



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.01>

Radosław WIECZOREK

<https://orcid.org/0000-0001-9245-2132>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

e-mail: radoslawwieczorek@gmail.com

Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie *Sette studi* Maurizia Pisatiego

Jak cytować [how to cite]: Radosław Wieczorek, *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizia Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

Streszczenie

Kolorystyczne możliwości gitary klasycznej są cechą, która fascynowała kompozytorów zarówno w minionych epokach (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, s. 16), jak i w XX i XXI wieku. Wzrost zainteresowania barwą dźwięku w ostatnim stuleciu realizowany jest także w solowej literaturze gitarowej. Przykładem tego jest między innymi cykl etud na gitarę solo *Sette studi* Maurizia Pisatiego. Dzieło to obrazuje, w jaki sposób sonorystyczne traktowanie instrumentu przekłada się na uzyskiwanie nowych jakości ekspresyjnych i artystycznych. W artykule zdefiniowane zostanie pojęcie „sonorystyki”, zasygnalizowana zostanie rola cyklu w dorobku kompozytora oraz przedstawione zostaną różnice pomiędzy procesem interpretacji opisywanych etud a innymi kompozycjami tego typu. Opisane zostaną wyzwania techniczne i artystyczne, z którymi mierzy się wykonawca na każdym etapie pracy nad utworem – zapoznawanie się ze skomplikowanym tekstem muzycznym i z bogatymi oznaczeniami wykonawczymi; odczytanie i realizacja zamysłu kompozytora; wyostrenie ekspresji, która ułatwi wciągnięcie słuchacza w oryginalny świat brzmieniowy. W artykule zostaną również zaprezentowane przykłady kilku innych utworów, których opisanie i interpretację ułatwić może doświadczenie zdobyte podczas pracy nad *Sette studi*.

Słowa kluczowe: Maurizio Pisati, współczesna muzyka gitarowa, gitara klasyczna, etudy na gitarę, sonorystyka.

Data zgłoszenia: 8.09.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 9.09.2022/13.09.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 9.09.2022/10.10.2022

Data akceptacji: 11.12.2022

Sonorystyka – uwagi terminologiczne

Określeniem, czym jest „sonoryzm” oraz „sonorystyka”, zajęło się wielu badaczy, m.in. Krzysztof Sz wajgier¹, Hanna Kostrzewska², Iwona Lindstedt³ czy Krzysztof Droba⁴. „Sonorystyka” wydaje się być bardziej inkluzywnym terminem dla spektrum utworów, w których aspekt brzmieniowy i kolorystyczny odgrywa istotną rolę. W niniejszym artykule „sonorystyka” rozumiana jest w myśl definicji Antoniego Poszowskiego:

Sonorystyka:

- a) jest synonimem właściwości brzmieniowych dzieła i techniki zwanej czysto brzmieniową,
- b) obejmuje zagadnienia barwy dźwiękowej i całokształt zjawisk wpływających na jej realizację w utworze,
- c) stanowi nadrzędny czynnik konstrukcji dzieła, w którym wartości brzmieniowe są źródłem zasad technicznych i tektonicznych⁵.

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

- 1) dobór współbrzmiających dźwięków,
- 2) barwa instrumentalna,
- 3) sposób realizacji współbrzmienia:
 - a) faktura płaszczyzny dźwiękowej,
 - b) środki wykonawczo-techniczne i artykulacyjne⁶.

Takie ujęcie pozwala swobodnie operować pojęciami „sonorystyki”, „brzmieniowości” i „barwy”, unikając kontrowersji w zakresie przyporządkowania gitarowych utworów sonorystycznych do „sonoryzmu” lat 60. i 70. XX wieku. Wymienne stosowanie tych pojęć może skutkować zatraceniem się w szeroko pojmowanej „sonorystyce” sonoryzmu, ustanowionego przez przedstawicieli polskiej szkoły kompozytorskiej – m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Miłokaja Góreckiego czy Witolda Szalonka.

¹ Zob. K. Sz wajgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6.

² Zob. H. Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.

³ Zob. I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

⁴ Zob. K. Droba, *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, AM im. Fryderyka Chopina w Warszawie, AM im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 277–281.

⁵ A. Poszowski, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmonicznego*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, s. 163–166, cyt. za: I. Lindstedt, op. cit., s. 20.

⁶ W. Malinowski, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, nr 4, s. 31–32.

