



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.13>

Wojciech WOJTUCH

<https://orcid.org/0000-0003-1242-8779>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wwojtuch@gmail.com

Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu

Jak cytować [how to cite]: Wojciech Wojtuch, *Gitara – epizod brzmieniowy w twórczości Grupy Sześciu*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 105–119.

Abstrakt

Celem niniejszego artykułu jest przedstawienie twórczości gitarowej kompozytorów wchodzących w skład grupy Les Six. Artykuł może stanowić przyczynek do dalszych, szczegółowych badań nad twórczością gitarową kompozytorów, dla których gitara stała się jedynie epizodem brzmieniowym w ich twórczości. Czworo z sześciorga francuskich kompozytorów wchodzących w skład tej grupy: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre znalazło w swojej twórczości miejsce dla odradzającej się w I połowie XX wieku literatury gitarowej. Ich zainteresowanie tym instrumentem było rezultatem działalności wielkich mistrzów tamtych czasów – Andrésa Segovii i Idy Presti. Wynikło ono także z ich specyficznego podejścia do tworzenia – m.in. chęci przeciwstawienia się dotychczasowej estetyce czy woli pisania muzyki prostej i żartobliwej, w której to sytuacji gitara okazała się znakomitym nośnikiem. W artykule została przedstawiona analiza wybranych kompozycji oraz geneza ich powstania. Analizie poddano rolę gitary w muzyce francuskiej na przestrzeni epok oraz idee programowe grupy zwanej Les Six.

Słowa kluczowe: gitara we Francji, miniatura instrumentalna, Grupa Sześciu, Ida Presti, Andrés Segovia.

Data zgłoszenia: 10.11.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 23.11.2020/16.12.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.12.2020/20.12.2020

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 4.01.2021/9.01.2021

Data akceptacji: 10.01.2021

Miejsce gitary w muzyce francuskiej

Gitara wyraźnie zaznacza swoją obecność w muzyce francuskiej w szczególnych momentach historii. Przykładowo, popularność gitary barokowej kwitła podczas rządów Ludwika XIV, który sam na niej grał i motywował do tworzenia szerokie grono kompozytorów, wśród nich jednego z najwybitniejszych twórców tamtych czasów – Roberta de Visée. Natomiast w wieku XIX, gdy większość muzycznych wydarzeń była zdominowana przez śpiewaków, pianistów i orkiestry, we Francji to właśnie gitara była ulubionym instrumentem służącym do salonowego, domowego muzykowania. Przed rewolucją lipcową we Francji w 1830 roku zauważalne było wzmożone zainteresowanie tym instrumentem. Popularne stały się prywatne lekcje gry na gitarze, zaczęto drukować utwory wielkich mistrzów z Hiszpanii oraz Włoch (Sor, Aguado, Carulli, Carcassi). Wszyscy oni część swojego artystycznego życia spędzili właśnie we Francji, tam też publikowali swoje kompozycje. Jeden ze studentów Fernando Sora – Napoléon Coste – stał się najchętniej grywanym kompozytorem gitarowym tego okresu.

Co ciekawe, w Ameryce przyjęło się nawet nazywanie gitary klasycznej – gitarą francuską. Ten krótki okres chwały zakończył się nagle w 1830 roku. Zmniejszyła się wtedy znacząco liczba publikacji na gitarę, instrument zaczął być kojarzony głównie z popularną oraz ludową muzyką Półwyspu Iberyjskiego. Przełomowy dla literatury gitarowej okazał się dopiero rok 1920. Wówczas to Manuel de Falla napisał oraz opublikował na łamach najpopularniejszego ówczesnego periodyku muzycznego „La Revue Musicale” miniaturę *Hommage pour le Tombeau de Claude Debussy*. Gitara, zapomniana i niesłusznie lekceważona, wkrótce stała się dla wielu kompozytorów interesującym i powszechnie uznanym instrumentem, pozwalającym odkryć nowe środki ekspresji.

Znakomitą większość wartościowej literatury gitarowej XX wieku zawdzięczamy kompozytorom niebędącym gitarzystami – w odróżnieniu od poprzednich epok, kiedy to twórcami utworów na ten instrument byli niemal wyłącznie gitarzyści-wirtuozi. W drugiej połowie XIX wieku rozwój muzyki miał na celu wzbogacenie brzmienia (m.in. za sprawą rozszerzania składu orkiestry). Wywarło to znaczny wpływ na zmarginalizowanie w tamtym czasie znaczenia gitary w świecie muzycznym. Z początkiem XX wieku, kiedy wzrosło zainteresowanie archaizmami, kolorystyką i subtelną barwą, gitara stała się rewelacją w nowoczesnej muzyce i na nowo znalazła swoje miejsce w historii. Fundamenty pod odrodzenie się gitary w XX wieku przygotował Francisco Tárrega. Wraz ze zmianami konstrukcyjnymi instrumentu, dokonany przez lutnika Antonio Torresa, położył on podwaliny pod nową technikę gry. Do dalszego rozwoju sztuki wykonawstwa gitarowego przyczynili się również uczniowie Tárregi – Miguel Llobet oraz Emilio Pujol. Ten pierwszy z jednej strony osobiście namówił de Fallę do napisania utworu na gitarę solo, z drugiej zaś – odrzucił szansę współtworzenia

utworu z Claude’em Debussym, co być może ożywiłoby rozwój gitarystyki jeszcze bardziej¹.

