, a w konsekwencji zmienia się także metrum, obecne jest 7/16, 11/16, 4/16, 2/16 czy 5/16. Poniższy przykład przedstawia motyw nawiązujący do kwintolowego tła

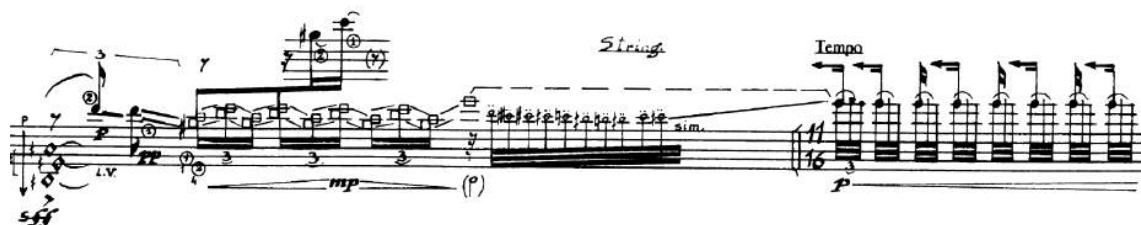
²⁴ Biton – to dwudźwięk wydobyty jednocześnie na tej samej strunie. Na gitarze można go uzyskać poprzez wzbudzenie drgającej struny z obu stron palca położonego na danym progu. Bitony powstają m.in. przez bardzo mocne gitarowe legato; jednoczesne uderzenie skróconej struny prawą ręką nad otworem i lewą ręką gitarowym legato nad gryfem; uderzenie struny prawą ręką nad gryfem i lewą ręką gitarowym legato bliżej otworu rezonansowego. Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010, s. 147–152.

²⁵ *Vorticoso* (wł.) – wirująco.

sonorystycznego ze *Studio no. 3* (zob. przykł. 24.), oraz następujące po nim motywy, które stanowią oś opisywanej etiudy (zob. przykł. 25).



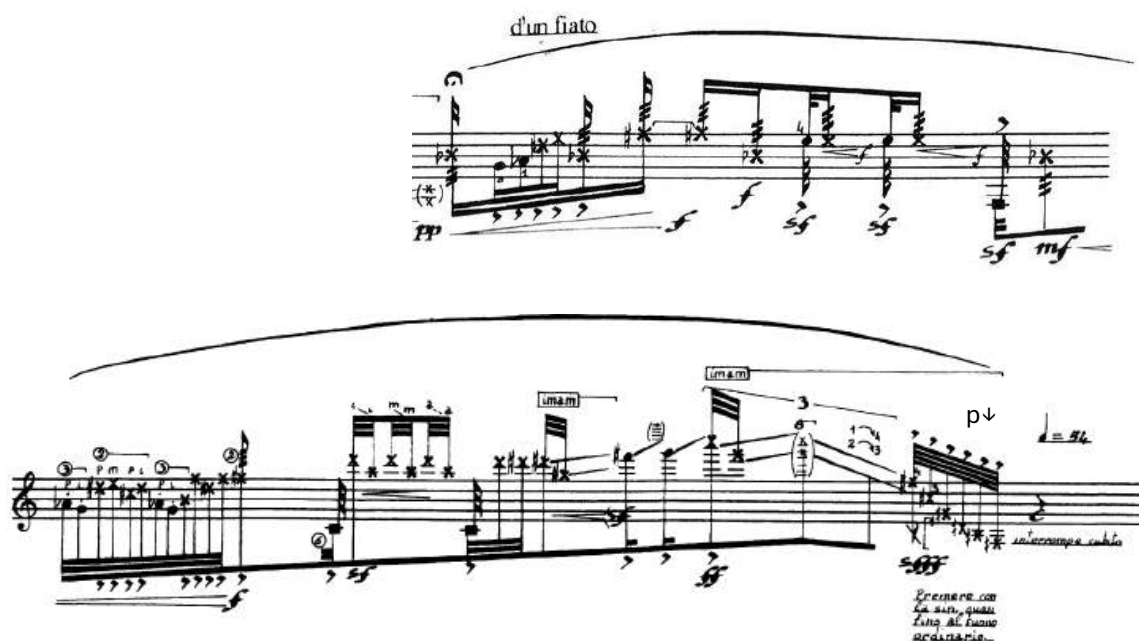
Przykład 24. M. Pisati, *Studio no. 3*, Ricordi, s. 7, system 1



Przykład 25. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 17, system 3

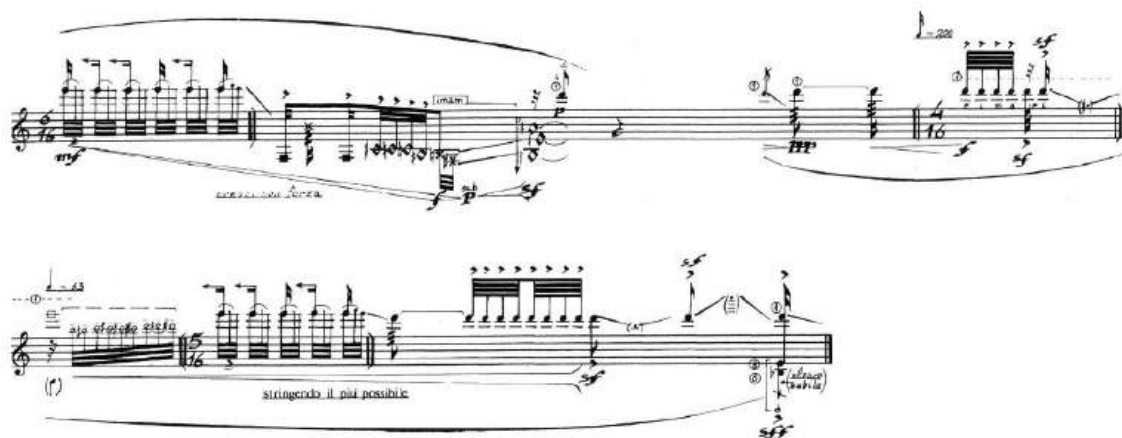
Nowość stanowi szereg dźwięków tłumionych, połączonych z pojedynczymi dźwiękami wydobywanymi tradycyjnie. Poniższy przykład wieńczy charakterystyczne tremolo okrężne w jednej z dwóch najwyraźniejszych kulminacji w *Studio no. 5*. Warto zwrócić uwagę na akcentowane *sforzatissimo possibile*, w którym Pisati wskazuje, aby docisnąć zaznaczone dźwięki lewą ręką nieco mocniej²⁶, na granicy słyszalności konwencjonalnego dźwięku, co wskazuje na jego intencjonalność w zakresie stopnia tłumienia. Aby uzyskać możliwie najgłośniejszy i wyartykułowany dźwięk, zaznaczone *arpeggio* sugeruję wykonać zewnętrzną stroną paznokcia palca *p* (zob. przykł. 26, s. 53).

²⁶ *Premere con la sin.* [sinistra] *quasi fino al suono ordinario* (wł.) – nacisnąć lewą [ręką], niemal do zwykłego dźwięku.



Przykład 26. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 18–19, systemy 4–1

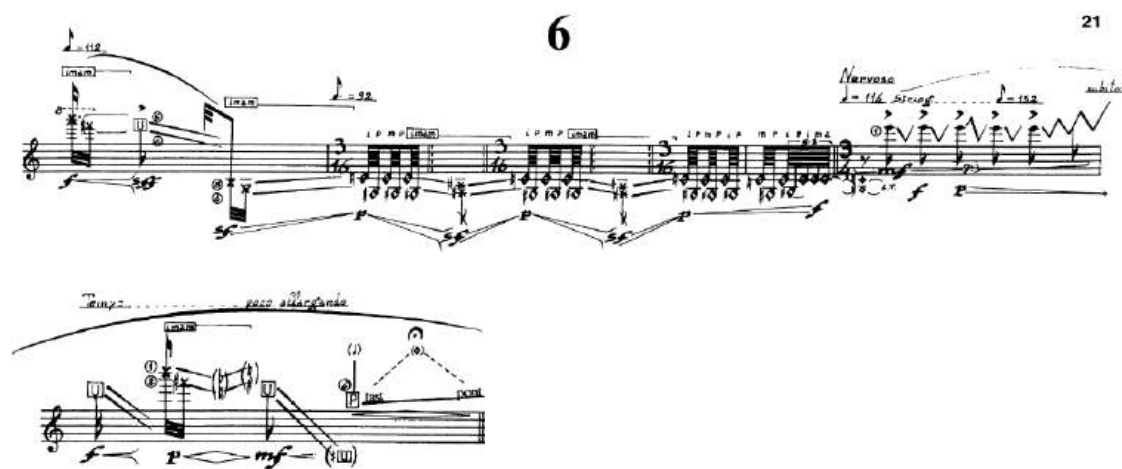
Finalna kulminacja ma miejsce w dwóch ostatnich systemach. Kontynuacją wybrzmiewających flażoletów jest repetycja, *de facto* tremolo dźwięku d^2 . Sforzata zaznaczona akcentem sugeruję wykonać palcem *p* bądź *apoyando* palcem *m* – takie rozwiązanie umożliwia uzyskanie głośniejszego dźwięku o selektywnej barwie. Następuje powrót *con calma* i *vorticoso*, całość konkluduje tremolo, sforzata i glissanda i ostatni akord b i d^2 , w którym dźwięk dolny powinien zostać wykonany pizzicato bartokowskim, a górny – zwieńczony dynamicznym glissando. Taka kombinacja wymusza odpowiednie ustawienie prawej ręki gitarzysty, obniżony nadgarstek i dbałość o jakość dźwięku d^2 przy jednoczesnej wyraźnej artykulacji *b* i *e* (zob. przykł. 27, s. 54).



Przykład 27. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 20, systemy 1–2

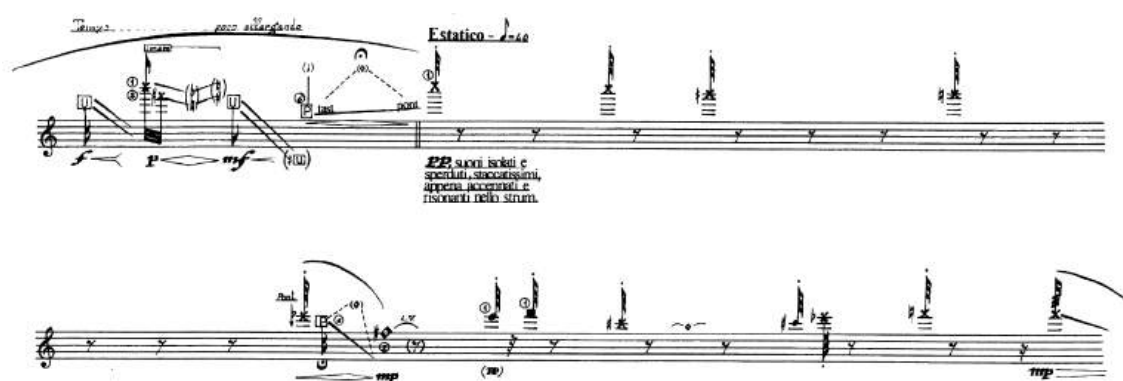
Studio no. 6

Choć tremolo stanowi spoiwo *Studio no. 6*, to nową i dominującą techniką jest pocieranie paznokciami w poprzek strun, a także *staccato* tłumionych dźwięków, wzbudzających rezonans gitary. Kompozycję otwiera dynamiczny segment w tempie $\text{♩} = 112$ – tremolo okrężne, pocieranie paznokciem wzdłuż strun, repetycje wydobywane palcami *i-p* połączone z tremolem okrężnym, seria nerwowych glissand i pocieranie strun, które prowadzi do części *Estatico*. Trzydziestodwójki wpisane są w takty 3/16 w tempie $\text{♩} = 92$. Najlepiej wykonać je *sul ponticello*, aby wzbudzić słyszalny rezonans flażoletów, sforzata najłatwiej wyraziście wykonać palcem *i* (zob. przykł. 28).





Przykład 28. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 21, systemy 1–2

Estatico (w tempie ♩=40) wydaje się zawieszać narrację nie tylko tej etiudy, ale całego cyklu. Utrzymane jest w dynamice *pianissimo*. Jak zaznacza kompozytor, pojedyncze dźwięki realizowane *staccatissimo* powinny wzbudzać rezonans instrumentu²⁷. Poza artykulacją, w tym segmencie za kluczowy uważam wspomniany rezonans – należy zadbać, aby nie stłumić żadnej z pustych strun. Ciekawe zestawienie tworzy szereg kilku odosobnionych dźwięków, a każdy z nich wydobyty jest w inny sposób: stłumione *es*², tarcie ⑥ struny, tremolo prowadzące do flażoletu *fis*², klasycznie wydobyte *e*², a następnie *f*² wydobyte jedynie palcem lewej ręki. Dla uzyskania jaśniejszej barwy i większej ilości alikwotów, sugeruję ten segment zrealizować *sul ponticello*, dbając o jednolity poziom dynamiczny (zob. przykł. 29).

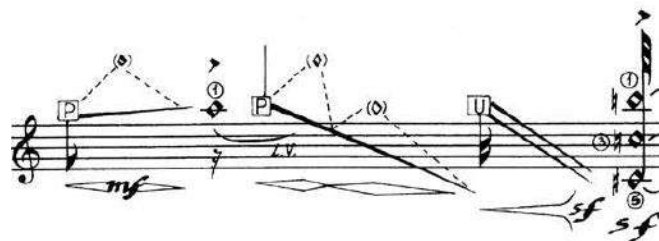


Przykład 29. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 21, systemy 2–3

W 2 systemie na 22 stronie nagle powraca burzliwa narracja, a wprowadza ją pocieranie paznokciem wzdłuż strun basowych. Kompozytor zaznacza nie tylko fizyczny kierunek (*sul ponticello* – *sul tasto*), ale i kierunek uzyskanego interwału. Dotyczyć to może jednej bądź dwóch strun jednocześnie, a efekty generowane są przy wykorzystaniu obu rąk. Symbol  wskazuje na użycie prawej ręki, a symbol  – lewej. Pocieranie sugeruję realizować paznokciami kciuków obu rąk. Zapuszczenie paznokcia

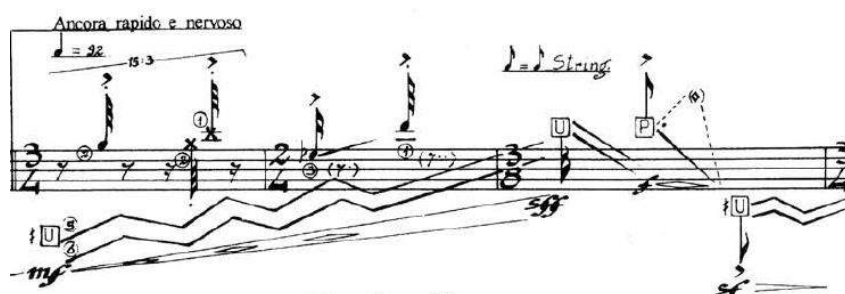
²⁷ *Suoni isolati e sperduti, staccatissimi, appena accennati e risonanti nello strumento* (wł.) – izolowane i zagubione dźwięki, bardzo krótkie, ledwo zaznaczone, rezonujące w instrumencie.

u kciuka lewej ręki²⁸ pomaga w sięgnięciu dwóch strun, a także uzyskaniu donośniejszego i bardziej przenikliwego brzmienia (zob. przykł. 30).



Przykład 30. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 22, systemy 2-3

Pisati łączy tarcia strun z dźwiękami stłumionymi, konwencjonalnymi bądź z glissandami w wyższym rejestrze, co tworzy wskazany nagły i nerwowy charakter²⁹. Aby ta warstwa zabrzmiała klarownie na tle sonorystycznego pocierania, należy ją wykonać w dynamice *forte*. Aby uzyskać *stringendo*, pocieranie sugeruję zrealizować symultanicznie obiema rękami (zob. przykł. 31).



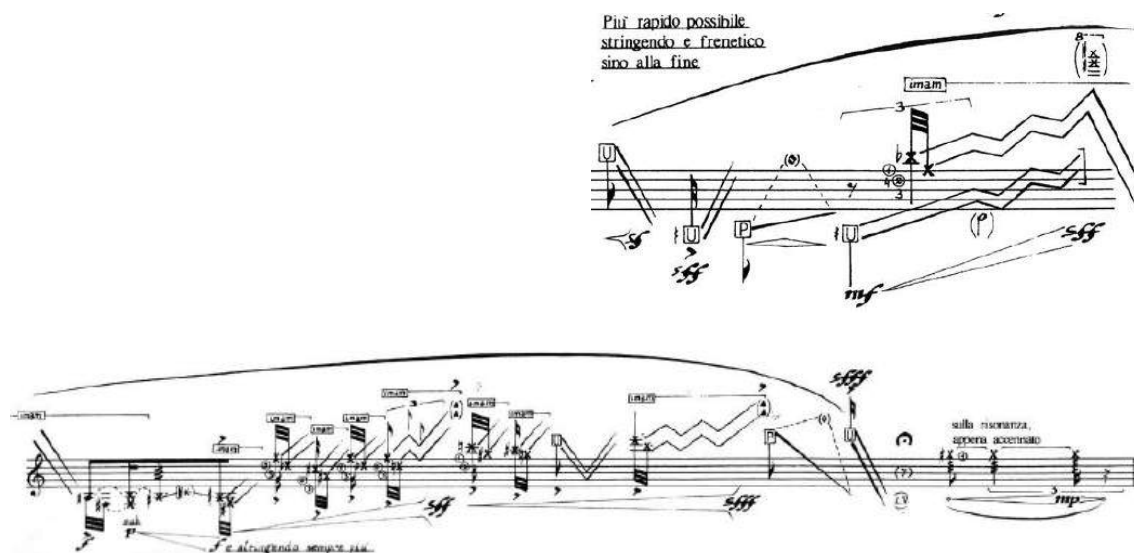
Przykład 31. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 22, system 2

Kulminacja następuje w ostatniej frazie utworu – tarcia strun basowych połączone są z tremolo okrężnym i z nagłym glissandem. Finalne *sforzatissimo possibile* skutkuje wzbudzeniem rezonansu wszystkich strun gitary, na tle którego kompozycję wieńczy tremolo stłumionego dźwięku *gis*². Na budowanie dynamiki wpływa możliwie głośne i intensywne tremolo okrężne (należy je wykonać prostopadłe do strun, możliwie

²⁸ Istotne jest także korzystanie z nowego kompletu strun basowych, które – zaraz po założeniu – generują przydźwięki, w tym wypadku bardzo pożądane.

²⁹ *Ancora, rapido e nervoso* (wł.) – ponownie, nagle i nerwowo.

sul ponticello), a także docisnienie strun palcami lewej ręki, które wpływa na większy wolumen (zob. przykł. 32).

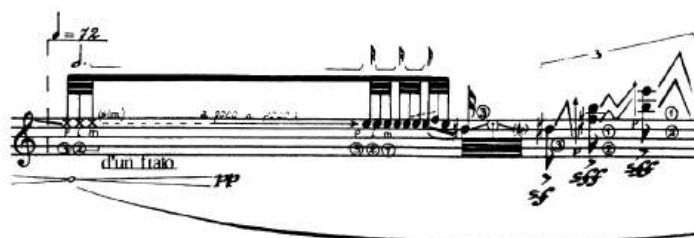


Przykład 32. M. Pissati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 22, systemy 3–4

Studio no. 7

Studio no. 7 stanowi podsumowanie wszystkich dotychczasowych etud. Utrzymane w tempie ♩=120, powinno zostać wykonane „nagle i zawieszając”³⁰ – poszczególne frazy charakteryzuje gęsta faktura, a każdorazowo oddzielają je pauzy. Finałowa część cyklu nie wprowadza nowych technik, materiał został zaczerpnięty z pozostałych ogniw i zdekonstruowany. Fraza otwierająca składa się z motywów ze *Studio no. 4* (zob. przykł. 33, s. 58), *no. 3* (zob. przykł. 34, s. 58), *no. 6* (zob. przykł. 35, s. 58) i *no. 5* (zob. przykł. 36, s. 58). Sporym wyzwaniem jest realizacja wielu technik na krótkim odcinku – tremolo kombinacją *p-i-a* pozwala uzyskać większą płynność, a palcem *m* można sprawnie wykonać dźwięk e^2 , rozpoczynający kwintolę (zob. przykł. 37, s. 59).

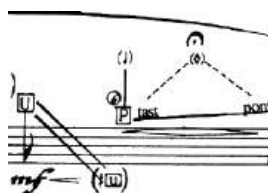
³⁰ *Tutto sempre di scatto e sospeso* (wł.) – wszystko zawsze nagle i zawieszając.



Przykład 33. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 12, system 2



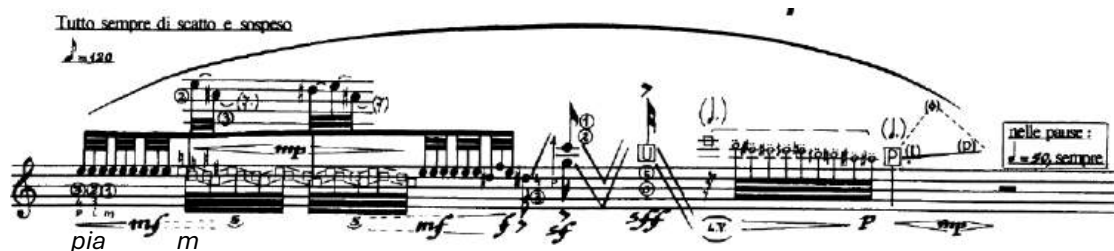
Przykład 34. M. Pisati, *Studio no. 3*, Ricordi, s. 7, systemy 1–2



Przykład 35. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 21, system 2

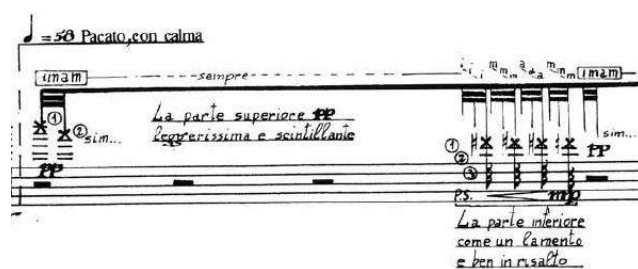


Przykład 36. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 17, system 1

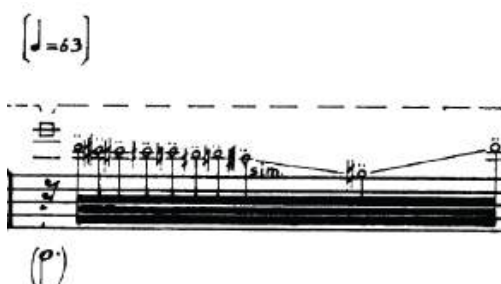


Przykład 37. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 23, system 1

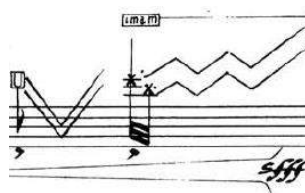
Poniższy przykład także obrazuje wykorzystanie materiału z pozostałych etiud w nowym kontekście. Tremolo okrężne ze *Studio no. 4* (zob. przykł. 38), bitoniczny tapping ze *Studio no. 5* (zob. przykł. 39), czy tarcie wzdłuż struny ze *Studio no. 6* (zob. przykł. 40, s. 60). Kulminację frazy stanowi tremolo okrężne w poprzek sześciu strun, wydobywające dźwięki o nieokreślonej wysokości poprzez ułożenie kciuka lewej ręki w okolicy XIX progu oraz glissando w kierunku I pozycji. W tym wypadku znacznie efektywniejszym rozwiązaniem od tremola okrężnego, sugerowanego przez kompozytora, jest zastosowanie rasgueada palcami *p-m-i*, które umożliwia osiągnięcie wszystkich wskazanych strun i uzyskanie dynamiki *fortissimo*. Technikę tę należy zastosować z myślą o ciągłości brzmienia, a nie rytmicznej precyzji, z reguły pożądanej w grze rasgueado (zob. przykł. 41, s. 60).



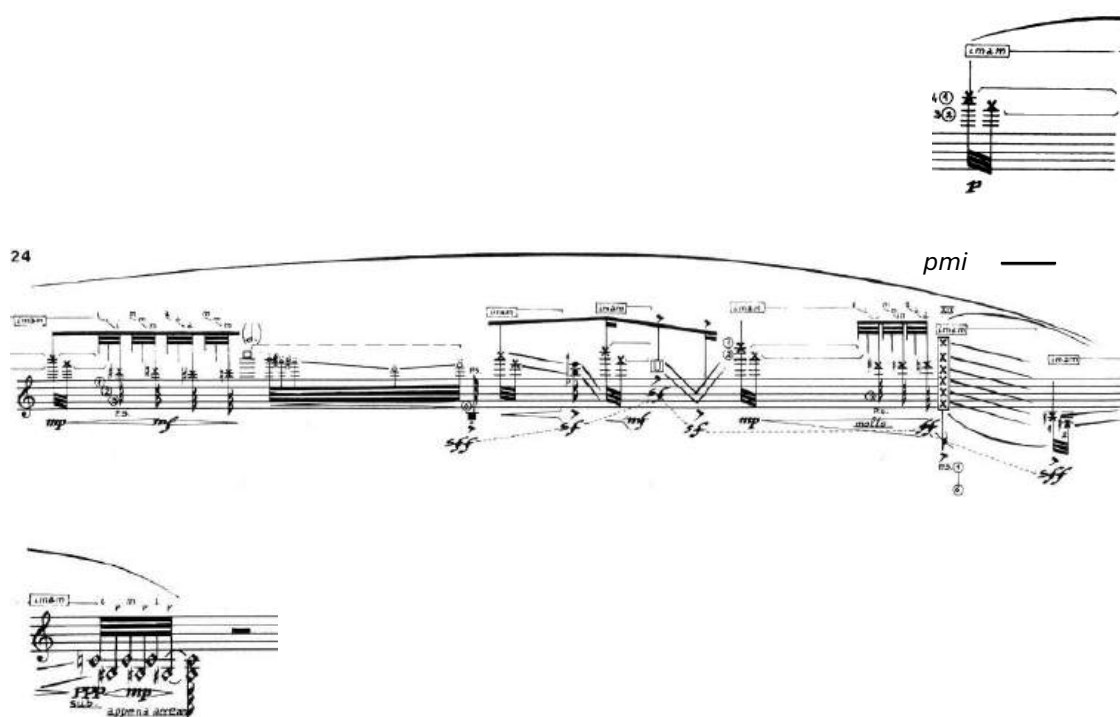
Przykład 38. M. Pisati, *Studio no. 4*, Ricordi, s. 12, system 3



Przykład 39. M. Pisati, *Studio no. 5*, Ricordi, s. 17, system 2



Przykład 40. M. Pisati, *Studio no. 6*, Ricordi, s. 22, system 4

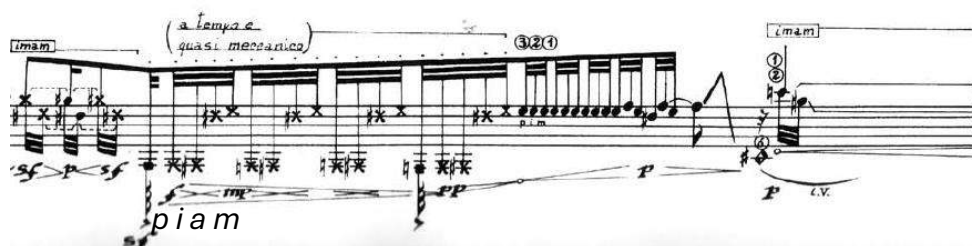


Przykład 41. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 24, systemy 1–2

Wskazany charakter *a tempo e quasi meccanico* sugeruje priorytet precyzji rytmicznej, która jest niełatwa do osiągnięcia z uwagi na zróżnicowaną dynamikę, krótką artykulację oraz połączenie technik na krótkim odcinku. Zgodnie z legendą zamieszczoną na początku utworu³¹, dźwięki *F*, widoczne na poniższym przykładzie, należy wykonać legato gitarowym przy użyciu jedynie lewej ręki, pozostałe dźwięki – dotykając struny nad odpowiednimi progami. W wypracowaniu odpowiedniej koordynacji kluczowa jest przemyślana aplikatura oraz odpowiedni sposób ćwiczenia: sugeruję mocno akcentować

³¹ M. Pisati, *Sette studi*, wskazówki wykonawcze, Ricordi, Milano 1991.

dźwięki *F*, optymalna wydaje się kombinacja palców *p-i-a-m*, a schemat najlepiej opanować w wolnym tempie, stosując technikę przygotowawczą (zob. przykł. 42).



