



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.05>

Marcin KUŹNIAR

<https://orcid.org/0000-0002-3864-8502>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: marcinkuzniar@interia.pl

Kształtowanie się formy współczesnej sonaty gitarowej

Jak cytować [how to cite]: Marcin Kuźniar, *Kształtowanie się formy współczesnej sonaty gitarowej*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 157–173.

Streszczenie

Niniejszy artykuł podejmuje temat kierunków rozwoju sonaty gitarowej po 1950 roku. Historia kształtowania się formy to proces niezwykle dynamiczny, a każda epoka przynosi wiele różnorodnych, często wzajemnie sprzecznych, punktów widzenia. W tym kontekście przeanalizowane zostały pod względem formalnym cztery sonaty gitarowe, reprezentatywne dla omawianego okresu: F. Werthmüller – *Sonata A-dur* op. 17, A. Ginastera – *Sonata* op. 47, M. Tippett – *The Blue Guitar*, H.W. Henze – *Royal Winter Music*. Jako kryterium doboru dzieł przyjęto możliwość przekrojowego omówienia głównych nurtów i spojrzeń na formę cyklu sonatowego, obecnych w literaturze gitarowej drugiej połowy XX i XXI w. W toku badań wykrystalizował się obraz sonaty jako cyklu, który daje współczesnemu kompozytorowi narzędzia do realizowania indywidualnych poszukiwań artystycznych, przy jednoczesnym zachowaniu pewnych niezmiennych cech charakterystycznych formy. W niniejszej pracy podjęto próbę zdefiniowania, czym jest owa niezachwiana tożsamość sonaty.

Słowa kluczowe: sonata gitarowa, ewolucja formy, muzyka gitarowa po 1950 roku, Franz Werthmüller, Alberto Ginastera, Michael Tippett, Hans Werner Henze.

Data zgłoszenia: 15.09.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 18.09.2022/1.10.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 18.09.2022/7.10.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 18.09.2022/23.09.2022

Data akceptacji: 17.10.2022

Celem niniejszego opracowania jest przybliżenie kierunku rozwoju sonaty gitarowej po 1950 roku. Jest to niezwykle dynamiczny okres w literaturze tego instrumentu, pełen dzieł dojrzałe i różnorodnie odnoszących się do przeszłości. Analiza formy wybranych sonat, reprezentatywnych dla omawianego okresu, jest przyczynkiem do sformułowania obserwacji i wniosków na temat znaczenia cyklu sonatowego we współczesnej twórczości gitarowej.

1. Sonata – pojęcie wymykające się definicjom

Początki słowa „sonata” sięgają już XVI wieku. Wywodzi się ono z włoskiego *sonare* (= brzmieć) i pierwotnie obejmowało wszystkie utwory instrumentalne¹. Od tamtego momentu historia kształtowania się cech formalnych sonaty pełna jest różnorodnych idei, struktur, konsensusów oraz wyrazistych odstępstw od norm. Ważnym momentem było wykształcenie w XVII wieku podziału na sonaty *da chiesa* i *da camera*, z odrębnymi układami części. Ich syntezę dokonał Arcangelo Corelli, coraz częściej stosując organizację ogniwi: wolne-szybkie-wolne-szybkie². Sam Corelli wciąż jednak poszukiwał nowatorskich rozwiązań formalnych w zakresie liczby oraz charakteru części. W podobnym czasie światło dzienne ujrzały *Sonaty biblijne* Johannesa Kuhnaua – sześć cyklicznych dzieł programowych, gdzie układ poszczególnych ogniwi podyktowany jest przede wszystkim narracją literacką³. Poprzez przeniesiony z sinfonii włoskiej układ trzyczęściowy w sonatach organowych J.S. Bacha ewolucja prowadzi do kolejnego doniosłego punktu w historii – twórczości klasyków wiedeńskich. Ich dokonania przypadły na epokę o dużej rozpiętości czasowej i stylistycznej. Możliwe jest jednak wskazanie czynników łączących trzech wielkich kompozytorów: kontrast tematyczny, praca motywiczna oraz rozwój muzyki w kierunku skrajnych ekspresji⁴.

„Klasyczna forma sonaty uległa w okresie romantyzmu, a zwłaszcza u późniejszych kompozytorów, ewolucyjnemu procesowi rozkładowemu”⁵ – twierdzi Jerzy Habela. Trudno jednak zgodzić się z tak definitywnie sformułowaną tezą. Sonata romantyczna, kontynuując myśl Beethovena, pozostaje zgodna z estetyką romantyzmu. Tak jak każda z poprzednich epok, XIX wiek pełen był różnorodnych spojrzeń na cykl sonatowy.

¹ A. Daszkiewicz, *Idea barokowej sonaty na skrzypce solo w I połowie XX wieku*, (rozprawa doktorska pisana pod kierunkiem W. Kwaśnego), Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022, s. 10.

² Ibidem, s. 14–15.

³ J. Kitchen, *Baroque solo keyboard music*, „Early Music” 1995, t. 24, nr 4, s. 715.

⁴ B. Schaeffer, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983, s. 400–401.

⁵ J. Habela, *Sonata*, [w:] *Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1998, s. 180.