Omawiając w zarysie XX-wieczną literaturę gitarową, nie można pominąć nazwiska Andrésa Segovii (1893–1987), wielkiego hiszpańskiego mistrza gitary. Nadarzające się okoliczności, sprzyjające rozwojowi i wzrostowi zainteresowania gitarą, pozwoliły, aby wielki propagator tego instrumentu, a zarazem znakomity muzyk i wirtuoz, wkroczył na największe sale koncertowe świata. Nie interesowała go jednak muzyka awangardowa, zbyt dysonująca, atonalna lub serialna, a jego gusta muzyczne pozostawały w opozycji do kompozytorów takich jak Schönberg, Strawiński czy Bartók.

We Francji niemal żaden tworzący w XX wieku kompozytor nie zignorował gitary (niekoniecznie pisząc na nią solo, jak chociażby Boulez), z drugiej strony żaden nie poświęcił się pisaniu na ten instrument tak bardzo, jak np. Federico Moreno Torroba w Hiszpanii czy Mario Castelnuovo-Tedesco we Włoszech, którzy wypracowali swój wyjątkowy styl i wzbogacili literaturę gitarową o tak poważne formy, jak sonata czy koncert². Można stwierdzić, iż w przypadku twórców francuskich odzew był umiarkowany oraz epizodyczny. Wszystko to spowodowane było wieloma czynnikami, między innymi brakiem inspiratora takiego formatu jak Andrés Segovia w Hiszpanii czy Julian Bream w Wielkiej Brytanii. Należy odnotować, że jedynym znanym wirtuozem gitary o renomie międzynarodowej w XX-wiecznej Francji była Ida Presti, która zmarła przedwcześnie w wieku 42 lat. Jej wpływ na rodzimą twórczość gitarową był ukierunkowany bardziej w stronę jakości niż ilości. Należy również podkreślić znaczenie konkursu kompozytorskiego Radia France (ORTF), który w znacznym stopniu przyczynił się do propagowania gitary i powiększania się zasobów literatury gitarowej³.

Z jednej strony, Ida Presti ze swoją wielką wrażliwością muzyczną ukazała najwspanialszy obraz gitary całemu paryskiemu kręgowi muzycznemu, który bez wątpliwości traktował jej działalność artystyczną z należyтым szacunkiem i uwagą, z drugiej zaś, w drugiej połowie XX wieku nie można wyróżnić gitarzysty wyraźnie inspirującego kompozytorów do pisania na gitarę. Francuski styl kompozycji gitarowych sprzyjał bardziej ekspresji pełnej smaku i głębokiej myśli muzycznej w połączeniu z tradycją, niżli rzutkości i rozmachowi. Gitarowa twórczość XX-wiecznych kompozytorów francuskich nie jest tak rozpowszechniona, jak ta włoskich czy angielskich, i są to w przeważającej ilości utwory kompozytorów-niegitarzystów. Wśród tych twórców w szczególności zasługują na odnotowanie: Pierre Boulez (*Le Marteau sans Maître* oraz *Pli selon pli*), Eugène

¹ Akapit za: G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, s. 44–46.

² A. Gilardino, *Manuale di storia della chitarra, La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988, s. 82–84, 114–117.

³ G. Wade, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001, s. 134–135.

Bozza (*Deux impressions andalouses, Trois préludes, Trois pièces, Polydiaphonie, Berceuse et Sérénade, Concertino da camera*), Maurice Ohana (*Tiento, Si le Jour paraît, Cadran lunaire, Anonyme XX^{ème} siècle, Llanto por Ignacio Sánches Mejias, Concerto Trois Graphiques*), Pierre Petit (*Mouvement perpétuel, Thème & variations, Sur les Pistes de Flaine, Tarantelle & Toccata, Concerto*), Albert Roussel (*Segovia*), Henri Pierre Sauguet (*Musiques pour Claudel, Soliloque, Trois preludes, Two pieces, Cadence, Six pièces faciles*), Tristan Murail (*Tellur*). Wśród kompozytorów będących gitarzystami należy wspomnieć takie nazwiska jak Roland Dyens i Francis Kleynjans.

Okres ten był dla rozwoju muzyki gitarowej niezwykle znaczący. Działalność Andrésa Segovii i Idy Presti na rzecz propagowania gitary przyczyniły się do powiększenia wartościowej literatury we Francji i na świecie. Co ważne, kompozytorami utworów z nowego repertuaru Segovii stali się twórcy niebędący gitarzystami. Z początkiem XX wieku, po latach marginalnego znaczenia na tle innych instrumentów, gitara zyskała możliwość zaistnienia na największych salach koncertowych.