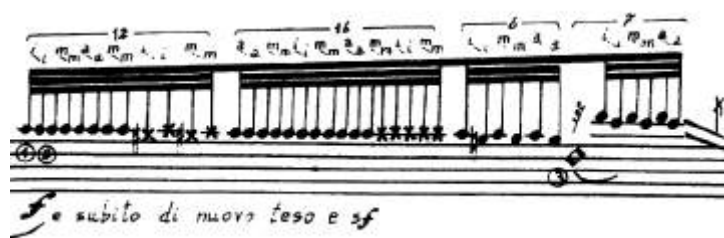
Przykład 42. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 24, systemy 4

Z biegiem utworu narracja staje się bardziej potoczysta: frazy coraz dłuższe, a pauzy (z początku równe wartości półnuty, całej nuty, a nawet całej nuty z kropką) coraz krótsze. Ekspresja narasta dzięki kumulacji wielu środków wykonawczych. Ciekawym przykładem jest wariacja legata gitarowego – w *Studio no. 7* dźwięki wydobywane są obiema rękami i charakteryzują się pełną niezależnością: *cis* (lewą ręką) wykonywane jest *rallentando*, a *c* (realizowane prawą ręką) – *accelerando* (zob. przykł. 43).



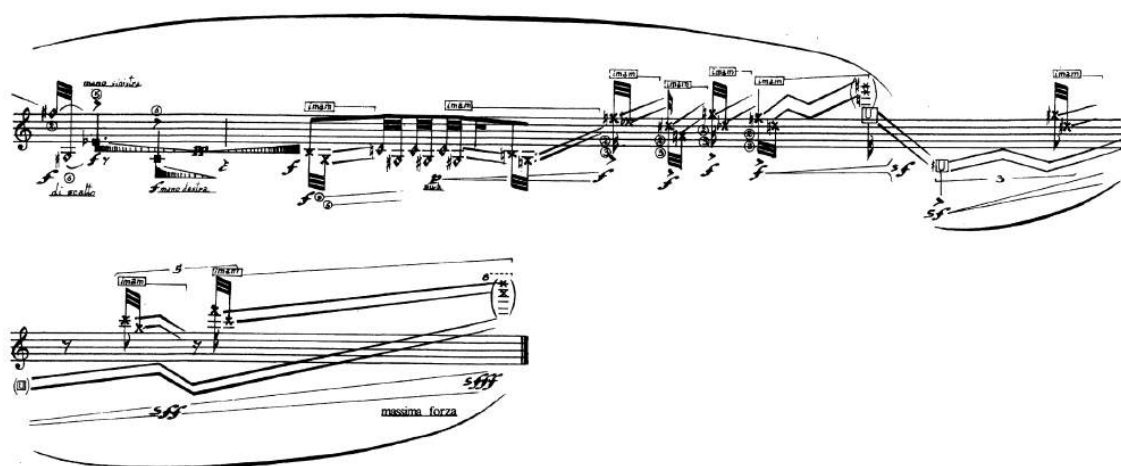
Przykład 43. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 26, systemy 3

Figurą zaczerpniętą ze *Studio no. 1* jest gęste tremolo wykonane w dynamice *forte* i techniką *apoyando*, celem zachowania klarowności każdego dźwięku. Wyzwanie stanowi płynne wykonanie całej frazy – połączenie dźwięcznego efektu motorycznego z perkusyjnym, ponieważ *unisono* dźwięku *a¹* zaburzają dźwięki w tym samym rytmie, tłumione lewą ręką (zob. przykł. 44, s. 62). Pomocne jest rozbitcie tego fragmentu na mniejsze komórki i ćwiczenie tej frazy mniejszymi i różnymi fragmentami.



Przykład 44. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 27, system 1

Etiudę wieńczy segment budzący skojarzenia z materiałem ze *Studio no. 6*; nagle legata i pozornie chaotyczne tremolo wzmacniają ekspresję, a całość zamyka pocieranie wzdłuż strun połączone z tremolo okrężnym i glissandem w najwyższym rejestrze instrumentu. Aby uzyskać wskazaną przez Pisatiego „pełną moc³²” – zarówno wyrazową, jak i dynamiczną – paznokieć kciuka lewej ręki należy ustawić do strun pod kątem 90°, mocno na nie napierać, a rękę przesuwac powoli w stronę otworu rezonansowego, co skutkuje niezwykle donośnym efektem sonorystycznym. Natomiast przenikliwą barwę ze strun wiolinowych można wydobyć skracając je paznokciami palców 3 i 4. Połączenie tych elementów z gęstym tremolo w maksymalnej dynamice i rejestrze *sul ponticello* owocuje ekspresyjnym i efektownym zakończeniem utworu (zob. przykł. 45).



Przykład 45. M. Pisati, *Studio no. 7*, Ricordi, s. 27, systemy 2–3

³² *Massima forza* (wł.) – pełna moc.

2.2 Pēteris Vasks – *Vientulības sonāte*

2.2.1 Sylwetka kompozytora

Pēteris Vasks urodził się w 1946 w łotewskim Aizpute jako syn pastora. Kształcił się w klasie kontrabasu w Szkole Muzycznej im. Emīlsa Dārziņa w Rydze (w latach 1959–1964), a następnie w Litewskim Konserwatorium Narodowym w Wilnie (w latach 1964–1970). Do 1974 roku działał jako kontrabasista czołowych łotewskich i litewskich orkiestr. Z powodu własnych przekonań oraz pochodzenia z religijnego środowiska, doświadczał sowieckich represji (m.in. mimo doskonałych wyników nie został przyjęty do klasy kontrabasu Łotewskiej Akademii Muzycznej)¹. Bez dyplomu ukończenia studiów z kompozycji nie mógł zaistnieć jako autonomiczny twórca², stąd w latach 1973–1978 – tym razem bez komplikacji – podjął studia w klasie kompozycji Valentina Utkina w Łotewskiej Akademii Muzycznej w Rydze.

Od końca lat 80. XX wieku współpracuje z wybitnymi wykonawcami (m.in. z Gidonem Kremerem, Kronos Quartet, Sol Gabetta, The Hilliard Ensemble, Chórem Łotewskiego Radia). Jest jedynym łotewskim twórcą, którego kompozycje wydaje Schott Musik International. Laureat licznych nagród i wyróżnień: w 1994 roku został członkiem Łotewskiej Akademii Nauk, w 2001 roku – członkiem honorowym Szwedzkiej Królewskiej Akademii Muzycznej. W 1996 roku otrzymał nagrodę im. Herdera, a także Baltic Assembly Prize, ponadto kilkakrotnie (w latach 1993, 1997, 2003) zdobył Wielką Łotewską Nagrodę Muzyczną. Jest także pomysłodawcą Fundacji Pēterisa Vaska, która wspiera powstawanie współczesnej muzyki łotewskiej³.

W latach 60. i 70. ogromne wrażenie⁴ na Vasksie wywarli przedstawiciele polskiej szkoły kompozytorskiej skupieni wokół Warszawskiej Jesieni. We wczesnej twórczości Łotysza dostrzegalne są inspiracje sonoryzmem, czy aleatoryzmem kontrolowanym (m.in. w *Cycle* na fortepian (1976)), a rozwój artystyczny Henryka Mikołaja Góreckiego okazał się dla Vaska drogowskazem, jak twierdzi: „[Górecki] był współczesny,

¹ Źródło – [<https://www.schott-music.com/en/person/peteris-vasks>, dostęp: 14.08.2024].

² Ž. Deless-Vēliņš, *S01E03 Peteris Vasks Interview #vienabalsi* [<https://www.youtube.com/watch?v=nwHppURNqYU>] [dostęp 14.08.2024], 8:11–9:53.

³ J. Kudiņš, *Pēteris Vasks* [<https://www.lmic.lv/en/composers/peteris-vasks-293#work>, dostęp: 14.08.2024].

⁴ Ž. Deless-Vēliņš, *op. cit.* [<https://www.youtube.com/watch?v=nwHppURNqYU>, dostęp 14.08.2024], 13:55–15:46.

awangardowy, niezwykle złożony, po czym nagle odnalazł jasną ścieżkę”⁵. Wyrastanie za żelazną kurtyną odcisnęło piętno na twórczości Vasksa – aby uniknąć cenzury i zarzutów dotyczących treści dzieł, w pierwszych latach działalności pisał przede wszystkim muzykę instrumentalną⁶. Trzonem postawy artystycznej kompozytora jest przywiązanie do ojczyzny, które przejawia się w postaci czerpania motywów z łotewskich melodii ludowych⁷, tytułów (*Lūgšana Latvijai* (Modlitwa dla Łotwy) na chór i orkiestrę dętą (2014), *Tēvu zeme* (Ojczyzna) na chór mieszany (2018)), czy wypowiedzi:

Poprzez moją twórczość wyrażam, jak to jest być Łotyszem [...]. To ogromny przywilej – pomimo wszystkiego co przeszliśmy, nie zatraciliśmy własnego języka, kultury i nie zniszczyliśmy środowiska naturalnego [...]. Być Łotyszem znaczy robić wszystko, aby uczynić ten kraj najpiękniejszym miejscem na świecie⁸.

W twórczości Vasksa niezwykle istotną rolę odgrywa duchowość, na którą sam zwraca uwagę w następujący sposób:

To, co robił mój ojciec jako pastor, oraz co zawierał w swoich kazaniach, ja staram się realizować w muzyce. Opowiadać dźwiękami. Utwierdzać w wierze. Można to nazwać różnie – wiarą w Boga, kompozycją udowadniającą istnienie Boga, harmonią. Ojciec nawoływał do czerpania wytrwałości i siły z wiary. Staram się to robić w moich utworach⁹.

Choć duchowość przenika całą twórczość Vasksa, to tematykę religijną bezpośrednio podejmuje najczęściej w muzyce na chór bądź chór z towarzyszeniem orkiestry, m.in. w *Pater Noster* na chór mieszany¹⁰ (1991), *Dona nobis pacem* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową bądź organy (1996), *Missa* na chór mieszany¹¹ (2000) czy *Da Pacem, Domine* na chór mieszany i orkiestrę smyczkową (2016).

Vasks sięga do osobistych przeżyć (m.in. *Musica dolorosa* na orkiestrę smyczkową (1983) pamięci swojej siostry, *Pater Noster* na chór mieszany pamięci swojego ojca, czy *Vientulības sonāte* na gitarę solo (1991) pamięci swojej ciotki),

⁵ A.S. Kupriss, *Conductor's Analysis of Four Secular Works by Pēteris Vasks: Māte Saule, Zemgale, Litene, and Three Poems by Czesław Miłosz*, Boston University, Boston 2019, s. 35, [w:] C.B. Stute, *Two Cello Works of Pēteris Vasks: Structure, Symbolism, and Identity*, rozprawa doktorska, The Graduate Center, City University of New York, New York 2020, s. 19.

⁶ Ž. Deless-Vēliņš, *op. cit.*, 31:02–32:39.

⁷ M. Jabłoński, *Vasks, Pēteris* [w:] Encyklopedia Muzyczna PWM [<https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/vasks-peteris/>], dostęp 14.08.2024].

⁸ Ž. Deless-Vēliņš, *op. cit.* [<https://www.youtube.com/watch?v=nwHppURNqYU>], dostęp 14.08.2024], 1:03:01–01:04:40.

⁹ D. Apeņāne, *Pārdomas par Pēteru Vaska mūziku* [https://jaunagaita.net/jg213/JG213_MUZIKA.htm], dostęp 14.08.2024].

¹⁰ W 1995 roku powstała także wersja na chór mieszany i orkiestrę smyczkową.

¹¹ W 2005 roku powstała także wersja na chór mieszany i orkiestrę smyczkową bądź organy.

kompozycjom nadaje programowe tytuły, chętnie odnosi się do relacji człowieka z naturą, a poszczególne nawiązania mają charakter alegoryczny. Do leitmotivów należą cisza (*Silent Songs* na chór mieszany (1979), *The Fruit of the Silence* na chór mieszany¹² (2013)) czy światło (*Koncert skrzypcowy „Distant Light”* (1997)). Wyjątkową rolę w jego twórczości pełni ptak, zarówno w tytułach, jak i samej muzyce. Symbol ten ma wielorakie znaczenie: głosu porozumienia pomiędzy Bogiem a człowiekiem, bogactwa przyrody, ojczyzny, wolności, czy odchodzącej duszy¹³. W *Landscape with birds* na flet solo (1980) imitowany jest śpiew ptaków, w *Zīles ziņa*¹⁴ na chór żeński¹⁵ (1981) śpiew ptaków symbolizuje duszę człowieka zabitego na wojnie¹⁶.

Vasks priorytetowo traktuje aspekt melodyczny, a jako muzyczny ideał wskazuje „wieczny śpiew” – *canto perpetuo*¹⁷. Jego twórczość charakteryzuje elegijność, stosowanie skal modalnych, molowych, wrażliwość na kolorystykę podkreślającą harmonię i nastrój, neoromantyczne gesty melodyczne, prosta harmonika. W zakresie ekspresji medytacja zderzana jest z patosem, narracja rozwijana jest za pomocą pracy motywicznej, a kompozytor sięga do tradycyjnych form i gatunków¹⁸ i chętnie wzbogaca je warstwą sonorystyczną, zwłaszcza w punktach kulminacyjnych utworów. Niektórzy badacze jego twórczość porównują do muzyki Henryka Mikołaja Góreckiego, Arvo Pärta, Johna Tavenera¹⁹.

2.2.2 Tło powstania

*Vientulības sonāte*²⁰ (1990) jest jedyną kompozycją Pēterisa Vaska przeznaczoną na gitarę. Została napisana dla niemieckiego gitarzysty, Reinberta Eversa, który prawykonał ją 17 marca 1991 roku na festiwalu Forum Artium w Osnabrücku. Vasks utwór dedykował „pamięci M.B.”²¹ – Marty Buividy, zmarłej ciotki twórcy, uprzednio sparaliżowanej i pozbawionej możliwości komunikacji ze światem

¹² Istnieją także wersje tej kompozycji przeznaczone na chór mieszany i orkiestrę smyczkową, chór mieszany i fortepian, kwartet smyczkowy, kwintet fortepianowy, chór mieszany i organy, orkiestrę smyczkową i fortepian, orkiestrę smyczkową i flet.

¹³ J. Jonāne, *View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological idea, “Menotyra”* t. 23 nr 3, Riga 2016, s. 221–223.

¹⁴ *Zīles ziņa* (lv.) – *Przesłanie skowronka*.

¹⁵ W 2004 roku powstała wersja utworu na chór mieszany.

¹⁶ J. Jonāne, *op. cit.*, s. 221.

¹⁷ *Ibidem*, s. 220.

¹⁸ M. Jabłoński, *op. cit.*

¹⁹ J. Jonāne, *op. cit.*, s. 216.

²⁰ *Vientulības sonāte* (lv.) – *Sonata samotności*.

²¹ P. Vasks, *Vientulības sonāte*, strona tytułowa, Schott, Mainz 1992.

zewnątrznym²². Wpisuje się zatem w kategorię tych z jego utworów, w których podejmuje tematykę cierpienia. Koresponduje z nią także postrzeganie własnej roli jako kompozytora:

Zawsze marzyłem o tym, aby moja muzyka była grana tam, gdzie ludzie są najbardziej nieszczęśliwi: w szpitalach, więzieniach, autobusach w godzinach szczytu – pocieszająca i zadająca pytania. Mój ojciec był duchownym i może dlatego czuję, że moim obowiązkiem jest głosić kazania i nieść nadzieję w czasach udręki²³.

2.2.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze

Vientulības sonāte składa się z trzech części – *Pensieroso*, *Risoluto* i *Con dolore* – wewnątrz których kompozytor wydzielił i ponumerował 26 segmentów. Wszystkie trzy ogniwa kontrastują ze sobą pod względem faktury, zastosowanych technik wykonawczych i aury sonorystycznej, lecz są spójne w zakresie charakteru i pokrewieństwa motywicznego. Spośród opisywanych w pracy kompozycji, w *Sonacie* w najmniejszym stopniu eksplorowane są możliwości brzmieniowe instrumentu. Zgodnie z poglądem Hanny Kostrzewskiej, sonorystyka może być rozumiana szerzej i obejmować więcej elementów dzieła muzycznego. Jak twierdzi badaczka:

Czynnikiem pierwotnym, decydującym w sposób istotny o charakterze jakości sonorystycznej jest barwa, wiązana tutaj ze źródłem dźwięku, czyli z doбором materiału wyjściowego. Natomiast rytm, harmonia, dynamika, artykulacja, kolorystyka mogą w równym stopniu współtworzyć struktury sonorystyczne, różne w swoim rodzaju, ale jednakowo zdolne do powołania wartości sonorystycznej²⁴.

Aspekt barwy kluczowy jest natomiast w eksponowaniu i różnicowaniu charakteru myśli muzycznych, a oszczędniej wykorzystywane środki sonorystyczne nabierają przez to wyjątkowego, wręcz symbolicznego znaczenia. Baiba Jaunslaviete zwraca uwagę na dialog pomiędzy elementami sonorystycznymi i niesonorystycznymi. W jej ujęciu materiał sonorystyczny, który otwiera i zamyka kompozycję, może odnosić się do mistycyzmu i wieczności. Podkreśla także charakterystyczne dla Vasksa użycie

²² Program festiwalu *AFTER THE SILENCE: Music in the Shadow of War*, Manchester 2014, s. 14 [https://static1.squarespace.com/static/5f17fe02a8b2e71f9a463371/t/5f2ae00b78813678396deca1/1596645393583/IWMNorth_Full_Programme.pdf dostęp: 15.08.2024].

²³ Wypowiedź Pēterisa Vasksa, *ibidem*.

²⁴ H. Kostrzevska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994, s. 20.

sonorystyki w celu wyostrenia kulminacji²⁵. Refleksja nad pozamuzycznymi odniesieniami, tytułem utworu i jego ogniw, może być dla wykonawcy silnym i inspirującym bodźcem, pomagającym wyeksponować posępny charakter *Vientulības sonāte*.

I. *Pensieroso*

Pensieroso składa się z kilku, jakby pourywanym, motywów, korespondujących z tytułową zadumą współlistniejącą z niepokojem²⁶. Motywy są rozwijane na przestrzeni części, stanowią budulec części II oznaczonej *Risoluto* i zarysowują charakterystyczne relacje interwałowe. Świadomość tych związków pomaga wykonawcy dobrać odpowiednie środki i podkreślić ekspresję aspektem sonorystycznym.

Wyróżniającym się i często wykorzystywanym interwałem na przestrzeni całego utworu jest tryton, którym rozpoczyna się *Pensieroso*. Współbrzmienie $f^2 h^2$ w dynamice *pianissimo* jest wykonane specyficzną techniką tremolo, polegającą na pocieraniu opuszką palca *m* strun ① i ②, co tworzy sonorystyczny efekt pomiędzy szumem, a dźwiękiem wydobywanym na granicy słyszalności. Te proporcje można modulować nie tylko przez wolumen, ale i kąt ułożenia nadgarstka i palca względem strun. Efekt zostaje powtórzony z użyciem palca *p*, przez co jest głośniejszy i bardziej selektywny, w dodatku wzbogacony o glissando schodzące o oktawę w dół, skonkludowane pojedynczym uderzeniem trytonu $h^1 f^2$ palcem *p* i glissandem w górę prowadzącym na powtarzany *rallentando* dźwięk b^2 (zob. przykł. 1).

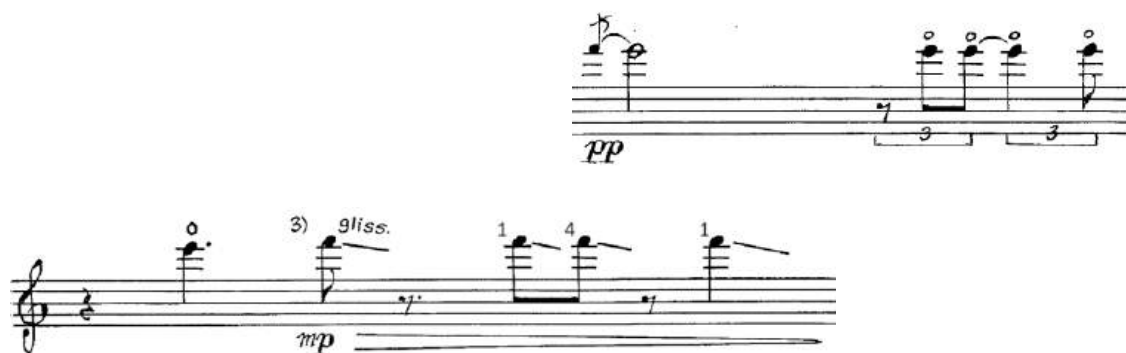
²⁵ B. Jaunslaviete, *Interaction of Sonoristic and Non-Sonoristic Material: Various Aspects of Musical Form and Aesthetics*, „Principles of Music Composing: Sonorism”, nr 14, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius 2014, s. 18–24.

²⁶ *Pensieroso* (wł.) – zamyślony, zatroskany.



Przykład 1. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 4, systemy 1–2

Dostrzec można symbolikę, którą posługuje się Vasks. Istotna jest rola wspomnianej wcześniej ciszy, z czym wiąże się świadoma realizacja pauz i zapisanych oddechów, która wzmacnia niespokojny charakter. Glissanda przypominają śpiew ptaka – motyw, odnoszący się być może do duszy zmarłej osoby. Symbol można plastycznie odzwierciedlić różnicując wykonanie glissanda, także za pomocą aplikatury – połączenie ósemek palcami 1–4 pomaga świadomie zaplanować frazę złożoną z ograniczonego materiału w postaci flażoletów e^2 i glissand rozpoczynających się od f^2 . Jednocześnie zaznacza się kolejny charakterystyczny interwał – sekundy małej (zob. przykł. 2).



Przykład 2. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 4, systemy 2–3

W segmencie nr 1 pojawia się charakterystyczny motyw złożony z dźwięków *E-d-e-f-b-as*, quasi-wokalny, który wielokrotnie jest przetwarzany w I i II części *Sonaty*. Aby go podkreślić, dźwięki *f* i *b* na ④ strunie warto połączyć 2 palcem przy użyciu portamenta, a także zawibrować. Frazę wieńczy glissando rozpoczęte trytonem (zob. przykł. 3, s. 69).



Przykład 3. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 4, systemy 3–4

W 5 systemie ponownie pojawia się tryton ($h^1 f^2$) połączony z glissandem, tym razem wykonany palcem *m* bądź *i*. Z uwagi na wskazane *pianissimo* proponuję wykonać go prostopadłe paznokciem, jak najmocniej *sul ponticello*, gdyż napięte struny tuż przy podstawku pozwalają na szybszą repetycję, wydobyć współbrzmienia w bardzo cichej dynamice i wzbogacić o ciekawą barwę. Następują po nim repetycje sekundy małej *f-e*, wykonane lewą ręką (w tym czasie prawa powinna tłumić drgającą strunę nad gryfem, z lewej strony uderzonego dźwięku), które wprowadzają nowy efekt sonorystyczny. Ten motyw także powtarza się kilka razy i jest budulcem następnej części Sonaty, *Risoluto* (zob. przykł. 4).



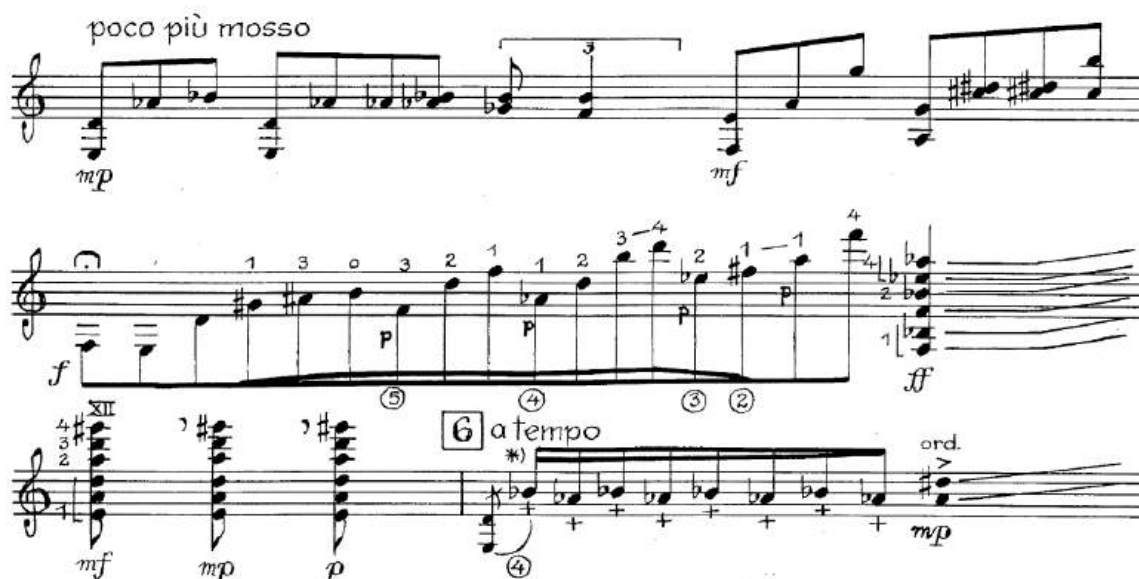
Przykład 4. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 4, system 5

Uprzednio prezentowane motywy Vasks rozwija, czego przykładem jest poniższy quasi-wokalny segment nr 2. W wydobyću jego charakteru i uzyskaniu cieplejszej barwy pomaga realizacja melodii techniką *apoyando* z dbałością o legato, wibracja, a także przemyślana aplikatura. Podobnie jak w pokrewnym segmencie nr 1, sugeruję rozpocząć frazę w V pozycji, dzięki czemu dźwięki na ④ strunie można zawibrować i plastyczniej ukształtować frazę. Dźwięk E można wykonać na pustej ⑥ strunie i kontynuować w II pozycji celem zachowania legato i spójności barwowej *h-G f* (zob. przykł. 5, s. 70).



Przykład 5. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 4-5, systemy 6-1

Kulminacja części przypada na fragment *poco più mosso*, który jest złożony z nawarstwionych, prezentowanych wcześniej motywów. Erupcja energii następuje na przestrzeni czterech akordów, a każdy z nich wykonany jest kolejno *fortissimo*, *forte*, *mezzo piano* i *piano*. Dynamikę można dodatkowo podkreślić barwą: różnicując akordy w obrębie spektrum *sul ponticello* – *sul tasto*, a także uderzając *rasgueado* samym paznokciem, paznokciem i opuszką bądź samym opuszką (zob. przykł. 6).



Przykład 6. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 6, systemy 1-3

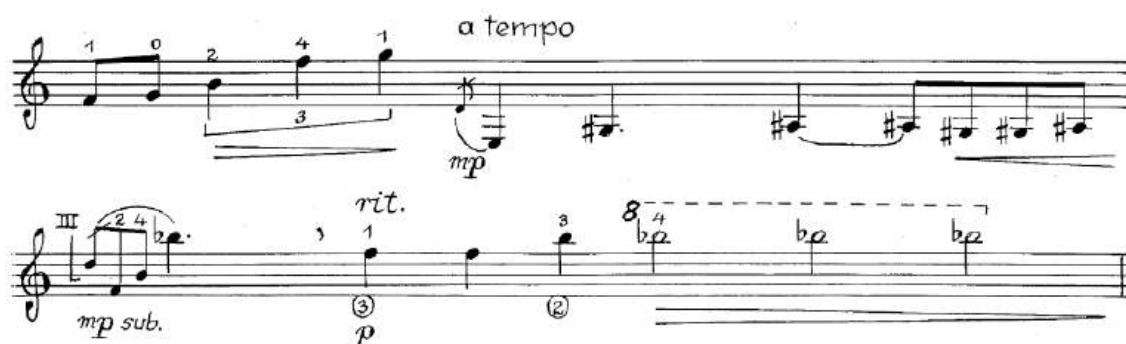
Warto zwrócić uwagę na rolę przednutek, które – energicznie wykonane – wzmagają uczucie niepokoju. W przeciwieństwie do wielu innych elementów *Pensieroso*, nie pojawiają się w kolejnych częściach, natomiast poszczególne kroki interwałowe już tak.

W zakończeniu – *più mosso* – należy zwrócić uwagę na selektywność *acciaccatur* i pozwolić wybrzmieć dźwiękom docelowym (zob. przykł. 7, s. 71).



Przykład 7. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 6, system 6

Narracja wydaje się zastygać poprzez stopniowe zwolnienie tempa, wydłużenie wartości rytmicznych, *diminuendo*, a w podkreśleniu charakteru dodatkowo pomaga wrażliwe operowanie barwą – najcichsze niskie dźwięki można wykonać opuszką *p*. Wyjątkowo istotne wydaje się zagranie frazy legato, choć połączenie ostatnich dźwięków $f^1-h^1-b^2$ jest dość karkołomne. Pomóc może zarówno płynne stawianie palców lewej ręki, precyzyjna synchronizacja obu rąk, jak i wykorzystanie atutu w postaci rezonujących pustych strun i alikwotów (zob. przykł. 8). Płynne przejście do kolejnej części sposobem tworzy ciekawy efekt – zderzenie dwóch kontrastowych nastrojów.



