

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.01>

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

<https://orcid.org/0000-0002-6936-4721>

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: 302980@uwr.edu.pl

## Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku

---

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

---

### Streszczenie

Artykuł ma na celu omówienie kierunków rozwoju repertuaru na duet kameralny gitarowo-fortepianowy. Podpierając się metodami z zakresu nauk historycznych, a także teorii muzyki, autorka zwraca uwagę na najważniejsze aspekty rozwoju repertuaru, na ten nietypowy w muzyce klasycznej skład, opierając się na danych z własnych kwerend oraz wywiadów z kompozytorami. Repertuar został ujęty całościowo: od czasu pojawienia się praktyki wykonawczej na obsadę gitary i fortepianu, czego początki obserwujemy w muzyce XVIII wieku, aż po kompozycje powstałe w roku 2020. Repertuar został podzielony na segmenty i sklasyfikowany według założeń autorki. Opisane zostały również najważniejsze, według autorki – aktywnie koncertującej – perspektywy brzmieniowe w wybranych utworach z położeniem nacisku na te środki kompozytorskie, które gwarantują równowagę brzmienia poszczególnych partii bez wieloaspektowych strat dla obydwu instrumentów.

**Słowa kluczowe:** gitara i fortepian, muzyka kameralna, repertuar, Anton Diabelli, Dusan Bogdanovic, Walicki-Popiołek Duo, współczesne polskie kompozycje na gitarę z fortepianem.

---

Data zgłoszenia: 23.04.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 22.11.2021/29.11.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 22.11.2021/22.12.2021

Data akceptacji: 29.12.2021

Duety gitarowo-fortepianowe nie mają rozpowszechnionej tradycji wykonawczej. Dotychczas stanowiły marginalny element rozwoju klasycznej muzyki kameralnej. W związku z powyższym znikome są prace naukowe poświęcone tej tematyce, wśród których istotną dysertacją jest praca Sama Desmeta (2014) *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*<sup>1</sup>, w której autor poświęca krótki rozdział aspektowi rozwoju muzyki gitarowo-fortepianowej w XIX i XX wieku. Wymienia nazwiska czołowych kompozytorów muzyki gitarowej: Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Johanna Nepomuka Hummela, następnie pianistów Leonarda de Calla, Antona Diabelliego, Carla Marii Webera, zaznacza idiom romantyczny w twórczości gitarowo-fortepianowej w dziełach gitarzysty Johanna Kaspara Mertza. XX-wieczną twórczość kameralną na dany skład opiera głównie na utworach Mario Castelnuovo Tedesca, Hansa Hauga i Guido Santorsoli. Ważny z punktu widzenia historycznego jest przekrojowy artykuł Becherucciego (1990), w którym opisany jest rozwój repertuaru gitarowo-fortepianowego, w tonie podobnym do S. Desmeta. Na uwagę zasługuje także katalog internetowy Donalda Sautera<sup>2</sup> oparty na kwerendzie w Bibliotece Kongresu, a zawierający utwory XIX-wiecznych kompozytorów europejskich. Dowiadujemy się z niego o twórcach niezwykle produktywnych, wymieńmy choćby: Johanna Abrama Nuskego, twórcę *Souvenir de l'Opera*, cyklu dwunastu tomów transkrypcji znanych ówczesnie oper na obsadę – gitara z fortepianem, czy Luisa Wolfa, który skomponował – we współpracy z Carlem Czernym, na gitarę i fortepian – sześć tomów *Pot Pourri*, bazujących na tematach z oper i baletów. Współpraca z Czernym dotyczyła opracowania partii fortepianu do tych utworów.

Tematyka dotycząca brzmienia pojawia się u Mario Sicci (1974) w artykule *The Guitar and the Keyboard Instruments*<sup>3</sup>. Autor zwięźle opisuje główny „problem” dźwiękowy pojawiający się w duecie gitarowo-fortepianowym polegający jego zdaniem na nieadekwatności brzmienia obydwu instrumentów, niezależny od utworów. Jest to typowy osąd lat 70. i późniejszych w XX w. wynikający, po pierwsze, z braku dostatecznej wiedzy lutników na temat rozwoju wolumenu gitary klasycznej, po drugie, z braku inicjatyw ze strony muzyków klasycznych do tworzenia duetów tego typu. Każda kolaboracja gitarowo-fortepianowa, pociąga za sobą rozwój wiedzy na temat brzmienia. Druga połowa XX wieku przynosi widoczną stagnację na tym polu. Do początków XXI wieku duet gitarowo-fortepianowy był traktowany marginalnie. Temat ten porusza Loraine Ann Abbott (2001) w swojej pracy doktorskiej na temat tworzenia transkrypcji gitarowo-fortepia-

<sup>1</sup> S. Desmet, *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*, praca doktorska, Florida State University, Tallahassee 2014.

<sup>2</sup> Źródło: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [stan z 20.04.2021].

<sup>3</sup> M. Sicca, *The Guitar and the Keyboard Instruments*, „Guitar Review” 1974, nr 39, s. 17–22.

nowych<sup>4</sup>. Poddaje transkrypcji m.in. utwór Manuela Marii Poncego *Intermezzo* oraz jedną z sonat Scarlattiiego, udowadniając, że wolumen brzmienia obydwu instrumentów można wyrównać przez odpowiednio stworzoną transkrypcję. Niemniej odnalezienie uniwersalnego brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego, niezależnego od repertuaru, nie zostało dotąd należycie opracowane. Powodem może być nikłe zainteresowanie pianistów repertuarem na taki duet. Obserwuje się wynikającą z tego faktu zbyt małą wnikliwość w pracy nad dźwiękiem u pianisty w stosunku do gitarzysty. Opiera się ona głównie na użyciu spectrum *pianissima*. W historii muzyki kameralnej gitarowo-fortepianowej zauważamy wydania, w których partia pianisty jest wyciszona do granic słyszalności, redukcja wolumenu brzmienia fortepianu ma na celu uwypuklenie brzmienia gitary, co działa na niekorzyść dwójga muzyków. Pracując od 2014 roku w duecie z gitarzystą Jakubem Walickim, autorka wypracowała rodzaj brzmienia oparty nie na dynamice, a na wyrazistej artykulacji. Pozwoliło to na realizację szerokiego spectrum repertuaru: zarówno utworów klasycznych typu *pot-pourri*, romantycznych nokturnów, jak i fantazji XX-wiecznych oraz kompozycji XXI-wiecznych.

Obrany temat determinuje użycie skonkretyzowanych środków metodologicznych, zatem autorka oparła się głównie na badaniach historycznych z uwzględnieniem perspektywy muzykologicznej. Praca edytorska połączona z analizą rękopisów dzieł pozwoliła na wnikliwe spojrzenie na badaną twórczość. Poruszany temat repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy rozważany jest z punktu widzenia pianistki, współpracującej w duecie z gitarzystą Jakubem Walickim. Zatem ustępy dotyczące brzmienia są rozpatrywane przez pryzmat warsztatu pianistycznego.