Les Six

Twórczość francuskich impresjonistów: Claude'a Debussy'ego i Maurice'a Ravela zdominowała nieco, na międzynarodowej arenie muzycznej, innych kompozytorów tego okresu, jak chociażby neoklasyka Alberta Roussela (twórcę miniatury *Segovia* op. 29 na gitarę). Grupą kompozytorów, która postawiła sobie za zadanie „odświeżenie” muzyki francuskiej, była grupa Les Six. Ideologicznie na jej czele stanął Jean Cocteau, pisarz, grafik i teoretyk. Proponował on, aby muzykę francuską odsunąć od monumentalnego romantyzmu Wagnera, przeciwstawiając ją jednocześnie impresjonistycznej estetyce Debussy'ego. W gronie kompozytorów znaleźli się: Germaine Tailleferre (1892–1983), Georges Auric (1899–1983), Arthur Honegger (1892–1955), Darius Milhaud (1892–1974), Francis Poulenc (1899–1963) oraz Louis Durey (1888–1979). Młodzi twórcy pragnęli odejść od patosu, sprzeciwiali się elitarności w sztuce, w związku z czym, chcąc tworzyć muzykę zrozumiałą dla każdego odbiorcy, propagowali ją prostą i pogodną. Niechęć do późnoromantycznej wybujałej emocjonalności atonalnego ekspresjonizmu niemieckiego stała się także impulsem do zainteresowania muzyką poprzednich epok. Za prekursora programu odnowy muzyki francuskiej uważany jest Erik Satie (nie pisał na gitarę, jednak część jego twórczości doczekała się transkrypcji). Nie należał on do Grupy Sześciu, ale jej patronował i pozostawał bliski wyznawanym przez nią ideałom. Oficjalna działalność grupy trwała od roku 1916 do 1921, choć kontakty jej członków miały miejsce znacznie wcześniej w Paryskim Konserwatorium i trwały jeszcze wiele lat później⁴.

⁴ Akapit za: J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 7–8.

Twórczość na gitarę kompozytorów Les Six

Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366

à Andrés SEGOVIA

SEGOVIANA

DARIUS MILHAUD



Przykład nutowy nr 1. Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366 t. 1–4.

„Pozycja” kompozytora kształtuje status instrumentu, na jaki pisze. W przypadku gitary klasycznej, której solowy repertuar został stworzony głównie przez mało znanych w kręgach literatury światowej twórców, ewolucja została nieco zahamowana. W XX wieku, dzięki takim wirtuozom i propagatorom gitary jak Segovia i Presti, instrument ten zyskał należny mu szacunek.

Jedyny utwór na gitarę solo Dariusza Milhauda – *Segoviana* op. 366, od momentu powstania w 1957 roku przez pierwsze dziesięciolecie był niezwykle rzadko wykonywany, jeszcze rzadziej rejestrowany. Chociaż utwór ten powstał na zamówienie samego Segovii, on sam nigdy nie wykonał tej kompozycji publicznie. Dzieło zostało wydane w 1959 roku przez oficynę Heugel & Cie. Być może złożoność kompozycji oraz elementy wirtuozowskie stały się powodem, dla którego utwór ten nie wpisał się w program recitali ówczesnych mistrzów.

Darius Milhaud był bardzo płodnym twórcą, kompozytorem piszącym zarówno opery, balety, muzykę orkiestrową, chóralną, solową na różne instrumenty, jak i piosenki dla radia, muzykę do filmów i utwory dla bandów jazzowych. Był pionierem w technice politonalności, eksperymentował z aleatoryzmem oraz instrumentami elektronicznymi. Chętnie wykorzystywał w swojej muzyce elementy rytmiki latynoamerykańskiej i jazzowej. Z gitarą zetknął się najprawdopodobniej po raz pierwszy we wczesnym dzieciństwie, kiedy to mógł obserwować grę Cyganów, których powszechnie spotykano w południowej Francji – rodzinnym regionie kompozytora.

Według żony Milhauda, Madeleine, „Segovia był gotów opalcować utwór i Heugel [wydawca] wiedział o tym. Rzekomo miał opublikować dzieło w opracowaniu mistrza, ale zwyczajnie zapomniał, więc Segovia był wściekły. Nigdy nie wykonał tej kompozycji”⁵. Tu pojawia się pytanie: czy naprawdę wydawca

⁵ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, Summer, s. 16.

zapomniał o dodaniu aplikatury Segovii, czy maestro nie pofatygował się, żeby opracować utwór, ponieważ nie przypadł mu do gustu? Czy przeoczenie Heugela mogło wpłynąć na to, że artysta nie chciał wykonywać utworu, mimo że był nim usatysfakcjonowany? Najbardziej prawdopodobnym i logicznym wyjaśnieniem wydaje się jednak fakt, że kompozycja nie odpowiadała wymaganiom Segovii. Wiadomo, że maestro preferował muzykę bardziej konserwatywną, w nurcie romantycznym. W trakcie swojej kariery unikał raczej muzyki nowoczesnej, jak sam mówił:

Nowoczesna muzyka, podobnie jak nowoczesny obraz, jest obecnie często agresywna i nieskładna⁶.