Technicznym aspektem sonorystyki gitarowej – a więc klasyfikacją istniejących technik gitarowych, która może być wskazówką dla kompozytorów – zajęli się m.in. Martin Lawrence Vishnick⁷, Seth Josel wraz z Mingiem Tsao⁸, a także Robert Allan Lunn⁹. Opracowania nie uwzględniają jednak kontekstu poszczególnych utworów, a więc ich interpretacji i problemów wykonawczych (oraz ich rozwiązań). Także na gruncie polskim sonorystyczne traktowanie gitary w takim ujęciu nie było jak dotąd opisywane.

Sette studi a twórczość kompozytora

Maurizio Pisati jest absolwentem kompozycji oraz gitary w Konserwatorium Giuseppe Verdiego w Mediolanie, dzięki czemu łączy znajomość instrumentu z warszatem kompozytorskim¹⁰. Niemniej *Sette studi* jest pierwszym cyklem zaledwie trzech utworów¹¹ Pisatiego przeznaczonych *stricte* na gitarę klasyczną solo¹²; pod względem wykorzystanych środków wykonawczych – także najbardziej nowatorskim. Z uwagi na niższy poziom trudności, prostszą fakturę oraz nieco mniejszą ilość nowych technik, pięć *Ghiribizzi* może być dobrym wprowadzeniem do muzyki współczesnej dla młodszych gitarzystów, z kolei w *Caprichos de simios y burros* w większym stopniu eksplorowany jest aspekt rytmiczny niż brzmieniowy – w tym zakresie kompozytor czerpie z *Sette studi*. Artysta chętnie wykorzystuje gitarę w utworach kameralnych, do których często dodaje partię taśmy audio, wideo bądź audio-wideo. Ponadto tworzy muzykę do sztuk teatralnych, a także eksperymentuje z teatrem instrumentalnym. Barwową wyobraźnię Pisatiego można zaobserwować choćby w duetach na gitarę z instrumentami

⁷ Zob. M.L. Vishnick, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, niepublikowana rozprawa doktorska, City, University of London, Londyn 2014.

⁸ Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.

⁹ Zob. R.A. Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, rozprawa doktorska, The Ohio State University, Columbus 2010.

¹⁰ Źródło – www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [stan z 24.11.2022].

¹¹ Swoje umiejętności doskonalił pod okiem Salvatorego Sciarrina, na Międzynarodowych Letnich Kursach Muzyki Nowej w Darmstacie, a jego kompozycje wielokrotnie nagradzano w międzynarodowych konkursach kompozytorskich. W latach 1983–1989 grał na gitarze w założonym przez siebie Laboratorio Trio, jest założycielem zespołu muzyki współczesnej ZONE, w którym gra na gitarze midi i live electronics. Współpracuje z wieloma gitarzystami, m.in. Eleną Càsoli, Arturem Tallinim czy Magnusem Anderssonem. Źródło – www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wp-content/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [stan z 24.11.2022].

¹² *Poema della Luce* czy *CHAHACK* napisane są na gitarę i taśmę, ale opcjonalnie utwór można wykonać na gitarze solo.

melodycznymi¹³, które są fantazjami na temat opisywanych etiud. *Sette studi* jest ciekawym studium możliwości sonorystycznych gitary zarówno w kontekście twórczości Pisatiego, jak i roli gitary na przełomie XX i XXI wieku.

Wyzwania interpretacyjne

Inspiracją do skomponowania *Sette studi* dla Maurizia Pisatiego była nie tylko chęć eksploracji innowacyjnych technik wykonawczych i artykulacji, ale także wsłuchania się w wewnętrzne bogactwo brzmieniowe instrumentu i stworzenia alternatywnego mikroświata, w którym dźwięki – postrzegane jako tradycyjne – stanowią wyjątek na tle gęstej, nieuchwytnej faktury. Kompozytor dyskutuje zresztą z takim rozróżnieniem, zwracając uwagę, iż „[dźwięki] *konwencjonalne* i *niekonwencjonalne* stanowią jedynie pewną klasyfikację: stłumiony dźwięk nie jest wydobyty *inaczej*, to po prostu dźwięk o określonej wysokości i barwie”¹⁴. Zastosowanie szerokiej palety środków wykonawczych możliwe było dzięki wyobraźni Pisatiego oraz jego doświadczeniu jako gitarzysty, co czyni ten utwór idiomatycznym. Udowadniają to słowa twórcy, który stwierdził, że wskazana aplikatura „nie jest tylko sugestią i powinna być traktowana jako kluczowa dla wiernej interpretacji *Sette studi*”¹⁵. Niemniej, mimo szczegółowego zapisu, w wybranych przypadkach możliwe są bardziej optymalne rozwiązania wykonawcze, a część z nich zostanie przedstawiona w dalszej części artykułu.