Bogaty w eksperymenty brzmieniowe i formalne wiek XX również przynosi nowe spojrzenie. Wobec różnorodności podejść i nurtów, Hali Fieldman proponuje za Charlesem Rosenem⁶ osobne określenie – *styl sonatowy* – „jako skrót dla dynamicznej współzależności między duchowymi i zewnętrznymi potrzebami utworu; trafne podsumowanie naszego rozumienia pojęcia formy sonaty”⁷.

2. Analiza wybranych sonat

2.1. Uwagi wstępne

Omawiany okres w gitarowej twórczości sonatowej obfituje w wartościowe utwory, odkrywczo poszerzające definicję tego, czym jest forma sonaty. W tym kontekście warto przytoczyć np. minimalistyczno-sonorystyczną *Sonatę nr 1* Leo Brouwera, folklorystyczno-ekspresjonistyczne *Elogio de la guitarra* Joaquina Rodriga, witalistyczną *Sonatę nr 1* Dušana Bogdanovića lub sonorystyczną *Sonata of Loneliness* Pēterisa Vaska. Nie sposób byłoby przeprowadzić na łamach niniejszego artykułu pełnej analizy ilościowej konkretnych rozwiązań formalnych, zwłaszcza w muzyce najnowszej. Zamiast tego skupię się na czterech sonatach, reprezentatywnych dla literatury gitarowej po 1950 roku, pod kątem ich stopnia złożoności oraz charakterystycznego podejścia do formy. Będą to dzieła, które przekrojowo odzwierciedlają główne nurty dominujące w muzyce współczesnej oraz drugiej połowy XX wieku: neoklasycyzm, ekspresjonizm, neoimpresjonizm, eklektyzm, postmodernizm, sonorystykę, intertekstualność czy programowość. Ukazane zostaną w ten sposób kontrastujące metody rozumienia przez współczesnych kompozytorów cyklu sonatowego jako struktury utworu. Dobrane przeze mnie na potrzeby niniejszego artykułu kompozycje w wyrazisty sposób ukazują wiodące tendencje epoki.

2.2. Franz Werthmüller – *Sonata A-dur op. 17*

2.2.1. NEOKLASYCYSTYCZNA MISTYFIKACJA

Pierwszym z analizowanych dzieł będzie *Sonata* Franza Werthmüllera. Jest to w istocie pseudonim, a wręcz artystyczna mistyfikacja. Tilman Hoppstock – prawdziwy autor utworu – wydał w 1997 roku *Sonatę* jako odnalezioną XIX-wieczną aranżację dzieła przeznaczonego oryginalnie na fortepian⁸. O rzekomym kompo-

⁶ Ch. Rosen, *Sonata forms*, W.W. Norton & Company, New York – London 1988, s. 353.

⁷ H. Fieldman, *Schubert's Quartettsatz and Sonata Form's New Way*, „Journal of Musicological Research” 2002 nr 21, s. 103.

⁸ T. Hoppstock, *Przedmowa* [w:] F. Werthmüller, *Sonata in La maggiore op. 17 per chitarra*, Bèrben, Ancona 1997, s. 2.

Jedyne odstępstwo od „normy” pojawia się w reprzyzie – kompozytor rezygnuje z powtórnego ukazania drugiego tematu na rzecz szerszego rozwinięcia tematu pierwszego oraz dużych rozmiarów cody.

Druga część – *Lento* – to klasyczna forma ABA¹ z rozbudowanym zakończeniem. Kompozytor ściśle stosuje fakturę homofoniczną; elementem formotwórczym jest przeciwstawienie motywów akordowych kantylenowym przebiegom melodycznym. Ogniwu B przypomina stylistycznie język kompozytorski Schuberta – z ostinatowo potraktowanym akompaniamentem oraz śpiewnie prowadzoną narracją w górnym głosie (przykład 3).



Przykład 3. *Lento*, t. 28–30. Źródło: F. Werthmüller, *Sonata in La maggiore* op. 17 per chitarra, Bèrben, Ancona 1997.

Nawiązująca w pewien sposób do niemieckiego romantyka jest także duża ruchliwość tonalna. Część B rozpoczyna się od modulacji z B-dur do Des-dur, następnie nagle przechodzi do ciemnej tonacji b-moll; powraca jeszcze do Des-dur, by ostatecznie wprowadzić ogniwo A¹ w b-moll. Częste modulacje pozostają formotwórczym elementem *Lento* aż po wieńczący je odległy akord E-dur, będący dominantą w tonacji rozpoczynającej się *attaca* kolejnej części.

Rondo Vivace pod względem formalnym ma strukturę A-B-A-C-A-D-A + coda. Posiada nawiązania do formy sonatowej w postaci ogniwa C o charakterze przetworzenia, wewnętrznych łączników oraz dających się wyróżnić dwóch kontrastujących myśli muzycznych.