W liście z 1929 roku do Manuela Marii Ponce'a pojawia się zdanie, które możemy uznać za krytykę i zlekceważenie kompozytorów nieistniejącej już wtedy Grupy Sześciu:

Szigeti [...] chce napisać suitę [...]; będzie nowoczesna, ale nie w stylu Poulenca ani Milhauda⁷ (sic!).

Segovia nie partycypował w procesie komponowania i nie posunął się w swojej edycji do usunięcia nieodpowiadających mu fragmentów, jak to zdarzało się wielokrotnie podczas współpracy nad kompozycjami innych twórców. W biografii kompozytora czytamy, że napisanie utworu na gitarę zostało mu zlecone przez samego Segovię. Madelaine Milhaud dodaje:

Dariusza nigdy nie ciągnęło do komponowania na instrument solo, ale Segovia prosił go kilka razy, aż w końcu uległ⁸.

Pomijanie *Segoviany* w programach recitali Segovii oraz brak rozpowszechnienia tego utworu przez wpływowych gitarzystów to powody, dla których kompozycja ta nie odegrała znaczącej roli w literaturze gitarowej. W ostatnich latach nieco się to zmieniło. Gitarzyści, tacy jak: Oscar Ghiglia, David Tanenbaum, Sanel Redžić, Ricardo Gallén, Otto Tolonen, Gunnar Spjuth, Emanuele Segre czy Marcin Dylla sięgnęli po ten utwór, a nawet dokonali jego nagrań.

Może gdyby historia potoczyła się inaczej, Milhaud stworzyłby więcej kompozycji na gitarę. Jak czytamy w artykule J. Fergusona, przymierzał się on do napisania koncertu gitarowego, do czego namawiał go prawykonawca *Segoviany* – George Sakellariou⁹.

Segoviana różni się pod wieloma względami od innych utworów na gitarę solo tego okresu, liczne idee kompozytorskie często nie są dostosowane do możliwości wykonawczych. Zamiast „gitarowo” napisanego utworu mamy do czy-

⁶ G. Wade, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986, s. 74.

⁷ M. Alcazar, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989, s. 25.

⁸ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 17.

⁹ Tamże.

nienia z 61-taktową fantazją będącą mieszanką wielu cech stylistycznych charakterystycznych dla muzyki Milhauda. Kompozytor miał ogólną znajomość muzyki gitarowej; uczestniczył w kilku koncertach Segovii i podziwiał jego grę. Georges Sakellariou wspominał:

Grałem dla niego a on był niesamowicie podekscytowany. Zawołał żonę: – Madeleine, chodź posłuchać *Segoviany*. Był bardzo zaciekawiony tym, czy to naprawdę jest do zagrania na gitarze. Sam nie miał pojęcia¹⁰.

Jednym z interesujących pod względem wykonawczym aspektów *Segoviany* jest liczne wykorzystanie oznaczeń dynamicznych (w ciągu 61 taktów Milhaud wykorzystuje łącznie ponad 60 oznaczeń – od *pp* do *ff*). Sugeruje to bardzo specyficzny zamiar kompozytorski – Milhaud wykorzystuje dynamikę do wyostrenia polifonicznej faktury (takty 47–49), gdzie burzliwy dialog dwóch głosów staje się całkowicie czytelny i zrozumiały.



Przykład nutowy nr 2. Darius Milhaud – *Segoviana* op. 366, t. 47–49.

Omawiany utwór jest opatrzony wskazówką wykonawczą – *avec fantaisie* (z fantazją), co oznacza, iż Milhaud zachęca wykonawcę do potraktowania kompozycji błyskotliwie, barwnie i ciekawie. Sakellariou sugeruje nawet, że Milhaud napisał niektóre fragmenty z myślą o potraktowaniu ich improwizatorsko¹¹. Wstawione do utworu jako rodzaj odniesienia do muzyki hiszpańskiej (nawiązanie do Segovii) miały wywołać skojarzenie z muzyką flamenco oraz muzyką jazzową, którą kompozytor się pasjonował. W całej kompozycji często przeplatają się fragmenty spokojne zakłócone szybkimi agresywnymi wirtuozowskimi przebiegami, jak na przykład w taktach 13.

Struktura rytmiczna w *Segovianie* jest bardzo bogata. Milhaud wykorzystuje wartości od trzydziestodwójek do półnut, najwyraźniej widoczne jest to w taktach 43., w którym kompozytor zastosował efekt zwolnienia za pomocą wydłużania wartości od trzydziestodwójek przez szesnastki, triole ósemkowe, ćwierćnutę i półnutę.

Określenie tempa w *Segovianie* związane jest ściśle z określeniem interpretacyjnym – *avec fantaisie*. Wskazanie tempa równego ćwierćnucie – 84 MM ukazuje umiarkowane tempo, w jakim kompozycja ma być zagrana. Z kolei określenie *avec fantaisie* z jednej strony daje wykonawcy dużą dowolność, z drugiej dokładna rytmizacja zapisana przez Milhauda skłania do precyzyjnego wykona-

¹⁰ Tamże.