## Utwory XVIII i XIX wieku

Repertuar gitarowo-fortepianowy, jak zostało to już nadmienione we wstępie, ma dosyć krótką tradycję wykonawczą, sięga epoki późnego klasycyzmu. W procesie analizy historycznej zarysowują się trzy zasadnicze etapy rozwoju repertuaru tworzonego przez kompozytorów na ten skład.

Pierwszy etap przypada na czas intensywnego rozwoju instrumentalnych form kameralnych, w przybliżeniu są to lata 1780–1870. Z perspektywy rozwoju budowy gitary jest to czas przejścia instrumentalistów z intymnej w charakterze gry na *viuelli*, do wirtuozowskiej, koncertowej gry na gitarze romantycznej. Wczesna hiszpańska gitara romantyczna Antonio de Torresa (1817–1892) szybko zyskała popularność w innych krajach europejskich, zwłaszcza wśród mu-

---

<sup>4</sup> L.A. Abbott, *Arranging Music for the Classical Guitar/Piano Duo, Including Three Arrangements by the Author*, praca doktorska, University of Miami, Miami 2001.

zyków francuskich, włoskich, austriackich i niemieckich. Z perspektywy rozwoju fortepianu są to początki współczesnego instrumentu koncertującego z siedmioma oktawami. Spektrum brzmienia i możliwości dźwiękowe takiego instrumentu były nieporównywalne z dotychczas używanym wynalazkiem Bartolomeo Cristoforiego (1655–1731). Krokiem milowym w rozwoju fortepianu była działalność wiedeńcyka Johanna Andreasa Steina (1728–1792). Z wiedeńskiego fortepianu ewoluowała współczesna forma instrumentu. W 1777 roku, dzięki stworzeniu przez Americusa Backersa (zm. 1778) fortepianu w obudowie klawesynowej instrument ten zyskał charakter koncertowy. Pojawiły się propozycje różnych brzmień, z jednej strony Broadwoodowski donośny ton, z drugiej wiedeński, bardziej subtelny. Być może ta subtelność spowodowała, że gitarzyści pogranicza epok klasycyzmu i romantyzmu zaczęli interesować się współbrzmieniem, jakie oferuje połączenie fortepianu z gitarą. Być może przesylenie skrzypcową i wiolonczelową muzyką kameralną było tak duże, że zadecydowała oryginalność. Niemniej na początku XIX wieku, który z powodu dużej ilości utworów pisanych na gitarę solo i w składach kameralnych nierzadko jest również nazywany w źródłach wiekiem „guitaromanie”<sup>5</sup> [gitaromanii], obserwujemy wręcz „wysyp” utworów gitarowo-forte pianowych. Utwory z tego okresu napływają od kompozytorów ze wszystkich większych ośrodków muzycznych zachodniej Europy. Autorka proponuje formalny podział tych utworów na cztery segmenty:

1. Utwory na podstawie rodzimych pieśni. Są to utwory technicznie nieskomplikowane, w których na pierwszy plan wysuwa się eksponowana melodia prowadzona przez gitarę, a fortepian pełni zazwyczaj funkcję akompaniamentu harmonicznego. Z powodu przywiązania do folkloru i tradycji wykorzystywania pieśni ludowych w muzyce klasycznej utwory tego typu pojawiały się zazwyczaj w literaturze austriackiej i niemieckiej. W tej grupie odnajdujemy również utwory stricte dydaktyczne, których wyznacznikiem jest *facile* dodane do tytułu<sup>6</sup>. Wśród tego typu utworów wyróżnić możemy: Leonarda de Calla *Seize Landlers*; Ferdinanda Carullego *Trois Valzes op. 32*; Luigiiego Castellacciego *Fantasia et Variations Dialogueer sur un Theme Viennois*; Antona Diabellego *Valses Melodieuses* oraz *Differentes Pieces Tres Faciles*; Henri Noela Gilles’a *Spanish Dance with Variations*; Mauro Giulianiego *Variations et Polonaise*; L’Harmoniego *The Alpine Singer’s March* oraz *Le Mont Blanc*; Conradina Kreutzera *Polonaise*; Johanna Kaspara Mertza *Einsiedlers Waldglocklein* oraz *Wasserfahrt am Traunsee*; Wilhelma Neulanda *Air Tyrolien* i *Air National Allemand*, a także *Popular German Air*<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> R. Liew, *Wstęp*, [w:] *Guitar Chamber Trio from 1780 to 1830. Its style and structure*, praca doktorska, Texas Tech University, Texas 1983, s. 4.

<sup>6</sup> E. Becherucci, *Chitarra e Pianoforte breve storia della letteratura del duo dall’Ottocento ai nostri giorni*, [w:] *Il Fronimo*, Presso le edizioni Suvini Zerboni, Milano 1990, s. 16.

<sup>7</sup> Źródło: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [stan z 19.04.2021].

2. Utwory na podstawie popularnych arii operowych i tanecznych ustępów z baletów. Utwory te nie są skomplikowane technicznie, licznie występują w nich błędy harmoniczne oraz niedopracowane ustępy. Pojawia się wrażenie, jakby utwory te były tworzone i wydawane w pośpiechu. Ustępy z oper i operetek były na tyle rozpowszechnione wśród społeczeństw, że po premierze danej opery na ustach wszystkich były bardziej śpiewne, zapadające w ucho, motywy. Kompozytorzy utworów instrumentalnych zatem, dość szybko wydawali drukiem arie i pieśni operowe, aby na fali mody na daną operę zarobić pieniądze ze sprzedaży partytur. Podsumowują to słowa Fernando Sora (1778–1839), który po przyjeździe do Paryża, chcąc publikować ambitne utwory gitarowe, spotkał się z negatywną reakcją domów wydawniczych, których właściciele wyraźnie rozróżniali literaturę wartościową, która się nie sprzedaje, od rzeczy „lekkich” opartych na przyjemnej melodii znanej z oper, których wydania przekładają się na zysk finansowy:

[...] les éditeurs lui avaient dit ouvertement: „Une chose est l’appréciation des productions comme connaisseur, et une autre comme marchand de musique; il faut écrire des naïseries pour le public”<sup>8</sup>.

W tej grupie odnajdziemy wiele utworów na skład gitarowo-fortepianowy: Matteo Carcassiego *Deux Airs de Ballets de l’Opera Moise*; Ferdinando Carulliego *Choix de Douze Overtures de La Composition de Rossini* oraz *Deux Duo sur les Themes de Rossini*; Geralda Crantza *Variations Concertantes sur un Air favorite l’Opera der Freischutz*, Antona Diabelliego *Favorites Pieces de l’Opera Aschenbrodel*; Francois de Fossy *Overture pour l’Opera du Barbier de Seville*; Antoine’a Meissonniera *Ouverture de Lodoiska de Kreutzer*; Johanna Kaspara Mertza *Divertissement uber Motive de Oper: Rigoletto von G. Verdi*; Wilhelma Neulanda *Non piu mesta – air from «Cenerentola» by Rossini* oraz *Sicilienne de Robert le Diable de Meyerbeer*; Johanna Abrama Nuskego *Souvenir de l’Opera*; Louisa Wolfa *Six Pot-Pourris tires de differentes Operas et Ballets*<sup>9</sup>.