2.2.3. STOSUNEK DO TRADYCJI

Z przeprowadzonej powyżej analizy formalnej o charakterze ogólnym wyłania się obraz *Sonaty A-dur* Franza Werthmüllera jako dzieła bardzo silnie zakorzenionego w epoce klasycyzmu, nieznacznie tylko wykraczającego poza jej ramy w części *Lento*. Jest to przykład neoklasycyzmu z bardzo bezpośrednimi odniesieniami do dawnej epoki. Celem kompozytora nie jest tutaj ukazanie klasycystycznego języka muzycznego lub formy przez pryzmat współczesnej wrażliwości, lecz zanurzenie się w nim i stworzenie jak najwierniejszego odwzorowania. To podejście, a także towarzysząca utworowi mistyfikacja, czynią z niego bardzo nietypowy przykład sonaty gitarowej po 1950 roku. W niniejszym artykule posłuży jednak jako radykalnie neoklasycystyczny punkt odniesienia dla pozostałych nurtów i kierunków ewolucji cyklu sonatowego.

2.3. Alberto Ginastera – *Sonata op. 47*

2.3.1. ZARYS FORMALNY

Skomponowana w 1976 roku przez argentyńskiego kompozytora sonata jest przykładem muzyki ekspresjonistycznej, dodekafonicznej, ukazującej całą paletę oryginalnych barw i rodzajów artykulacji. Forma zdaje się służyć silnie skonstruowanej narracji lub eksperymentom brzmieniowym. W wyniku bliższej analizy dostrzegalne są jednak odniesienia do tradycji cyklu sonatowego.

Dzieło składa się z 4 części: *Esordio*, *Scherzo*, *Canto*, *Finale*. Już na tym poziomie formę odnieść można do dziedzictwa Beethovena (liczba części¹⁰, obecność *Scherza*¹¹) czy nawet Corellego (porządek kategorii tempa: wolne – szybkie – wolne – szybkie)¹².

Część pierwsza – *Esordio* (wł. ‘początek’, ‘otwarcie’) – zbudowana jest na dwóch przeciwstawnych myślach tematycznych. Kompozytor nazywa je „preludium i pieśnią”¹³, co przyrównać można do swobodnie potraktowanych, kontrastujących ze sobą tematów I i II – według idei wywodzącej się z klasycznego allegro sonatowego. Myśl pierwsza oparta jest na akordzie złożonym z sześciu pustych strun gitarowych; pozbawiona jest metrum, ma charakter improwizatorski, o skrajnie intensywnej ekspresji (dynamika *fff*). Wykorzystuje niemal pełny ambitus brzmienia gitary (przykład 4).

Przykład 4. *Esordio*: fragment pierwszej myśli tematycznej. Źródło: A. Ginastera, *Sonata op. 47*, Boosey & Hawkes Inc., USA 1984.

Temat II inspirowany jest muzyką plemion Quechua, opiera się na skali całotonowej. Melodyka zdominowana przez kroki sekundowe, silnie kontrastuje z tematem pierwszym. Wyrazistą odmiennością jest również pojawiające się metrum trójdzielne, dynamika *piano* oraz ekspresja *dolce* (przykład 5).

¹⁰ W.S. Newman, op. cit., s. 133.

¹¹ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Musica Iagiellonica, Kraków 2001, s. 334.

¹² Ibidem, s. 234.

¹³ Ch. King, *Alberto Ginastera's Sonata for Guitar Op. 47: an analysis*, The University of Arizona, USA 1992, s. 23.

Poco più mosso $\text{♩} = 76$

tastiera

p dolce

Przykład 5. *Esordio*: fragment drugiej myśli tematycznej. Źródło: A. Ginastera, *Sonata* op. 47, Boosey & Hawkes Inc., USA 1984.

Ukazane tematy poddane są następnie przetworzeniu. Przekształcenia dotyczą artykulacji (wykorzystanie różnorodnych efektów perkusyjnych), kolorystyki, rejestru oraz rytmiki (przykład 6). Kompozytor, korzystając z oryginalnego, nowoczesnego języka muzycznego, w odkrywczy sposób czerpie z klasycznej budowy pierwszego ogniwa cyklu sonatowego.

Przykład 6. *Esordio*: fragment przetworzenia drugiego tematu. Źródło: A. Ginastera, *Sonata* op. 47, Boosey & Hawkes Inc., USA 1984.

Druga część cyklu to dynamiczne *Scherzo* o charakterze toccaty. Twórca, w poszukiwaniu sugestywnych kontrastów, sięga tu po technikę aleatoryzmu kontrolowanego, szereg perkusyjnych artykulacji, delikatne flażolety, intensywne *rasgueado*. Na moment przed błyskotliwym finałem narracja nagle zatrzymuje się, wprowadzając cytat z *Die Meistersinger von Nürnberg* Richarda Wagnera.

Część *Canto* to spokojna, impresjonistyczna rapsodia, która przechodzi *attaca* do *Finale* – witalistycznej toccaty, przywodzącej na myśl styl Bartoka lub Strawińskiego.