¹¹ J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 18.

nia. Najrozsądniejszym i kompromisowym rozwiązaniem jest zwolnienie tempa dla zwiększenia precyzji szybkich przebiegów. Sam Milhaud podczas słuchania pierwszego wykonania *Segoviany* stwierdził, że powinna być ona grana wolniej (ok. MM 69), z zastrzeżeniem jednak, aby tempo nie było przesadnie wolne¹².



Przykład nutowy nr 3. Darius Milhaud – *Segoviana op. 366*, t. 43–44.

Dodane przez Milhaud oznaczenia dynamiczne powodują, iż wykonawca musi zachować równowagę między skrajnymi *pp* i *ff*. Najważniejsze wydaje się to we fragmentach, w których kompozytor używa zabiegu echa oraz kiedy dynamika kreuje głosy we fragmentach polifonicznych.

Podsumowując, gdyby Segovia w latach 60. podjął się wykonywania *Segoviany*, prawdopodobnie dziś literatura gitarowa byłaby bogatsza o więcej utworów Milhauda. Dynamika tego dzieła, niejednoznaczne rozwiązania harmoniczne, rozszerzona tonalność i rytmika czynią z *Segoviany* oryginalny utwór w XX-wiecznej literaturze na gitarę. Co ważne, jest to kompozycja napisana przez twórcę o dużym znaczeniu w historii muzyki.

Twórczość gitarowa Germaine Tailleferre

30 czerwca 2004 roku w Weimarze odbyła się światowa premiera zapomnianej kompozycji Germaine Tailleferre – niemiecki duet gitarowy Chris Bilobram i Christina Altmann z orkiestrą Hochschule für Musik Franz Liszt pod batutą Christiana Schumanna wykonali *Concerto pour deux guitares et orchestre*. Dzieło, skomponowane w latach 60. na zamówienie Roberta J. Vidala – producenta muzycznego radia francuskiego, nie było nigdy wcześniej wykonane ani zarejestrowane. Jak czytamy w komentarzu wydawniczym do płyty CD *Composition Féminine* Chris Bilobram, utwór był dedykowany dwóm gitarzystom z Ameryki Południowej. Prawdopodobnie był to duet Pomponio i Zarate. Koncert jednak nigdy nie został przez nich wykonany. Partytura trafiła, jak się później okazało, do archiwum Radia France¹³. Co ważne, kompozytorka uważała dzieło za udane i żałowała, że prawykonanie kompozycji nie doszło do skutku. To zmotywowało kilku muzykologów i gitarzystów do kwerend bibliotecznych, by w końcu zaginioną partyturę ostatecznie odnaleźć pod koniec 2003 roku¹⁴.

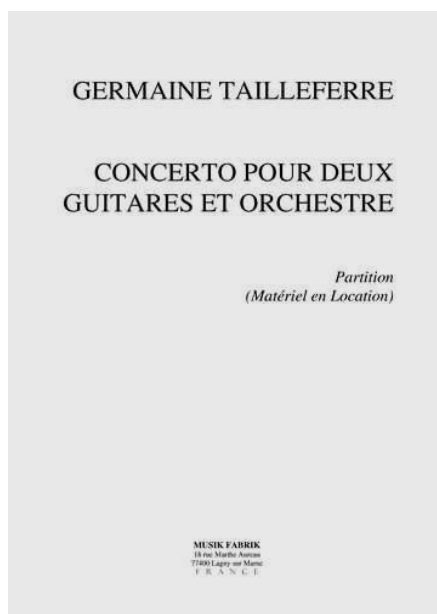
¹² J. Ferguson, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 19.

¹³ Źródło: http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [dostęp: 6.11.2020 r.].

¹⁴ Źródło: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [stan z 6.11.2020].

Koncert trwa ok. 17 minut i składa się z 4 części: I *Allegro moderato*, II bez oznaczenia tempa, III *Lento – Tranquillo*, IV *Allegro*. Kompozycja, co do formy, jest napisana bardziej w stylu *concerto grosso* niż koncertu solowego. Gitara rzadko występuje samodzielnie, częściej z harfą i czelestą. Utwór z jednej strony jest bardzo urozmaicony, z drugiej nieco chaotyczny. Znajdziemy tam zarówno tradycyjny język harmoniczny, jak i atonalne fragmenty; melodykę o charakterze kantylenowym w wolnych częściach oraz elementy charakterystyczne dla południowoamerykańskiej muzyki popularnej. Po 13 latach od premiery kompozycji w Weimarze, w 2017 roku NOVA Guitar Duo dokonał brytyjskiego prawykonania *Koncertu* w RCM's Britten Theatre.

Concerto pour deux guitares et orchestre Germaine Tailleferre wzbogaca listę koncertów na dwie gitary, których według katalogu włoskiego muzykologa Vincenza Pocciego istnieje około pięćdziesięciu¹⁵.



Ilustracja 1. Strona tytułowa partytury *Concerto for Two Guitars and Orchestra* Germaine Tailleferre.