3. Grupa utworów tytułowanych jako duety, divertimenta, *pot-pourri*, serenaty, nokturny, które zazwyczaj charakteryzują się zwięzłą formą, są motywicznie spójne. Obserwujemy jednak i formę sonaty klasycznej ukrytą pod nazwą *Duo*. Nie brak w niektórych z tych utworów ustępów wirtuozowskich w obydwu partiach, zaobserwować można również praktykę wspólnego tworzenia dzieła zarówno przez gitarzystę, jak i przez pianistę. Były to utwory pomyślane jako popisy techniczne na koncertach publicznych<sup>10</sup>: Joana Amona *Trois Serenades*; Pierre’a Auberta *Troisieme Duo op. 26*; Prudenta

<sup>8</sup> E. Becherucci, dz. cyt., s. 14.

<sup>9</sup> Źródło: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [stan z 19.04.2021].

<sup>10</sup> E. Becherucci, dz. cyt., s. 16.

Aubery'ego du Boulley *Duo Concertant op. 31*; Leonarda de Calla *Favorite Duet op. 105* oraz *Serenade op. 116*; Ferdinanda Carulliego *Duo op. 11* czy też *Duo op. 151*, również *Grand Duo op. 86*, *Trois Duos Nocturnes op. 189* (Ferdinand Carulli stworzył tę kompozycję we współpracy z pianistą Gustavo Carullim); Philippe Gagnaniego *Duo Concertant Facile*; Johanna Nepomuka Hummela *Concertante Duet en Pot Pourri*; Henriego Kohlera *Serenade*; Franciszka Mireckiego *Duo op. 17* (jedyne zachowane utwory polskiego kompozytora na gitarę i fortepian, który jest odkompozytorską transkrypcją utworu oryginalnie napisanego przez Mireckiego na wiolonczelę i fortepian); Francesco Moliny *Nocturne op. 26*; Ignaza Moschelesa *Grand Duo Concertante Op. 20* (stworzone we współpracy z Mauro Giulianim); a także Karla Marii von Webera *Divertimento assai facile, op. 38*<sup>11</sup>.

4. Grupa obejmująca klasyczne formy: sonaty, ronda, koncerty. Partie są równorzędnie traktowane, kompozytorzy stosują środki wirtuozowskie, aby pokazać techniczną błyskotliwość partii, ustępy kantylenowe występują naprzemiennie. Forma zostaje zachowana, nie obserwuje się zachwiań wobec budowy allegro sonatowego oraz kolejnych części. Przykładowymi utworami w tej grupie są: Zahra Myrona Bickforda *Concerto Romantico*; Charlesa Bluma *Rondoletto op. 38*; Leonarda de Calla *Sonate op. 74*, także *Sonate op. 105*; Antona Diabellego *Sonate op. 71*; Mauro Giulianiego *IV Rondeaux*; Josepha Kuffnera *Rondo op. 46* oraz *Sonata op. 42*<sup>12</sup>.

Aby unaocznić podejście kompozytorów do tworzenia utworów na skład gitarowo-fortepianowy autorka wybrała i poddała szerszemu omówieniu *Sonatę op. 71* Antona Diabellego. Kompozytor napisał co najmniej 3 sonaty kameralne, z czego dwie na skład gitarowo-fortepianowy: op. 71 i op. 102, reszta to duety gitara i skrzypce rozsiane pod nazwami pot-pourri, serenad i duo, o wewnętrznej budowie sonatowej. Początkowo to, co Diabelli mógł zaprezentować w sonacie solowej na gitarę, „rozłożył” na dwa instrumenty. Wobec tego zabiegu partia gitary była znacznie trudniejsza od partii skrzypiec, głosu, fletu<sup>13</sup>. Z kolei w *Sonacie na wiolonczelę i fortepian op. 92* partia fortepianu jest bardzo intensywnie rozbudowana, z zacięciem wirtuozowskim, natomiast partia wiolonczeli jest porównywalnie uboższa. Z analizy utworów kameralnych Diabellego wynika, że kompozytor sprawnie poruszał się w warsztacie gitarowym i fortepianowym, co uwydatnione zostało zarówno w op. 102, jak i op. 71. Cykl *Sonaty op. 71* odpowiada budowie sonat solowych: allegro sonatowe, menuet z triem oraz finalne rondo w formie poloneza. Obydwie partie są rozbudowane, nawzajem prze-

<sup>11</sup> Źródło: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [stan z 19.04.2021].

<sup>12</sup> Tamże.

<sup>13</sup> Analiza na podstawie op. 99, op. 105, Duo A-dur, Duo D-dur, 3 pieces na flet i fortepian, Potpourri No 1.

mują kantylenowe tematy bez strat dla faktury. Ustępy figuracyjne są podzielone po równo, Diabellemu zależało na pokazaniu elementów wirtuozerii obydwu instrumentów. Rytm punktowany zastosowany jako element formotwórczy tematu w pierwszej części nadaje przebiegowi lekkości charakterystycznej dla gitary. Trudnością dla pianisty jest odwzorowanie naturalnego podkreślenia szesnastki, w grupie ósemka z kropką szesnastka tak, aby nie była ona zbyt ciężko zagrana.

**Allegro moderato**

**Przykład nr 1.** A. Diabelli, *Sonata D-dur op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, cz. I, takt 1–3 (grupa szesnastkowa w temacie).

W wydaniu P. Mechetiego<sup>14</sup> łukowanie jest konsekwentnie wprowadzone w całej partii fortepianu, zauważa się u Diabelliego dbałość o łukowanie, a w tym szczególnym przypadku dbałość również o unaocznienie pianicie lekkości wykonania przez zastosowanie dużej ilości krótkich łuków obejmujących dwie nuty.

**Przykład nr 2.** A. Diabelli, *Sonata D-dur op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, cz. I, t. 28–31 (łukowanie w partii fortepianu).

Zarówno w pierwszej części, jak i w menuecie kompozytor wprowadza *staccato* u pianisty w lewej ręce, co ponownie nadaje lekkości wykonaniu. Za każdym razem, kiedy pojawia się akompaniament akordowy u pianisty, również jest on

<sup>14</sup> Anton Diabelli (1781 Mattsee bei Salzburg – 1858 Wiedeń) – *Sonata D-dur op. 71*, Pietro Mechetti quondam Carlo, 181.

przeprowadzany w artykulacji *staccato*. Stosowanie oktaw w partii fortepianu jest u Diabelliego uzasadnione jedynie użyciem akordów w partii gitary, zrównuje to wolumen brzmienia na tyle, że oktawy nie wydają się zbyt donośne i ciężkie.