2.3.2. STOSUNEK DO TRADYCJI

Sonata op. 47 szeroko czerpie ze zdobyczy modernizmu. Dodekafoniczny język kompozytorski, przenikające się style (impresjonizm, ekspresjonizm, witalizm, folklorizm) oraz techniki (aleatoryzm, efekty perkusyjne, metryczność i ametryczność) składają się na wyczerpujący obraz muzyki w epoce postmodernizmu. Obok pozornie całkowitego zerwania z tradycją pojawiają się nawiązania

do tradycji formy sonaty: układ czteroczęściowy (sonata *da chiesa*, Corelli, Beethoven), obecność *Scherza* (Beethoven), dualizm tematyczny oraz ekspozycja i przetworzenie w pierwszej części („klasyczny” model allegro sonatowego), wykorzystanie pełnej skali i możliwości dynamiki instrumentu (Beethoven)¹⁴.

2.4. Michael Tippett – *The Blue Guitar*

2.4.1. TŁO HISTORYCZNE

Trzyczęściowa sonata brytyjskiego kompozytora jest wynikiem rozległych inspiracji wykraczających daleko poza sztuki muzyczne. Dziełem, które zapoczątkowało ciąg wzajemnych odniesień artystycznych, jest obraz Pabla Picassa z 1904 roku – *Stary gitarzysta*¹⁵. Dzieło wywarło ogromne wrażenie na amerykańskim poecie Wallacie Stevensie, który w 1937 roku wydał obszerny poemat – *The Man with the Blue Guitar*¹⁶ – podejmujący temat relacji „pomiędzy rzeczami wyobrażonymi a rzeczywistymi”, jak pisał sam twórca¹⁷. Forma dzieła literackiego opiera się na dialogu pomiędzy starcem, przedstawionym na obrazie Picassa, a zgromadzoną wokół niego publicznością.

Tym, czym dla Stevensa był *Stary gitarzysta*, dla Michaela Tippetta okazał się poemat *The Man with the Blue Guitar*. W 1983 roku ukazał się utwór złożony z trzech części, których tytuły pochodzą od kluczowych nastrojów trzech poszczególnych sekcji tekstu: *Transforming*, *Juggling*, *Dreaming*. Każda z nich opatrzona jest konkretnym cytatem pochodzącym z poematu¹⁸. Tippett był jednak przeciwny przeprowadzaniu zbyt dosłownych porównań pomiędzy literaturą a jego sztuką. Przekonywał, że sonatę należy odbierać przede wszystkim jako samodzielne dzieło muzyczne¹⁹.

2.4.2. ZARYS FORMALNY

Część pierwsza – *Transforming* – przybiera kształt fantazji z wyraziście skonstrastowanymi tematami. Utwór otwiera wstęp utrzymany w metrum trójdzielnym, pozostaje on jednak w charakterze bardzo swobodnym, improwizacyjnym. W takcie 23. pojawia się temat I. Jest ściśle zorganizowany rytmicznie – opiera się na polirytmii, uporczywie przeciwstawiane są tu takty $\frac{2}{4}$ i $\frac{9}{16}$, a następnie $\frac{5}{8}$ i $\frac{6}{8}$. W ten sposób płynnie wprowadzony jest temat II przynoszący kolejny wyraźny

¹⁴ M. Kowalska, op. cit., s. 354.

¹⁵ A.H. Barr, *Picasso: Fifty Years of His Art*, Simon & Schuster, New York 1946, s. 29.

¹⁶ W. Burney, *Wallace Stevens*, Twayne Publishers Inc., New York 1968, s. 62.

¹⁷ R. Rehder, *The Poetry of Wallace Stevens*, Macmillan Press, London 1988, s. 150 (tłum. własne).

¹⁸ M. Tippett, *The Blue Guitar*, przedmowa, Schott and Co. Ltd, London 1984.

¹⁹ O. Roman, *Performer's Guide to Michael Tippett's The Blue Guitar*, (praca doktorska pisana pod kierunkiem Ch. Brewer), Florida State University, USA 2003, s. 34.

kontrast – tym razem w zakresie faktury. Polifoniczne, dwugłosowe ogniwo, w którym jeden głos zawsze prowadzony jest w sposób kantylenowy, natomiast drugi cechuje się dużą ruchliwością, stopniowo doprowadza do intensywnej kulminacji.

Temat III stanowi wyciszenie ekspresji, powrót to atmosfery improwizacji. Opiera się na gęstych, wybrzmiewających akordach. Na przestrzeni bardzo krótkich odcinków amplituda dynamiki obejmuje zarówno *forte*, jak i *piano*.

Następnie kompozytor wprowadza charakterystyczne krótkie myśli tematyczne, które każdorazowo urywają się niespodziewanie, dając miejsce kolejnej oryginalnej frazie. Co ciekawe, owe „niedokończone” wątki podzielić można na dwie przeciwstawne grupy: 1) tematy statyczne, zatrzymujące narrację (oznaczenia pochodzące od kompozytora: *radiant, with stillness, dark*) (przykład 7); 2) tematy ruchliwe, energiczne (*faster, free flowing, with movement, brilliant*) (przykład 8).

Przykład 7. *Transforming*: fragment myśli tematycznej z grupy 1. Źródło: M. Tippett, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, London 1984.

Przykład 8. *Transforming*: fragment myśli tematycznej z grupy 2. Źródło: M. Tippett, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, London 1984.