Dzięki staraniom artystek – Chris Bilobram i Christiny Altmann – koncert ten, po trzydziestu latach od daty powstania kompozycji, został wykonany oraz zarejestrowany. Natomiast pewną zagadką pozostaje *Concertino na gitarę i zespół kameralny* – utwór wspomniany jedynie w książce George’a Hacquarda – *Germaine Tailleferre: La Dame des Six*¹⁶. Robert Shapiro, autor biografii kom-

¹⁵ Źródło: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9Tib87DcPxwSkXC89yAf0lbbyVXV_eBA [dostęp: 6.11.2020].

¹⁶ G. Hacquard, *Germaine Tailleferre: La Dame des Six*, Editions L’Harmattan, Paris 1998, s. 267.

pozytorki, nie wspomina o tej kompozycji w swojej publikacji, ale utrzymuje, że w Paryżu widział szkice manuskryptu.

Solowym utworem Germaine Tailleferre na gitarę jest *Guitare*. Jest to kompozycja utrzymana w tempie bardzo wolnym – *Très Lent*, w metrum parzystym, takcie $\frac{4}{4}$. Posiada fakturę homofoniczną złożoną głównie z pionów akordowych (czterodźwięków) z pojawiającą się linią melodyczną w najwyższym głosie. *Guitare* trudno jednoznacznie określić pod kątem budowy formalnej. Stałe powtarzanie akordów oraz mało skomplikowana linia melodyczna nadają utworowi charakter kontemplacji i rozmarzenia. Faktura, w jakiej utwór jest utrzymany, przywodzi na myśl śpiewy chóralne. Kompozycja napisana jest tonalnie, bez znaków przykluczowych. Stateczność kompozycji, monotonia współbrzmień, niegitarowa faktura oraz brak odpowiedniego opracowania i aplikatury powodują, że *Guitare* niemal nie istnieje w programach recitali gitarowych wirtuozów tego instrumentu. Jedynym gitarzystą, który zarejestrował utwór, jest Otto Tolonen (*Guitar Recital: Tiento Francais*, Alba, 2013).

Guitare

pour guitare

Germaine Tailleferre



Przykład nutowy 4. Germaine Tailleferre – *Guitare* pour guitare, t. 1–3.

Francis Poulenc – *Sarabanda* op. 179

Paryżanin Francis Poulenc zajmuje wysoką pozycję wśród kompozytorów muzyki francuskiej XX wieku. Tworzył on nie tylko różne rodzaje oper, baletów, muzyki teatralnej, okolicznościowej, ale również dzieła orkiestrowe i chóralne, wiele pieśni i utworów fortepianowych. Wśród dziesiątek jego utworów tylko *Sarabanda* napisana w Nowym Jorku w marcu 1960 roku, dedykowana Idzie Presti, jest skomponowana na gitarę. Choć Poulenc pisał dla jednej z najbardziej błyskotliwych technicznie gitarzystek w historii, unika w tej miniaturze wirtuozerii na rzecz głębokiej ekspresyjności. *Sarabanda* Poulenca jest kompozycją prostą i zwięzłą. Napisana w częściowo tonalnej, częściowo modalnej harmonii, przywołuje atmosferę średniowiecznej melancholii. Od otwierającej utwór jednogłosowej linii melodycznej, przez delikatne, harmoniczne epizody twórca buduje niemal hipnotyczny nastrój poprzez powtarzany wielokrotnie motyw melodyczno-rytmiczny z drobnymi modyfikacjami. Prostota i czystość harmoniczna *Sarabandy* mogą przypominać chorał gregoriański, co pokrywa się z zamiłowa-

niem Poulenca, w pewnym okresie jego twórczości, do muzyki sakralnej¹⁷. Utwór zamyka współbrzmienie 6 pustych strun gitary, pozostawiając swoiste niedopowiedzenie w odbiorze tej niezwykle urokliwej miniatury.

Ta krótka kompozycja (zaledwie 29 taktów), utrzymana jest w metrum zmiennym i posiada dość skromną fakturę z kantylenową linią melodyczną w górnym głosie oraz uzupełnieniem harmonicznym w głosie dolnym. Choć Poulenc nie grał na gitarze, utwór jest napisany w zgodzie z naturą instrumentu. Wydanie *Sarabandy* (Ricordi) z 1961 roku, choć zawiera bogatą aplikaturę, w sposób mało czytelny ukazuje prowadzenie linii melodycznej. Mimo skromności i prostoty dzieła, kilku światowej sławy gitarzystów znalazło w swoim repertuarze miejsce na *Sarabandę* Poulenca. To dowód, że taka literatura jest potrzebna i cenna. Wśród wykonawców tej kompozycji należy wymienić takich gitarzystów jak: Oscar Ghiglia, Rafael Aguirre, Otto Tolonen czy Narciso Yepes.