**Przykład nr 3.** A. Diabelli, *Sonata D-dur op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, cz. I, takt 119–120 (ustępy akordowe).

Grupa trzydziestodwójkowa zastosowana w *Polonezie* również jest zabiegiem mającym na celu odciążenie artykulacji fortepianu, z pewnością na fortepianie XIX-wiecznym brzmiała jeszcze lżej, dźwiękowe zrównanie partii było zatem w zamyśle kompozytora jeszcze dosłowniejsze.



**Przykład nr 4.** A. Diabelli, *Sonata D-dur op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, cz. IV, takt 1–3 (rytm punktowany w partii fortepianu).

Problem wykonawczy we wszystkich częściach stanowią ustępy figuracyjne prowadzone w szesnastkach. Gitarzysta powinien zagrać szesnastki lekko, z zastosowaniem licznego *legato*, co nastręcza problemów z wyrównaniem brzmienia u pianisty, który jest niejako przyzwyczajony, żeby szybki ustęp tego typu osadzić w klawiaturze. Zaleca się w takim przypadku wykonywanie szesnastek niemal *staccato*, artykulacją zaczerpniętą z pianistyki jazzowej. *Sonata op. 71* jest przykładem dzieła skrupulatnego multiinstrumentalisty, który doskonale poruszał się zarówno „w języku fortepianu, jak i gitary”, z uwzględnieniem szczegółowych sposobów wykonawstwa.

*Sonata op. 102*, o większych rozmiarach i z jeszcze bardziej rozbudowanymi partiami wirtuozowskimi niż przybliżony tutaj opus, prezentuje te same sposoby pracy nad wspólnym dźwiękiem gitary i fortepianu.



## Utwory XX wieku

Drugim etapem, który wyznacza rozwój repertuaru gitarowo-fortepianowego są lata 40.–70. XX w. Zanim jednak przejdę do tego zagadnienia warto choćby szkiecowo wspomnieć okres późnego romantyzmu, który zdominowany został przez kompozycje solowe bardzo zaawansowane technicznie, zwłaszcza pianistyczne. Najprawdopodobniej uznano, że połączenie gitary z fortepianem działa na niekorzyść tego drugiego, „zabierając” mu niejako monumentalność brzmienia. Pojawiły się w związku z tym pytania o zasadność łączenia obydwu instrumentów, a także komentarze podające w wątpliwość wartościowość tych utworów<sup>15</sup>. Należało poczekać przeszło siedemdziesiąt lat, aby muzyka klasyczna przechodząc przez kolejne fazy rozwoju, w odnalezieniu muzyki nowej, zwróciła ponownie uwagę na możliwości, które daje brzmienie gitary w połączeniu z fortepianem. Jednak perspektywa utworów z tego czasu jest znacznie uboższa, nieporównywalna do „wysypu” utworów na taki duet z epoki wczesnego romantyzmu. Jedynym nawiązaniem i *de facto* kontynuacją tradycji wczesnego romantyzmu jest *Sonata C-dur* wiedeńczyka Antona Rebaya, pochodząca najprawdopodobniej z lat 50. XX wieku. Utwór jest czteroczęściowy, tak jak pozostałe utwory instrumentalne Rebaya na gitarę lub z towarzyszeniem gitary. Pierwsza część ma wzorcową budowę formy sonatowej: *Allegro moderato*. Czwarta część to *Rondo* z prostym materiałem tematycznym przechodzącym jednak przez serię dość złożonych przeobrażeń. Druga część – wolna – skomponowana w formie pięciu krótkich wariacji, oparta jest na tradycyjnej niemieckiej pieśni z 1820 roku *Ich hab die Nach getraumet*. Autorem tekstu pieśni jest Joachim Zarnack (1777–1827). Treść opowiada o niepokojącym śnie, który poprzedza śmierć. Pierwotną melodię, z której skorzystał Rebay, stworzył w 1777 roku Friedrich Nicolai (1733–1811).

The image displays a musical score for the first part of the Sonata C-dur by Anton Rebay. It features a piano part and a guitar part. The first section is the 'Tema' in 3/4 time, marked 'Langsam' and 'pp'. The guitar part has dynamics like 'pp', 'p', 'fz', and 'pp'. The piano part has dynamics like 'p' and 'pp'. A section labeled 'I. Var. - L'istesso tempo' follows, with a 'solo' marking for the guitar part.

**Przykład nr 5.** A. Rebay, *Sonata C-dur*, cz. II, takt 1–8 (staroniemiecka pieśń użyta przez Rebaya).

<sup>15</sup> E. Becherucci, dz. cyt., s. 24.

Po wariacjach następuje trzecia część, kontrastowe *Scherzo*. Szybkie i skoczne części okalają romantycznego walca w tonacji b-moll – dosyć nietypowej dla gitary.

Przykład nr 6. A. Rebay, *Sonata C-dur*, cz. III, takt 124–126 (gawot).

Finalne *Rondo*, ze wskazaniem tempa – *ma non troppo* – ma charakter gawota. W konsekwentnym stosowaniu *staccato* w ustępach z przewagą akordów, prowadzonych w partii fortepianu, Rebay jest zakorzeniony w wiedeńskiej praktyce utworów na gitarę i fortepian, która przejawiała się w twórczości Diabelliego i jemu współczesnych. Artykulacja *staccato* w rytmach punktowanych też jest w tej części regułą.

Przykład nr 7. A. Rebay, *Sonata C-dur*, cz. IV, takt 1–6 (zastosowanie *staccato*).

W całej *Sonacie* interesujące jest konsekwentne stosowanie skali dynamicznej fortepianu od *p* do *ppp*. *Sforzata* są zapisane jako *sforzato mezzoforte*. Jak wynika z przeprowadzonej kwerendy, nie są to zapisy edytorów tekstu A. Ferrar-

rego i E. Napoleone (Production D'Oz)<sup>16</sup>, pochodzą z rękopisu, czyli od samego Rebaya. Rozpoczyna to dyskusję na temat szkodliwości sztucznego wyciszenia fortepianu i wyniesienia dźwięku gitary jako wiodącego, tego, do którego fortepian niejako musi się dopasować. Stonowanej dynamice towarzyszy lekkość artykulacyjna, która w tej *Sonacie* nie jest przypadkowa – wynika z przemyślanego podejścia do zrównania dynamicznego gitary i fortepianu.