Jedna z krótkich myśli tematycznych oparta jest na motywie otwierającym preludium *Dziewczyna o włosach jak len* Debussy’ego (przykład 9). Pojawia się dwa razy pod koniec pierwszej części sonaty i w obydwu przypadkach następuje po niej charakterystyczne przetworzenie (być może bardziej trafnym określeniem w tym kontekście byłoby słowo „znieszczenie”) (przykład 10).



Przykład 9. *Transforming*: temat Debussyowski. Źródło: M. Tippett, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, London 1984.

Przykład 10. *Transforming*: „znieszczenie” tematu Debussyowskiego. Źródło: M. Tippett, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, London 1984.

Rozległemu przetworzeniu poddany jest również temat drugi – polifoniczny. Dwa głosy, które w ekspozycji ukazane zostały jako wzajemnie przeciwstawne, nabierają wspólnego charakteru kantylenowego. Zbliżają się do siebie również dzięki zastosowaniu techniki imitacyjnej.

Transforming kończy się krótką codą, która poprzez stopniowe modulacje osiąga (zaskakującą w kontekście dodekafonicznego języka przeważającego w utworze) tonację f-moll.

Część druga – *Juggling* – jest toccatą o charakterze scherza. Można podzielić ją na dwie sekcje, obie cechują się dużą ruchliwością szybkich przebiegów, dodekafoniczną techniką kompozytorską, dużym ambitusem melodyki oraz dynamiki.

Tryptyk kończy się niekonwencjonalnie częścią wolną, zatytułowaną *Dreaming*. Również w tym ogniwie obecny jest dualizm myśli muzycznych. Impresjonistyczna narracja skontrastowana jest z dramatycznymi recytatywami.

Eklektyczne połączenie cech impresjonistycznych, sonorystycznych, ekspresjonistycznych, dodekafonii oraz elementów tonalności, zastosowanie znieszczonej cytaty i mgliście zarysowana programowość – to wszystko plasuje *The Blue Guitar* wśród dzieł postmodernistycznych, wyraźnie zaznaczających swoją obecność w muzyce współczesnej.

2.4.3. STOSUNEK DO TRADYCJI

The Blue Guitar Michaela Tippetta jest kolejnym przykładem dzieła, które podejmuje temat cyklu sonatowego w nowatorski, twórczy sposób, pozostając

jednocześnie w relacji do historycznego dziedzictwa tej formy. W tym kontekście uzasadnionym zadaniem wydaje się próba wskazania pewnych elementów stałych, poprzez które współczesny kompozytor, sięgając po formę sonaty, koresponduje z Schubertem, Beethovenem, Haydnem, czy nawet Scarlattim i Corellim.

Pierwszym, oczywistym odniesieniem do szeroko pojętej tradycji jest budowa trzyczęściowa. Układ części: szybka-szybka-wolna rzadko spotykany jest w historii rozwoju formy (przypomina raczej odbicie lustrzane występującego w epoce późnego baroku porządku: wolna-szybka-szybka)²⁰, jednak obecność scherza w środkowym ogniwie cyklu przywodzi na myśl praktykę XVIII i XIX wieku.

Jakkolwiek nie sposób byłoby mówić o zastosowaniu przez Tippetta formy sonatowej w pierwszej części cyklu *The Blue Guitar* – układ poszczególnych ogniw zbliżony jest raczej do swobodnej fantazji – pewne rozwiązania nawiązujące do klasycznego wzorca pierwszej części cyklu sonatowego są jednak ewidentne. Dualizm tematyczny, praca motywiczna, sekcje, które nazwać można ekspozycją i przetworzeniem – to ponadczasowe narzędzia, z których Tippett korzysta na drodze do doskonałego przedstawienia materii muzycznej.

2.5. Hans Werner Henze – Royal Winter Music nr 1

2.5.1. GENEZA

Skomponowany w 1975 roku utwór nosi podtytuł *Pierwsza sonata na temat postaci Szekspirowskich*²¹. Powstał na zamówienie jednego z najbardziej uznanych gitarzystów drugiej połowy XX wieku, a jednocześnie niestrudzonego poszukiwacza nowej, wartościowej literatury na ten instrument – Juliana Breama. Zgodnie z jego prośbą Henze miał stanąć przed zadaniem skomponowania utworu tej wagi, jaka cechuje sonatę *Hammerklavier* w twórczości fortepianowej²². W efekcie literatura gitarowa poszerzona została o dwa postmodernistyczne dzieła cykliczne nawiązujące do dramatów Szekspira. W niniejszym artykule przeanalizuję pierwsze z nich.

2.5.2. ZARYS FORMY

Utwór składa się z sześciu części – każda z nich nosi tytuł pochodzący od postaci literackiej. Pierwsze ogniwo – *Gloucester* – przybiera formę allegro sonatowego. Temat I pełen jest dysonansowych współbrzmień i kontrastów kolorystycznych (barwy zmieniające się od *sul tasto* do *sul ponticello*). Dominująca dynamika

²⁰ W.S. Newman, op. cit., s. 135.

²¹ H.W. Henze, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976, s. 5.