To Ida Prati

SARABANDE

For Guitar

Francis Poulenc

Molto calmo e melancolico

New York, March 1960
© Copyright 1961, by G. RICORDI & C. s.p.a. - Milano
G. RICORDI & CO. (LONDON) LTD, THE BURY, CHURCH STREET, CHESHAM, BUCKS.
Printed by Habstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks., England

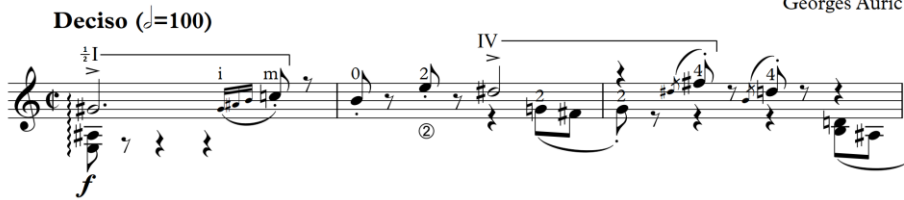
L.D. 597
Printed in England

Przykład nutowy 5. Francis Poulenc – *Sarabande*, wyd. Ricordi

¹⁷ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 44–46

Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*HOMMAGE
a ALONSO MUDARRA

Georges Auric

Przykład nutowy 6. Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*, t. 1–3.

Georges Auric zasłynął głównie jako twórca muzyki filmowej, rozrywkowej i teatralnej. Alonso Mudarra, któremu poświęcił swój utwór Auric, był XVI-wiecznym hiszpańskim kompozytorem, znanym jako wirtuoz gitary i vihueli. Jego *Fantasia X* mająca naśladować grę Ludwika XVI na harfie, zagościła na stałe w repertuarze wielu gitarzystów¹⁸.

Przykład nutowy 7. Georges Auric – *Hommage à Alonso Mudarra*, t. 53–58.

Kompozycja Aurica utrzymana jest w tempie bardzo szybkim (*Deciso*, z oznaczeniem MM równemu 100 dla półnuty), w metrum parzystym, takcie $\frac{2}{2}$. Posiada fakturę homofoniczną, jest utworem atonalnym z fragmentami tonalnymi. Miejsca te zauważalnie utrzymane są w tonacji E-dur. W tej kompozycji nie możemy powiedzieć o konkretnej budowie formalnej, aczkolwiek można ją podzielić na charakterystyczne fragmenty. Pierwszy z nich to gwałtowny, pełen energii fragment o charakterze scherza. Linia melodyczna wyróżnia się tu licznymi akcentami oraz artykulacją *staccato*, co nadaje utworowi burleskowy i żywiołowy charakter. Następnie nadchodzi pewne uspokojenie za sprawą długich wartości rytmicznych, by w kolejnych taktach stopniowo powrócić do wcześniejszej rytmiki i artykulacji *staccato*. Melodia w dolnym głosie zacieśnia się i mamy do czynienia z drugim charakterystycznym fragmentem utworu – „pompatycznymi fanfarami” w tonacji E-dur. Te, po dwukrotnym powtórzeniu, przechodzą w cytaty z *X Fantasia* Alonso Mudarry, w dynamice *subito piano*. Kontrastująca

¹⁸ H. Annala, H. Mätlik, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007, s. 20–21.

dynamika i odmienny charakter tego miejsca nadają mu wyjątkowy charakter. Utwór *Hommage à Alonso Mudarra*, podobnie jak *Sarabanda* Francisca Poulenca, powstał w 1960 roku. Został wydany zarówno przez wydawnictwo Ricordi, jak i oficynę Max Esching. Utwór zarejestrowali Emanuele Segre oraz Otto Tolonen.



Przykład nutowy 8. Alonso Mudarra – *Fantasia X Imitation de la Harpe à la manière de Ludovico*, t. 63–65.

Podsumowanie

Czworo kompozytorów z Grupy Sześciu: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc oraz Germaine Tailleferre stworzyło utwory na gitarę. Wszystkie cztery kompozycje na gitarę solo są miniaturami, a trzy z nich nawiązują – w bardziej lub mniej bezpośredni sposób – do muzyki dawnej. Jean Cocteau długo dążył do stworzenia braterskiej grupy artystów popierającej jego idee, ale jak się wkrótce okazało, kompozytorzy ci nie chcieli być zapamiętani jedynie przez pryzmat Les Six i wyłącznie jednej estetyki związanej z tą grupą. Darius Milhaud żartobliwie określał grupę jako mieszankę artystów działającą „pod wpływem” (Cocteau), grupę tak naprawdę zupełnie różnych kompozytorów, którym zdarzyło się przez przypadek figurować w jednym programie koncertowym¹⁹. Nie zmienia to faktu, że przez krótki okres funkcjonowania Les Six, zanim każdy z członków grupy poszedł w swoją stronę twórczą, kompozytorzy ci odmienili muzykę francuską w kierunku zamierzonej, wyrafinowanej prostoty, błyskotliwości i humoru. Kompozycja Tailleferre – *Guitare*, której data powstania jest nieznaną, utrzymana jest w spokojnym, pełnym melancholii charakterze. Można przypuszczać, iż utwór ten nie wpisał się do powszechnego kanonu literatury gitarowej z uwagi na zastosowanie faktury niezgodnej z naturą i specyfiką instrumentu oraz brak możliwości płynnego prowadzenia linii melodycznej. *Segoviana* Milhaud jest utworem intrygującym, stawiającym duże wyzwania wykonawcze. Może być ponadto twórczym bodźcem do odkrywania przez artystę nieznanego mu dotąd kolorytu gitary. Istotne jest znakomite uchwycenie charakteru dowcipu, kaprysu, nieodłącznego elementu idei muzyki Les Six. Analizując kompozycję Aurica, *Hommage à Alonso Mudarra*, można zauważyć podobną wierność koncepcjom grupy. Mimo iż jest to kompozycja bardzo niewielkich roz-