Ponownie po sonatę sięgnął w latach 70. Guido Santorsola, tworząc swoją *Sonatę a Duo No. 3*. Pojawia się również utwór zatytułowany *Sonatina C-dur*, objętościowo i formalnie nawiązująca do sonaty, autorstwa Radamesa Gnattalego. *Sonata* autorstwa Santorsoli ma trzyczęściową budowę sonatiny<sup>17</sup>: *Amabile, Recitativo-Fantasia, Allegretto scherzoso* nawiązują swoją luźną konstrukcją do fantazji. U Santorsoli tematy przeplatają się, snując się, utrzymane są w melodyce włoskiej. Santorsola próbował bazować na wibracjach przejmowanych przez obydwa instrumenty, jest to całkiem udana próba nowatorskiego podejścia do brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego, jednak utwór nie ma charyzmatycznego tematu i nieczęsto grywany, nie wydaje się istotny w rozwoju repertuaru na ten skład. R. Gnattali z kolei gitarą zainteresował się w latach czterdziestych, wtedy powstał jego pierwszy utwór na gitarę solo – *Ponteio*, dedykowany Abelowi Carlevaro. Zauważał podobieństwo gitary i fortepianu jako instrumentów będących w stanie samodzielnie harmonizować melodię, które mogły „być dla siebie substytutem”<sup>18</sup>. W 1951 roku Gnattali stworzył pierwszy koncert gitarowy, który wykonał Juan Antonio Mercadal, następnie powstała *Fantasia Concertante* na gitarę i orkiestrę kameralną, inspirowana koncertem Heitora Villa-Lobosa. Wielokrotnie swoje koncerty gitarowe Gnattali wykonywał, akompaniując soliście na fortepianie; na zachowanym programie z koncertu organizowanego przez Ministerio da Educacao e Saude w 1952 roku widnieje *Concertino No. 2* w wykonaniu gitarzysty Anibala Augusto Sardinhy i Radamesa Gnattalego<sup>19</sup>. Liczne wykonania w duecie z gitarzystą dały Gnattalemu pogląd na brzmienie, które należy uzyskać pisząc utwór kameralny na gitarę i fortepian. *Sonatina* składa się z trzech części (*Allegro Moderato – Saudoso – Ritmado*), bardzo od siebie różnych, ale wewnętrznie spójnych. Partia fortepianu odznacza się silną akcentuacją, występują w niej częste *staccata* oraz łukowania.

Analiza utworów gitarowych (Lima) skłania do wniosku, że Gnattali biegle poruszał się po trudnej fakturze gitarowej. Na partię gitary w *Sonatinie* składają się przebiegi gamowe, często stosowana technika *arpeggio*, ustępy akordowe.

<sup>16</sup> Ferdinand Rebay (1880 Wiedeń – 1953 Wiedeń) – *Sonata C-dur*, Les Productions D'Oz, DZ 2294, 2014

<sup>17</sup> Zauważa się, że kompozytorzy dość niejednoznacznie podchodzą do traktowania formy jaką jest sonata. Utwory mające znamiona sonatiny są nazywane sonatami, zaś sonaty sonatinami, tak jak ma to miejsce w przypadku Radamesa Gnattalego.

<sup>18</sup> L. Lima, *Radames Gnattali e o Violao de Concerto*, Curitiba UNESPAR, 2017, s. 16.

<sup>19</sup> Tamże, s. 16.



Przykład nr 8. R. Gnattali, *Sonatina C-dur*, cz. I, takt 25–27 (akcentuacja w partii fortepianu).

Ritardo ( $\text{♩} = 108$ )

Przykład nr 9. R. Gnattali, *Sonatina C-dur*, cz. III, takt 1–4 (*rasgueado* w partii gitary).

Krzyżują się w niej różne nurty muzyczne – w formie klasycznej zawarte są elementy jazzowej harmonii i artykulacji, muzyki rozrywkowej i filmowej. Datowanie *Sonatiny* jest nieznane, najprawdopodobniej powstała w latach pięćdziesiątych, po napisaniu przez Gnattalego koncertów gitarowych. Eklektyzm kompozycyjny utworu świadczy o tym, że dzieło to mogło zostać napisane w późnym okresie twórczości. Dojrzałość brzmieniowa *Sonatiny* jest godna odnotowania w kontekście rozwoju literatury na duet gitarowo-fortepianowy. Niespotykana wcześniej lekkość, bez prób sztucznego wyciszenia fortepianu nadaje indywidualnego charakteru temu utworowi, co wskazało również kompozytorom pewien paradygmat pisania na ten skład.

W tym okresie odnotowujemy również powstanie kompozycji tytułowanych fantazjami. Wyróżniamy w tej grupie trzy najbardziej rozpowszechnione wśród instrumentalistów utwory. Każdy z nich jest inny, pod nazwą fantazji kryją się utwory zróżnicowane motywicznie. Pierwsza *Fantasia* to dwuczęściowy utwór *op. 145* Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) oparty na melodiach z inwencji kompozytora. Język muzyczny użyty przez Tedesco determinuje zastosowanie lewego pedału u pianisty, co powoduje zubożenie wspólnego brzmienia. Stosowanie podobnego rejestru w obydwu instrumentach co prawda wywołuje efekt przejmowania rezonującego dźwięku fortepianu przez gitarę i odwrotnie, ale tylko we fragmentach bardzo wolnych. Kompozytor powierza budowanie plam dźwiękowych pianiście, zaś gitarzyście konsekwentnie poleca prowadzenie melodii. Tuż przed śmiercią Tedesco zamierzał napisać kolejną fantazję, tym razem

połączoną z fugą. Zasadność stworzenia utworu na duet gitara w połączeniu z fortepianem Tedesco uzasadnił w liście do Andreeasa Segovii, datowanym na 28 lutego 1968 r. Píše w nim o zamiarze przełożenia na duet motywów z *Sonaty op. 106 Hammerklavier* Beethovena, tym samym tworząc pomost prowadzący do zrozumienia obydwu instrumentów w nowym kontekście<sup>20</sup>.

*Fantasia* Hansa Hauga (1900–1967) z 1957 roku to próba ukształtowania nowego podejścia do brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego. Utwór o trzyczęściowej wewnętrznej budowie szybka–wolna–szybka ABA, opiera się na motywach zaczerpniętych ze szwajcarskiego folkloru, w części wolnej Haug nawiązuje do melodyki pieśni trubadurów<sup>21</sup>. Partia fortepianu jest stworzona z większym poszanowaniem dla możliwości brzmieniowych tego instrumentu, utwór rozpoczyna się charakterystycznymi, pełnymi akordami *forte*, uzupełnionymi przez *rasgueado* gitary, aby dorównać fortepianowi wolumenem brzmienia. W części wolnej gitara przejmuję prostą kantylenę, zaś fortepian tworzy homofoniczne tło. *Fantasia* rozwija sposób myślenia o duecie gitarowo-fortepianowym, jednak język muzyczny zastosowany tu przez Hauga zakłada dalej ciężkość fortepianu, kompozytor nie mógł lub nie chciał pozbyć się monumentalizmu fortepianu, wobec tego gitarzysta, nie może rozwinąć w pełni niuansów brzmieniowych, ponieważ faktura fortepianu niejako zmusza go do grania jak najgłośniejsz, zwłaszcza w częściach skrajnych.