Przykład 8. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (I. *Pensieroso*), Schott, s. 6, systemy 7–8

II. *Risoluto*

Risoluto ma charakter toccaty o nieregularnym pulsie – partytura jest podzielona na takty, choć kompozytor nie zanotował metrum. Strumienie szesnastek przerywają pauzy i akcentowane współbrzmienia w ósemkach. Uwagę przykuwa chorałowe *con anima*, bezpośrednio nawiązujące do finałowej części *Sonaty*, a ogniwo konkluduje segment równoległych akordów o dramatycznej ekspresji. Prezentowane w *Pensieroso*

motywy i interwały ewoluują – część otwiera motyw wywodzący się z repetowanych lewą ręką dźwięków *f* i *e* (zob. przykł. 9 i 10).





Przykład 12. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 12–15

Aspekt sonorystyczny w tej części przejawia się przede wszystkim w zakresie rytmiki, artykulacji i kolorystyki. Jak zauważa Kostrzevska: „dominacja danego składnika (np. rytmu), nawet uświadamiana w percepcji (np. jako ruch), powoduje powstanie wartości wyższego rzędu (np. ruch nie jest wartością samą w sobie, ale stanowi środek, na bazie którego tworzy się jakość brzmieniowa”²⁷. Zatem jakość sonorystyczną utworu tworzy motoryczność utworu, a także zaburzające szesnastkowy porządek pauzy i ósemki. Aby tę wartość podkreślić, sugeruję wykonać opisywane segmenty artykulacją *portato*, która pomaga uniknąć zbyt szybkiego tempa i zachować precyzję rytmiczną. Z artykulacją koresponduje oznaczenie kompozytora, aby tłumić ⑥ strunę²⁸.

Jak wspomniałem, w partyturze brak metrum, a całość wydaje się być ujęta w takty o nieregularnej długości jedynie dla graficznego porządku. Sugestią wykonawczą jest belkowanie zapisanych wartości, w związku z którym warto zaznaczyć akcentem oraz dłuższą artykulacją pierwsze dźwięki grup dwóch, trzech czy czterech szesnastek²⁹ (zob. przykł. 13).



Przykład 13. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 17–24

²⁷ H. Kostrzevska, *op. cit.*, s. 20.

²⁸ P. Vasks, *op. cit.*, s. 7.

²⁹ Na zaznaczenie poszczególnych dźwięków oraz priorytet artykulacji względem tempa zwracał uwagę sam Pēteris Vasks włoskiemu gitarzyście Alberto Mesirce, który pracował z kompozytorem przed koncertem w ramach Stift International Music Festival. A. Mesirca (w rozmowie z Radosławem Wieczorkiem), Castelfranco Veneto, 11.04.2024.

[illegible]

W poniższej kulminacji (oraz pokrewnych fragmentach) zdecydowałem się na zmianę artykulacji w postaci wybrzmiewających pustych strun i rezygnacji z nieustępliwego *portato*, aby takim środkiem podkreślić wzrost napięcia. Ponadto zastosowana aplikatura wydaje się znacznie wygodniejsza od tej, zaproponowanej przez Reinberta Eversa (zob. przykł. 15).

The second system of the exercise is written on a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff begins with a key signature change to one sharp (F#) and a common time signature. It contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings: 0, 0, 2, 3, 0, 2, 1, and a final note marked with an 'x'. The bass staff contains a series of eighth and sixteenth notes with fingerings: 4, 5, 4, 2, 3, 1, and a final note marked with a circled 3. The system concludes with a 'rit.' (ritardando) marking and a final note in the treble staff with a circled 3.

74

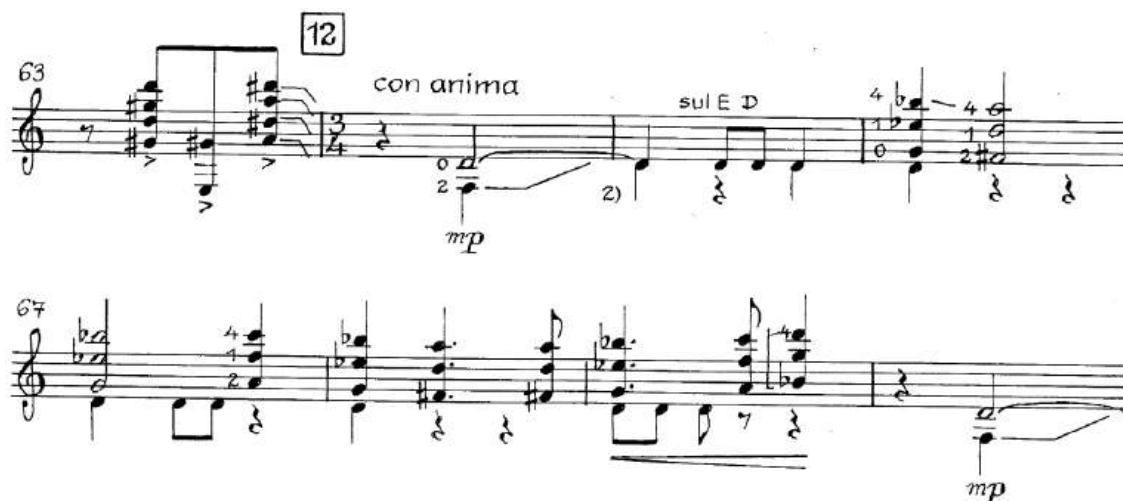


Przykład 16. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 60–63

Narracyjny kontrast stanowi *con anima*, w którym Vasks po raz pierwszy wyraźnie nawiązuje do muzyki ubiegłych epok. Centrum tonalne wyznacza nuta pedalowa *d*, tenor – głos środkowy – oparty jest na skali frygijskiej, a towarzyszące mu głosy – kwintę wyżej i sekstę niżej – poruszają się równolegle³⁰ w technice *fauxbourdon*³¹ (zob. przykł. 17, s. 76). Ponadto segment łączy się z finałem *Sonaty*, ponieważ antycypuje materiał wykorzystany w *Con dolore*. Co ciekawe, jest to jedyny fragment (poza niemal bliźniaczym segmentem nr 26), w którym kompozytor zanotował metrum 3/4.

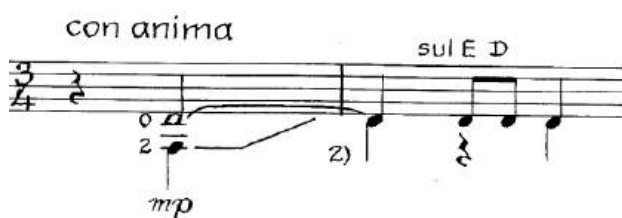
³⁰ Vasks w istotnych dla dramaturgii miejscach niekonsekwentnie prowadzi najniższy głos (takty 69 oraz 75-82), przez co zmienia tryb akordu i chwilowo nawiązuje do systemu dur-moll, co tworzy zaskakujący i sugestywny efekt retoryczny.

³¹ Brian Trowell zauważa, że najczęściej spotykaną formą *fauxbourdon* są głosy oddalone od tenoru o kwartę i sekstę niżej, które tworzą akord sekstowy. Vasks przełamuje ten schemat i zamiast kwarty w dół, przenosi składnik o kwintę w górę, niemniej struktura akordu sekstowego pozostaje nienaruszona. Jak twierdzi badacz: „‘Faux bourdon’, choć nie stanowi obowiązkowej, kanonicznej instrukcji, to jest znakiem, który komunikuje wykonawcy, że może wzbogacić brzmienie muzyki dodając jeden lub dwa głosy wywodzące się z kanonu”. Zob. B. Trowell, *Fauxbourdon*, [w:] Grove Music Online [<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09373>, dostęp: 09.08.2024].



Przykład 17. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 64–69

W taktach 64–82 zmienia się faktura, dominuje dynamika *piano*, a dźwięk *d* powtarzany jest na strunach ⑤ i ⑥ celem przedłużenia jego czasu trwania, co sugeruje konieczność odmiennego traktowania barwy. Repetycje *d* można wykonać opuszkami palców *p* oraz *i*, natomiast glissando *F-d* (po którym – jak wskazuje kompozytor – nie należy ponownie uderzać dźwięku *d*³²) najlepiej jest wykonać opuszką 2 palca, celem uniknięcia niechcianych przydźwięków (zob. przykł. 18).



Przykład 18. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 64–65

Z uwagi na wokalny charakter fragmentu, wyjątkowo istotny jest odpowiedni balans akordów i uzyskanie legat, które można osiągnąć uwypuklając najwyższy głos. Poza płynną zmianą pozycji rozluźnioną lewą ręką sugeruję pozostawić na ① strunie 4 palec, a interwały większe niż sekunda mała łączyć ze sobą techniką *portamento* (zob. przykł. 19, s. 77). Wskazane jest poszukiwanie ciepłej barwy *sul tasto* w połączeniu z prostopadłym ustawieniem paznokcia względem struny, które pozwala na lepszą kontrolę akordu w cichej dynamice.

³² P. Vasks, *op. cit.*, s. 9.



Przykład 19. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 67–69

Sporym wyzwaniem jest zachowanie mistycznego charakteru, spokojnego, miarowego pulsu i balansu współbrzmień w kulminacji *con anima*, którą należy zbudować dynamicznie, z użyciem crescendo. Po nim następuje wyciszenie, zwolnienie i zawieszenie, a w takcie 83 – powrót do *Tempo I*.

Precyzja rytmiczna, wyrazista artykulacja, przejrzysta realizacja pauz są wyjątkowo istotne w taktach 133–146. Motyw, na którym oparty jest ten fragment, ponownie bazuje na charakterystycznym interwale trytonu. Jego wykonanie na strunach ② i ③ oraz podnoszenie palców lewej ręki pozwala uzyskać pożądaną artykulację (zob. przykł. 20).



Przykład 20. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 133–145

Przygotowaniem największej kulminacji w *Risoluto*, a także w całej *Sonacie*, są takty 151–157, a w takcie 158 rozpoczyna się właściwa gradacja napięcia. Oparta jest na stosowanych wcześniej współbrzmieniach trytonowych, które tym razem przesuwane są równolegle aż do osiągnięcia dźwięku a^2 na ① strunie (wcześniej najwyższym

dźwiękiem było *dis*²). Fragment rozpoczyna się w *fortissimo*, a dynamika jedynie rośnie; kompozytor zanotował *meno mosso* w tempie $\text{♩} = 104$, a także stopniowe *accelerando* do tempa $\text{♩} = 144$ w 165 takcie (zob. przykł. 21).

Przykład 21. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 158–165

Do dynamiki *fortissimo possibile* prowadzi przesuwany glissando akord wykonany tremolo, które w praktyce brzmi jako *rasgueado*. Proponuję zrealizować je kombinacją palców *p-m-i*, ukryć aspekt rytmiczny tej techniki i akord potraktować jako ciągle pasmo brzmieniowe, które prowadzi do erupcji energii (zob. przykł. 22, s. 79).



Przykład 22. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), Schott, t. 164–167

Ostateczne przyspieszenie Vasks zakomponował w partyturze i rozdrobnił wartości rytmiczne – najpierw pojawiają się ósemki, które przechodzą w triole, te zaś wieńczy akord wydobyty tremolo. Notabene, nie jest on możliwy do wykonania w zapisanej postaci, zatem proponuję zrezygnować z najniższego dźwięku *cis*, który zaburza płynne łączenie z kolejnym akordem. Priorytet stanowi aspekt sonorystyczny (a nie harmoniczny), stąd brak dźwięku *cis* nie jest zauważalny. Natomiast pozostałe dźwięki można pokryć *barré* w X pozycji przez pięć strun, *f*² 4 palcem, *c*² 3 palcem oraz *fis*¹ 2 palcem, a całość należy w tej postaci przesunąć przy użyciu glissanda i tremola w jeszcze wyższy rejestr, osiągając dźwięki o nieokreślonej wysokości poza gryfem gitary (zob. przykł. 23).



Przykład 23. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (II. *Risoluto*), t. 168–169

III. *Con dolore*

W *Con dolore* (za wyjątkiem finałowego segmentu 26) brak oznaczenia metrum, kreski taktowe pojawiają się tylko w miejscach oznaczonych kolejnymi numerami, a na pierwszy plan wysuwa się aspekt melodyczny – *canto perpetuo*. Vasks nawiązuje do muzyki średniowiecznej: linia melodyczna budzi skojarzenia z chorałem gregoriańskim, na co wskazuje oparcie jej na skali eolskiej, niewielki ambitus (który zwiększa się wraz

z rozwojem narracji), a także długa, snująca się fraza. Kompozytor zdecydował się na skordaturę ⑥ struny na dźwięk *D* (który stanowi zarazem centrum tonalne), co umożliwia wydobyć mocno rezonującego burdonu na pustych strunach *A* i *D*, a rytm punktowany nadaje charakteru marsza żałobnego. Aby uzyskać jednolitą barwę i moc kształtować (za pomocą wibrata) wydobyty dźwięk, melodię sugeruję grać na strunach krytych, jednocześnie priorytetowo traktując legato, co wymaga zastosowania kilku nietypowych, choć praktycznych rozwiązań (m.in. podmiany palców lewej ręki w czasie trwania dźwięku, zob. przykł. 24). Technika *apoyando* umożliwia wydobyć ciepłego dźwięku, korespondującego z dramatycznym i posępnym nastrojem utworu. Melodię na ④ strunie należy grać palcem *p*, aby nie tłumić rezonującego burdonu.

⑥ = D

III

Con dolore

mp

mf

19

Przykład 24. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), s. 13, systemy 1–3

Odpowiedni efekt dramaturgiczny można uwypuklić podkreślając charakter obu warstw zarówno w zakresie barwy, jak i rytmiki. Ze snującą się melodią (w tym zakresie należy zwrócić uwagę na triole ćwierćnotowe) kontrastuje punktowany burdon, który należy precyzyjnie wyartykułować. Warto zaznaczyć powtarzający się charakterystyczny interwał sekundy małej (*A-B*) i jego symboliczny i retoryczny wydźwięk.

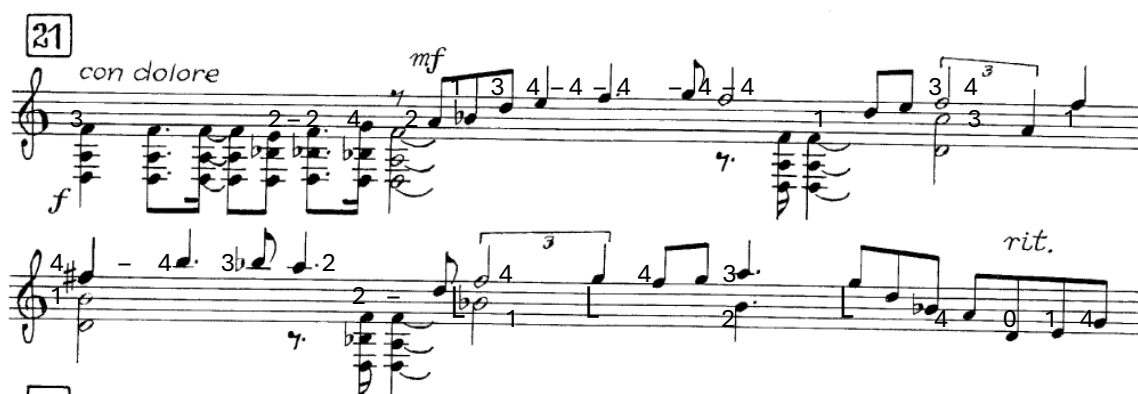
Calmato nadal oparte jest na skali eolskiej, lecz centrum tonalnym jest dźwięk *e*. Dwugłos prowadzony jest w technice *nota contra notam*. Frazy są przedzielane pauzami

bądź oddechami, które zawieszają narrację. Dominuje dynamika *piano* a cały segment stanowi dramaturgiczny kontrast względem wcześniejszego fragmentu, zasadne wydaje się zatem wydobyć odpowiedniej barwy. Sugeruję przejrzyste, choć niejaskrawe *sul ponticello* i uderzenie strun prostopadłe paznokciem, aby uniknąć przydźwięków. Dla zachowania spójnego koloru, każdą frazę najlepiej wykonać na jednej, tej samej strunie (zob. przykł. 25). Z uwagi na mistyczny charakter segmentu i wyjątkowe znaczenie w kontekście całego utworu, jasna barwa – w sensie metaforycznym – może korespondować z motywem światła obecnym w twórczości Vasksa.



Przykład 25. P. Vasksa, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 13–14, systemy 6–1

W segmencie nr 21 powraca *con dolore* i jest rozwinięciem początkowego fragmentu. Chromatyzacja modalnej melodii wprowadza element zaskoczenia oraz wzmacnia dramatyczny charakter, a całość utrzymana jest w dynamice *forte*. Z perspektywy wykonawcy kluczowe jest zachowanie *legato* melodii i wykonanie jej intensywnym, nasyconym dźwiękiem, który można uzyskać grając *apoyando* na ② i ③ strunie. Warto skorzystać z właściwości gitary i pozwolić jej na swobodny rezonans – na poniższym przykładzie dźwięk *a*¹ może brzmieć, mimo przeniesienia ręki do I pozycji (zob. przykł. 26, s. 82).



Przykład 26. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 14, systemy 2–3

W zmianach pozycji pomaga świadome korzystanie z *portamento*. Takie rozwiązanie można zastosować w połączeniach m.in. a^1-f^1 , g^1-e^2 , a^1-d^1 (zob. przykł. 27, 28, 29).



Przykład 27. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 14, system 7



Przykład 28. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 14, system 7



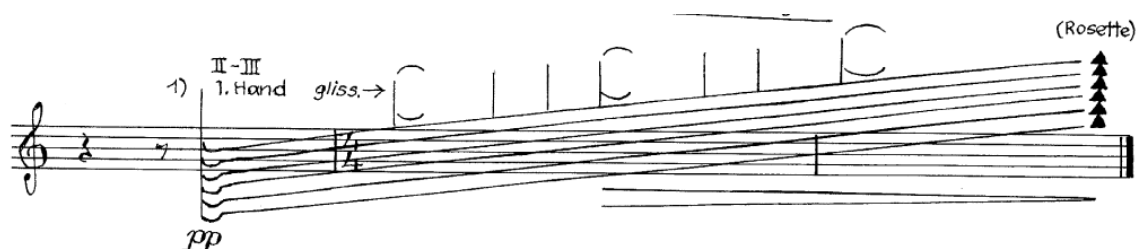
Przykład 29. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 14–15, systemy 8–1

W segmencie 25 ponownie następuje *calmato*, które tym razem jest nieco bardziej rozbudowane i przeniesione o oktawę wyżej. Należy zwrócić uwagę na oddechy, a celem zachowania jednolitej barwy melodii, sugeruję ją wykonać na ① strunie (zob. przykł. 30).



Przykład 30. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 15, systemy 2–3

Segment oznaczony numerem 26 jest bezpośrednim nawiązaniem do *con anima* w *Risolto*. Jest utrzymany w metrum 3/4, wprowadzony zostaje triolowy puls w linii basu, fragment jest podzielony na dwutaktowe frazy, z których każda – symbolicznie – osiąga coraz to wyższe dźwięki. Utwór zamyka glissando wykonane szklanym slidem i jednocześnie uderzenie *arpeggio* wszystkich pustych strun w *pianissimo* aż do *al niente* (zob. przykł. 31). Jak zauważa Baiba Jaunslaviete³³, taki niespotykany w literaturze sonorystyczny efekt budzi skojarzenia ze sferą mistyczną i może skłaniać do refleksji nad znaczeniem tytułowej samotności.



Przykład 31. P. Vasks, *Vientulības sonāte* (III. *Con dolore*), Schott, s. 15, system 6

³³ B. Jaunslaviete, *op. cit.*, s. 18–24.

2.3 Paweł Malinowski – *bez tytułu [largo]*

2.3.1 Sylwetka kompozytora

Paweł Malinowski (1994) to kompozytor urodzony w Olszynie, jednak od lat związany jest z Krakowem. Z wyróżnieniem ukończył Akademię Muzyczną w Krakowie, a w 2024 roku na tej samej uczelni z wyróżnieniem obronił rozprawę doktorską napisaną pod kierunkiem prof. Wojciecha Widłaka. Swój warsztat doskonalił także pod okiem Juliany Hodgkinson, Nielsa Rønsholdda i Simon Steena-Andersena w Królewskiej Akademii Muzycznej w Aarhus i Aalborgu. Jest zdobywcą Grand Prix w 58. Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda, a także stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Jego utwór *Robotron* reprezentował Polskie Radio na 66. Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO. Utwory Malinowskiego były wykonywane na festiwalach muzycznych, takich jak Warszawska Jesień, Sacrum Profanum w Krakowie, Międzynarodowych Letnich Kursach Nowej Muzyki w Darmstadtzie, „Wawel o zmierzchu” w Krakowie, Pulsar Festival w Kopenhadze, Musica Electronica Nova we Wrocławiu, Ostrava Days czy Örebro Contemporary Music Festival. Malinowski współpracował dotychczas z wieloma znakomitymi zespołami, m.in. z Airborne Extended, Orkiestrą CORda Cracovia, Friction Quartet, Hashtag Ensemble, Momenta Quartet, NJYD, Orkiestrą Muzyki Nowej, Spółdzielnią Muzyczną contemporary ensemble. Ponadto, w sezonie artystycznym 2020/2021 współpracował z London Philharmonic Orchestra w ramach przedsięwzięcia LPO Young Composers Programme¹.

W swojej twórczości inspirował się elementami z przeszłości. W *Robotronie* na zespół kameralny i elektronikę (2018) czerpie z estetyki retro, a jego tytuł wywodzi się z nazwy NRD-owskiego przedsiębiorstwa elektronicznego. W utworze nawiązuje się dialog pomiędzy taśmą z zarejestrowanym ludzkim głosem a żywym zespołem imitującym syntezatorowe brzmienie. Kompozytor odnosi się także do muzyki wcześniejszych epok, m.in. Bacha w *...über BWV 971* na flet i trio smyczkowe (2016) czy Mahlera w *Nachwanderung* na orkiestrę (2018). Malinowski odwołuje się także do kina, twórczości Davida Lyncha – w *It helps relieve tension* na flet basowy, kontrabas

¹ Źródło – [<https://www.pawelmalinowski.com/about>, dostęp: 20.09.2024].

i elektronikę (2017)² – czy Stanleya Kubricka – w utworze *Faites vos jeux* na skrzypce, wiolonczelę, kontrabas, wideo i elektronikę (2018) bądź instalacji *Sommer Resort Darmstadt* (2018). Sięga także do kontekstów społecznych – polskiej transformacji gospodarczej w *Dziś wydaje mi się że jest lepiej* na zespół, wideo i elektronikę (2017), czy globalnego ocieplenia w *ice to weep* na głos, instrumenty i dźwięki elektroniczne (2023)³. Od 2024 roku kompozycje Pawła Malinowskiego wydawane są przez PWM.

2.3.2 Tło powstania

Paweł Malinowski skomponował *bez tytułu [largo]* (2022) na moje zamówienie w ramach projektu „Hommage à Witold Szalonek”⁴ sfinansowanego przez Fundusz Popierania Twórczości ZAiKS. Poprosiłem kompozytora o swobodną interpretację sonorystyki, która stanowi cechę charakterystyczną muzyki Szalonka. Element ten łączył także moje własne dociekania artystyczno-naukowe oraz zainteresowanie Malinowskiego możliwościami brzmieniowymi gitary. Rozmowy dotyczące podjęcia współpracy rozpoczęły się w październiku 2020 roku, pierwsze szkice oraz próbki dźwiękowe możliwości sonorystycznych gitary, które stały się inspiracją dla Malinowskiego, powstały w kwietniu 2022 roku. Konsultacje dotyczące wybranych aspektów wykonawczych i poszukiwania efektów sonorystycznych trwały do października, w listopadzie kompozycja została ukończona, a w grudniu 2022 roku ukazała się nakładem wydawnictwa Modran⁵. Utwór prawykonałem 26 kwietnia 2023 roku w Filharmonii Częstochowskiej na koncercie w ramach III Międzynarodowej Konferencji Naukowo-Artystycznej Doktorantów i Młodych Naukowców „Oblicza gitary w badaniach naukowych” organizowanej przez Katedrę Muzyki Uniwersytetu Jana Długosza w Częstochowie.

bez tytułu [largo] jest jedynym utworem Malinowskiego na gitarę solo. Mimo sporych – choć nietypowych – wymagań technicznych stawianych przed wykonawcą, utwór został napisany w zgodzie z idiomem instrumentu, a kompozytor

² W 2018 roku powstała także wersja na flet basowy solo i elektronikę.

³ Zob. J. Topolski, *Paweł Malinowski* [<https://culture.pl/pl/tworca/pawel-malinowski>], dostęp: 20.09.2024].

⁴ Celem przedsięwzięcia było zarejestrowanie w formie audio-wideo *Trzech oberków* na gitarę Witolda Szalonka oraz zamówienie, wydanie i zarejestrowanie utworu na gitarę solo autorstwa Pawła Malinowskiego, inspirowanego twórczością Szalonka. Wykonawcą był Radosław Wieczorek, a impulsem do powstania tego projektu artystycznego była chęć uhonorowania 20. rocznicy śmierci Szalonka, popularyzacja jego twórczości oraz działanie na rzecz powstawania nowej muzyki gitarowej.

⁵ P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, Orzesze 2022.

pozostawał otwarty na proponowane przeze mnie praktyczne rozwiązania. Inspirowała go także charakterystyka innych instrumentów strunowych szarpanych, jak twierdzi:

Pomysł napisania utworu na gitarę klasyczną solo wydawał mi się pełen ciekawych twórczych ograniczeń, ale takich z którymi ciekawie byłoby się zmierzyć [...]. Fascynującą brzmieniowość gitary klasycznej odkryłem dzięki Mikkelowi Egelundowi Nielsenowi, duńskiemu gitarzyście zespołu NJYD, później też znaczącą inspiracją była praca z teorba (*adagio sostenuto* napisane dla Ensemble Linea). Piszę o tym dlatego, że osvajanie się z gitarą klasyczną widzę jako proces, a dzisiaj – szczególnie patrząc z perspektywy *largo* – jestem pod wrażeniem niezwykle elastyczności w kształtowaniu barwy tego instrumentu⁶.

W utworze dostrzec można subtelne nawiązania do innych epok czy gatunków muzycznych. Jak wskazuje kompozytor: „Budując narrację bardzo inspirowałem się *Sarabandą* z *IX Suity lutniowej* Giovanniego Zamboniego⁷, ale jednocześnie myślałem o zapętlonych nagraniach eksperymentalnego zespołu Boards of Canada”⁸.

Jak wynika z pierwszych szkiców utworu, najważniejszy jego element od początku miały stanowić multifony⁹. Wraz z rozwojem kompozycji miały przeradzać się w ostinato, na tle którego wprowadzone zostały akordy (zob. przykł. 1 i 2 – s. 87).

⁶ P. Malinowski (korespondencja z Radosławem Wieczorkiem), Kraków 23.04.2023.

⁷ Chodzi o konkretne wykonanie: L. Contini, *Zamboni: Sonatas for Lute*, Glossa, 2014.

⁸ P. Malinowski, *op. cit.*

⁹ Malinowski tak je wyjaśnia: „W utworze wykorzystano multifony, które polegają na wydobyciu co najmniej dwóch różnych dźwięków na jednej strunie. Powstają poprzez delikatne dotknięcie między progami uderzonej struny w taki sposób, aby rezonowało kilka różnych dźwięków składowych tej struny jednocześnie” [w:] P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, wskazówki wykonawcze, *op. cit.*...

Gitarę 1

3 metody:

1. rytm, puls multifonów 2,3

The image shows three staves of handwritten musical notation for guitar. The first staff is labeled '1. rytm, puls multifonów 2,3' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with circled 'M' and '2' above them, and a final measure with a 'nach' annotation. The second staff is labeled '2. scordatura E ↓' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with a downward arrow above them, and a final measure with a 'nach' annotation. The third staff is labeled '3. pseudo-tonal / atonal' and features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. It contains a series of notes with a '3.' annotation above them, and a final measure with a 'nach' annotation. The notation is written in a sketchy, expressive style.

Przykład 1. P. Malinowski, Szkicownik

The image shows a handwritten musical score on five staves. The notation includes:

- Staff 1:** A treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a measure containing a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right, indicating a sustained sound or a specific performance technique.
- Staff 2:** A treble clef with a key signature of one sharp. It starts with a measure containing a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right.
- Staff 3:** A treble clef with a key signature of one sharp. It features a measure with a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right. Above the staff, there is a circled '1' and a circled '2' connected by a horizontal line.
- Staff 4:** A treble clef with a key signature of one sharp. It contains a measure with a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right. Above the staff, there is a circled '1' and a circled '2' connected by a horizontal line. To the right of the staff, the word "fingers" is written with an arrow pointing to a wavy line.
- Staff 5:** A treble clef with a key signature of one sharp. It contains a measure with a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right. Above the staff, the word "D-moll" is written and circled.
- Staff 6:** A treble clef with a key signature of one sharp. It contains a measure with a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right. Above the staff, the text "SP | flaut. rumm hib!" is written inside a large bracket.
- Staff 7:** A treble clef with a key signature of one sharp. It contains a measure with a half note and a quarter note, followed by a long horizontal line with an arrow pointing right. Above the staff, the text "2. vs" is written.