²² M. Orszulik, *Aspects of the Historical Development of Repertoire for the Guitar: A Case Study of Hans Werner Henze's Royal Winter Music, Sonatas on Shakespearean Characters*, (praca magisterska pisana pod kierunkiem D. Gramit), University of Alberta, Canada 2016, s. 13.

to *fff*, w warstwie rytmicznej częstym zjawiskiem są dźwięki synkopowane, wyprzedzające trzydziestodwójki oraz ostry rytm punktowany (przykład 11).



Przykład 11. Gloucester: fragment tematu I. Źródło: H.W. Henze, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976.

Temat II utrzymany jest w dynamice *ppp* – *p*. Przeważa faktura akordowa, w warstwie harmoniczej zaś często obecne są interwały tercji oraz kwarty, co nadaje muzyce kontrastujący z tematem I charakter eufoniczny. Łagodnie również rytm (przykład 12).



Przykład 12. Gloucester: fragment tematu II. Źródło: H. W. Henze, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976.

W przetworzeniu kompozytor przekształca charakterystyczne motywy poprzez ukazanie ich w nowej barwie lub artykulacji. Jest to praktyka obecna również w opisanym powyżej utworze Alberta Ginastery. Pojawiają się zatem techniki perkusyjne (*tambora*, *golpe*), wyraziste zmiany artykulacji (*sul tasto* oraz *sul ponticello*), ale również drobiazgową pracę motywiczną (przykłady 13, 14).



Przykład 13. Gloucester: fragment przetworzenie tematu I. Źródło: H.W. Henze, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976.



Przykład 14. Gloucester: fragment przetworzenie tematu II. Źródło: H.W. Henze, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976.

Zamiast ostatecznie powrócić do tematów I i II w zamykającej części reprzyzie, muzyka stopniowo oddala się od oryginalnego materiału z ekspozycji. Narracja zmierza do finału, coraz szerzej wykorzystującego efekty perkusyjne.

Druga część nosi tytuł *Romeo and Juliet*. Jest to homogeniczne w charakterze, dwugłosowe *arioso*. Kompozytor stosuje technikę imitacyjną, co przywodzi na myśl programowe przedstawienie tytułowych postaci. Część jest znacznie mniejszych rozmiarów od sąsiadujących z nią ogniów sonaty.

Następującą po niej *Ariel* scharakteryzować można jako fantazję z dwoma wiodącymi myślami tematycznymi. Tutaj również obecne są w muzyce odniesienia programowe. Zwiewny charakter wróżki z dramatu *Burza* oddany jest według tej interpretacji przez lekkie, błyskotliwe przebiegi trzydziestodwójek i sześćdziesięcioczwórek. Jej smutek kompozytor podkreśla natomiast wyjątkowym na tle całego dzieła zwrotem ku systemowi tonalnemu, skali molowej²³.

Część czwarta – *Ophelia* – jest drugim, obok *Romea i Julii*, krótkim interludium łączącym właściwe filary cyklu sonatowego. Bardzo przejrzysta i jednorodna faktura składa się z linii melodycznej prowadzonej spokojnie na tle impresjonistycznego *arpeggio*.

Kolejne ogniwo zatytułowane jest *Touchstone, Audrey and William*. Zarówno metrum ($\frac{3}{4}$), jak i określenie ekspresji zapisane przez kompozytora (*with humour*) budzą oczywiste skojarzenia z historycznie często obecnym w jednej ze środkowych części cyklu sonatowego scherzem. Wybór ten wydaje się być podyktowany w dużej mierze względami programowymi – tytułowy *Touchstone* jest w komedii *Jak wam się podoba* klaunem. Formę scharakteryzować można jako wariacje, a jednocześnie scherzo i trio, gdzie scherzo stanowi ekspozycję dla trzech myśli muzycznych i ich wariacji (każda odpowiada osobnej postaci z komedii), a trio jest miejscem przetworzenia i przeplatania się poszczególnych tematów²⁴. W ostatnim segmencie kompozytor wykorzystuje głównie frazy *Touchstone'a*, a całość kończy się krótką, bardzo intensywną codą.

Ostatnia część – *Oberon* – ma formę swobodną. Powracający kilkakrotnie zmodyfikowany temat uzasadnia jednak skojarzenia z rondem. Drugą możliwą interpretacją jest określenie *Oberona* mianem fantazji o charakterze improwizatorskim²⁵.

2.5.3. STOSUNEK DO TRADYCJI

Wykaz części i ich tytułów przywodzi na myśl raczej programową suitę niż cykl sonatowy. Obie te formy jednak przeplatają się wzajemnie już od czasów *sonaty da camera* i Arcangela Corellego²⁶. Odniesienia do dziedzictwa sonaty

²³ Ibidem, s. 61.

²⁴ Ibidem, s. 63–66.

²⁵ Ibidem, s. 67.

²⁶ M. Kowalska, op. cit., s. 234.

stają się jeszcze wyraźniejsze, gdy przedstawimy poszczególne ogniwa i ich funkcje w całym cyklu w następujący sposób: 1) *Gloucester* – forma sonatowa, 2) *Romeo and Juliet* – interludium, 3) *Ariel* – część wolna, 4) *Ophelia* – interludium, 5) *Touchstone, Audrey and William* – scherzo, 6) *Oberon* – fantazja/rondo. Rodzi się w ten sposób obraz bardzo klasycznej organizacji cyklu, gdzie filarami całej formy są: allegro sonatowe na pierwszym miejscu, część wolna i scherzo pośrodku oraz rondo/fantazja w finale.