Ostatnia z fantazji to utwór autorstwa Franco Margoli (1908–1992), napisana w 1979 roku. Utwór ma budowę ABA, język muzyczny nawiązuje jednoznacznie do D. Buxtehudego. Margola wplata jednak elementy współczesnej harmonii. Fortepian potraktowany jest homofonicznie, gitara realizuje figurację szesnastkową. W *Fantazii* Margoli fortepian nie przyćmiewa gitary, ale jego wolumen jest zredukowany do minimum przez znaczne ograniczenie faktury.

Repertuar tworzony na gitarę i fortepian w II połowie XX wieku tworzy barwną mozaikę kompozycji zupełnie różnych, niedających się zakwalifikować w większe charakterystyczne grupy. Pojawia się sporo utworów o tytułach własnych: *Interaccion I* Luisa Bacalova, *Di lievi rintocchii* Chiary Benatiego *Serenite op. 80* i *Estampe op. 81* Franza Constanta, *Latinamix* Ivana Fedele'a, *Axe* Mario Garutiego, *Waterwheel* Jamesa Hiscotta, *Monteverdiana in d* Kurta Antona Hukbera, *Sones de guerra* Carlosa Malcoma. Możemy zaobserwować również utwory, które w tytułach mają nazwy tańców: *Ragtime* Heinza Fussla, *Danse op. 82* Franza Constanta oraz *Danza gitana* Manuela Gonzalesa-Nieto, oraz te o tytułach formalnych: *Two pieces op. 65* Josepha Achrona, *A due* Bruno Canino, *Suite* Josefa Dichlera, *Suite for much about nothing* Harry'ego Freedmana, *Sona-*

<sup>20</sup> S. Desmet, *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*, Florida State University, Tallahassee 2014, s. 25.

<sup>21</sup> Tamże, s. 26.

*tine* Hansa Hauswirtha, *Basque Suite* Briana Kelly'ego, *Divertimento a due* Adriano Lincetto<sup>22</sup>.

W XX wieku powstały również fantazje Ivana Shekova (1942), Enzo Borlenghiego (1988) i Carlo Mosso (1983).

## Utworky XXI wieku

Trzeci etap rozwoju repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy rozpoczął się około roku 2000 i trwa do dzisiaj. Utworky gitarowo-fortepianowe wzięte pod uwagę charakteryzują się dążnością do odróżnienia brzmienia obydwu instrumentów poprzez:

- a) stosowanie kontrastowości rejestrów;
- b) stosowanie jazzowych technik artykulacyjnych;
- c) stosowanie kontrastowości harmoniczej.

Indywidualność twórcza kompozytorów XXI wieku odznacza się w repertuarze gitarowo-fortepianowym z tego okresu. Zauważalna jest preferencja sonaty jako formy spełniającej wymagania kompozytorskie. Warunki (a) oraz (b) spełnia *Quebra-Queixo* Clarice Assad. W utworze opartym na czterech motywach budulcem jest kontrast rejestrów – gitara zachowuje swój rejestr, w pełni jest wykorzystany wolumen jej brzmienia z poszanowaniem ograniczeń, akcja fortepianu zaś przeniesiona została z rejestru środkowego do oktawy małej i oktawy subkontra. Uzyskujemy przez to przestrzenność brzmieniową niespotykaną wcześniej. Gitara wraz z dźwiękiem fortepianu zyskuje nową jakość, jej dźwięk jest nasycony ciemnym brzmieniem fortepianu. Krótka artykulacja głównie *staccato* zastosowana we fragmentach figuracyjnych oraz krótkie łukowanie od akcentu do akcentu nawiązuje do rytmizacji jazzowej. Dzięki temu partia fortepianu staje się lżejsza i tym odróżnia się od partii gitary, która może rozwinąć pełnię dynamiki bez forsownego podejścia. Utwór został po raz pierwszy nagrany przez duet Walicki-Popiołek na płycie *Iberico* (Walicki-Popiołek 2019)<sup>23</sup>.

Wyróżnić należy dzieło Dusana Bogdanovica *Sonate Printaniere*, inspirowane estetyką jazzową i folklorem serbskim oraz cykl sześciu sonat Williama Blanda. Bland, sam będąc pianistą, kolaborował ze swoim przyjacielem gitarzystą wzorem komponujących na ten skład twórców XIX-wiecznych, w wyniku czego stworzył cykl eklektyczny, ale formalnie spójny, który, jak sam kompozytor przyznaje:

The form [...] most of all return to these in the listener's memory and own imagination.

[...] przywraca słuchaczowi wspomnienia klasyczności formy [w kontekście historycznym] i porusza wyobraźnię<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> Tamże, s. 73–89, [za]: „Il Fronimo” 1990, nr 72, s. 18–21.

<sup>23</sup> Walicki-Popiołek Duo, *Iberico*, AJ01, Katowice – Warszawa 2019.

<sup>24</sup> Na podstawie wywiadu z Williamem Blandem, Wrocław, 23.11.2020 r. (tłumaczenie autorki).

Język muzyczny Blanda wskazuje na wykorzystanie różnic w harmonii tonalnej i atonalnej (c). Prowadzenie linii fortepianu w harmonii klasycznej z przewagą brzmień konsonansowych w zestawieniu z atonalną, dysonansową partią gitary odróżnia brzmienie obydwu instrumentów. Zastosowanie zatem podobnego rejestru w obydwu partiach nie odbiera gitarze wolumenu brzmienia. Każda z sonat kameralnych ma zachowaną tradycyjną strukturę, harmonicznie przejawia cechy tonalne z ustępami dysonansowymi. Seria sześciu sonat została zaplanowana w sześciu kolejnych tonacjach: e-moll, fis-moll, G-dur, A-dur, h-moll i cis-moll. Tonacje molowe okalają dwie tonacje durowe, tworząc ich odbicie. Sonaty są ujęte w klasyczną formę czteroczęściową, jednak niektóre części są stylizowane na formy zaczerpnięte z muzyki rozrywkowej.

Z kolei *Sonate Printaniere* jest kompozycją bazującą na już istniejącym kwartecie gitarowym pt.: *Lyric Suite*. Bogdanovic przekształcił utwór na potrzeby występu w Alice Tully Hall w Nowym Jorku, z pianistką Elaine Comparone. Budowa *Sonate Printaniere* jest przejrzysta. Rozpoczyna ją wstęp, prowadzący do pierwszego tematu. W ekspozycji obydwie tematy są jasno zarysowane. Krótkie przetworzenie prowadzi do końcowej kulminacji, która jest niejako wzmocnioną i skróconą wersją pierwszego tematu. W sensie makrostruktury *Sonata* przybiera formę palindromu z punktem centralnym umieszczonym w reprzyzie. W przeważającej części harmonia *Sonaty* jest konsonansowa, kompozytor używa tonalno-modalnego języka współczesnego jazzu, niemniej w IV części utworu pojawiają się ustępy dysonansowe. Czerpanie z folkloru bałkańskiego objawia się w *Sonacie* asymetrycznością rytmiczną, ustępy te przeplatane są bardzo rytmicznymi fragmentami, dla których inspiracją była muzyka afrykańska. Wolna II część oparta na *ostinato* w metrum 7/8 jest przeprowadzona w *quasi*-improwowanym stylu objawiającym się melizmatyczną kantyleną w obydwu instrumentach.