Przykład 2. P. Malinowski, Szkieownik

Kompozytora zaciekała skordatura ⑤ struny, która ułatwiła budowę nieprzerwanego, ćwierćtonowego ostinata poprzez repetycje wydobywane realizowane na ⑤ i ⑥ strunie. Wspólne poszukiwania obejmowały także różne rodzaje glissanda, tappingu, a także zastosowanie smyczka skrzypcowego (zob. przykł. 3, s. 90):

Zaczynając prace nad *largo* miałem szczątki pomysłów, chciałem wydobyć potencjał flażoletowych wielodźwięków, z czasem nasze wspólne eksperymenty poszły dalej, w kierunku maksymalnie długiego przedłużenia czasu trwania dźwięku. Podczas wspólnych eksperymentalnych prób, zauważyłem, że smyczkowana gitara ma ogromny potencjał do wydobywania współbrzmień akordowych, a lekko stłumiona, głucha barwa smyczkowanych strun niesie za sobą przeszywające piękno¹⁰.

¹⁰ P. Malinowski (korespondencja z Radosławem Wieczorkiem), *op. cit.*

Handwritten musical score for "Boards of Canada" by P. Malinowski. The score is written on multiple staves. The first section features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The second section, titled "Boards of Canada", features a melody in the upper staves and a bass line in the lower staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "mp" and "f". There are also handwritten annotations in Polish: "z tego rytmu wychodzą chwały" and "e cichych chwałach smutek (and)". The score is written on a grid of staves.

Przykład 3. P. Malinowski, Szkiecownik

W trakcie pierwszych prób wykorzystania smyczka, inspiracją dla Malinowskiego było brzmienie uzyskiwane przez e-bow – elektroniczny smyczek do gitary elektrycznej, generujący pole elektromagnetyczne i wzbudzający drganie strun, a w konsekwencji dźwięk o dowolnej długości. Kompozytor rozważał także wykorzystanie smyczka zbudowanego pod kątem gitary akustycznej i klasycznej – Pickaso Guitar Bow¹¹, który pozwala na wygodniejsze wykonywanie repetycji smyczkiem skierowanym w głąb otworu rezonansowego. Smyczek skrzypcowy daje możliwości wydobycia specyficznych efektów w postaci kilkunastosekundowych dźwięków, akordów, a także wibrata smyczka, co zdeterminowało ostateczną decyzję o jego wyborze.

2.3.3 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze

Na aurę sonorystyczną utworu wpływa przede wszystkim skordatura ⑤ struny na F[♯]¹², zastosowanie multifonów i flażoletów oraz wykorzystanie smyczka skrzypcowego. Obecne są także techniki w postaci pizzicata, wibrata poprzecznego, podciągania struny, współbrzmień uzyskiwanych jedynie przy pomocy lewej ręki, pocierania paznokciem wzdłuż struny, a wspomniane elementy często wykonywane są jednocześnie.

Poszukując multifonów na gitarze, Malinowski posiłkował się tabelą opisującą pozycję wydobycia wielodźwięków na gryfie, opracowaną przez Setha Josela i Minga Tsao¹³, na której zaznaczono także składowe dźwięków, które słyszalne są najmocniej (zob. przykł. 4, s. 92).

¹¹ Smyczek o długości 21,4 cm, z czego 14 cm to długość włosia. Zob. [<https://www.pickasobow.com>, dostęp: 02.08.2024].

¹² O ćwierćton niżej względem dźwięku F.

¹³ Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010, s. 121.

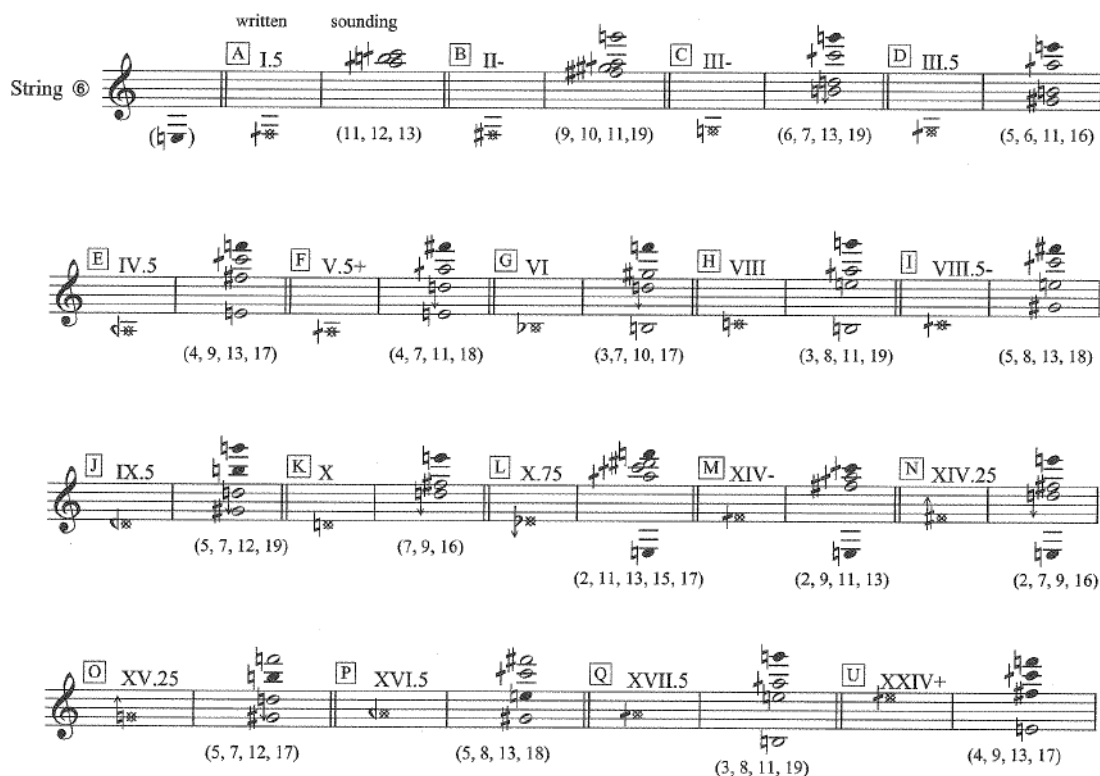


Figure 2.10. Select multiphonics on string 6

Przykład 4. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, s. 121

Aby multifony były słyszalne, należy wzmocnić częstotliwości kolejnych dźwięków składowych¹⁴, a uzyskanie takiego efektu jest możliwe poprzez:

- precyzyjne umieszczenie palca lewej ręki na strunie,
- delikatne dotknięcie struny w momencie jej uderzenia (uniknięcie tłumienia alikwotów),
- uderzenie struny jak najbliżej podstawka,
- uderzenie struny paznokciem p i prostopadłe względem struny imitując plektrum,
- pobudzenie struny do mocnej vibracji, a zatem korzystanie ze stosunkowo głośnej dynamiki
- nietłumienie alikwotów wzbudzanych na pozostałych strunach gitary,
- korzystanie z nowego kompletu strun basowych¹⁵.

¹⁴ Zob. C. Traube, *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*, McGill University, Montreal 2004, s. 29–30.

¹⁵ Zużyte struny w większym stopniu podlegają „tłumieniu wewnętrznemu”, zob. *ibidem*, s. 60.

Zastosowana skordatura tworzy ćwierćton pomiędzy pustą piątą i szóstą struną gitary, na których najczęściej wydobywane są multifony, co dodatkowo podkreśla powstające klasterowe współbrzmienia.

Część *Largo* otwierają flażolety i multifony, wykonywane palcem oscylującym wokół VIII i IX/VIII progu. W praktyce, poza zmianami wysokości dźwięków, należy zwrócić uwagę, czy brzmi jeden czy więcej dźwięków, a spokojna narracja utworu koresponduje z płynnym różnicowaniem obu sposobów jego realizacji (zob. przykł. 5).

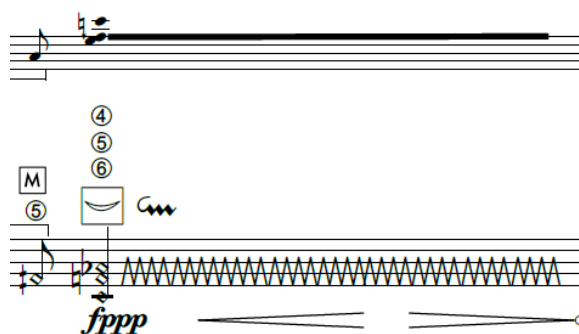
Largo (♩=48-54 ca.)

Przykład 5. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 3, system 1

Zagadkowym oznaczeniem wykonawczym jest „tryl barokowy”¹⁶, który należy wykonać jako multifon, pocierając paznokciami prawej ręki struny wzdłuż i z uwzględnieniem zapisanej dynamiki. W rozszyfrowaniu tego gestu wykonawczego może pomóc wspomniane nagranie *Sarabandy* Zamboniego¹⁷ oraz odwzorowanie elastycznego rubata towarzyszącemu trylom wieńczącemu frazy. Z uwagi na zastosowaną dynamikę i potrzebę wydobywania akordu złożonego z multifonów, efektywne jest rozpoczęcie „trylu” od akordu uzyskanego ruchem paznokci wzdłuż strun, a następnie pocieranie strun z użyciem rubato budując dynamikę od *pianissimo possibile* (zob. przykł. 6, s. 94).

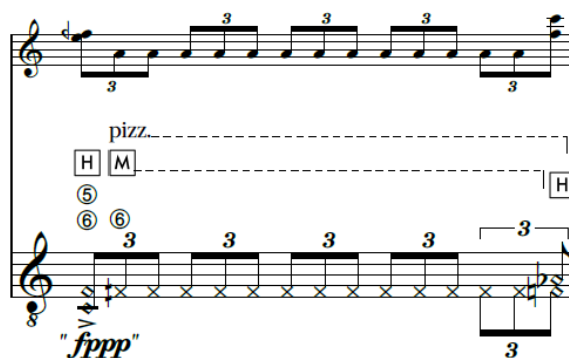
¹⁶ Kompozytor pisze: „Pocieraj palcami wzdłuż struny, naśladować ekspresję trylu zgodnie z charakterystyczną dla muzyki barokowej ekspresją”, [w:] P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, wskazówki wykonawcze, *op. cit.*

¹⁷ L. Contini, *op. cit.*



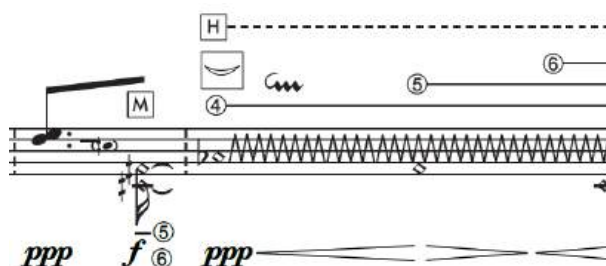
Przykład 6. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 3, system 1

Sporego wyczucia wymaga wydobyć multifonu w połączeniu z techniką pizzicato, przy jednoczesnym zachowaniu płynnej frazy i nietłumieniu wybrzmienia dwudźwięku otwierającego takt (zob. przykł. 7). Taką kontrolę umożliwia tłumienie struny ⑥ opuszką palca *a*, jednocześnie wykonując triole palcem *i*.



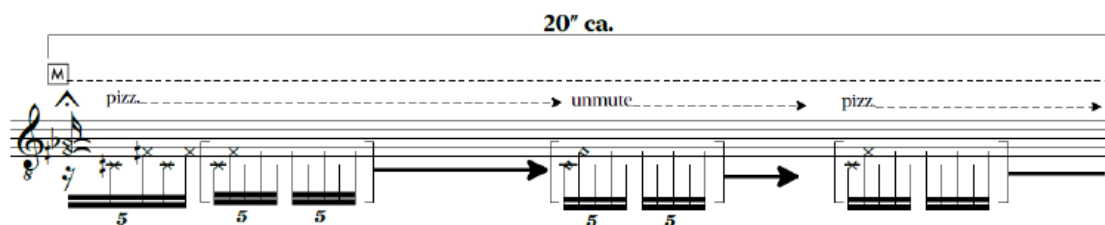
Przykład 7. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 3, system 3

Płynne zejście o pół tonu w dół jest możliwe przez wcześniejsze podciągnięcie ③ struny na VI progu przed wydobyć dwudźwięku, a po jego uderzeniu, przez stopniowe jej uwalnianie (zob. przykł. 8).

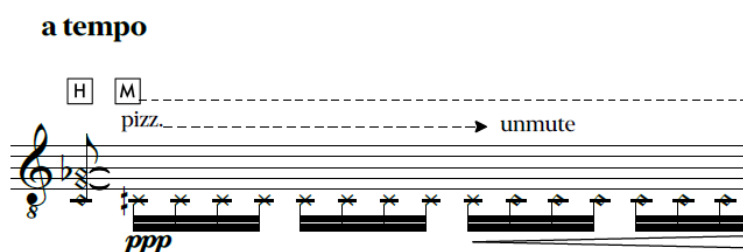


Przykład 8. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 3, system 3

Barwę można wielokrotnie płynnie modulować dozując stopień wytłumienia strun zewnętrzną częścią prawej ręki, stosowanie opuszka i paznokcia palca *p* oraz zmieniając miejsce wydobywania dźwięku na strunie (zob. przykł. 9 i 10).



Przykład 9. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 4, system 1



Przykład 10. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 4, system 4

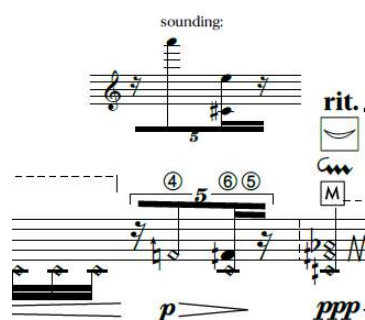
Dla zachowania spójnego charakteru i płynnej narracji utworu niezwykle istotna jest świadomość brząjących strun i alikwotów, a także ich nietłumienie, a w konsekwencji zachowanie legata na przestrzeni frazy. Przed zmianą pozycji należy wcześniej stłumić prawą ręką te struny, które mogłyby się mimowolnie wzbudzić, a także zadbać o maksymalne wybrzmienie pustych strun (zob. przykł. 11, s. 96). Na poniższym przykładzie z f^1 na g^2 należy osiągnąć za pomocą glissanda, a następnie dźwięk zawibrować poprzecznie; w przypadku akordu najlepszy efekt można uzyskać intensywnie wibrując wzdłuż gryfu.



Przykład 11. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 4, system 3

Kolejnym wyzwaniem napotykanym w wielu fragmentach kompozycji, a dotyczącym płynnej narracji, jest precyzyjna realizacja dynamiki, nie zawsze zgodna z odruchową intuicją wykonawcy. Akord arpeggio należy zagrać z dużym wyczuciem, aby pozostać w dynamice *piano* (zob. przykł. 11).

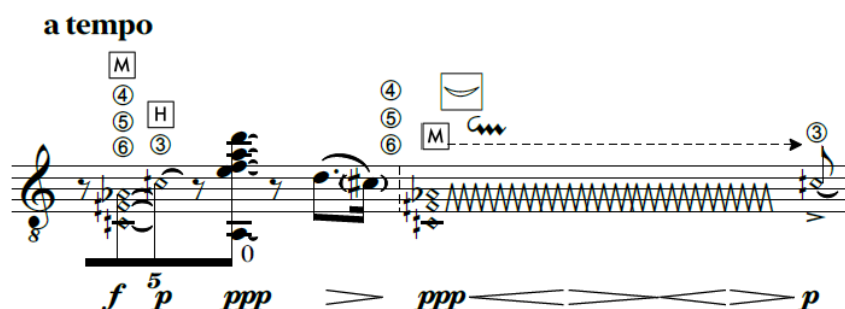
W przypadku multifonów łączonych z tradycyjnie wydobywanymi dźwiękami należy zwrócić uwagę, aby te pierwsze brzmiały klarownie, co można uzyskać grając je głośniej, *sul ponticello* i uderzając strunę prostopadłe, wzmacniając kolejne dźwięki składowe (zob. przykł. 12).



Przykład 12. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 4, system 4

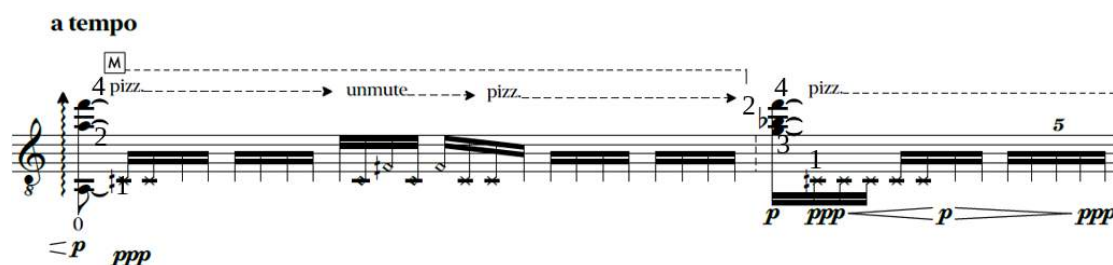
Wspomniane wyzwania nierzadko piętrzą się. Na poniższym przykładzie (zob. przykł. 13, s. 97) należy wydobyć akord multifonowy w dynamice forte, następnie flażolet w dynamice *piano*, całość pozostawić brzmiać, a następnie w dynamice *pianissimo possibile* wydobyć pięciodźwiękowy akord (przy wykorzystaniu palca *c*). Całość powinna zostać utrzymana w miarowym, kwintolowym pulsie, po czym należy podciągnąć trzecią strunę, aby przejść z dźwięku *d*^I na *cis*^I, a następnie wykonać „tryl barokowy”. Każdy z elementów należy najpierw opanować oddzielnie.

Ponownie, multifon i flażolet najlepiej jest zrealizować uderzając strunę prostopadle, paznokciem i *sul ponticello*. Aby utrzymać zapisaną dynamikę akordu (*pianissimo possibile*) i jego odpowiedni balans, struny najlepiej jest wzbudzić ruchem przedramienia i samymi paznokciami ułożonymi prostopadle do strun, tuż nad otworem rezonansowym.



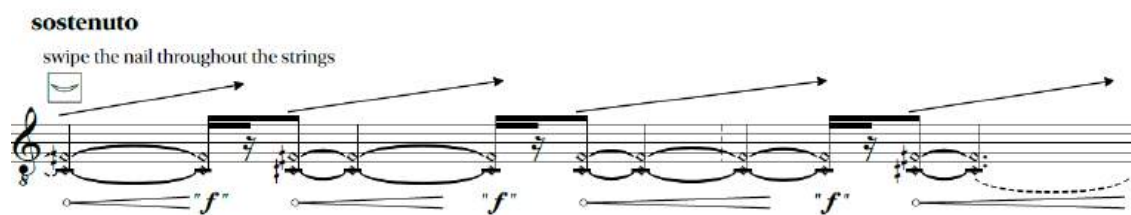
Przykład 13. P. Malinowski, bez tytułu [*largo*], Modran, s. 5, system 2

Flażolety i multifony pełniące rolę ostinata, z reguły wydobywane są w okolicach VIII i IX progu, dzięki czemu można je wydobywać jednocześnie przytrzymując struktury akordowe powyżej, korzystając z przykładowej aplikatury (zob. przykł. 14, s. 97).



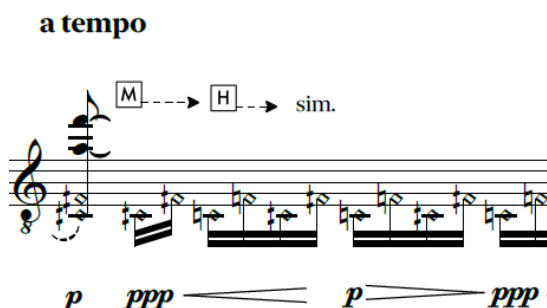
Przykład 14. P. Malinowski, bez tytułu [*largo*], s. 5, system 5

Fragment *sostenuto* (zob. przykł. 15, s. 98) budzi skojarzenia z brzmieniem dzwonów. Specyficzna barwa tych współbrzmień jest uzyskiwana poprzez tarcie paznokciami palców *p* oraz *i* wzdłuż strun basowych, realizując crescendo zwieńczone multifonami. W precyzyjnym wykonaniu tych współbrzmień pomaga świadomy, rytmiczny gest prawej ręki.



Przykład 15. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 6, system 2

Ostatnie ze współbrzmień połączone jest z klasycznie wydobytym dwudźwiękiem a^1 i f^2 co tworzy ciekawe zestawienie barw, a jednocześnie stanowi pomost pomiędzy kolejnym segmentem utworu (zob. przykł. 16).



Przykład 16. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 6, system 3

Część *l e k k o* złożona jest z dwóch warstw: ciągłego ostinata fluktuujących flażoletów i multifonów, a także pojawiających się na tym tle struktur akordowych, które budzą skojarzenia z systemem tonalnym. Największym wyzwaniem jest to, aby obie warstwy funkcjonowały nieprzerwanie i niezależnie od siebie, co wymaga skrupulatnego przemyślenia aplikatury.

Ostinato szesnastkowe utrzymane jest w tempie $\text{♩}=72$ ca. i w dynamice pomiędzy *pianissimo possibile* a *piano* z płynnie zmieniającymi się flażoletami i multifonami wydobywanymi palcem 1 w okolicach VIII i IX progu na ⑤ i ⑥ strunie. Dbając o kontrolę brzmienia, precyzyjny puls i symultaniczne wydobywanie akordów, ostinato najlepiej wykonać samym palcem *p*, w miarę możliwości *sul ponticello*. Kompozytor zanotował także dwudźwięki z wykorzystaniem ④ struny, które po konsultacjach zdecydował się zamieścić w nawiasie i pozostawić pewną dozę swobody wykonawcy, gdyż aspektem nadrzędnym powinna być ciągłość obu struktur. Dwudźwięki można wykonywać do momentu, gdy pojawią się akordy, później zaś pozostawić miarowy jednogłos (zob. przykł. 17, s. 99).

1 e k k o (=72 ca.) 15" ca.

ppp p sim. ppp p sim.

Przykład 17. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 7, system 1

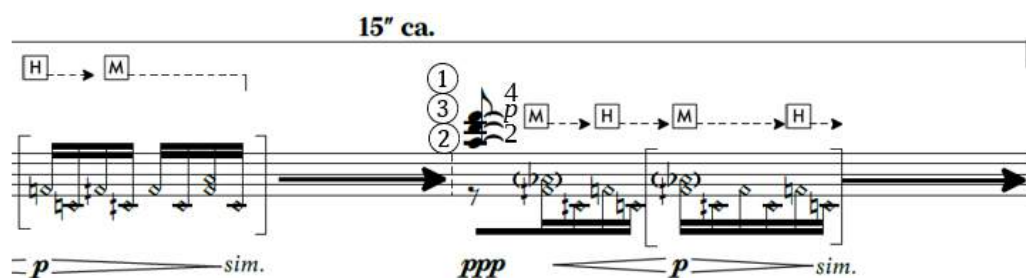
Zgodnie z zanotowaną dynamiką wykonawca może eksplorować granice słyszalności dźwięku. Od stopniowego tłumienia techniką pizzicato przy użyciu paznokcia *pianissimo*, następnie samego opuszka, aż po delikatne dotykane strun i zupełną ciszę (zob. przykł. 18).

8" ca. 10" ca.

p ppp p sim. ppp

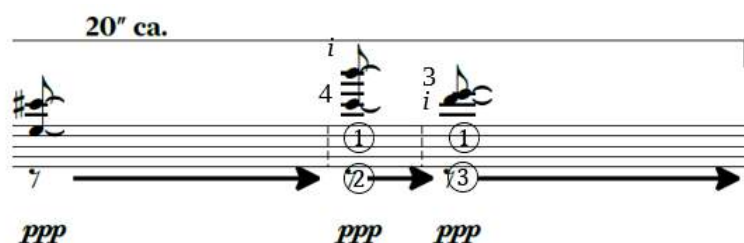
Przykład 18. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 7, system 2

Zapisane przez Malinowskiego akordy są możliwe do wykonania przy ciągłym zachowaniu ostinata, ale wymagają łączenia dźwięków tradycyjnych z flażoletami. Palce *p* oraz 1 wykonują wspomnianą warstwę akompaniującą, zatem do dyspozycji są pozostałe palce wykonawcy. Trójdźwięk $a^1 d^2 f^2$ najsprawniej można wydobyć grając dźwięk f^2 na strunie ① 4 palcem, a^1 na strunie ② 2 palcem oraz d^2 jako flażolet na strunie ③, kładąc palec *p* (przerwanie ostinata na jedną szesnastkę jest w praktyce niezauważalne) na XIX progu i uderzając strunę palcem *i* (zob. przykł. 19, s. 100).



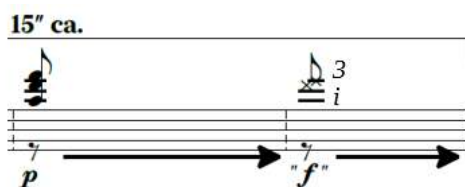
Przykład 19. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 7, system 1

Podobne rozwiązanie sprawdza się także w przypadku innych dwudźwięków, np. $c^2 h^2$, w którym wyższy dźwięk jest wydobywany jako flażolet na ① strunie na XIX progu, czy dwudźwięk $d^2 e^2$ – w którym ten niższy jest wydobywany na ③ strunie na XIX progu (zob. przykł. 20).



Przykład 20. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 7, system 4

Wyzwanie stanowi wydobywanie wielodźwięków techniką tappingu przy pomocy samej lewej ręki. Ruch i uderzenie palców muszą być na tyle energiczne i precyzyjne, aby dźwięki zabrzmiały klarownie. W niektórych przypadkach warto rozważyć wykonanie ich tappingiem, ale także prawą ręką. Dwudźwięk $d^2 e^2$ jest w zasadzie niewykonalny podczas jednoczesnego wykonywania wspomnianego ostinata. Dźwięk e^2 można wykonać palcem 3 na ① strunie, a dźwięk d^2 palcem i na ② strunie, dzięki czemu palce 1 i p wciąż mogą grać tło szesnastkowe (zob. przykł. 21).



Przykład 21. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 8, system 1

O ile wspomniane współbrzmienia wydobywane tappingiem z reguły brzmią dość perkusyjnie, to trójdźwięki w sostenuto mają zgoła odmienny charakter. Choć istotny jest

balans wszystkich składników, można je wykonać w dynamice *piano*, wolne tempo pozwala wybrzmieć akordom, zadbać o precyzję, a także przygotować smyczek do zagrania ostatniej części kompozycji, *Largo*, bez przerywania narracji (zob. przykł. 22).



Przykład 22. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 8, system 3

Largo, utrzymane w tempie $\text{♩}=48-54$ ca., składa się z dwóch warstw: smyczkowanego burdonu i wielodźwięków wykonywanych tappingiem, które następnie przeradzają się w wydobywane smyczkiem skrzypcowym akordy na strunach wiolinowych i płynnie zespalają się ze wspomnianym tłem. Podobnie jak w części *l e k k o*, współbrzmienia budzą skojarzenia z tonalnością, co stoi w kontraście z multifonicznym tłem. Kompozytor oczekuje uzyskania różnych efektów przy pomocy smyczka: multifonijnego burdonu na ⑤ i ⑥ strunie powstałego przy wydobyciu dźwięku lekkim smyczkiem, *sul ponticello* wzbudzając kolejne składowe harmoniczne; szklistych trójdźwięków wydobywanych na strunach wiolinowych; towarzyszącego burdonowi nieregularnego vibrata smyczka; a także nieregularnego vibrata smyczka, towarzyszącego współbrzmieniom na strunach wiolinowych. Z uwagi na nietypowe zagadnienia wykonawcze każdą z warstw i technik należy zgłębiać osobno. Eksploracja tych bardzo rzadko stosowanych możliwości, może być niezwykle inspirującym procesem, a uzyskiwane brzmienia budzą skojarzenia z barwą elektronicznego syntezatora. Segment z wykorzystaniem smyczka koresponduje z zainteresowaniem Malinowskiego muzyką elektroniczną i sięganiem po podobne narzędzia w swoich innych utworach.

W grze smyczkiem wyzwaniem stanowi odnalezienie balansu w zakresie naciągu włosia i nałożenia odpowiedniej ilości kalafonii: duży naciąg ułatwia wydobywanie multifonów na (metalowych) strunach basowych, ale utrudnia vibrato smyczka; z kolei większa ilość kalafonii zwiększa przyczepność smyczka i ułatwia wydobywanie multifonów, a także wielodźwięków poprzez wzbudzenie kilku strun jednocześnie (na gitarze ułożonych przecież na równej wysokości), z drugiej strony niekorzystnie wpływa na barwę (nylonowych) strun wiolinowych i postawienie długiego akordu

w dynamice *piano*; nieużycie kalafonii w zasadzie wyklucza wydobyć dźwięku na strunach wiolinowych.