¹⁹ J. Bauman-Szulakowska, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisca Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000, s. 7–8.

miarów, mieści w sobie niezwykle różnorodność artykulacyjną, nastrojową, dynamiczną oraz cytaty z niesablonowej *Fantasii X* wirtuoza vihueli. Trudno zrozumieć, dlaczego dzieło znaczącego kompozytora nie zostało zauważone i docenione. Kompozycja Poulenca – *Sarabanda*, w porównaniu do wspomnianych wcześniej jest bardzo zrównoważona. W utworze dedykowanym Idzie Presti możemy doszukać się celowej stateczności i prostoty w budowie nawiązującej do sztuki średniowiecznej.

Ta niewielka spuścizna gitarowa, choć była jedynie epizodem i krótką przygodą w twórczości znaczących dla historii muzyki kompozytorów, jest dowodem na to, iż ten instrument od zawsze inspirował swoim kolorytem brzmienia. Komponowanie na gitarę wymaga znajomości specyfiki instrumentu i nie zawsze pierwsze próby kompozytorów niegitarzystów okazują się udane. Omówione kompozycje, z wyjątkiem *Segoviany*, nie znajdują szerszego uznania i rzadko są uwzględniane w programach koncertowych. Praca „badaczy-instrumentalistów”, jest niezwykle istotna dla rozwoju dziedziny i poszerzania literatury instrumentu. Opisane w niniejszym artykule kompozycje członków grupy Les Six są jedynie przykładem i inspiracją do nowych badań i ciągłych poszukiwań, tak ważnych w pracy artystycznej instrumentalisty.

Bibliografia

Opracowania

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989.
- Annala Hannu, Mätlik Heiki, *Handbook of guitar and lute composer*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2007.
- Bauman-Szulakowska Jolanta, *Sérénité – humor – fantazja. Poetyka muzyki instrumentalnej Francisa Poulenca*, Ars Nova, Poznań 2000.
- Ferguson Jim, *Darius Milhaud's Segoviana: History, Style, Implications*, „GFA Soundboard” 1991, nr 2, s. 15–21.
- Gilardino Angelo, *Manuale di storia della chitarra, Vol.2 La Chitarra Moderna e Contemporanea*, Berben, Ancona 1988.
- Wade Graham, *A Concise History of the Classic Guitar*, Mel Bay Publications, Inc., Pacific 2001.
- Wade Graham, *Maestro Segovia*, Robson Books, London 1986.

Dostępne online

- Alcazar Miguel, *The Segovia – Ponce Letters*, Editions Orphée, Inc., Columbus 1989. Źródło: <https://www.scribd.com/document/418362765/Alcazar-Miguel-Edited-by-The-Segovia-Ponce-Letters-Editions-Orphee> [dostęp: 6.11.2020].

Koncert na dwie gitary i orkiestrę autorstwa Germaine Tailleferre, Źródło: <http://www.classicalmusicnow.com/Tailleferre2guitars.htm> [dostęp: 6.11.2020].

http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/mar05/composition_feminine.htm [dostęp: 31.12.2020].

Pocci Katalog online: http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php?fbclid=IwAR1Ou8jkNbgOhHx45VrEq76lueo9Tib87DcPxwSkXC89yAf0lbbyVXV_eBA [dostęp: 31.12.2020].

Guitar – a Sound Episode in the Output of Les Six Group

Abstract

The article aims at presenting the guitar output of the composers who were members of Les Six group. It may trigger further, detailed research into the guitar works of composers for whom this instrument became a mere sound episode in their oeuvre. Four of the six French composers included in this group: Georges Auric, Darius Milhaud, Francis Poulenc, and Germaine Tailleferre dedicated a part of their oeuvre to the guitar literature reascent in the first half of the 20th century. Their interest in the instrument was the result of the activity of the great masters of the time, Andrés Segovia and Ida Presti. It also resulted from their specific approach to creation – among other things, a desire to oppose the previous aesthetics or to write simple and humorous music, in which the guitar proved to be an excellent medium. The article contains an analysis of selected compositions and the genesis of their creation. The analysis also focuses on the role of the guitar in French music throughout the ages and the programmatic ideas of the group known as Les Six.

Keywords: guitar in France, instrumental miniature, Les Six group, Ida Presti, Andrés Segovia.