The image displays a musical score for guitar and piano, measures 27-28. The guitar part (top staff) features a melismatic line with a series of eighth notes, marked with a forte 'f' dynamic and a slur. The piano part (bottom two staves) provides harmonic support with chords and a bass line, also marked with a forte 'f' dynamic. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 7/8. A measure number '5' is visible at the bottom of the piano part.

Przykład nr 10. D. Bogdanovic, *Sonate Printaniere*, cz. II, takt 27–28 (melizmatyczność w partiach).

Kompozytor używa techniki kontrapunktu wielokrotnie na przestrzeni całej Sonaty, najpełniej uwidacznia się to w IV części, w której elementy charakterystyczne dla pozostałych części mieszają się ze sobą, tworząc „finałową syntezę” dzieła. Gitara w Sonacie jest potraktowana równorzędnie z fortepianem, aczkolwiek jej melodyczny charakter jest uwydatniony bardziej niż jej funkcja kontrapunktująca. Fortepian zaś jest potraktowany niczym instrument „dobry na każdą okazję”: czasem zostaje potraktowany partnersko w stosunku do gitary, przejmuje również rolę akompaniującą, we fragmentach kulminacyjnych lub bardziej dramatycznych staje się substytutem orkiestry. Kompozytor zgłębił w *Sonacie* balans brzmieniowy pomiędzy gitarą i fortepianem. Nadzędne jest zastosowanie kontrastowych rejestrów, zwłaszcza w ustępach, w których gitara gra w rejestrze środkowym, dźwięki fortepianu są umieszczone w wysokim rejestrze. Następnie unikanie akordów w fortepianie, zredukowanie funkcji harmonicznego na rzecz funkcji kontrapunktującej. Gitara, której melodyczność jest wysunięta na plan pierwszy, pełni również funkcję uzupełnienia harmonicznego w technice *rasgueado*<sup>25</sup>.

W muzyce polskiej nie powstała do XXI wieku ani jedna kompozycja oryginalnie napisana na skład gitarowo-fortepianowy. *Folklore II* Bronisława Przybylskiego oraz *Les images du Mouvement* Jerzego Bauera to utwory dedykowane gitarze i klawesynowi<sup>26</sup>. Duet gitarowo-fortepianowy Walicki-Popiołek przełamał tę niechlubną stagnację, zapraszając do współpracy polskich współczesnych kompozytorów z niemal wszystkich ośrodków Polski. Projekt „Made in Poland”, finansowany z funduszy Narodowego Centrum Kultury, to synkretyczne dzieło angażujące twórców różnych dziedzin nauki i sztuki polskiej. Projekt zakładał stworzenie utworów na gitarę i fortepian inspirowanych rodzimym, polskim folklorem, wobec czego kompozytorzy sięgali do zdobyczy etnomuzykologów badających polski folklor muzyczny, do spuścizny Oskara Kolberga, szukali inspiracji w języku kompozytorskim polskich historycznych twórców. W rezultacie powstała płyta, którą nagrali Walicki–Popiołek Duo<sup>27</sup> – dzieło spójne wewnętrznie, ale prezentujące przeróżne oblicza folkloru. Dzięki różnorodności utworów, które łączy wspólny idiom inspiracji polskim folklorem muzycznym, kompozycje można zakwalifikować w podgrupy. Utwory *Rytmy polskie* Marcina Grabosza oraz *Krakowiak* Kamila Pawłowskiego czerpią z tańców polskich: mazura, kujawiaka, krakowiaka, oberka. Kompozycje, dla których podstawę stanowiła pieśń ludowa tworzą kolejną grupę. Zaliczają się do niej utwory Aleksandry Chmielewskiej *Strumienie* (bazujące na pieśni *Z tamty strony jeziora*, która zainspirowała również Zygmunta Noskowskiego), *Uleciała dusza z ciała* Anny Marii Huszczy (pieśń funeralna z regionów Podlasia o tym samym tytule), w *Impresji ludowej*

<sup>25</sup> Wywiad z Dusanem Bogdanovicem, Wrocław, 12.12.2020 r. (tłumaczenie autorki).

<sup>26</sup> S. Desmet, dz. cyt., s. 86–88.

<sup>27</sup> Walicki-Popiołek Duo, *Made in Poland*, AJ02, Katowice – Warszawa 2020.



autorstwa Szymona Gołąbka ukryty jest incypit pieśni *Czerwone jabłuszko* (folklor mazowiecki), zaś w *Mozaice ludowej* Ewy Fabiańskiej-Jelińskiej słyhać echa pieśni *W murowanej piwnicy* (folklor podhalański).

27

*mp*

Tę \* Tę \* Tę \* \* Tę \*

**Przykład nr 11.** S. Gołąbek, *Impresja ludowa*, takt 27–29 (temat pieśni *Czerwone jabłuszko* w dolnym głosie partii fortepianu).

Wiele utworów zawartych przez duet na płycie nawiązuje kompozycyjnie i użytymi środkami wyrazu do polskich historycznych twórców. Utwór *Lecioty zórazie* Roberta Kurdybachy jest bezpośrednim nawiązaniem do pieśni Karola Szymanowskiego o tym samym tytule. Transkrypcję pieśni stworzoną na gitarę i fortepian przez Kurdybachę poprzedza część sonorystyczna, językiem muzycznym nawiązująca do twórczości Witolda Lutosławskiego.

144

**B** poco in modo raiato e poco a poco tempo rubato

*p* *mf*

Tę \* Tę \* Tę \* \* Tę \*

149

poco a poco con fermata

Tę \* Tę \* Tę \* \* Tę \*

**Przykład nr 12.** R. Kurdybacha, *Lecioty Zórazie*, takt 144–152 (temat pieśni K. Szymanowskiego *Lecioty Zórazie*).

Adrian Robak w trzyczęściowym utworze *Bies* harmonicznie odmalował obraz wierzenia ludowego – tytułowego biesa. Przedstawił historię samotnej postaci, której lud wiejski się boi, czyniąc z niej nieszczęśnika. Język muzyczny Robaka nawiązuje do twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. We wspomnianych już *Rytmach polskich* Grabosz przywołuje zwroty techniczne zaczerpnięte z muzyki Fryderyka Chopina i Aleksandra Tansmana. Utwór Jana Oleszkowicza *Motywy polskie* składa się z dwóch części: *Wisła* i *Ptasi obertas*. Kompozytor onomatopiejnie przedstawił w części pierwszej romantyczny nurt najdłuższej polskiej rzeki, w *Ptasim obertacie* wiosenne trele ptaków<sup>28</sup>. Utwory zostały wpisane do Katalogu Polskiej Muzyki Gitarowej XX i XXI wieku. Pisząca te słowa autorka wyraża nieśmiałą nadzieję, że tego typu projekty będą częstsze i wzbogacą rodzimą literaturę muzyczną o utwory z repertuaru gitarowo-fortepianowego.