Jedną z trudności stanowi prowadzenie długiego dźwięku, kształtowanie jego dynamiki (oscylującej pomiędzy *piano* a *pppp*) oraz możliwie niezauważalna zmiana kierunku smyczka; ponadto należy jednocześnie wykonywać wielodźwięki tappingiem (zob. przykł. 23).

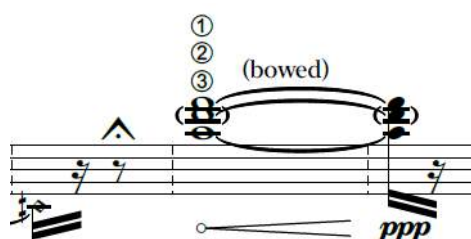
Largo (♩=48-54 ca.)
RH arco, extremely light bow, sul ponticello

Przykład 23. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 8, system 4

Smyczek najlepiej prowadzić prostopadłe do struny i niemalże nad podstawkiem gitary – napięta struna ułatwia zachowanie legata, ponadto właśnie w tym miejscu można wydobyć największe bogactwo alikwotów. Celem uzyskania odpowiedniej barwy i nieprzerwanego dźwięku należy prowadzić smyczek bardzo lekko – używając w zasadzie wyłącznie jego ciężaru. Aby zachować długą frazę, smyczek należy prowadzić powoli, a kierunek gry zmieniać możliwie rzadko i w przemyślanych miejscach. W przypadku poniższego przykładu najlepiej zrobić to na wybrzmieniu multifonu, tuż przed burdonem granym na ⑤ i ⑥ strunie (zob. przykł. 24).

Przykład 24. P. Malinowski, bez tytułu [largo], Modran, s. 8, system 4

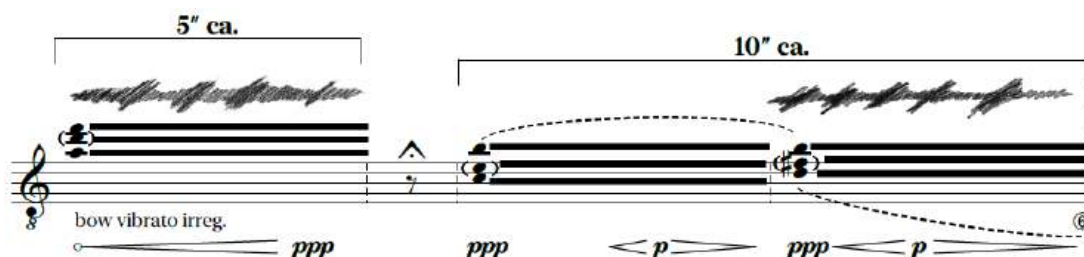
W przypadku smyczkowanych wielodźwięków najłatwiej osiągalne są skrajne struny ① i ⑥. Najbardziej problematyczne są dźwięki na strunie ②, zwłaszcza w wyższych pozycjach, gdzie skracając strunę najmocniej zbliża się w stronę płyty wierzchniej, a w konsekwencji włosie jej nie sięga. Ponownie rozwiązaniem jest gra najbliżej podstawki, gdzie struny są ułożone na podobnej wysokości, większa ilość kalafonii oraz oczywiście odpowiedni kąt ułożenia smyczka. O próbie wyjścia kompozytora naprzeciw realiom wykonawczym świadczy także fakt, iż poszczególne dźwięki zanotował w nawiasie, co sugeruje, że mogą się one odezwać lżej, a priorytet stanowi barwa wydobytego współbrzmienia (zob. przykł. 25).



Przykład 25. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 8, system 5

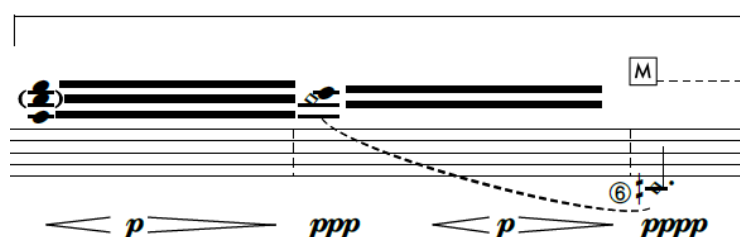
Ciekawym efektem jest nieregularne wibrato smyczkiem polegające na naprzemiennym napieraniu i uwalnianiu napięcia wywieranego na smyczek, które przeradza się w nieregularną technikę *ricochet*¹⁸, a który przypomina efekt tremolo stosowany w połączeniu z gitarą elektryczną. Malinowski zanotował technikę własnoręcznym rysunkiem, komunikującym oczekiwany rodzaj ekspresji (zob. przykł. 26, s. 104). Kluczem do wykonania wibrata jest odpowiedni naciąg włosia oraz rozluźnione ramię gitarzysty, które pozwala na kontrolę płynnych ruchów i odbić smyczka prostopadle do płyty wierzchniej instrumentu. W dodatku bardzo energiczne wibrato smyczkiem przechodzące w *ricochet* pozwala klarowniej wydobyć środkowy głos akordów.

¹⁸ Ricochet (fr.) – uderzenie smyczkiem odbijającym się o struny, zob. *Ricochet*, [w:] Grove Music Online [https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23412, dostęp: 23.09.2024].



Przykład 26. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 9, system 1

Część rozwiązań problemów wykonawczych została zaplanowana jeszcze na etapie powstawania utworu. Malinowskiemu zależało na uzyskaniu sekundy $d^2 e^2$, niemal niewykonalnej, z uwagi na poprzedzający interwał akord i trudność w wydobyciu dźwięku d^2 na ② strunie. Rozwiązaniem może być flażolet d^2 na ③ strunie 4 palcem, a dźwięk e^2 na ① strunie 1 palcem (zob. przykł. 27).



Przykład 27. P. Malinowski, *bez tytułu [largo]*, Modran, s. 9, system 2

W *bez tytułu [largo]* Malinowski zderza eksperymentalne, sonorystyczne brzmienia z odwołaniami do muzyki ubiegłych epok; wspomniane nagranie *Sarabandy* Zamboniego może być wskazówką w zakresie narracji, poczucia tempa i charakteru utworu. Spokój, na który wskazują także określenia wykonawcze (*largo*, *sostenuto*, *l e k k o*), dotyczące tempa, czy dominująca dynamika pianissimo, kontrastują ze złożonością napotykanych wyzwań wykonawczych. Najważniejszym elementem spajającym interpretację powinna być długa fraza, miarowy puls, spokojne i płynne zmiany tempa. W zakresie barwy – wyostrenie efektów sonorystycznych i poszukiwanie barwy imitującej przetworzony dźwięk (multifony budzące skojarzenia z dźwiękiem dzwonów o nieokreślonej wysokości, „tryl barokowy”, alikwotowy multifoniczny smyczkowany burdon, rozedrgane akordy przywodzące na myśl instrumenty elektroniczne). Subtelne nawiązania do muzyki dawnej zarysować można dbając o proporcje i poszukując tonalnych napięć pomiędzy akordami na tle ostinata w części *l e k k o* czy stosując rubato w „trylu barokowym”.

2.4 Luciano Berio – *Sequenza XI*

2.4.1 Sylwetka kompozytora

Luciano Berio (1925–2003) urodził się we włoskiej Oneglii w Ligurii, w rodzinie z tradycjami muzycznymi – ojciec i dziadek byli organistami i kompozytorami. Już jako dziewięciolatek grał na fortepianie podczas wieczorów muzyki kameralnej, organizowanych przez ojca, a w wieku kilkunastu lat podejmował pierwsze próby kompozytorskie. Kontuzja ręki, którą odniósł podczas szkolenia poborowego w armii Włoskiej Republiki Socjalnej Mussoliniego, zahamowała rozwój jego kariery pianistycznej¹. W 1945 roku rozpoczął naukę w Konserwatorium Muzycznym Giuseppe Verdiego w Mediolanie, a dzięki wykształceniu, które zdobył w domu, mógł bezpośrednio podjąć studia piątego roku². Głównym instrumentem Beria był fortepian, dodatkowym – klarnet, jednak konsekwencje wspomnianej kontuzji skierowały go na ścieżkę kompozytorską. Kontrapunktu uczył się pod okiem Giulia Cesare Paribeniego, w tym czasie inspirował się twórczością Ravela i Prokofiewa. Kształcił się w klasie kompozycji Giorgia Federika Ghediniego, którego pieczołowite podejście do instrumentacji, oraz świadomość dokonań Strawińskiego w tym zakresie, wpłynęły na rozwój artystyczny Beria. W 1952 roku otrzymał stypendium Fundacji Kusewickiego, dzięki któremu doskonalił swój warsztat pod okiem Luigiego Dallapiccoli podczas Berkshire Music Festival w Tanglewood w Massachusetts. Nieco wcześniej, w 1950 roku, poznał amerykańską śpiewaczkę Cathy Berberian³, z którą zaledwie kilka miesięcy później się pobrał. Zadeedykował jej kilka swoich utworów, a owocna współpraca trwała także po zakończeniu małżeństwa⁴.

Podczas stypendium Berio był świadkiem pierwszego koncertu z muzyką elektroniczną w Stanach Zjednoczonych, który odbył się w Museum of Modern Art w Nowym Jorku. Po powrocie, wraz z Brunem Maderną, namówił dyrekcję włoskiego radia i telewizji RAI do stworzenia studia muzyki elektronicznej, do czego finalnie doszło

¹ D. Osmond-Smith, *Berio, Luciano*, [w:] Grove Music Online [\[https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815\]](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815), dostęp: 31.08.2024].

² W tym czasie pełen cykl kształcenia w konserwatorium trwał dziesięć lat.

³ Berberian współpracowała z czołowymi XX-wiecznymi kompozytorami, m.in. z Igorem Strawińskim, Dariusem Milhaudem, Johnem Cagem, Brunem Maderną, Sylvanem Bussottim, Williamem Waltonem czy Romanem Haubenstock-Ramatim. Zob. R.Y. Kim, *Cathy Berberian, Biography* [\[https://cathyberberian.com/biography/\]](https://cathyberberian.com/biography/), dostęp: 31.08.2024].

⁴ D. Osmond-Smith, *Berio*, Oxford University Press, Oxford – New York, 1991, s. 4.

w 1955 roku. W 1956 roku na Międzynarodowych Letnich Kursach Muzyki Nowej w Darmstadcie zabrzmiały jego *Cinque Variazioni* na fortepian (1952–1953) i *Nones* na orkiestrę (1954). Z Maderną zapoczątkowali także serię koncertów poświęconych muzyce współczesnej – Incontri Musicali. Berio przyjaźnił się z Umberto Eco, dla którego twórczość kompozytora stanowiła przykład *opera aperta*⁵ – dzieła otwartego. W 1958 roku zapoczątkował swój cykl *Sequenz* – utworów na instrumenty solo, zgłębiających szeroko rozumianą wirtuozerię. Na prośbę Pierre’a Bouleza w latach 1974–1980 objął funkcję dyrektora IRCAM – Centrum Badawczo-Koordynacyjnego Akustyki i Muzyki w Paryżu. Na przełomie lat 60. i 70. zwrócił się w stronę muzyki wokalnie-instrumentalnej przeznaczonej na większą obsadę i dzieł scenicznych⁶.

Luciano Berio jest laureatem licznych nagród, doktorat *honoris causa* przyznały mu City, University of London, Uniwersytet w Sienie, Uniwersytet Turyński, Uniwersytet Boloński. Wykładał w Darmstadzie, Dartington, Tanglewood, Mills College, Juilliard School i na Uniwersytecie Harvarda. W 2000 roku został mianowany rektorem i dyrektorem artystycznym Akademii Muzycznej św. Cecylii w Rzymie.

Wczesne kompozycje Beria powstały w duchu neoklasycyzmu, czego przykładem jest *Petite Suite* na fortepian (1947) – pierwszy publicznie prawykonany utwór. Od tamtej pory jego dzieła wydawane były przez Universal Edition⁷. Inspiracją twórczością Dallapiccoli skierowała go w stronę serializmu. Z tego okresu pochodzą m.in. *Chamber Music* na głos żeński, klarnet, harfę i wiolonczelę (1953), *Cinque Variazioni* na fortepian, czy *Nones* na orkiestrę. Z kolei zainteresowanie barwą dźwięku odzwierciedlają m.in. *Tempi concertati* (1958–1959) na flet, skrzypce, dwa fortepiany i cztery grupy orkiestrowe, *Sincronie* na kwartet smyczkowy (1964).

Wraz z powstaniem studia muzyki elektronicznej w Mediolanie – *Studio di fonologia musicale* – Berio rozpoczął eksplorację możliwości, które oferowała nowa technologia. Pierwszą kompozycją na taśmę, którą stworzył w pełni samodzielnie, było *Mutazioni* (1955). Z mikro-montażem taśmy eksperymentował dalej w *Perspectives* (1957). Owocem badań prowadzonych z Umberto Eco, dotyczących związków języka i muzyki, był utwór *Thema (Ommagio a Joyce)* (1958), którego materiał

⁵ Zob. U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994.

⁶ D. Osmond-Smith, *Berio, Luciano*, op. cit.

⁷ D. Osmond-Smith, *Berio*, op. cit., s. 4.

wyjściowy stanowiło nagranie fragmentu *Ulisses*a Jamesa Joyce'a, czytanego przez Cathy Berberian⁸.

Luciano Berio jest uważany za jednego z czołowych kompozytorów postmodernistycznych. Jak zauważa Angela Ida De Benedictis, „badania muzyczne Beria charakteryzuje równowaga pomiędzy wyostrożną świadomością tradycji, a skłonnością do eksperymentowania z nowymi formami komunikacji muzycznej. W różnych fazach swojej twórczości kompozytor niezmiennie starał się odnosić muzykę do różnych dziedzin wiedzy: poezji, teatru, językoznawstwa, antropologii i architektury”⁹. Reinterpretował dzieła wybitnych kompozytorów ubiegłych epok, m.in. Bacha, Monteverdiego czy Brahmsa – *Rendering* na orkiestrę symfoniczną (1989–1990) powstał na bazie szkiców *X Symfonii* Franciszka Schuberta, z kolei *Vor, während, nach Zaide* na 3 solistów, chór i orkiestrę symfoniczną (1994–1995) stanowi komentarz do nieukończonej opery Wolfganga Amadeusza Mozarta. Nawiązania do różnorodnych kontekstów obrazuje m.in. *Sinfonia* (1968) na orkiestrę i 8 głosów amplifikowanych, w której Berio wykorzystuje fragmenty książek *Surowe i gotowane* Claude Lévi-Straussa i *The Unnamable* Samuela Becketta, składa hołd Martinowi Lutherowi Kingowi, a także cytuje kompozycje Mahlera, Bacha, Beethovena, Straussa, Strawińskiego, Weberna, Bouleza i szeregu innych twórców¹⁰. Wielu badaczy uważa *Sinfonię* za emblematyczny przykład postmodernizmu w muzyce¹¹. Berio komponował także dzieła sceniczne, do najistotniejszych należą *La vera storia* (1977–1981), *Un re in ascolto* (1979–1984), *Outis* (1995).

Sequenze

W 1958 roku skomponował *Sequenzę I* (1958/1992) na flet dla Severina Gazzelloniego. Do końca życia twórcy powstało czternaście *Sequenz* (ostatnia, wiolonczelowa, w 2002 roku), a każda z nich została przeznaczona na inny instrument solowy. *Sequenze* są utworami jednoczęściowymi, z reguły kilkunastominutowymi, zawsze były pisane dla konkretnego wykonawcy. Jak twierdzi Berio,

⁸ *Ibidem*, s. 14.

⁹ A.I. De Benedictis, *Biography* [<http://www.lucianoberio.org/en/biography>, dostęp: 02.09.2024].

¹⁰ L. Berio, *Sinfonia (author's note)*, [<http://www.lucianoberio.org/en/sinfonia-authors-note>, dostęp: 02.09.2024].

¹¹ Takiego zdania jest m.in. Krzysztof Szwałgier. Zob. A. Supryniewicz, K. Szwałgier, *Bariera dźwięku*, audycja radiowa z dnia 25.02.2017 [<https://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1731437,Sinfonia-Luciana-Beria-i-inne-muzyczne-rewolucje>, dostęp: 02.09.2024].

tytuł „*Sequenza* podkreśla fakt, że konstrukcja tych utworów prawie zawsze bierze za punkt wyjścia sekwencję pól harmoniczných, z których wyłaniają się, w całej swojej indywidualności, inne funkcje muzyczne”¹². David Osmond-Smith „pola harmoniczne” określa jako „tymczasowo ustalone grupy dźwięków, w których dominują jeden lub dwa interwały oraz dźwięki z nimi sąsiadujące”¹³. Z kolei Mark David Porcaro zauważa podobieństwa do systemu dur-moll: „[...] „pola harmoniczne” jako określenie techniki kompozytorskiej, w której dźwięki o ustalonej wysokości funkcjonują jako obszar harmoniczny, podobnie do akordów w muzyce tonalnej. Dlatego, gdy Berio przechodzi z jednego pola do drugiego, następuje zmiana harmonii”¹⁴. Zatem na „pola harmoniczne” składają się interwały charakterystyczne, które tworzą wewnętrzny system odniesień harmoniczných.

Luciano Berio wskazuje¹⁵ na kilka elementów charakterystycznych dla niemal wszystkich *Sequenz*: eksplorowanie aspektu harmonicznego poprzez aspekt melodyczny, a także związany z nimi „polifoniczny sposób słuchania”¹⁶, bazujący na nagłej i zmiennej naturze tych utworów. Tę ideę w największym stopniu rozwinął w *Sequenzach* na instrumenty dęte (m.in. na flet, obój, klarnet, fagot, trąbkę czy puzon). Poza tym, istotnymi zagadnieniami spajającymi te utwory są wirtuozeria, a także komponowanie w zgodzie z idiomem instrumentu.

Wirtuozerię Berio postrzega wielopoziomowo, jako wynik napięcia pomiędzy ideą muzyczną a instrumentem; pomiędzy nowatorstwem a złożonością, które odkrywa nowy wymiar ekspresji – a co za tym idzie – nowe możliwości techniczne. Zatem wymaga od wykonawcy nie tylko sprawności instrumentalnej, ale i intelektualnej¹⁷. Tak kompozytor charakteryzował kompletnych i kompetentnych wirtuozów: „Najlepsi soliści naszych czasów – nowocześni pod względem inteligencji, wrażliwości i techniki – to ci, którzy potrafią działać w szerokiej perspektywie historycznej i rozwiązywać napięcia między twórczymi wymaganiami przeszłości i teraźniejszości, wykorzystując swoje instrumenty jako środki badań i ekspresji.”¹⁸ Ponadto Berio zaznacza, że jeśli te warunki są spełnione, pisanie dla danego wykonawcy – godnego miana wirtuoza

¹² L. Berio, *Sequenzas*, komentarz wydawniczy, Deutsche Grammophon, 1998, s. 8.

¹³ D. Osmond-Smith, *op. cit.*, s. 24.

¹⁴ M.D. Porcaro, *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, praca magisterska, University of North Caroline at Chapel Hill 2003, s. 3.

¹⁵ L. Berio, *op. cit.*, s. 8–9.

¹⁶ *A polyphonic mode of listening* (ang.) – polifoniczny sposób słuchania.

¹⁷ L. Berio, *op. cit.*, s. 8–9.

¹⁸ *Ibidem*, s. 9.

– stanowi jednocześnie akt celebrujący nie porozumienia pomiędzy kompozytorem i wykonawcą – co wyjaśnia, dlaczego każda z *Sequenz* zawsze powstawała z myślą o wybranym wykonawcy.

Mimo bogactwa zastosowanych środków instrumentalnych i sporych wymagań technicznych, jakie Berio stawia wykonawcom *Sequenz*, utwory powstawały zawsze w zgodzie z idiomem instrumentu. Kompozytor zauważa, że:

Instrument muzyczny jest sam w sobie częścią języka muzycznego. Próba wynalezienia nowego, jest równie daremnym i żalonym wysiłkiem, co chęć wynalezienia nowej reguły gramatycznej w naszym języku. Kompozytor może przyczynić się do rozwoju instrumentów tylko poprzez ich używanie i próbę zrozumienia, często *post factum*, złożonej natury tej ewolucji [...]. Jestem bardzo zainteresowany powolną i godną przemianą instrumentów oraz technik instrumentalnych (i wokalnych). Być może dlatego w żadnej z moich *Sequenz* nie próbowałem zmienić dziedzictwa instrumentu ani wykorzystać go „przeciwnie” własnej naturze¹⁹.

Kombinacja wszystkich opisywanych elementów tworzy burzliwą narrację, a jednocześnie każdy z tych utworów charakteryzuje indywidualny rys. Jak twierdzi Berio, w *Sequenz II* na harfę zerwał z konotacjami z francuskim impresjonizmem i postanowił przedstawić różnorodne oblicza tego instrumentu. W *Sequenz XII* na fagot (1995) walor wirtuozowski łączy się z odkrywaniem idiomu, który skutkuje fakturą barwną w środki wykonawcze. Podobnie rozwijana jest *Sequenza III* (1965) na głos żeński (napisana dla Cathy Berberian) – kompozytor eksploruje szeroką paletę artykulacji wokalne i próbuje „włączyć do procesu muzycznego wiele aspektów codziennych zachowań wokalnych²⁰”, które są przecież idiomatyczne. Wykonanie kompozycji stanowi niemal monodram – eksplorowany jest także aspekt teatralny. Podobne skojarzenia budzi *Sequenza V* na puzon (1966), napisana pamięci słynnego szwajcarskiego klauna Grocka, sąsiada Beria, kiedy jeszcze mieszkał w Oneglii. Do utworu dołączona jest obszerna legenda, nie tylko objaśniająca specyficzne techniki instrumentalne i wokalne, ale także określone gesty i zachowania, zapisane w partyturze. Co więcej, zgodnie z praktyką wykonawczą, puzonista na scenie występuje w elementach bądź pełnym stroju klauna^{21 22}.

¹⁹ *Ibidem*, s. 9–10.

²⁰ *Ibidem*, s. 12.

²¹ Zob. C. Lindberg, *Christian Lindberg – Luciano Berio Sequenza V*, [<https://www.youtube.com/watch?v=OnfApTtzJmk>, dostęp: 03.09.2024].

²² L. Berio, *op. cit.*, s. 11–14.

Materiał z niektórych *Sequenz* Berio wykorzystał do stworzenia utworów na instrument solowy i orkiestrę, bądź samą orkiestrę, zwanych *Chemins*²³. Na bazie *Sequenz XI* na gitarę (1988) powstało *Chemins V* (1992) na gitarę i orkiestrę.

2.4.2 Tło powstania

Sequenza XI na gitarę solo (1988) została zamówiona w 1982 roku dla Eliota Fiska²⁴ dzięki Stowarzyszeniu Filharmonii w Rovereto, które zasponsorowało przedsięwzięcie. Kompozycja została ukończona w 1988 roku i prawykonana przez Fiska także w Rovereto 20 kwietnia 1988 roku²⁵. Utwór jest chętnie wykonywany i nagrywany, po raz pierwszy został zarejestrowany przez Eduardo Fernándeza w 1993 roku²⁶. Co ciekawe, dzieło artystyczne niniejszej rozprawy doktorskiej jest pierwszym nagraniem *Sequenz XI* dokonany przez polskiego gitarzystę; po raz pierwszy w Polsce utwór zabrzmiał także w moim wykonaniu – 27 kwietnia 2024 roku w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach.

Osią zainteresowania Luciana Beria było nawiązanie dialogu pomiędzy harmoniką idiomatyczną (wynikającą ze stroju kwartowego gitary) i nieidiomatyczną, a pomost między nimi stanowi interwał trytonu. Ponadto kompozytor zderza swoje wyobrażenia różnych tradycji gitary – ekspresyjną naturę muzyki flamenco oraz kontrastującą, liryczną – klasyczną²⁷.

Utwór stawia gitarzyście bardzo wysokie wymagania wykonawcze – zarówno techniczne, jak i analityczne – gęsta faktura i nagromadzenie środków wykonawczych korespondują z oczekiwaniami Beria wobec wirtuozów. Wpływ Fiska wydaje się znaczący. *Sequenz XI* charakteryzuje nieprzerwana, burzliwa narracja, a także ekstremalny ambitus dynamiczny, który budzi skojarzenia z charakterystyczną, ekspresyjną grą tego gitarzysty. Poszczególne techniki zawarte w utworze, stanowią rozwiązania wykonawcze, które Amerykanin od wielu lat wykorzystuje w różnym

²³ *Chemins* (fr.) – ścieżki.

²⁴ E. Fisk (komunikacja osobista), 1995 za: G. Wuestemann, Luciano Berio's „*Sequenza XI per Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score*”, niepublikowana rozprawa doktorska, The University of Arizona, Tucson 1998, s. 11–12.

²⁵ L. Berio, *Sequenza XI per chitarra sola*, Universal Edition, Wien 1988, s. 1.

²⁶ E. Fernández, *Avant-Garde Guitar*, Decca, 1993. Gerd Wuestemann błędnie podaje, że pierwszego nagrania dokonał Eliot Fisk w 1995 roku na albumie *Sequenza!* nakładem MusicMasters. Zob. G. Wuestemann, *op. cit.*, s. 14.

²⁷ L. Berio, *Sequenza XI... op. cit.*, s. 20.

repertuarze, jak np. tryl przez dwie struny²⁸. Berio twierdził, że *Sequenza XI*, spośród wszystkich pozostałych, wymagała od niego największego nakładu pracy²⁹. Potwierdza to notatka, dołączona do partytury przesłanej Fiskowi: „Oto jest, przeklęta! Doprowadzi cię do rozpacz, tak jak mnie. Odwagi!”³⁰.

Interesujące zestawienie różnorakiego podejścia wykonawców do utworu obrazuje artykuł Diega Castro-Magasa, w którym porównuje wszystkie³¹ dostępne nagrania *Sequency XI* i stara się je skategoryzować. Jednym z elementów przedstawiającym te różnice jest czas trwania utworu: w partyturze Berio wskazuje, że utwór powinien trwać 14 minut; najkrótsze dostępne nagranie jest autorstwa Magnusa Anderssona (13:45), najdłuższe – Andrei Monardy (19:18). Różnice wynikają przede wszystkim z traktowania warstwy rytmicznej kompozycji.

Berio twierdził, że „najlepszym sposobem analizy i skomentowania dzieła muzycznego jest napisanie kolejnego, wykorzystując materiały z dzieła oryginalnego: twórcze badanie kompozycji jest jednocześnie analizą, komentarzem i rozwinięciem oryginału”³². W takim ujęciu *Chemins V* może stanowić wgląd w oryginalny zamysł autora – w przeciwieństwie do *Sequency XI*, w poszczególnych segmentach określono metrum, a część przednutek została dokładnie rozpisana, dzięki czemu można zachować rytmiczne ramy. Co więcej, współpraca z orkiestrą wymusza rygor rytmiczny, na co zwraca uwagę m.in. Pablo Márquez, wedle którego warstwa rytmiczna „nie podlega negocjacji”³³.

2.4.3 Wybrane zagadnienia analityczne

Celem zrozumienia ogólnej struktury utworu, warto sięgnąć do wybranych prac poświęconych *Sequency XI*. Ciekawe spojrzenie analityczne proponuje Mark David Porcaro. Odnosi się do „polifonicznego sposobu słuchania” Beria i postrzega

²⁸ E. Fisk, *Baroque Guitar Transcriptions*, MusicMasters 1989.

²⁹ W. Crutchfield, *Luciano Berio Speaks of Virtuosos and Strings* [<https://www.nytimes.com/1989/01/13/arts/luciano-berio-speaks-of-virtuosos-and-strings.html>], dostęp: 05.09.2024].

³⁰ L. Berio (korespondencja z Eliotem Fiskiem) za: G. Wuestemann, *op. cit.*, s. 18.

³¹ Castro-Magas pominął nagranie Artura Talliniego z 2018 roku. Zob. A. Tallini, *Rosso Improvviso*, EMA Vinci records, 2018.

³² L. Berio, *Chemins V author 's note* [<http://www.lucianoberio.org/chemins-v-authors-note?626404300=1>], dostęp: 03.09.2024].

³³ P. Márquez (komunikacja osobista z Radosławem Wieczorkiem), 17.05.2024. Gitarzysta jako pierwszy zarejestrował *Chemins V*. Osobiście pracował z Lucianem Berio, a także został także zaproszony do wykonania *Sequency XI* przy okazji uroczystych obchodów 70. urodzin kompozytora.

utwór, jako złożony z czterech oddzielnych warstw, które ciągle po sobie następują. Wynikiem ich redukcji do jednego systemu jest partytura kompozycji. Porcaro wyodrębnia warstwy: 1 – sześciogłosową fakturę akordową, 2 – połączenie akordowej i linearnej faktury, 3 – linearne heksakordy, 4 – dwugłosowy kontrapunkt³⁴. Tak prezentuje się pierwsza strona *Sequenzi XI*, ustrukturyzowana pod względem warstw (zob. przykł. 1, s. 113).