Kompozytor stosuje podział na ekspozycję i reprzyzę, przekształca myśli tematyczne w zakresie kolorystyki, faktury, artykulacji czy agogiki, jednocześnie traktując ramy formalne bardzo indywidualnie i odkrywczo. Forma każdej z części służy przede wszystkim jak najbogatszemu oddaniu charakteru opisywanej muzyką postaci. Ukazujące się tematy i ich przetworzenia wynikają w pierwszej kolejności z potrzeb narracji.

3. Współczesna forma sonaty – uwagi końcowe

Kierunek rozważań na temat kondycji gitarowego cyklu sonatowego po 1950 roku ściśle związany jest z odpowiedzią na kilka istotnych, porządkujących pytań: czym jest tradycja w kontekście rozwijanej przez 500 lat, bardzo zróżnicowanej formy? Czy istnieje zbiór właściwości, który uzasadniałby mówienie o ogólnej tożsamości sonaty? Czy jest to dla współczesnego kompozytora forma konieczna – w sposób najlepszy z możliwych pozwalająca na realizację konkretnych treści artystycznych? Czy możliwe jest wskazanie określonego kierunku, w którym podąża ewolucja cyklu sonatowego? W moim odczuciu analiza reprezentatywnych dla omawianego okresu dzieł gitarowych daje cenne narzędzia pozwalające sformułować odpowiedzi na powyższe problemy.

3.1. Tradycja formy sonaty

Zdobycze XVIII wieku w zakresie cyklu sonatowego uchodzą często za wzorcową jego budowę²⁷. Na każdym etapie ewolucji kompozytorzy eksplorowali jednak możliwy kształt formy. Z dzisiejszej perspektywy z całą pewnością można powiedzieć, że klasycyzm jest bardzo ważnym punktem odniesienia w badaniach współczesnej sonaty, lecz encyklopedyczna definicja nie oddaje dynamiczności procesów, które nieustannie towarzyszyły i wciąż towarzyszą rozwojowi formy. W tym kontekście moją propozycją jest określenie tradycji sonatowej jako historii kształtowania się czegoś, co nazwać można *tożsamością* sonaty.

²⁷ J. Opyd, *O sonacie słów kilka*, „Internetowa Gazeta Kulturalna Salonu Literackiego” 2018, nr 5 (37), Stowarzyszenie Salon Literacki.

3.2. Tożsamość sonaty

O tożsamości sonaty decyduje kilka czynników. Niewątpliwie jednym z nich jest obecność formy umożliwiającej w bardzo spójny, dialektyczny sposób przeprowadzenie określonych myśli tematycznych. Ścierające się, kontrastujące wątki syntetycznie łączą się tu w konstrukcji złożonej z różnorodnych kontekstów muzycznych. Narracja zazwyczaj opiera się na logicznym następstwie ogniów, spajając utwory dużych rozmiarów w wewnątrznie koherentną artystyczną rozprawę. Tylko w kontakcie z całością dzieła możliwe jest właściwe zrozumienie wymowy każdej z poszczególnych części. Pomimo częstych we współczesnych sonatach odniesień do treści pozamuzycznych (por. *The Blue Guitar*, *Royal Winter Music*), cechą decydującą o opisywanej tu tożsamości jest zatem także abstrakcyjna wartość muzyki.

3.3. Czy sonata jest dla współczesnego kompozytora formą konieczną?

Wobec powyższych obserwacji rodzi się obraz pewnych charakterystycznych przymiotów właściwych sonacie. To forma sprzyjająca wielowątkowemu prowadzeniu narracji, dążeniu do przeprowadzenia zniuansowanego wywodu muzycznego. Daje zatem oryginalne narzędzia artyście stojącemu przed zadaniem zapisu myśli i emocji językiem dźwięków.

Dodatkową, niebagatelną warstwą jest możliwość gry z bezprecedensowo obszerną tradycją. Korespondencja z długą historią rozwoju formy staje się więc elementem wymowy dzieła sztuki.

3.4. Dalszy kierunek ewolucji

Parafrazując słowa Bogusława Schaeffera, można byłoby powiedzieć, że „przyszłość sonaty – jak i przyszłość w ogóle – przedstawia się dla nas bardzo mgliście”²⁸. Zasadne wydaje się jednak prześledzenie kierunku ewolucji idei sonatowej wyłaniającego się z analizowanych wcześniej utworów gitarowych.

Z pełnym przekonaniem można stwierdzić, że forma niezmiennie opiera się na pracy tematycznej. Przekształcenia odbywają się natomiast na nowych, oryginalnych płaszczyznach. Obok dominującej w tym kontekście w XVIII i XIX wieku warstwy harmoniczej coraz większą rolę odgrywa artykulacja oraz indywidualna kolorystyka instrumentu. Tematy często traktowane są bardziej jako wrażenia akustyczne niż określone struktury melodyczno-rytmiczne, co zostawia bardzo szerokie pole do przetwarzania i zniekształcania ich pod względem barwy. Tonalność zaś staje się sporadycznie stosowanym narzędziem mającym na celu podbudowanie określonego wyrazu.