## Bibliografia

### Źródła

- Anton Diabelli (1781 Mattsee bei Salzburg – 1858 Wiedeń) – *Sonata D-dur op. 71*, Pietro Mechetti quondam Carlo, 181
- Ferdinand Rebay (1880 Wiedeń – 1953 Wiedeń) – *Sonata C-dur*, Les Productions D'Oz, DZ 2294, 2014
- Walicki-Popiołek Duo, *Made in Poland*, Katowice – Warszawa, AJ02, Katowice – Warszawa 2020.

### Opracowania

- Becherucci Eugenio, *Chitarra e Pianoforte: Breve Storia Della Letteratura Del Duo Dall'Ottocento ai Nostri Giorni*, [w:] *Il Fronimo*, Milano 1990, s. 14–43.
- Bogdanović Dušan, Eva Hren, *Svoboda Z Železno Disciplino: Pogovor S Kitaristom Dušanom Bogdanovićem*, Epta Bilten 2003, s. 27–28.
- França Eurico N., *A Evolução De Villa-Lobos Na Música De Câmera*, Rio de Janeiro 1979.
- Gaitzsch Johann, *Introduction*, [w:] *Ferdinand Rebay „Sonate fur Oboe und Gitarre Nr 1 in e-moll”*, Philomele Ed. PE 2022, Genewa 2004.
- Gnattali Nelly, *Introduction*, [w:] *Radames Gnattali „Sonatina D-dur na Flet i Fortepian”*, Irmaos Vitale, Rio de Janeiro – Sao Paulo 1997.
- Grunfeld Frederic V., *The Art and Times of the Guitar; An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, Collier Books, New York 1974.
- Hofmann Erik Pierre, *The Viennese Guitar of the 19th Century, Editions Les Robins*, Germolles Sur Grosne 2011.

---

<sup>28</sup> Tamże.

- Koplewitz Laura, *The Guitar as an Ensemble Instrument*, „Guitar Review” 1989, nr 78, s. 7–11.
- Lima Luciano, *Radames Gnattali e o Violao de Concerto*, UNESPAR, Kurytyba, 2017.
- Lloret Rosa, *Desenvolupament Històric De La Guitarra Clàssica*, Badalona 1934.
- Mantovani Luiz Carlos, *Ferdinand Rebay and the Reinvention of Guitar Chamber Music*, Royal College of Music, 2019.
- Perdigão Mateus de Oliveira, Martins Mônica Dias, *O itinerário musical de Radames Gnattali*, Universidade Estadual do Ceará, 2013.
- Robertson Alec, *Chamber Music*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- Schneider John, *The Contemporary Guitar*, Lanham – Maryland 2015.
- Sicca Mario, *The Guitar and the Keyboard Instruments*, „Guitar Review” 1974, nr 39, s. 17–22.
- Sparks Paul, *Guitar Performance in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, „Performance Practice Review” 1997, t. 10, nr 1, Art. 7, s. 1–9.
- Stenstadvold Erik, *We Hate the Guitar: Prejudice and Polemic in the Music Press in Early 19th-Century Europe*, „Early Music” 2013, t. 41, nr 4, s. 595–604 [<http://dx.doi.org/10.1093/em/cat103>].
- Sumner Lott M., *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities*, 2018 [<http://dx.doi.org/10.5406/illinois/9780252039225.001.0001>].
- Tovey Donald F., *Chamber Music: Selections from Essays in Musical Analysis*, 2015 [<http://dx.doi.org/10.2307/922341>].
- Šedivý Dominik, (red.), *Salzburgs Musikgeschichte Im Zeichen Des Provinzialismus: Die Ersten Jahrzehnte Des 19. Jahrhunderts*, t. 2, Hollitzer Verlag, 2014.
- Ulrich Homer, *Chamber Music; the Growth & Practice of an Intimate Art*, Columbia University Press, New York 1958 [<http://dx.doi.org/10.1525/jams.1949.2.3.03a00080>].
- Zalkowitsch Gennady, *Introduction [w:] Radames Gnattali „10 Studies for Guitar”*, Chanterelle 727, Paris 1988.

### Dysertacje doktorskie

- Bartoloni Figueiredo Fabio, *Broadening the Repertoire for Guitar and Piano: An Arrangement of Bachianas Brasileiras No. 1 by Heitor Villa-Lobos*, Arizona State University, Arizona 2016.
- Desmet Sam, *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*, Florida State University, Tallahassee 2014.
- Liew Robert C., *The guitar chamber trio from 1780 to 1830. Its style and structure*, Texas Tech University, Texas 1983.
- Lorraine Ann Abbott, *Arranging Music for the Classical Guitar/Piano Duo, Including Three Arrangements by the Author*, University of Miami, Miami 2001.

## Strony internetowe

Źródło: [https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik\\_D/Diabelli\\_Anton.xml](https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Diabelli_Anton.xml) [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://bmlo.de/Q/GND=116368233> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <https://bvat01.bib-bvb.de/TP61/> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <start.doQuery=0100%3D%22%3FDE-588%3F116368233%22+IN+%5B1%5D&Language=De> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <https://web.archive.org/web/20110706154118/http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=eng> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n81004081/> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630e-0000011310;jsessionid=FE3C96AE30A8909636550DED60031BEC> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://worldcat.org/identities/lccn-n84054393/> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://www.dusanbogdanovic.com> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <https://www.scriptoria.at/cgi-bin/index.php> [stan z 20.04.2021].

Źródło: <http://en.stift-heiligenkreuz-sammlungen.at/archives-for-music/ferdinand-rebay/> [stan z 20.04.2021].

Źródło: [opac.rism.info/metaopac/refineSearch.doid=subject\\_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Sonatas](opac.rism.info/metaopac/refineSearch.doid=subject_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Sonatas) [stan z 22.04.2021].

## Review of repertoire for guitar and piano duo from the 18th to the 21st century in historical perspective

### Abstract

The article aims at discussing the directions of development of the repertoire for chamber guitar-piano duet. Using the methods of historical sciences as well as music theory, the author focuses on the most important aspects of repertoire development, for the ensemble which is quite unusual in classical music, and relies on data from her own searches and interviews with composers. The repertoire is presented as a whole: from the time of the emergence of performance practice for guitar and piano, whose beginnings can be observed in the music of the 18th century, to compositions written in 2020. The repertoire has been divided into segments and classified according to the author's concepts. It also describes the most important, in the author's - active concert performer - belief, sound perspectives in selected works with emphasis on those compositional means which guarantee the balance of sound of individual parts without multi-aspect prejudice to both instruments.

**Keywords:** guitar and piano, chamber music, repertoire, Anton Diabelli, Dusan Bogdanovic, Walicki-Popiołek Duo, contemporary Polish compositions for guitar and piano.