³⁴ M.D. Porcaro, *op. cit.*, s. 13–35.

Page 1, Arranged by Layers

Layer 1

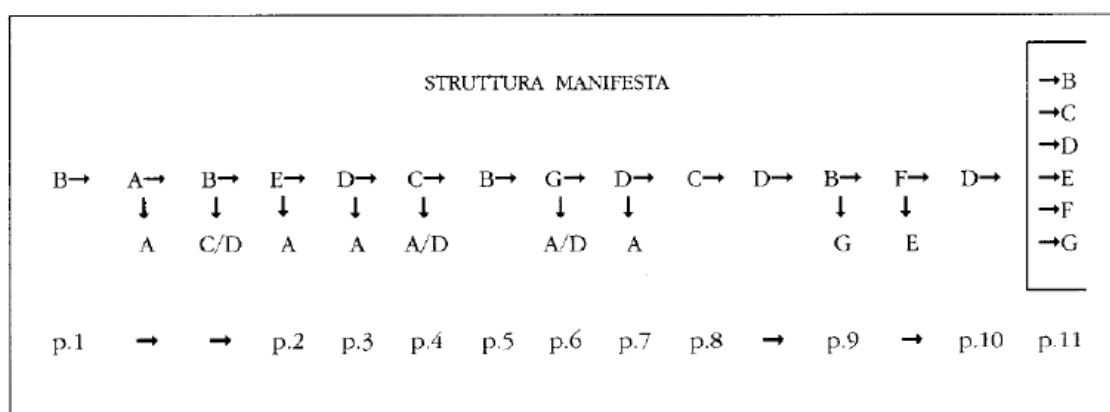
Layer 2

Layer 3

Layer 4 (Other instruments still page screen)

Przykład 1. M.D. Porcaro, *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, s. 41

Aldo Vianello opisuje utwór w diametralnie inny sposób, uwzględniając zastosowane techniki i wyróżnia następujące segmenty: A) rasgueado, B) akordy o ambitusie wykraczającym ponad dwie oktawy, C) repetycje, D) arpeggia, często łączone z techniką legato, E) faktura jednogłosowa, F) figury kontrapunktyczne, G) *tambora*. Z perspektywy wykonawcy takie podejście wydaje się być bardziej praktyczne, a poszczególne segmenty można intuicyjnie odnieść do idiomów gitary flamenco i gitary klasycznej. Tak prezentuje się ogólna struktura kompozycji z uwzględnieniem wspomnianych elementów (zob. przykł. 2).



Przykład 2. A. Vianello, *La Sequenza XI per chitarra sola di Luciano Berio*, „Il Fronimo” 1994, n. 87, s. 47

Najbardziej kompletną pracą naukową, opisującą *Sequenzę XI* z perspektywy teoretycznej, wydaje się metaanaliza Matthew Schullmana³⁵, w której nie tylko porównuje on istniejące sposoby kategoryzacji elementów kompozycji, ale także skupia się na ich interakcji i ewolucji.

Współbrzmienia złożone z interwałów kwarty czystej nawiązują do idiomatycznego stroju gitary, o którym wspominał Berio. Takie struktury akordowe często wzbogacone są o tryton, który, według kompozytora, łączy różne światy harmoniczne (zob. przykł. 3, s. 115)³⁶.

³⁵ Zob. M. Schullman, *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*, rozprawa doktorska, Yale University, 2016.

³⁶ L. Berio, *Sequenzas*, *op. cit.*, s. 20.



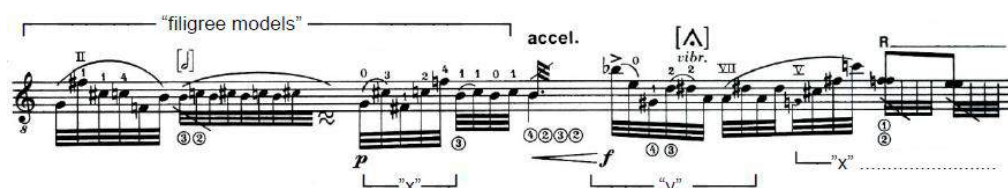
Przykład 3. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 1, system 1

Niektórzy badacze (jak np. Schullman) dostrzegają struktury dodekafoniczne, oparte na następującej serii (zob. przykł. 4):

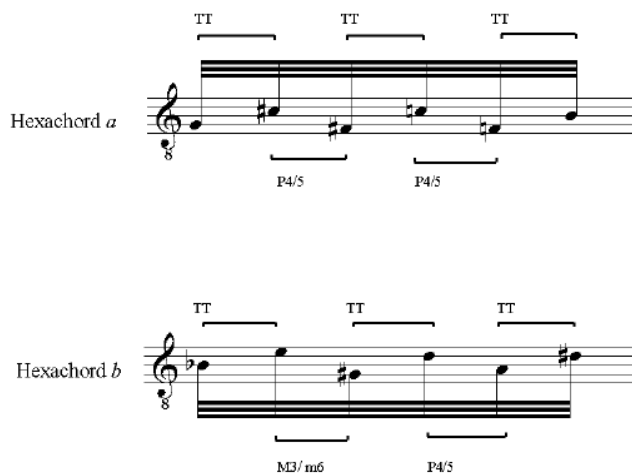


Przykład 4. M. Schullman, *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*, s. 268.

Tam, gdzie MacKay dostrzega dodekafoniczną serię (zob. przykł. 5), Porcaro wskazuje na dwa heksakordy (zob. przykł. 6 i 7, s. 116).



Przykład 5. J. MacKay, *Analytical Diptych: Boulez Anthèmes / Berio Sequenza XI*, s. 134



Przykład 6. M.D. Porcaro, *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, s. 26



Przykład 7. M.D. Porcaro, *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, s. 29.

Są to struktury bazujące na trytonie – jak wskazywał Berio – interwale charakterystycznym dla tej kompozycji.

Z kolei Eliot Fisk, który współpracował z Berio nad utworem, z rezerwą spogląda na złożone analizy teoretyczne:

Wiele osób próbuje zrozumieć Beria, używając teorii klas wysokości dźwięku³⁷ lub którejkolwiek z gotowych teorii dotyczących muzyki współczesnej, które mogą wyglądać genialnie na papierze, ale często nawet nie zbliżają się do istoty lub racji bytu dzieła! Te zamki na piasku i inne abstrakcje całkowicie pomijają fakt, że *Sequenza XI* jest w istocie dramatycznym utworem... rodzajem mini opery lub flamenco, od początku do końca pozbawionego *compás*. Ponadto jest wiele momentów, w których ciepły powiew tonalności przebija się przez złożoną harmonię, choćby tylko przez chwilę... utwór ma też poczucie humoru! [...] jakby analityczne konstrukcje i suche jak kurz intelektualne odkrywanie faktów mogły zastąpić euforię poszukiwania sensu i dreszczyk emocji towarzyszący jego odkrywaniu³⁸.

Mimo wielu opracowań analitycznych *Sequency XI*, temat wciąż nie wydaje się wyczerpany. W badaniach brakuje perspektywy sonorystycznej, która także uwzględniałaby problematykę wykonawczą kompozycji.

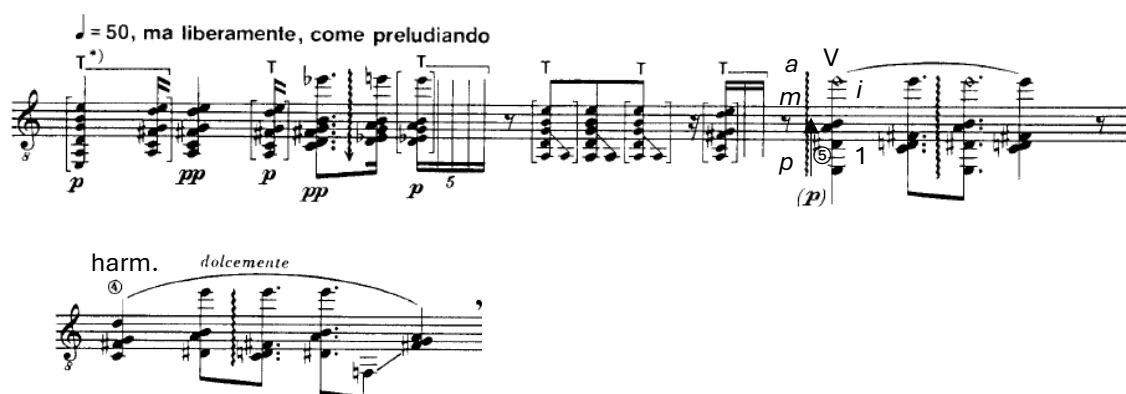
2.4.4 Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze

Utwór rozpoczyna współbrzmienie dźwięków pustych strun gitary, korespondujących z relacjami harmonicznymi, o których pisał Berio.

³⁷ Zob. A. Jarzębska, „Teoria zbiorów klas wysokości dźwięków Allena Forte’a”, [w:] *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002, s. 197–204.

³⁸ E. Fisk (korespondencja z Radosławem Wieczorkiem), 03.08.2024.

Charakter pierwszego segmentu – oznaczonego $\text{♩}=50$, *ma liberamente, come preludiando* – zdecydowanie nawiązuje do idiomu gitary klasycznej, dominuje w nim dynamika *piano*. Wyzwanie stanowi zachowanie płynności frazy mimo wielu zmian pozycji, uzyskanie balansu pomiędzy klarowną strukturą rytmiczną, a dozą wskazanej „wolności”. Pierwszy akord, wykonany techniką *tambora* (oznaczony symbolem „T”) warto potraktować harmonicznie, a nie perkusyjnie. Można to uzyskać obrotowym ruchem rozluźnionego nadgarstka, uderzając kciukiem w struny, a nie podstawek, uwypuklając górne dźwięki, co korzystnie wpływa na czytelność współbrzmienia. Akordy w *pianissimo* sugerują zrealizować przy pomocy palca *p* (uderzającego struny ①–⑤) oraz *i* (sięgającego strunę ①). Dzięki temu wyróżniają się dźwięki es^2 - e^2 , które pełnią rolę quasi-melodyczną, co ułatwia klasyczne ukształtowanie frazy. Akord $d\ es\ g\ a\ h\ e^2$ realizowany arpeggio, sugeruję wykonać w rejestrze *sul ponticello*. Skutkuje to barwą zbliżoną do współbrzmień w kwintoli, wykonanych techniką *tambora*, która zamyka frazę. Aby zachować legato, flażolet w akordzie $E\ dis\ a\ h\ e^2$ najlepiej wykonać prawą ręką, arpeggio – palcem *p* przez struny ⑥–④, a palcem *m* należy uderzyć strunę ②. Współbrzmienie $c\ d\ fis\ e^2$ należy uderzyć prostopadłe do strun, aby uniknąć przydźwięków. Najwyższy dźwięk akordu $c\ fis\ g\ d^1$ sugeruję zagrać jako flażolet, dzięki czemu jego rezonans, wraz z ③ struną *g*, pozwoli zachować legato we frazie. Całość najlepiej wykonać w rejestrze *sul tasto*, a aby dodatkowo podkreślić charakter *dolcemente*, dźwięk *F* można wydobyć opuszką palca *p* i pozostać w tym rejestrze barwowym wykonując ciepło brzmiący klaster $fis\ g\ a$, a całość zakończyć zaznaczoną cezurą (zob. przykł. 8).

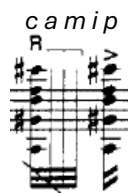


Przykład 8. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 1, systemy 1–2

Kolejny segment utrzymany jest tempie $\text{♩}=60$ i wyrasta z wyobrażenia Berio o muzyce flamenco. Wskazuje na to dynamika *fortissimo*, oznaczenie *improvvisamente violento*³⁹ oraz zastosowana technika rasgueado, której wyróżniono kilka rodzajów⁴⁰. Niektóre grupy zostały precyzyjnie zanotowane odpowiednimi wartościami rytmicznymi, ale istnieją także rasgueada w formie przednutek (wykonywane palcami *c-a-m-i*) (zob. przykł. 9), czasem następuje po nich akcentowany akord wykonany palcem *p* (zob. przykł. 10) bądź mają być wykonane tak szybko jak to możliwe, imitując ciągle rasgueado, stosowane przez gitarzystów flamenco (zob. przykł. 11). Berio sugeruje kombinację z użyciem kilku palców prawej ręki (włącznie z palcem *p*), ewentualnie dopuszcza realizację akordów naprzemiennym ruchem w górę i w dół.



Przykład 9. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, wskazówki wykonawcze



Przykład 10. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, wskazówki wykonawcze



Przykład 11. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, wskazówki wykonawcze

Ponieważ w *Sequency XI* brak kresek taktowych, nasuwa się pytanie, na ile istotna jest precyzyjna realizacja warstwy rytmicznej? Sugestię może stanowić pokrewny fragment w *Chemins V*, który został opisany metrum (zob. przykł. 12, s. 119).

³⁹ *Improvvisamente violento* (wł.) – nagle brutalnie, nagle gwałtownie. Wuestemann błędnie tłumaczy jako „gwałtownie improwizowane”. Zob. G. Wuestemann, *op. cit.*, s. 25.

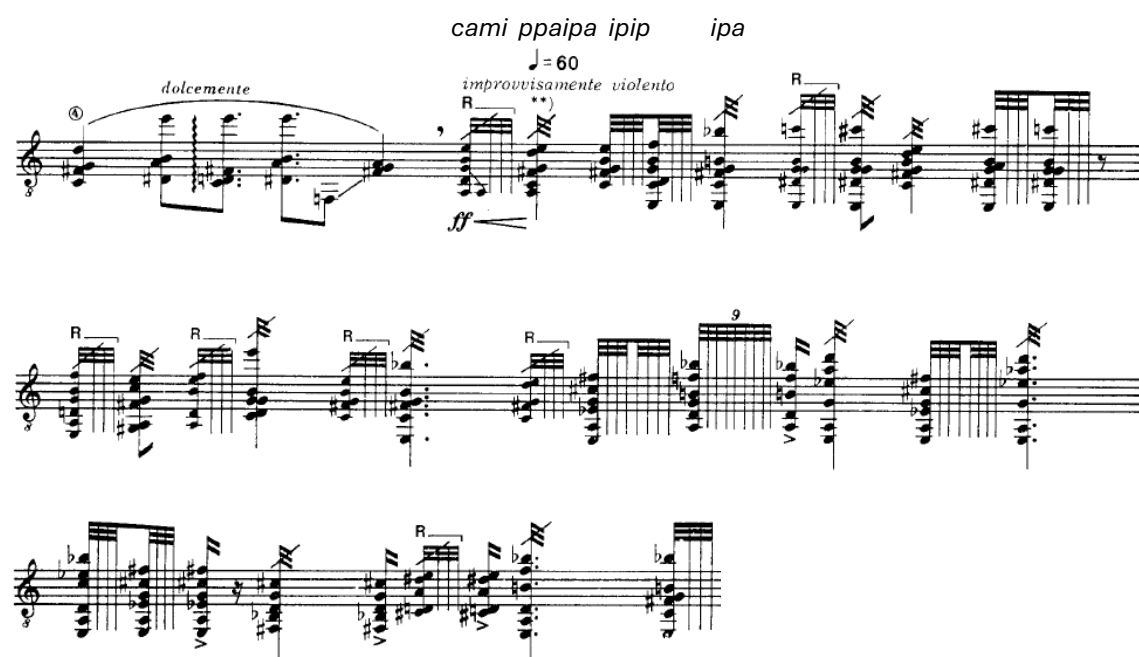
⁴⁰ L. Berio, *Sequenza XI...*, *op. cit.*, wskazówki wykonawcze.

Ponadto w muzyce flamenco, do której nawiązuje ten fragment, rytm stanowi priorytet, co wskazuje, że wykonawca *Sequency* powinien skupić się na zachowaniu zapisanych relacji rytmicznych.



Przykład 12. L. Berio, *Chemins V*, Universal Edition, partia gitary, s. 5

Stanowi to także sugestię w stosunku do wykonania poszczególnych figur rasgueado, które w muzyce flamenco pełnią rolę rytmiczną. Niezwykle istotna jest klarowność uderzenia każdego palca (także w figurach wykonywanych „tak szybko jak to możliwe”), należy więc ćwiczyć niezależność palców w tej technice, wyeksponować górny głos, a także zastosować przemyślaną aplikaturę prawej ręki. Co do zasady, proponuję ciągle rasgueada realizować kombinacją *i-p-a* – na każdą szesnastkę, przypada jedna taka grupa. Po przednutkach (wykonanych *c-a-m-i*) najlepiej użyć palca *p*, jeśli rasgueado powinno być ciągle, ponownie należy użyć kombinacji *p-p-a*, dzięki czemu można kontynuować schemat *i-p-a*. Trzydziestodwójki warto wykonać palcami *i-p*, nowemole – *i-p-a*, decymole – *a-m-i-p-p* bądź *i-p*. Precyzja rytmiczna w rasgueadach pozwala nadać fragmentowi hiszpańskiego kolorytu (zob. przykł. 13).



Przykład 13. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 1, systemy 2–4

W szeregu trzydziestodwójek opartych na interwale trytonu, Berio chętnie stosuje dźwięki możliwe do wykonania na pustych strunach (z czego warto korzystać w celu zachowania płynniejszej narracji), co obrazuje jego zrozumienie idiomu gitary. W *Sequency XI* pojawia się kilka rodzajów tryli. Na poniższym przykładzie figura powinna być wykonana przy pomocy prawej ręki – sugeruję lekki tryl w poprzek strun kombinacją palców *p-a-m-i*. W przypadku drugiego trylu, proponuję zmianę aplikatury lewej ręki na 4-1-4-2, wpływającą na lepszą synchronizację obu rąk. Akordy wykonane arpeggio nawiązują do materiału z początku utworu i na moment przywołują skojarzenia z naturą gitary klasycznej. Dla podkreślenia tego charakteru, współbrzmienie warto zagrać *dolce*, należy zwrócić uwagę na zaznaczoną wibrację, gdyż ostatni motyw ma charakter quasi-melodyczny (zob. przykł. 14).

The image shows three systems of musical notation for guitar. The first system includes a triplet of eighth notes with the marking 'pami' and '3"'. The second system has markings 'ipa' and 'amipa' above a triplet of eighth notes, and 'r.H.' above a sixteenth-note figure. The third system features a 'vibr.' marking above a sixteenth-note figure. Dynamics include *p*, *ff*, and *mf*. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The notation includes various accidentals and articulation marks.

Przykład 14. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 1, systemy 4–6

W kolejnym segmencie nagle powraca energia muzyki flamenco. Duodecymolę sugeruję wykonać kombinacją palców *a-i-p-p*, co pomaga w zachowaniu struktury rytmicznej. *Tambora* tym razem pełni perkusyjną rolę. Efekt ten można uzyskać, przenosząc prawą rękę nad otwór rezonansowy. Pojawia się nowy rodzaj trylu w postaci

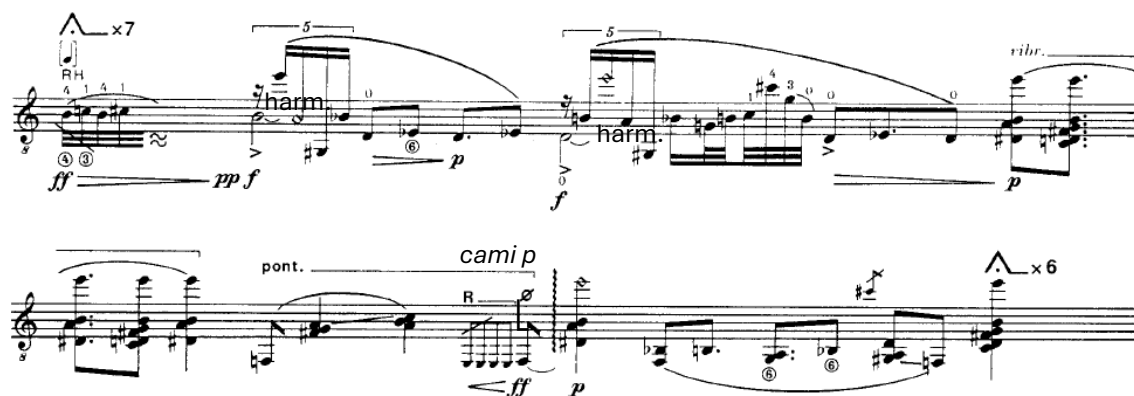
tappingu wykonywanego kombinacją palców prawej i lewej ręki: 1-2-1-*i*. Akcent rozpoczynający figurę można podkreślić techniką *apoyando* (zob. przykł. 15).



Przykład 15. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 2, systemy 1–2

Poniższy fragment obrazuje raptowne zmiany charakteru na przestrzeni kompozycji. Z uwagi na naniesiony łuk frazowy oraz flazolety, sugeruję posunąć się jeszcze dalej i obie frazy, rozpoczynające się kwintolą, wykonać przy użyciu techniki *campanella*⁴¹. Dźwięki *e*² oraz *a* za każdym razem sugeruję zrealizować jako flazolety, a pozostałą część frazy wykonać w III pozycji. Koreponduje to z ponownie powtórzonym motywem akordowym w dynamice *piano*. Nowy efekt sonorystyczny stanowi zaskakujące pizzicato bartokowskie poprzedzone tremolem w postaci quasi-rasgueada, wykonanego palcami *c-a-m-i*. Sugeruję pozostać w I pozycji i zrealizować legato kolejny akord na tle wybrzmiewającego dźwięku *F*. Z powstałego współbrzmienia wyłania się załączek melodii (zob. przykł. 16, s. 122).

⁴¹ *Campanella* (wł.) – dzwonek. Technika polegająca na realizacji przebiegu dźwięków na kilku strunach, pozwalając na ich wybrzmiewanie, co może budzić skojarzenia z dźwiękiem dzwonka.



Przykład 16. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 2, systemy 4–5

Z biegiem utworu nagłe zmiany charakteru stają się coraz częstsze, w dodatku wzbogacone o oznaczenia sugerujące zastosowanie kontrastujących barw. Sugeruję zmianę aplikatury i użycie ④ pustej struny, co upłynni przebieg trzydziestodwojek, który warto zakończyć akcentem wydobytym techniką *apoyando*. Melodia, którą stanowią dźwięki *g-B-E-F-G-h*, rozpoczyna się w dynamice *forte*, po którym następuje *diminuendo*; warto ją wykonać barwą *ordinario*, z kolei kwintolę – wyraziście w rejestrze *sul ponticello*, prostopadłe do strun, dzięki czemu można uzyskać dwie czytelne warstwy. *Dolcemente* sugeruję zrealizować w rejestrze *sul tasto*, dźwięk *fis* zawibrować na ⑤ strunie. Delikatny charakter zaskakująco przerywa tremolo i pizzicato bartokowskie – dynamika wskazuje na zderzane ze sobą przeciwne natury (zob. przykł. 17).



Przykład 17. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 2, systemy 6–9

Jednym z wyzwań wykonawczych jest zróżnicowanie trzydziestodwójek w szybkim tempie oraz gwałtownych grup przednutek, a także realizacja zmiennej dynamiki. Arpeggio palcami *i-p* pozwala zwiewnie wykonać flazolety, a także sprawnie, bardzo dynamicznie, jasną barwą, zrealizować grupę przednutek w VIII pozycji (warto skorzystać z pustych strun). Z kolei w następującym po niej pokrewnym szeregu trzydziestodwójek każdy dźwięk należy osobno wyartykułować. W aspekcie dynamicznym, dźwięki akcentowane – jak zwykle – sugerują podkreślić techniką *apoyando*, a nagłe załamanie dynamiczne (przed trylem *g-as-g-a*) można dodatkowo podkreślić cezurą (zob. przykł. 18).



Przykład 18. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 3, systemy 3–4

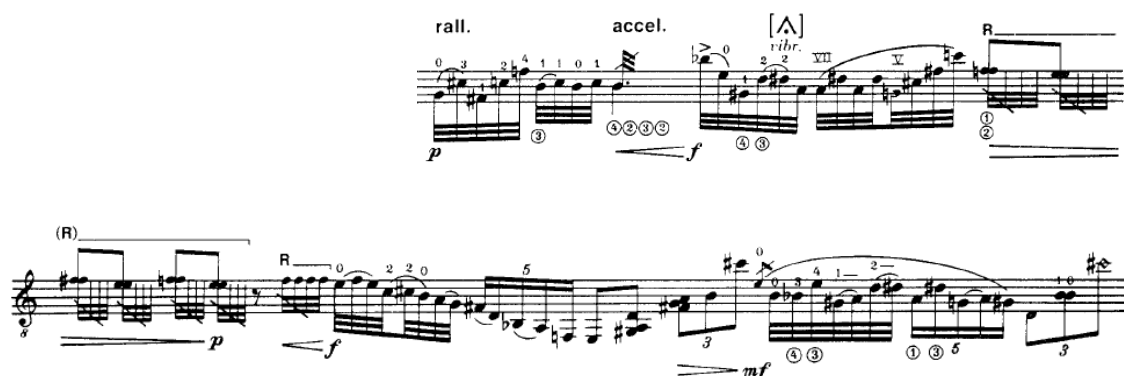
Berio eksperymentuje z różnymi rodzajami artykulacji na krótkich odcinkach utworu. Po trylu wykonanym prawą ręką (podczas którego stopniowo zmienia się rejestr z *sul ponticello* na *sul tasto*) następują dwie trzydziestodwójki oznaczone *ordinario*, a po nich *staccato*. Kolejna grupa połączona jest łukiem frazowym, a po niej – trzeci rodzaj trylu, wykonany lewą ręką palcami 1-2-1-3 (zob. przykł. 19)



Przykład 19. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 3, system 5

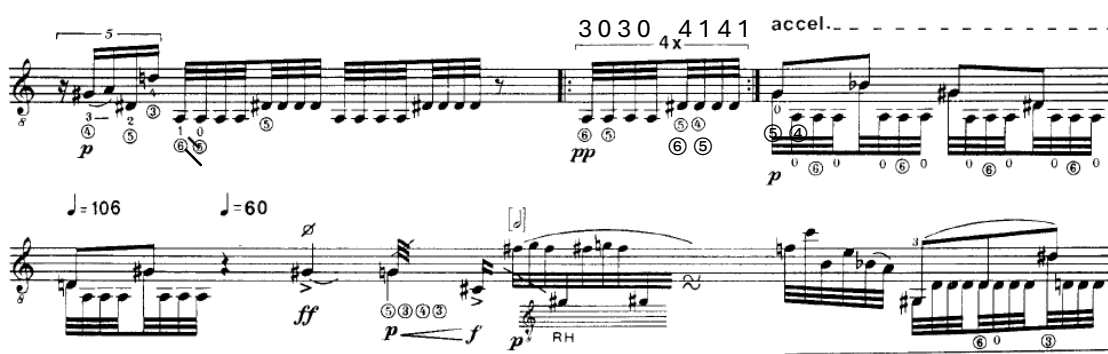
Poniższy przykład obrazuje dwa miejsca, w których zastosowane techniki płynnie przechodzą jedna w drugą: szereg trzydziestodwójek przemienia się w tremolo dźwięku

h (na trzech strunach); z ciekawie brzmiącego rasgueada *unisono* na strunach ① i ② wyłania się dłuższy szereg dźwięków (zob. przykł. 20).



Przykład 20. L. Berio, *Sequenza XI*, s. 3, systemy 6–7

Aby uzyskać odmienną ekspresję repetycji, można je zróżnicować nie tylko pod względem rejestru (*sul tasto* – *sul ponticello*), ale także wykonać je na innych strunach. Za pierwszym razem trzydziestodwójki na dźwiękach *A* i *dis* sugerują wykonać *sul tasto* na ⑤ strunie, po pauzie ósemkowej można zmienić rejestr na *sul ponticello* i uderzać naprzemiennie struny ⑥ i ⑤ oraz odpowiednio ⑤ i ④. Na ich tle pojawia się melodia i następuje *accelerando*; figura w późniejszych fragmentach będzie transformowana w klasyczne gitarowe tremolo, czego załączkiem jest ostatnia grupa widoczna na poniższym przykładzie (zob. przykł. 21).



Przykład 21. L. Berio, *Sequenza XI*, s. 4, systemy 1–2

Aby utrzymać uwagę słuchacza w toku dość długiego utworu, napisanego współczesnym językiem muzycznym, warto dodatkowo podkreślić nagłe zmiany charakteru. Po rasgueadach i pizzicatach bartokowskich w dynamice *fortissimo*

rozpoczyna się zapętlony motyw $h-cis^1-fis^1-d^2-f^1-cis^1$ w dynamice *pianissimo*. Efekt budzi skojarzenie z przeskakującą płytą gramofonową. Jasna barwa pozwala zachować czytelność dźwięków w możliwie najcichszej dynamice, po czym niespodziewanie następuje eksplozja dynamiczna w postaci dźwięku *E* uderzonego pizzicatem bartokowskim. Na jego tle – znów w *piano* – pojawia się szereg trzydziestodwójek i kwintola w ciemnym rejestrze i dynamice *mezzo forte* (zob. przykł. 22).