²⁸ B. Schaeffer, op. cit., s. 869.

Tak jak miało to miejsce w całej historii rozwoju sonaty, w dalszym ciągu ewoluuje ona w zakresie możliwego uszeregowania części. Interesujący jest fakt, iż nowe rozwiązania formalne zazwyczaj w pewien sposób korespondują z tradycją. Niezmiennie pozostaje natomiast dążenie do syntezy myśli muzycznych na przestrzeni utworu cyklicznego.

Niemożliwe jest prognozowanie, w jakim kierunku przeobrazą się sonata gitarowa na przestrzeni kilkudziesięciu najbliższych lat, jednak „z pewnością coś z muzyki dzisiejszej należy również do muzyki przyszłej, o której nic nie wiemy, a której oczekujemy z ciekawością”²⁹.

Bibliografia

Źródła drukowane – wydania nutowe

- GINASTERA ALBERTO, *Sonata* op. 47, Boosey & Hawkes Inc., London 1984.
HENZE HANS WERNER, *Royal Winter Music*, B. Schott's Söhne, Berlin 1976.
HOPPSTOCK TILMAN, *Przedmowa*, [w:] F. Werthmüller, *Sonata in La maggiore* op. 17 per chitarra, Bèrben, Ancona 1997, s. 2.
TIPPETT MICHAEL, *The Blue Guitar*, Schott and Co. Ltd, London 1984.
WERTHMÜLLER FRANZ, *Sonata in La maggiore* op. 17 per chitarra, Bèrben, Ancona 1997.

Monografie

- BARR ALFRED H., *Picasso: Fifty Years of His Art*, Simon & Schuster, New York 1946.
BURNAY WILLIAM, *Wallace Stevens*, Twayne Publishers Inc., New York 1968.
KOWALSKA MAŁGORZATA, *ABC historii muzyki*, Musica Iagiellonica, Kraków 2001.
NEWMAN WILLIAM S., *The sonata in the classic era*, wyd. 3, University of North Carolina Press, Asheville, NC, 1983.
REHDER ROBERT, *The Poetry of Wallace Stevens*, Macmillan Press, London 1988.
ROSEN CHARLES, *Sonata forms*, W.W. Norton & Company, New York – London 1988.
SCHAEFFER BOGUSŁAW, *Dzieje muzyki*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1983.

Artykuły

- FIELDMAN HALI, *Schubert's Quartettsatz and Sonata Form's New Way*, „Journal of Musicological Research” 2002, nr 21, s. 99–146.
KITCHEN JOHN, *Baroque solo keyboard music*, „Early Music” 1995, t. 24, nr 4, Oxford University Press, Oxford, s. 715–717.

²⁹ Ibidem, s. 870.

Opyd Jowita, *O sonacie słów kilka*, „Internetowa Gazeta Kulturalna Salonu Literackiego” 2018, nr 5 (37), Stowarzyszenie Salon Literacki, brak paginacji; źródło: <http://salonliteracki.pl/new/archiwum/2018> [stan z 27.10.2022].

Dysertacje

Daszkiewicz Aleksander, *Idea barokowej sonaty na skrzypce solo w I połowie XX wieku*, (praca doktorska pisana pod kierunkiem W. Kwaśnego) Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2022.

King Charles, *Alberto Ginastera's Sonata for Guitar Op. 47: an analysis*, (praca doktorska pisana pod kierunkiem: brak informacji), The University of Arizona, USA, 1992.

Orszulik Marek, *Aspects of the Historical Development of Repertoire for the Guitar: A Case Study of Hans Werner Henze's Royal Winter Music, Sonatas on Shakespearean Characters*, (praca magisterska pisana pod kierunkiem D. Gramit), University of Alberta, Canada, 2016.

Roman Orlando, *Performer's Guide to Michael Tippett's The Blue Guitar*, (praca doktorska pisana pod kierunkiem Ch. Brewer), Florida State University, USA, 2003.

Słownik

Habela Jerzy, *Sonata, Słowniczek muzyczny*, PWM, Kraków 1998, s. 180.

The Development of the Modern Guitar Sonata

Abstract

This article explores the directions of development of the guitar sonata after the year 1950. The development of any given form is a highly dynamic process with each period bringing a wide variety of, frequently contradictory, points of view. In this context, the author performed a formal analysis of four guitar sonatas representative of the period in question: *Sonata in A major* Op. 17 by F. Werthmüller, *Sonata* Op. 47 by A. Ginastera, *The Blue Guitar* by M. Tippett and *Royal Winter Music* by H.W. Henze. The criterion for selecting the works was to allow a thorough overview of the main trends and views on the sonata cycle form present in guitar music of the second half of the 20th and the beginning of the 21st century. During the research, an image of the sonata as a cycle emerged which presents the contemporary composers with tools that allow them to pursue their artistic vision while maintaining certain immutable features of the form in question. This article attempts to define this immutable identity of the sonata.

Keywords: Guitar sonata, form evolution, guitar music after 1950, Franz Werthmüller, Alberto Ginastera, Michael Tippett, Hans Werner Henze.