Przykład 22. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 4, system 4

Poniższy segment oparty jest na konwencjonalnej technice gitarowej – tremolo. Interpretuję go jako jeden z tych, w których Fisk dopatrywał się domieszki humoru. W literaturze gitarowej tremolo z reguły jest wykorzystywane w celu przedłużenia krótkiego dźwięku gitary i imitowania kantyleny w górnym głosie. Tym razem, to repetycje tworzą akompaniament, a dźwięki linii basu poruszają się w interwałach o szerokim ambitusie, ponadto eksponowany jest tryton. Aby podkreślić psotny – w moim odczuciu – charakter, dolny głos sugeruję wykonać przede wszystkim na ④ i ⑤ strunie, co umożliwi intensywną wibrację we fragmentach oznaczonych *espressivo*; warto także podkreślić duże zmiany pozycji portamentami. Poszczególne frazy są oddzielane przez prezentowane wcześniej efekty. Wydaje się, że tryl zatrzymuje narrację na kilka sekund (zob. przykł. 23, s. 126).

Przykład 23. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 4, systemy 5–9

Ciekawy efekt stanowi ciąg tryli wydobywanych obiema rękami techniką tappingu na ① strunie, przy czym dźwiękiem wspólnym jest b^1 , a pozostałe dźwięki w każdej kolejnej figurze są coraz wyższe. Aby uzyskać klarowną strukturę, najistotniejsze jest skupienie się na najwyższym dźwięku (zob. przykł. 24).

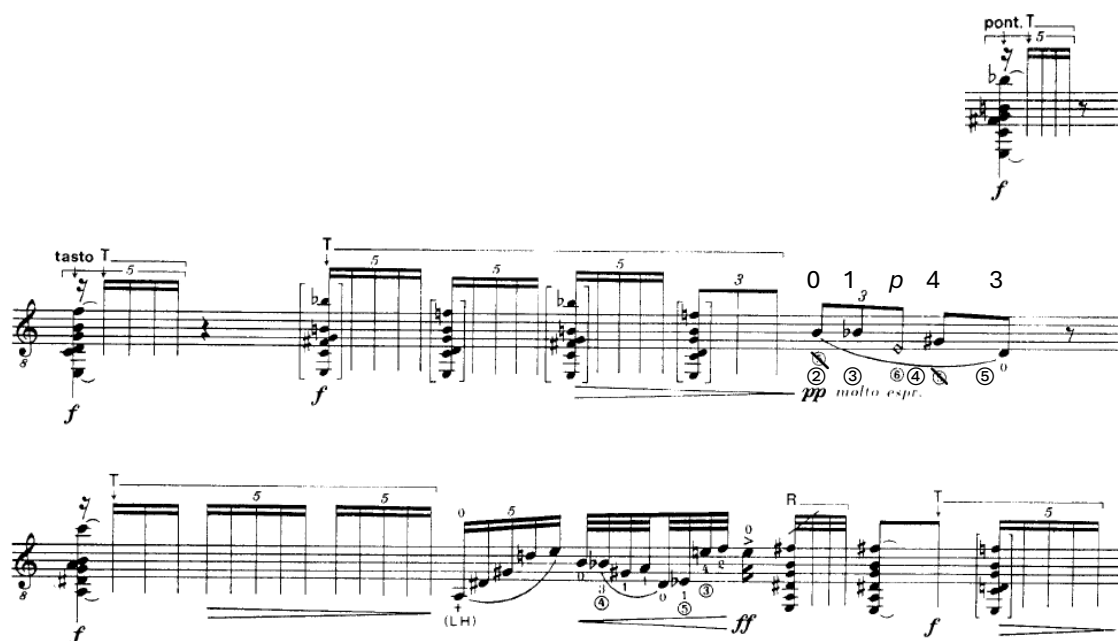
Przykład 24. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 5, systemy 4–5

Poniższą figurę sugeruję wykonać techniką znaną z *Sette studi* – tremolem okrężnym (zob. przykł. 25).



Przykład 25. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 5, system 6

Wskazane przez Beria zmiany barwy można odpowiednio podkreślić: akord w dynamice *forte* i rejestrze *sul ponticello* można wydobyć paznokciem tuż przy podstawku, zaś współbrzmienie *sul tasto* można uwypuklić uderzając struny opuszkami palca *p*. Korzystając z techniki *tambora* należy skupić się na klarowności górnego głosu, a frazę *molto espressivo* można dodatkowo wykonać sposobem *campanella* i pozwolić wybrzmieć wszystkim dźwiękom, za pomocą następującej aplikatury (zob. przykł. 26).



Przykład 26. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 5–6, systemy 9–2

Poniższy fragment konkluduje dłuższy akordowy segment w dynamice *fortissimo*. Wedle wskazówek wykonawczych Beria⁴², dwie pierwsze grupy należy wykonać realizując glissando lewą ręką, a prawą – możliwie najszybsze *rasgueado*.

⁴² L. Berio, *Sequenza XI...*, *op. cit.*, wskazówki wykonawcze.

Akord podkreślony akcentem należy uderzyć palcem *p*. Pierwsza grupa zapisana jest w postaci trzydziestodwójek, druga – w postaci przednutek. Choć z kompozytor tego nie różnicuje⁴³, pierwszą z grup można wykonać precyzyjnie, *loco*, drugą – kombinacją palców *p-m-i*. Tryl w I pozycji stanowi pomost do kolejnej, chromatycznej sekcji (zob. przykł. 27).



Przykład 27. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 6, system 7

Faktura widoczna na poniższym przykładzie, mimo że jest jednogłosowa, wydaje się być bardzo gęsta z uwagi na nieprzerwaną narrację, szybkie tempo, niewielkie kroki interwałowe i dosyć niski rejestr. Całość utrzymana jest w dynamice *forte*, a energię tworzą grupy, zbudowane z pokrewnego względem siebie materiału i złożone ze zmiennej ilości dźwięków – 7, 12, 6, 8, 9. Dla podkreślenia pulsu niezwykle istotne są akcenty rozpoczynające każdą grupę. Sugeruję alternatywną, uwzględniającą ten aspekt aplikaturę i wykonanie tych dźwięków techniką *apoyando* i palcem *i*. Proponowane przeze mnie rozwiązanie w większym stopniu uwzględnia wykorzystanie pustych strun, co korzystnie wpływa na łączenie dźwięków, a jednorodna artykulacja i rezygnacja z legat lewą ręką, pomaga uzyskać spoiste brzmienie. Ponadto, takie rozwiązanie korzystnie wpływa na lepszą stabilizację prawej ręki dzięki oparciu palca *a* na ③ strunie (zob. przykł. 28, s. 129).

⁴³ Nie różnicuje tego także we wskazówkach wykonawczych do *Chemins V*, wydane cztery lata później. Zob. L. Berio, *Chemins V*, wskazówki wykonawcze, Universal Edition, Wien 1992.



Przykład 28. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 7, systemy 1–3

Ciekawym środkiem wykonawczym, zdefiniowanym przez Beria⁴⁴, jest dwudźwięk w postaci przednutki, po którym następuje nagłe glissando i tremolo dźwięku *unisono* na dwóch bądź trzech strunach (wykonane kombinacją palców *p-a-m-i*). Dwudźwięk *dis e* proponuję zrealizować palcem *p*, glissando prowadzi do dźwięku *g*, a tremolo najlepiej zacząć palcem *a*, a nie *p* (jak wskazano w partyturze), który nie stłumi rezonansu ⑤ struny i umożliwi lepszą kontrolę dynamiczną, a w konsekwencji zbudowanie bardziej przekonującego *crescendo* (zob. przykł. 29).



Przykład 29. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, Universal Edition, s. 7, system 3

Ekspresyjny efekt tworzy segment złożony z serii gęstego *rasgueado* połączonego z glissandem, skonkludowany akordem na pustych strunach, repetowanym techniką *tambora*, która zapowiada kolejny fragment, nawiązujący do stroju pustych strun gitary (zob. przykł. 30, s. 130).

⁴⁴ L. Berio, *Sequenza XI...*, *op. cit.*, wskazówki wykonawcze.



Przykład 30. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 8, system 1

Część z zastosowanych technik – przede wszystkim pizzicato bartokowskie – bardzo rozstraja gitarę. Kompozycja trwa kilkanaście minut, a narracja jest niezwykle gęsta, w związku z czym trudno wygospodarować choć chwilę na dostrojenie instrumentu. Jak twierdzi Gerd Wuestemann, po wysłuchaniu *Sequency* w całości Berio był przerażony faktem, jak delikatnym instrumentem pod tym kątem jest gitara⁴⁵. Kolejnym dowodem wrażliwości kompozytora na idiom gitary jest zakomponowany w utworze segment, w którym dźwięki na pustych strunach można opcjonalnie powtarzać właśnie w celu skorygowania stroju. Na początku poniższego przykładu warto zwrócić uwagę na legato dźwięków *E-F-E*, które powstaje poprzez uderzenie ⑥ pustej struny i obrócenie odpowiedniej maszynki, a w konsekwencji uzyskanie zanotowanego interwału sekundy małej (zob. przykł. 31, s. 131).

⁴⁵ G. Wuestemann, *op. cit.*, s. 42–43.



Przykład 31. L. Berio, *Sequenza XI*, s. 8, systemy 2–5

Warto zwrócić uwagę na szereg przednutek, które można wykonać techniką *arrastre*⁴⁶ stosowaną przez gitarzystów flamenco. Polega ona na uderzeniu od ① do ⑥ (w tym wypadku do ⑤) struny jednym ruchem palca, co skutkuje bardzo szybkim następstwem dźwięków, ich klarownością i jasną barwą. Koloryt flamenco wzmacnia następujące po grupie *rasgueado* (zob. przykł. 32).



Przykład 32. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 8, system 4.

Poniższy ciąg przednutek powinien zabrzmieć w dynamice *pianissimo possibile* i przy jednoczesnym modulowaniu barwy grając w rejestrze *sul ponticello – ordinario* – *sul ponticello – oridnario*. Co więcej, figura powinna zostać wykonana „tak szybko jak

⁴⁶ G. Nuñez, *La guitarra flamenca de Gerardo Nuñez*, Encuentro Productions, Meilen 2004, s. 12.

to możliwe”, stąd sugeruję, aby zrealizować ją w postaci trylu lewą ręką. Zmianę barwy można uzyskać poprzez delikatne tłumienie ⑥ struny palcem *m* tuż przy podstawku (a następnie jej uwolnienie), co wywołuje efekt zbliżony do przemieszczania prawej ręki do rejestru *sul ponticello* czy *ordinario* (zob. przykł. 33).



Przykład 33. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 8, system 9

Poniższy segment ponownie nawiązuje do muzyki flamenco, czego wynikiem jest bogactwo zastosowanych środków. Rozpoczynają go energiczne *ragueada* w dynamice *fortissimo*, napięcie wyciszają akordy wykonane techniką *tambora*. Jak się okazuje – tylko pozornie, gdyż następuje *accelerando*, nagłe *rallentando*, po czym ponownie *accelerando*, które prowadzi do grup przednutek wykonanych techniką *arrastre*, z których wyłania się tremolo dźwięku *h*; należy wyraziście podkreślić *sforzatissimo* dźwięku *b^l*. Dla nadania odpowiedniego charakteru istotna jest klarowność przepływających dźwięków, którą można uzyskać – poza precyzyjnym wykonaniem przebiegów – dzięki atakowi struny przed otworem rezonansowym (w stronę rejestru *sul ponticello*) i eksponując najwyższe dźwięki współbrzmień (zob. przykł. 34, s. 133).

Przykład 34. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 9, systemy 1–4

Poniższy przykład przedstawia dwugłosowy segment, poprzez który Berio buduje długą kulminację. Łuki frazowe wyznaczają motyw, który przy każdym powtórzeniu rozpoczyna się o sekundę małą wyżej. W górnej linii melodycznej zaznacza się charakterystyczny interwał trytonu. Faktura jest na tyle złożona, że niestety nie umożliwia konsekwentnego prowadzenia obu głosów. Niemniej jednak wydaje się, że dominującym aspektem jest wyraźny kierunek frazy i narastające napięcie, którego punktem dojścia jest czterokrotne wykonanie grupy przednutek. Sugeruję zrealizować je techniką *arrastre*, na przemian palcami *p* oraz *i*, dzięki czemu można uzyskać nieprzerwane, wyraziste *crescendo* i selektywność współbrzmienia (zob. przykł. 35, s. 134).

$\text{♩} = 60$
pp
ff
f
p ↑ *i* ↓
mf *ff*
 ca. 4x

Przykład 35. L. Berio, *Sequenza XI*, s. 9, systemy 5–8

Z opisywanej wcześniej kulminacji wyłania się tremolo dźwięku *h* oraz *sforzatissima* dźwięków *b¹-b¹-c¹-cis¹-b¹-e¹*. Te, które kompozytor wskazał pozostawić na wybrzmieniu, tworzą quasi-melodię. Te skrócone, które chwilę później pełnią rolę sygnału, inicjują kolejne iteracje dodekafonicznej serii (zob. przykł. 36, s. 135). Na płynność frazy bardzo korzystanie wpływa wykonanie dźwięków *d-dis* legato, które można wykonać także wtedy, gdy znajduje się pomiędzy nimi dźwięk *A*.



Przykład 36. L. Berio, *Sequenza XI*, s. 10, systemy 1–4

Na poniższym przykładzie warto dodać legato pomiędzy dźwiękami *d-dis*, a repetycje oznaczone *mormorando* w dynamice *pianissimo* proponuję wykonać kombinacją palców: *p-i-m-a-m-i-m-i* (zob. przykł. 37).



Przykład 37. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 10, system 5

Po opisanym wcześniej fragmencie następuje segment jednogłosowy, istotne jest zatem zachowanie klarowności melodii – tłumienie rezonansu – a także precyzja rytmiczna, która pozwoli nadać mu energiczny charakter, na który wskazuje dynamika *forte* (zob. przykł. 38, s. 136).



Następująca aplikatura pozwala nadać lekkość i selektywność decymoli oraz tryłowi⁴⁷ w dynamice *pianissimo* (zob. przykł. 39).

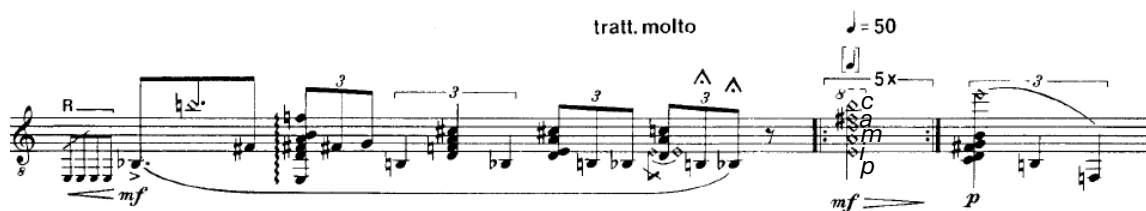
Przykład 39. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 11, system 2

⁴⁷ Wydaje się, że w zapisie trylu wkradł się błąd i w istocie powinny brzmieć dźwięki *gis-a-gis-b*, a nie *gis-a-g-b*. W pokrewnych miejscach *Sequency XI* tryle oparte są zawsze na dwóch bądź trzech dźwiękach, a nigdy na czterech.



Przykład 40. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 11, systemy 5–7

W poniższej frazie proponuję dwa rozwiązania wykonawcze. Flażolet *e* w istocie można wykonać jednocześnie z akordem dotykając nosem (*sic!*) ⑥ struny na XII progu. Z kolei pięciodźwięki można zrealizować jako zwarte akordy palcami *p i m a c* (zob. przykł. 41).



Przykład 41. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 12, system 1

W miejscu, w którym następuje zmiana tempa $\text{♩}=60$, sugeruję także następującą aplikaturę w szeregach przednutek: palcem 4 można wykonać *d-es*, 3 – *B*, dzięki czemu wystarczy przesunąć 3 palec na VIII próg i dołożyć 2 palec. W przypadku trzeciej grupy proponuję skorzystać z ④ pustej struny i w międzyczasie przenieść rękę do VII pozycji, *e-f-e* zrealizować techniką legato, a rękę pozostawić w pozycji do wykonania współbrzmienia *cis-d-e*. We fragmencie oznaczonym *vibrando le note gravi* – zgodnie z wizją kompozytora – należy wibrować niskie dźwięki. Najlepiej zastosować wibrato w poprzek gryfu, które umożliwia uzyskanie wyrazistego efektu mimo dość szybkiego

tempa i mocnego naciągu strun (w przypadku dźwięku *F*). Czwartą grupę przednutek sugeruję wykonać palcami 3 i 1, dzięki czemu sprawnie można przygotować klaster *c-cis-d* palcami 4 i 1, po czym następuje *poco accelerando* do tempa $\text{♩}=72$ (zob. przykł. 42).



Przykład 42. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 12, systemy 2–4

Ostatni segment jest złożony z krótkich fragmentów różnych motywów, które przewijały się w ciągu utworu. Pojawia się motyw z akordami wykonanymi arpeggio, budzący skojarzenia z początkiem utworu. Kwintola zbudowana z trytonów, tremolo dźwięku *h*, krótkie, klasyczne tremolo gitarowe oznaczone *accelerando*; następnie – w coraz wolniejszym tempie – akordy wydobywane sposobem *tambora*. *Sequenzę XI* wieńczą cztery dwudźwięki oznaczone *molto lento* w tempie $\text{♩}=40$, a ostatni dwudźwięk, *B e²*, po sprowadzeniu do jednej oktawy, tworzy charakterystyczny dla kompozycji interwał trytonu (zob. przykł. 43, s. 139).

Przykład 43. L. Berio, *Sequenza XI*, Universal Edition, s. 12, systemy 4–7

2.5 Sonorystyka a ekspresja

Badanie wpływu sonorystyki na ekspresję w opisywanych wcześniej utworach wydaje się bardzo rozległym zagadnieniem, stąd przydatne jest przyjęcie pojemnej metody badawczej, która dotyczy wielu aspektów kompozycji, m.in. notacji, realizacji czy jej postrzegania. Holistyczne spojrzenie na dzieło muzyczne proponuje Mieczysław Tomaszewski w autorskiej teorii interpretacji integralnej, według której można wskazać cztery fazy istnienia utworu:

- a) koncepcji twórczej, w której stanowi tekst muzyczny, zanotowany przez kompozytora,
- b) realizacji artystycznej, w której jest wykonany przez instrumentalistę,

- c) percepcji estetycznej, w której stanowi przedmiot psychofizyczny; Tomaszewski postuluje także uwzględnienie w badaniach „słuchacza kompetentnego”¹,
- d) recepcji kulturowej, w której zostaje odczytany, zdekodowany i zwerbalizowany².

Według Tomaszewskiego każdą z faz istnienia dzieła można badać pod kątem ekspresji³. Wydaje się, że taka perspektywa może być nie tylko ciekawym konstruktem teoretycznym, pozwalającym opisać daną kompozycję, ale i praktycznym narzędziem dla wykonawcy, któremu może ułatwić wieloaspektową interpretację.

2.5.1 Porównanie analizowanych utworów

Sette studi

W *Sette studi* Maurizia Pisatiego stopień wykorzystania środków sonorystycznych jest bardzo wysoki – zarówno pod względem ich ilości, jak i jakości. Stanowią one podstawę materiału kompozytorskiego i definiują nadrzędną ideę spajającą dzieło. Na spektrum sonorystycznym utwór znajduje się blisko sonorystyki w czystej postaci. Manifestuje się to poprzez niewielką ilość dźwięków wydobywanych tradycyjnie, czy struktur wpisujących się w określony system harmoniczo-melodyczny – w tym sensie etiudy prezentują rodzaj odwróconego porządku w stosunku do tradycji klasyczno-romantycznej. Należy jednocześnie nadmienić, że są to kompozycje wysoce idiomatyczne – znajomość gitary przez Pisatiego, a także współpraca z gitarzystami poskutkowały cyklem, który – z perspektywy interpretatora – wykonuje się z dużą przyjemnością. Czas poświęcony na odczytanie partytury, opanowanie nietypowych technik i wypracowanie spójnej interpretacji owocuje satysfakcjonującym, zaskakującym i niezwykle ekspresyjnym wydźwiękiem dzieła, co nie jest regułą w przypadku wielu innych, współczesnych kompozycji, wymagających sporego nakładu pracy wykonawcy.

W świetle interpretacji integralnej, warto zwrócić uwagę, że specyfika *Sette studi* uniemożliwia chronologiczne uwzględnienie poszczególnych faz istnienia dzieła.

¹ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 46–47.

² *Ibidem*, s. 55–65.

³ *Ibidem*, s. 42–48.

Przeplatają się i wpływają na siebie nawzajem: rozpoczynając pracę nad utworem w fazie koncepcji (w postaci skomplikowanego zapisu, gęstej faktury, ilości oznaczeń słownych itp.) należy mieć na uwadze fazę realizacji (skutecznego wykonania poszczególnych technik), a także fazę percepcji (aby rozwiązania wykonawcze wynikające ze wspomnianych wcześniej faz były przekonujące i czytelne dla słuchacza) oraz fazę recepcji (aby podjęte decyzje artystyczne pozwoliły kompozycji rezonować w powszechnej świadomości).

Za Tomaszewskim, ekspresję *Sette studi* w fazie koncepcji muzycznej można określić mianem „słownie dookreślonej”⁴, gdyż kompozytor jest bardzo precyzyjny w sformułowaniach dotyczących charakteru poszczególnych fragmentów. Z uwagi na zastosowane nowatorskie techniki i zmienną dynamikę, w fazie realizacji interpretacji warto nadać charakter „wzmacniający”⁵. Klarowność intencji wykonawcy pozwoli na silniejsze oddziaływanie dzieła w fazie percepcji, a w konsekwencji – także w fazie recepcji.

Vientulības sonāte

Na przeciwległym biegunie spektrum sonorystycznego znajduje się *Vientulības sonāte* Pēterisa Vasksa, w której wyzwania wykonawcze pokrywają się z tymi, napotykanymi w pracy nad repertuarem korzystającym z klasyczno-romantycznych tropów (jak np. szlachetność dźwięku, tradycyjne frazowanie, precyzyjna synchronizacja rąk). Co więcej, techniki *stricte* sonorystyczne wykorzystywane są bardzo oszczędnie. W większości na warstwę wpływa wynik działania innych elementów dzieła muzycznego – w tym wypadku przede wszystkim rytmiki, harmoniki i faktury. Natomiast rola wybranych nowatorskich technik, którą pełnią w budowie narracji całego utworu, jest kluczowa. Wydaje się, że ostrożne wykorzystanie, wzmacnia ich ekspresyjne znaczenie w kontekście tematyki dzieła. Ponadto świadome posługiwanie się innymi aspektami wykonawczymi (jak barwa dźwięku, sposób, miejsce i pozycja jego wydobywania, artykulacja oraz rezonans), które mogą współtworzyć wartości sonorystyczne, z korzyścią wpływa na interpretację dzieła w ogóle.

⁴ *Ibidem*, s. 42–43.

⁵ *Ibidem*, s. 44–45.

Czytelność partytury *Sonaty*, umożliwia nieco bardziej uporządkowane podejście do poszczególnych faz istnienia dzieła – precyzyjne odczytanie zapisu nutowego nie rzutuje jednocześnie na fazę realizacji. Wydaje się, że punktem wyjścia dla wykonawcy może być faza recepcji, gdyż pozamuzyczne inspiracje zawarte w utworze są klarowne i powszechnie znane (m.in. są zaznaczone na stronie tytułowej utworu). Znajomość kontekstu i osobistych przeżyć Vasksa pomaga gitarzyście w doborze odpowiednich środków wykonawczych w fazie realizacji dzieła. W fazie recepcji niezwykle istotne wydaje się naświetlenie wspomnianego kontekstu słuchaczowi, a przez to, poszerzenie jego kompetencji jako odbiorcy.

Z uwagi na tytuł utworu i określenia dotyczące poszczególnych części, ekspresja *Sonaty* w fazie koncepcji ma charakter z góry określony, czyli „aprioryczny”⁶. W fazie realizacji adekwatna wydaje się interpretacja „wierna”⁷. W fazie recepcji indywidualnie przeżywana ekspresja może być wzmocniona przez znajomość kontekstu powstania dzieła. W fazie recepcji już teraz jest ona spójnie werbalizowana.

bez tytułu [largo]

Najbardziej charakterystycznym elementem materiału kompozytorskiego w *bez tytułu [largo]* Pawła Malinowskiego są multifony. Ich połączenie ze skordaturą ⑤ struny oraz zastosowaniem smyczka, tworzy spójną, mikrotonową aurę. Do głównych zagadnień wykonawczych należy skuteczna – dźwięczna realizacja multifonów, panowanie nad dynamiką *pianissimo*, płynna narracja, a także opanowanie sonorystycznych technik w postaci „trylu barokowego” czy gry smyczkiem. Malinowski kumuluje te techniki, które wspólnie tworzą nową jakość brzmieniową (np. połączenie skordatury z multifonami i „trylem barokowym”, czy też multifony wydobywane smyczkiem). W utworze zderza ze sobą dwie kontrastujące warstwy – wspomnianą – sonorystyczną oraz nawiązującą do tradycji, reprezentowaną przez następstwo wielodźwiękowych współbrzmień. W moim odczuciu współistnienie tych dwóch odmiennych rzeczywistości estetycznych definiuje sonorystyczny charakter kompozycji.

⁶ *Ibidem*, s. 42–43.

⁷ *Ibidem*, s. 44–45.

Z tego powodu, na spektrum sonorystycznym kompozycję można umieścić w rejestrze zbliżonym do *Sette studi*.

Faza koncepcji przeplata się z fazą realizacji w przypadku wybranych technik sonorystycznych – „trylu barokowego” czy gry smyczkiem. Faza realizacji łączy się z fazą percepcji zwłaszcza w zakresie dynamiki i czytelności multifonów – wykonawca musi mieć na uwadze, czy te środki będą dla słuchacza czytelne. Zadanie jest tym bardziej skomplikowane, że *bez tytułu [largo]* jest nową kompozycją, zatem niezdekodowaną, w tym sensie słuchacz może nie posiadać punktu odniesienia.

Ekspresja w fazie koncepcji muzycznej ma charakter „domyślny” i wymaga „wczytania się w utwór”⁸. Ponieważ ekspresja w fazie recepcji wciąż się kształtuje, w fazie realizacji odpowiednia wydaje się interpretacja „wierna”. Z perspektywy fazy percepcji – a zwłaszcza w warunkach koncertowych – adekwatna wydaje się ekspresja „wzmacniająca” – która uwypukli intencje kompozytora w zakresie wykorzystania sonorystycznych środków wykonawczych.

Sequenza XI

Luciano Berio stawia gitarzyście podobne wyzwanie, co Maurizio Pisati. Choć lista symboli zastosowanych w *Sequency XI* nie jest równie długa, jak w *Sette studi*, to odczytanie partytury o tak złożonej fakturze okazuje się jeszcze bardziej czasochłonne, niż w przypadku etiud. Tym bardziej, że utwór nie jest podzielony na poszczególne ogniwa, co utrudnia organizację codziennej pracy oraz wypracowanie spójnej interpretacji. W zakresie sonorystyki Berio bazuje na istniejących, idiomatycznych technikach gitarowych (jak tremolo, rasgueado, czy tryle). Podobnie jak Malinowski, zestawia odmienne oblicza gitary – klasycznej oraz flamenco – w wyniku czego utwór obfituje w nagłe zmiany dynamiki, rytmiki, kolorystyki i zastosowanych technik. Obie natury umieszcza w kontekście koherentnego systemu harmonicznego, który stanowi o syntetycznym charakterze utworu. Z perspektywy sonorystycznej zadaniem gitarzysty jest wyraziste zróżnicowanie środków wykonawczych, typowych dla idiomu klasycznego bądź flamenco, ponieważ to one w decydującym stopniu wpływają na burzliwą narrację. Rola i stopień wykorzystania opisywanych środków, pozwala

⁸ *Ibidem*, s. 42–43.

umieścić *Sequenzę XI* w rejestrze spektrum sonorystycznego pomiędzy *Vientulības sonāte* a *bez tytułu [largo]*.

Podobnie jak w przypadku *Sette studi*, interpretator powinien jednocześnie uwzględnić każdą z faz istnienia dzieła – przede wszystkim z powodu gęstej faktury, skomplikowanej warstwy rytmicznej, czy potrzeby przekonującej i precyzyjnej realizacji technik sonorystycznych.

Ekspresja *Sequenzę XI* w fazie koncepcji muzycznej ma charakter „posterioryczny” – wynikający „z charakteru użytych form i środków ekspresywnie niejednoznacznych”⁹ – to wynik zestawienia idiomów klasycznego i flamenco. Z uwagi na zróżnicowany charakter zastosowanych środków, warto skierować się w stronę interpretacji „wzmacniającej” w fazie realizacji dźwiękowej, co podobnie jak w przypadku pozostałych utworów, ułatwia słuchaczowi fazę percepcji. W tym zakresie cenne może być także naświetlenie kontekstów, którymi kierował się Berio – są one dobrze zwerbalizowane w fazie recepcji.

⁹ *Ibidem*, s. 42–43.

Refleksje końcowe

Sonorystyczne utwory gitarowe są wynikiem wykorzystania idiomu tego instrumentu w kontekście nowych brzmień i możliwości ekspresyjnych, poszukiwanych przez kompozytorów od połowy XX wieku. Zaistniała sytuacja artystyczna wymagała nieprowadzonych wcześniej badań, które uwzględniałyby perspektywę wykonawczą.

Celem niniejszej pracy było omówienie roli sonorystyki w utworach przeznaczonych na gitarę solo, napisanych na przełomie XX i XXI wieku na przykładzie zarejestrowanych na płycie kompozycji Maurizia Pisatiego, Pēterisa Vasksa, Pawła Malinowskiego i Luciana Beria. Kluczowe było przedstawienie wyzwań wykonawczych, które napotyka gitarzysta oraz ich autorskie rozwiązania. W kontekście niniejszych badań istotne było uwzględnienie stopnia wykorzystania środków sonorystycznych, ich wpływu na ekspresję, a w konsekwencji – przygotowanie spójnej interpretacji. Zgodnie z postawioną tezą, w kompozycjach charakteryzujących się zastosowaniem nowatorskich technik, aspekt sonorystyczny stanowi niezwykle istotny czynnik przekonującej kreacji artystycznej. Głównym pytaniem badawczym było w jaki sposób i jakim celu kompozytorzy stosowali sonorystyczne środki wykonawcze oraz jak je przekonująco realizować w praktyce.

Z badań wynika, że pojęcie sonorystyki odnosi się także do utworów na gitarę klasyczną, w których wykorzystano nowatorskie techniki wykonawcze. Przedstawiona panorama kompozycji powstałych od lat 60. XX wieku do współczesności, obrazuje olbrzymią rozpiętość możliwości ekspresyjnych osiągniętych za pomocą opisywanych środków. Znajdują one odzwierciedlenie zarówno w postmodernistycznym żarcie, sztuce konceptualnej, eksperymencie dotyczącym natury dźwięku, perkusyjnym traktowaniu instrumentu, dyskusji nad idiomem gitary, preparacji, jak i w wyrażeniu najgłębszych przeżyć osobistych czy mistycznych. Próba zrozumienia intencji kompozytora skłania do refleksji nad przekonującą realizacją napotkanych środków sonorystycznych. Ich problematyka została szczegółowo przedstawiona w rozdziale poświęconym zagadnieniom wykonawczym utworów zarejestrowanych na płycie. Kompozycje te można umieścić na skali, przedstawiającej (malejąco) stopień wykorzystania środków sonorystycznych w następującej kolejności: *Sette studi* Maurizia Pisatiego – *bez tytułu [largo]* Pawła Malinowskiego – *Sequenza XI* Luciana Beria – *Vientulības sonāte* Pēterisa Vasksa. Cenne świadectwo aktualności środków

sonorystycznych stanowi nowopowstała kompozycja *bez tytułu [largo]* Pawła Malinowskiego, napisana w toku przygotowania niniejszej pracy. W przypadku wszystkich opisywanych dzieł okazało się, że w każdej fazie istnienia dzieła aspekt sonorystyczny pełni kluczową rolę.

W obliczu przedstawionych wniosków można w pełni potwierdzić tezę badawczą i uznać nadrzędne znaczenie sonorystyki w kontekście interpretacji dzieł z przełomu XX i XXI wieku, w których wykorzystano poszerzone środki wykonawcze.

Ponieważ przedstawiona w pracy problematyka jest związana z niebadanym wcześniej obszarem, uzasadnione wydają się dalsze dociekania w tym zakresie. Interesującą perspektywę mogłaby stanowić analiza aspektu sonorystycznego w muzyce kameralnej z wykorzystaniem gitary.

Wierzę, że zwrócenie uwagi na możliwości brzmieniowe gitary klasycznej zachęci wykonawców i kompozytorów do dalszych twórczych poszukiwań, a słuchaczom przyniesie wiele niezapomnianych przeżyć artystycznych.

Podziękowania

Serdecznie dziękuję mojemu promotorowi, prof. dr. hab. Michałowi Nagyowi, za wartościowe uwagi merytoryczne, inspirację do poszerzania środków wyrazu oraz za udzielone mi wsparcie, dzięki którym mogła powstać ta praca.

Darkowi Kupińskiemu dziękuję za zaangażowanie, niewyczerpane pokłady cierpliwości i cenne wskazówki w ciągu sesji nagraniowych i postprodukcji materiału.

Pawłowi Malinowskiemu dziękuję za wspólne odkrywanie nowych brzmień i za dedykowane mi *largo*.

Jestem wdzięczny całej kibicującej mi rodzinie, a przede wszystkim moim babciom, niezawodnej siostrze Ani, wspierającym rodzicom Basi i Markowi, jak również moim rodzicom – za poświęcenie, niezłomną wiarę, stworzone warunki rozwoju i służenie dobrą radą.

W szczególności chciałbym podziękować mojej żonie, Monice, nie tylko za celne spostrzeżenia i pomoc w redakcji pracy, ale także za wyrozumiałość i dodawanie mi otuchy od wielu lat.

Bibliografia

Opracowania

Aguado D., *New Guitar Method*, B. Jeffrey (red.), tłum. Louise Bigwood, Tecla Editions, London 2004.

Eco U., *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, tłum. L. Eustachiewicz, J. Gałuszka, A. Kreisberg, M. Oleksiuk, Czytelnik, Warszawa 1994.

Elgart M., Yates P., *Prepared Guitar Techniques*, California Guitar Archives, Los Angeles 2020.

Ferandiere F., *Arte de tocar la guitarra española*, tłum. Brian Jeffrey, Tecla Editions, London 2013, s. 4–5.

Gilardino A., *Manuale di storia della chitarra*, Vol. 2, Bèrben, Ancona 1988.

Josel S.F., Tsao M., *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2014.

Kostrzewska H., *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.

Lehner-Wieternik A., *Neue Notationsformen, Klangmöglichkeiten und Spieltechniken der klassischen Gitarre*, Doblinger, Wien 2002.

Lindstedt I., *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Nosal M., *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.

Nuñez G., *La guitarra flamenca de Gerardo Nuñez*, Encuentro Productions, Meilen 2004.

Osmond-Smith D., *Berio*, Oxford University Press, Oxford 1991.

Ozimek E., *Dźwięk i jego percepcja: aspekty fizyczne i psychoakustyczne*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018.

Schneider J., *The Contemporary Guitar*, University of California Press, Berkeley 1985.

Sor F., *Method for the Spanish Guitar*, tłum. A. Merrick, Tecla Editions, London 2003.

Tomaszewski M., *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000.

Artykuły

Càsoli E., Pisati M., *Largo teso: The Seven Studies for guitar by Maurizio Pisati*, „Proceedings of The 21st Century Guitar Conference 2019 & 2021” 2023, s. 18–21.

Droba K., *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, M. Podhajski (red.), Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2005, s. 277–281.

Ferreira-Lopes P., Torres R., *The sound world of guitar multiphonics*, [w:] M. Doğantan-Dack, J. Dack (red.), *Music and sonic art: Theories and practices*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle upon Tyne 2018, s. 78–94.

Gurgul W., *Jan Edmund Jurkowski jako kompozytor na tle innych komponujących gitarzystów w Polsce po 1944 roku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 65–91.

Jarzębska A., *Teoria zbiorów klas wysokości dźwięków Allena Forte’a*, [w:] *Z dziejów myśli o muzyce. Wybrane zagadnienia teorii i analizy muzyki tonalnej i posttonalnej*, Musica Iagiellonica, Kraków 2002, s. 197–204.

Jaunslaviete B., *Interaction of Sonoristic and Non-Sonoristic Material: Various Aspects of Musical Form and Aesthetics*, „Principles of Music Composing: Sonorism”, nr 14, Lietuvos muzikos ir teatro akademija, Vilnius 2014, s. 18–24.

Jonāne J., *View on Sacred Minimalism and music by Pēteris Vasks as incarnation of theological idea*, „Menotyra” t. 23 nr 3, Riga 2016, s. 215–226.

Kaiser J., *Exploring Musical Togetherness: An embodied approach to relational interpretation in Maurizio Pisati’s Sette Duo*, „Music & Practice” 2023, nr 10.

Koenig J., *Kolorystyka gry (1)*, „Świat Gitary” 2004, nr 2, s. 36–39.

Koenig J., *Kolorystyka gry (2)*, „Świat Gitary” 2004, nr 3, s. 34–36.

Pilch M., *Tworzenie i przekształcanie interwałów*, [w:] M. Toporowski (red.), *Dawne temperacje. Podstawy akustyczne i praktyczne wykorzystanie*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2014.

MacKay J., *Analytical Diptych: Boulez Anthems / Berio Sequenza XI*, [w:] „Ex tempore, A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music” 2009, nr 14 (2), s. 111–141.

Malinowski W., *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, nr 4, s. 31–43.

McKenna C., *An Interview with Leo Brouwer*, „Guitar Review” 1988b, nr. 75, s. 10–16.

Poszowski A., *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmonicznego*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, s. 163–166.

Prosnak A., *Zagadnienie sonorystyki na przykładzie etiud Chopina*, „Muzyka” 1958, nr 1–2, s. 14–32.

Szalonek W., *Krajobraz dźwiękowy muzyki Chopina*, „Opcje. Kwartalnik Kulturalny” 1993, s. 58–59, [w:] L.M. Moll, *Witold Szalonek. Katalog tematyczny dzieł. Teksty o muzyce*, Śląskie Towarzystwo Muzyczne, Katowice 2002, s. 239–242.

Szwajgier K., *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6–10.

Kiuregian T., *Сонорика*, [w:] W. Cenowa (red.), *Теория современной композиции*, Muzyka, Moskwa 2005, s. 383–393, cyt. za: I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

Vianello A., *La Sequenza XI per chitarra sola di Luciano Berio*, „Il Fronimo” 1994, nr 87, s. 43–47.

Wieczorek R., *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizia Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

Prace doktorskie, magisterskie

Collado I.M., *Vientulības sonāte, P. Vasks: Mūsica y espiritualidad. Acercamiento a la estética de la música del siglo XX para guitarra clásica*, niepublikowana praca magisterska, Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, Palma 2023.

Fernandes S.L.N., *Percussive Resources of the classical guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte 2020.

Kupriss A.S., *Conductor's Analysis of Four Secular Works by Pēteris Vasks: Māte Saule, Zemgale, Litene, and Three Poems by Czesław Miłosz*, Boston University, Boston 2019, s. 35, [w:] C. Bean Stute, *Two Cello Works of Pēteris Vasks: Structure, Symbolism, and Identity*, rozprawa doktorska, The Graduate Center, City University of New York, New York 2020, s. 19.

Lunn R.A., *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, rozprawa doktorska, The Ohio State University, Columbus 2010.

Porcaro M.D., *A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar*, praca magisterska, University of North Carolina at Chapel Hill, Chapel Hill 2003.

Schullman M., *Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas*, rozprawa doktorska, Yale University, New Haven 2016.

Szeja J., *Zagadnienia wykonawcze i interpretacyjne Vientulības sonāte Pēterisa Vaska*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2015.

Torres R.L., *A New Chemistry of Sound: The Technique of Multiphonics as a Compositional Element for Guitar and Amplified Guitar*, rozprawa doktorska, Universidade Católica Portuguesa, Lisbon 2015.

Traube C., *An Interdisciplinary Study of the Timbre of the Classical Guitar*, rozprawa doktorska, McGill University, Montreal 2004.

Vishnick M.L., *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, rozprawa doktorska, City, University of London, London 2014.

Wieczorek F., *Zagadnienia kameralnej sztuki wykonawczej w okolicy gitarowym*, niepublikowana rozprawa doktorska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2011.

Wieczorek R., *Wpływ folkloru polskiego na twórczość Aleksandra Tansmana i Witolda Szalonka, na przykładzie Suity in modo polonico oraz Trzech oberków na gitarę*, niepublikowana praca magisterska, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2020.

Wuestemann G., *Luciano Berio's Sequenza XI per Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score*, rozprawa doktorska, The University of Arizona, Tucson 1995.

Źródła nutowe

Berio L., *Chemins V*, Universal Edition, Wien 1992.

Berio L., *Sequenza XI per chitarra sola*, Universal Edition, Wien 1988.

Brouwer L., *La Espiral Eterna*, Schott, Mainz 1973.

Bussotti S., *Rara (eco sierologico)*, Ricordi, Milano 1967.

Company A., *Las seis cuerdas*, Bèrben, Ancona 2013.

Ferneyhough B., *Kurze Schatten II*, Edition Peters, London 1989.

Malinowski P., *bez tytułu [largo]*, Modran, Orzesze 2022.

Murail T., *Tellur*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1978.

Pisati M., *Sette studi*, Ricordi, Milano 1991.

Scelsi G., *Ko-Tha pour guitare traitée comme un instrument de percussion*, Éditions Salabert, Paris 1989.

Sor, F., *Fantaisie villageoise*, op. 52, Tecla Editions, London 2001.

Steen-Andersen S., *Beloved Brother*, Edition S, Copenhagen 2011.

Steen-Andersen S., *in-side-out-side-in...*, Edition S, Copenhagen 2011.

Vasks P., *Vientulības sonāte*, Schott, Mainz 1992.

Źródła internetowe

Aperāne D., *Pārdomas par Pēteru Vaska mūziku*, Źródło – https://jaunagaita.net/jg213/JG213_MUZIKA.htm [dostęp: 14.08.2024].

Berio L., *Chemins V author's note*, Źródło – <http://www.lucianoberio.org/chemins-v-authors-note?626404300=1> [dostęp: 03.09.2024].

Berio L., *Sinfonia (author's note)*, Źródło – <http://www.lucianoberio.org/en/sinfonia-authors-note> [dostęp: 02.09.2024].

Crutchfield W., *Luciano Berio Speaks of Virtuosos and Strings*, Źródło – <https://www.nytimes.com/1989/01/13/arts/luciano-berio-speaks-of-virtuosos-and-strings.html> [dostęp: 05.09.2024].

D'Angelo N., *Some composer's comments about "Due canzoni lidie"*, Źródło – <http://www.nucciodangelo.it/#pubblicazioni> [dostęp: 16.09.2024].

De Benedictus A.I., *Biography*, Źródło – <http://www.lucianoberio.org/en/biography> [dostęp: 02.09.2024].

Deless-Vēliņš Ž., *S01E03 Peteris Vasks Interview #vienabalsi*, Źródło – <https://www.youtube.com/watch?v=nwHppURNqYU> [dostęp: 14.08.2024].

Kim R.Y., *Cathy Berberian, Biography*, Źródło – <https://cathyberberian.com/biography/> [dostęp: 31.08.2024].

Kudiņš J., *Pēteris Vasks*, Źródło – <https://www.lmic.lv/en/composers/peteris-vasks-293#work> [dostęp: 14.08.2024].

Lindberg C., *Christian Lindberg – Luciano Berio Sequenza V*, Źródło – <https://www.youtube.com/watch?v=OnfApTzJmk> [dostęp: 03.09.2024].

Murail T., *An Interview with Tristan MURAIL*, Źródło – <https://www.rafaelandia.com/en/tellur.html> [dostęp: 15.09.2024].

Palmieri F., *Simon Steen-Andersen: Beloved Brother (two movements from J.S. Bach's Capriccio in Bb)*, Źródło – <https://www.youtube.com/watch?v=KwtXFOw0XWo> [dostęp: 16.09.2024].

Program festiwalu *AFTER THE SILENCE: Music in the Shadow of War*, Źródło – https://static1.squarespace.com/static/5f17fe02a8b2e71f9a463371/t/5f2ae00b78813678396deca1/1596645393583/IWMNorth_Full_Programme.pdf [dostęp: 15.08.2024].

Schaeffer B., *Sonorystyka współczesna*, b.m.w., b.d.w, s. 1, Źródło – <https://www.boguslawschaeffer.pl/upload/documents/6048e9b914366772000714.pdf> [dostęp: 18.09.2024].

Suprynowicz A., Sz wajgier K., *Bariera dźwięku*, Źródło – <https://www.polskieradio.pl/8/3887/Artykul/1731437,Sinfonia-Luciana-Beria-i-inne-muzyczne-rewolucje> [dostęp: 02.09.2024].

Topolski J., *Paweł Malinowski*, Źródło – <https://culture.pl/pl/tworca/pawel-malinowski> [dostęp: 20.09.2024].

Walker T., *David Bedford*, Źródło – <https://www.youtube.com/watch?v=kMmPT-ApDS0> [dostęp: 15.09.2024].

Źródło – <https://www.berlinerfestspiele.de/en/artist/ab1d351e-ae57-4022-9196-3ff3bf55e272/Arthur-Kampela> [dostęp: 16.09.2024].

Źródło – <https://www.pawelmalinowski.com/about> [dostęp: 20.09.2024].

Źródło – <https://www.pickasobow.com> [dostęp: 02.08.2024].

Źródło – <https://www.schott-music.com/en/person/peteris-vasks> [dostęp: 14.08.2024].

Źródło – <http://www.mauriziopisati.com/catalogue/> [dostęp: 24.11.2022].

Źródła archiwalne

Johanson S., *Toccatacapriccio*, rękopis.

Malinowski P., Szkicownik.

Komentarze wydawnicze

Berio L., *Sequenzas*, Deutsche Grammophon, 1998.

Santorsa R.M., Delprat M., Pacheco J.C., Queirós H., Juillerat K., Wasmer C., Mendoza L., Dottrens A., *MAURIZIO PISATI: Set7*, KAIROS, 2018.

Wydania płytowe

Antunes J., Corrêa R., Dos Reis L., Henrique A., Ferrer M., Queiroz D., *Jorge Antunes – Cordas Dedilhadas*, Selo Sesc, 2020.

Contini L., *Zamboni: Sonatas for Lute*, Glossa, 2014.

Elgart M., Yates P., *Prepared Guitar*, b.m.w., 2004.

Falk M., *Toccatacapriccio*, dB Productions, 2021.

Fernández E., *Avant-Garde Guitar*, Decca, 1993.

Fisk E., *Baroque Guitar Transcriptions*, MusicMasters 1989.

Jabłczyńska E., Kupiński D., *Kupiński Guitar Duo Goes Modern*, QBK smallGREATmusic, 2021.

Tallini A., *Rosso Improvviso*, EMA Vinci records, 2018.

Korespondencje i wywiady

Fisk E., rozmowa przeprowadzona przez Gerda Wuestemanna, 1995 za: G. Wuestemann, *Luciano Berio's Sequenza XI per Chitarra Sola: A Performer's Practical Analysis with Performance Edited Score*, niepublikowana rozprawa doktorska, The University of Arizona, Tucson 1998, s. 11–12.

Fisk, E., korespondencja z autorem, 03.08.2024.

Malinowski P., rozmowa przeprowadzona autora, Kraków, 23.04.2023.

Márquez P., rozmowa przeprowadzona przez autora, Kraków, 17.05.2024.

Mesirca A., rozmowa przeprowadzona przez autora, Castelfranco Veneto, 11.04.2024.

Hasła encyklopedyczne

Anderson J., *Spectral music*, [w:] Grove Music Online, Źródło – <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.50982> [dostęp: 05.09.2024].

Fox C., Osmond-Smith D., *Scelsi, Giacinto*, [w:] Grove Music Online, Źródło – <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.24720> [dostęp: 16.09.2024].

Jabłoński M., *Vasks, Pēteris*, [w:] Encyklopedia Muzyczna PWM, Źródło – <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/vasks-peteris/> [dostęp: 14.08.2024].

Osmond-Smith D., *Berio, Luciano*, [w:] Grove Music Online, Źródło – <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02815> [dostęp: 31.08.2024].

Ricochet, [w:] Grove Music Online
[<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.23412>, dostęp: 23.09.2024].

Trowell B., *Fauxbourdon*, [w:] Grove Music Online
[<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09373>, dostęp: 09.08.2024].

Spis przykładów

Charakterystyka możliwości brzmieniowych gitary – przegląd literatury

Przykład 1. F. Sor, <i>Fantaisie villageoise</i> , op. 52, Tecla Editions, s. 8, systemy 7–8.....	18
Przykład 2. A. Company, <i>Las seis cuerdas</i> , Bèrben, s. 10, systemy 1–2.....	20
Przykład 3. L. Brouwer, <i>La Espiral Eterna</i> , Schott, s. 8, system 1	21
Przykład 4. S. Bussotti, <i>Rara (eco sierologico)</i> , Ricordi, segment 3	22
Przykład 5. S. Johanson, <i>Toccatacapriccio</i> , rękopis, s. 6, systemy 6–7	23
Przykład 6. T. Murail, <i>Tellur</i> , Editions Musicales Transatlantiques, s. 2, systemy 1–4 .	24
Przykład 7. B. Ferneyhough, <i>Kurze Schatten II</i> , Edition Peters, s. 1, systemy 1–3	26
Przykład 8. G. Scelsi, <i>Ko-Tha</i> , Éditions Salabert, s. 1, systemy 1–8	29

Maurizio Pisati - *Sette studi*

Przykład 1. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 2, system 1	38
Przykład 2. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 2, system 1	39
Przykład 3. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 2, system 2.....	39
Przykład 4. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 3, system 4.....	40
Przykład 5. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 2, system 1	40
Przykład 6. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 3, system 1	41
Przykład 7. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 3, system 1	41
Przykład 8. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 4, systemy 3–4.....	41
Przykład 9. M. Pisati, <i>Studio no. 1</i> , Ricordi, s. 4, system 4.....	41
Przykład 10. M. Pisati, <i>Studio no. 2</i> , Ricordi, s. 5, system 1	43
Przykład 11. M. Pisati, <i>Studio no. 2</i> , s. 5, system 1	43
Przykład 12. M. Pisati, <i>Studio no. 2</i> , Ricordi, s. 5, system 2.....	43
Przykład 13. M. Pisati, <i>Studio no. 2</i> , Ricordi, s. 5, systemy 2–3.....	44
Przykład 14. M. Pisati, <i>Studio no. 2</i> , Ricordi, s. 5, system 4.....	45
Przykład 15. M. Pisati, <i>Studio no. 3</i> , Ricordi, s. 7, system 1	45
Przykład 16. M. Pisati, <i>Studio no. 3</i> , Ricordi, s. 7, system 4.....	46
Przykład 17. M. Pisati, <i>Studio no. 3</i> , Ricordi, s. 10, system 2.....	46
Przykład 18. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 12, system 1	47
Przykład 19. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 12, systemy 1–3.....	48
Przykład 20. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 12, system 3–4.....	49
Przykład 21. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 13, system 1–4.....	49
Przykład 22. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 15-16, systemy 4–4.....	50
Przykład 23. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 17, system 1	51
Przykład 24. M. Pisati, <i>Studio no. 3</i> , Ricordi, s. 7, system 1	52
Przykład 25. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 17, system 3.....	52
Przykład 26. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 18–19, systemy 4–1	53
Przykład 27. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 20, systemy 1–2.....	54
Przykład 28. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 21, systemy 1–2.....	54
Przykład 29. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 21, systemy 2–3.....	55
Przykład 30. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 22, systemy 2-3.....	56
Przykład 31. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 22, system 2.....	56
Przykład 32. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 22, systemy 3–4.....	57

Przykład 33. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 12, system 2.....	58
Przykład 34. M. Pisati, <i>Studio no. 3</i> , Ricordi, s. 7, systemy 1–2.....	58
Przykład 35. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 21, system 2.....	58
Przykład 36. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 17, system 1.....	58
Przykład 37. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 23, system 1.....	59
Przykład 38. M. Pisati, <i>Studio no. 4</i> , Ricordi, s. 12, system 3.....	59
Przykład 39. M. Pisati, <i>Studio no. 5</i> , Ricordi, s. 17, system 2.....	59
Przykład 40. M. Pisati, <i>Studio no. 6</i> , Ricordi, s. 22, system 4.....	60
Przykład 41. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 24, systemy 1–2.....	60
Przykład 42. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 24, systemy 4.....	61
Przykład 43. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 26, systemy 3.....	61
Przykład 44. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 27, system 1.....	62
Przykład 45. M. Pisati, <i>Studio no. 7</i> , Ricordi, s. 27, systemy 2–3.....	62

Paweł Malinowski - bez tytułu [largo]

Przykład 1. P. Malinowski, Szkiecownik	87
Przykład 2. P. Malinowski, Szkiecownik	88
Przykład 3. P. Malinowski, Szkiecownik	90
Przykład 4. S.F. Josel, M. Tsao, <i>The Techniques of Guitar Playing</i> , Bärenreiter, s. 121	92
Przykład 5. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 3, system 1	93
Przykład 6. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 3, system 1	94
Przykład 7. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 3, system 3	94
Przykład 8. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 3, system 3	94
Przykład 9. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 4, system 1	95
Przykład 10. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 4, system 4.....	95
Przykład 11. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 4, system 3	96
Przykład 12. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 4, system 4.....	96
Przykład 13. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 5, system 2.....	97
Przykład 14. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , s. 5, system 5.....	97
Przykład 15. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 6, system 2.....	98
Przykład 16. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 6, system 3.....	98
Przykład 17. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 7, system 1	99
Przykład 18. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 7, system 2.....	99
Przykład 19. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 7, system 1	100
Przykład 20. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 7, system 4.....	100
Przykład 21. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 8, system 1	100
Przykład 22. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 8, system 3.....	101
Przykład 23. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 8, system 4.....	102
Przykład 24. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 8, system 4.....	102
Przykład 25. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 8, system 5.....	103
Przykład 26. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 9, system 1	104
Przykład 27. P. Malinowski, <i>bez tytułu [largo]</i> , Modran, s. 9, system 2.....	104

Luciano Berio - *Sequenza XI*

Przykład 1. M.D. Porcaro, <i>A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar</i> , s. 41	113
---	-----

Przykład 2. A. Vianello, <i>La Sequenza XI per chitarra sola di Luciano Berio</i> , „Il Fronimo” 1994, n. 87, s. 47	114
Przykład 3. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 1, system 1	115
Przykład 4. M. Schullman, <i>Rethinking Patterns: Associative Formal Analysis and Luciano Berio's Sequenzas</i> , s. 268.....	115
Przykład 5. J. MacKay, <i>Analytical Diptych: Boulez Anthèmes / Berio Sequenza XI</i> , s. 134.....	115
Przykład 6. M.D. Porcaro, <i>A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar</i> , s. 26.....	115
Przykład 7. M.D. Porcaro, <i>A Polyphonic Mode of Listening: Luciano Berio's Sequenza XI for Guitar</i> , s. 29.	116
Przykład 8. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 1, systemy 1–2	117
Przykład 9. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, wskazówki wykonawcze.....	118
Przykład 10. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, wskazówki wykonawcze.....	118
Przykład 11. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, wskazówki wykonawcze.....	118
Przykład 12. L. Berio, <i>Chemins V</i> , Universal Edition, partia gitary, s. 5	119
Przykład 13. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 1, systemy 2–4.....	119
Przykład 14. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 1, systemy 4–6.....	120
Przykład 15. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 2, systemy 1–2	121
Przykład 16. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 2, systemy 4–5.....	122
Przykład 17. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 2, systemy 6–9	122
Przykład 18. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 3, systemy 3–4.....	123
Przykład 19. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 3, system 5	123
Przykład 20. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , s. 3, systemy 6–7	124
Przykład 21. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , s. 4, systemy 1–2	124
Przykład 22. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 4, system 4	125
Przykład 23. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 4, systemy 5–9	126
Przykład 24. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 5, systemy 4–5	126
Przykład 25. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 5, system 6	127
Przykład 26. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 5–6, systemy 9–2	127
Przykład 27. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 6, system 7	128
Przykład 28. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 7, systemy 1–3	129
Przykład 29. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, Universal Edition, s. 7, system 3	129
Przykład 30. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 8, system 1	130
Przykład 31. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , s. 8, systemy 2–5	131
Przykład 32. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 8, system 4.....	131
Przykład 33. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 8, system 9	132
Przykład 34. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 9, systemy 1–4.....	133
Przykład 35. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , s. 9, systemy 5–8	134
Przykład 36. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , s. 10, systemy 1–4	135
Przykład 37. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 10, system 5	135
Przykład 38. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 10, systemy 6–7.....	136
Przykład 39. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 11, system 2	136
Przykład 40. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 11, systemy 5–7	137
Przykład 41. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 12, system 1	137
Przykład 42. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 12, systemy 2–4.....	138
Przykład 43. L. Berio, <i>Sequenza XI</i> , Universal Edition, s. 12, systemy 4–7	139