Urzeczywistnienie wykreowanej przez kompozytora sonorystycznej aury cyklu nie tylko stawia przed gitarzystą wyzwania techniczne, ale i zmusza do kompleksowego traktowania dzieła, wbrew pokusie schematyczności, która narzuca się podczas pracy nad muzyką operującą tropami klasyczno-romantycznymi. Zgodnie z teorią interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, w przypadku utworów czerpiących z tradycji wyraźnie można wskazać chronologiczne stadia istnienia dzieła: w „fazie k o n c e p c j i twórczej”¹⁶ przedmiot badań stanowi tekst muzyczny – już pierwsze zetknięcie z utworem umożliwia jego ogólną analizę, w wyniku której wyłaniają się forma i główne myśli kompozytora. Przedmiotem „fazy r e a l i z a c j i artystycznej”¹⁷ jest tekst dźwiękowy stwarzany przez wykonawcę – początkowa praca nad utworem w wolnych

¹³ Mowa o: *ALP* – na gitarę i flet prosty basowy, *EY DE NET* – na gitarę i perkusję, *HABERGEISS* – na gitarę i klarnet basowy, *SAMBLANA* – na gitarę i saksofon tenorowy, *YEMELES* – na gitarę i głos, *ODOLGHES* – na gitarę i kontrabas, *DERSCIALET* – na gitarę i altówkę.

¹⁴ M. Pisati, *Sette studi*, słowo wstępne, Ricordi, Milano 1991 [tłum. własne].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 58.

¹⁷ Ibidem.

tempach pozwala na opanowanie tekstu muzycznego oraz dążenie do doskonałości technicznej, w drugiej kolejności większą uwagę można skupić na aspekcie ekspresywnym, na realizacji oznaczeń wykonawczych oraz nadaniu wykonaniu indywidualnego rysu. Choć interpretacja będzie ewoluować, prawdopodobnie utwór można z powodzeniem wykonywać na koncertach, przechodząc do „fazy p e r c e p c j i estetycznej”¹⁸ – w której istnieje jako tekst słuchowy w pamięci odbiorcy – oraz rozpatrzeć go w „fazie r e c e p c j i kulturowej”¹⁹ – w której staje się tekstem symbolicznym, odebrany, zdekodowany i zwerbalizowany. Przygotowując *Sette studi*, niezwykle trudno jest zorganizować plan pracy w opisany sposób, gdyż fazy koncepcji i realizacji przenikają się, a wszelkie decyzje artystyczne immanentnie związane są z zagadnieniami technicznymi, które każdorazowo podejmowane są w kontekście fazy percepcji dzieła, a dla kompetentnej interpretacji cyklu istotne jest uwzględnienie wielu aspektów jednocześnie.

Wyzwania wykonawcze

Pierwszym krokiem podjętym przez wykonawcę powinno być przyswojenie trzystronicowej legendy objaśniającej zapis, gdyż gęsta faktura, wysoki stopień komplikacji rytmicznej, szczegółowe oznaczenia dynamiczne i rozwinięte sugestie wykonawcze oraz – przede wszystkim – bogactwo symboli przedstawiających szereg technik i rodzajów artykulacji uniemożliwiają ogólną analizę utworu. Kompozytor zastosował kilka rodzajów *tremola* i *tremolanda*, różnorodnych *glissand*, tłumionych dźwięków, flazoletów, *tappingu*, wydobywanych przy pomocy paznokci świstów, jednocześnie – co ciekawe – Pisati całkowicie zrezygnował z efektów perkusyjnych.

Ważne jest rzetelne zapoznanie się ze sferą rytmiczną kompozycji oraz oznaczeniami dynamicznymi, które definiują wybory techniczne. Utwór pełen jest wyczerpujących oznaczeń wykonawczych, których zlekceważenie może skutkować opacznym rozumieniem intencji twórcy²⁰. Sugestią dotyczącą ekspresji wybranych części może być także szata graficzna utworów: łuki frazowe, zaznaczone oddechy, stosowane pauzy i widoczna faktura, które stanowią wartościowy trop dla wykonawcy jeszcze zanim przystąpi do pracy z instrumentem.

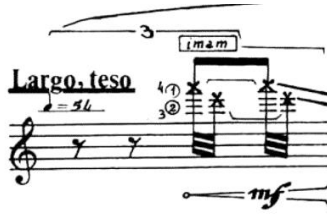
Ciekawym przykładem wymagającym całościowego podejścia jest często występująca w utworze technika *tremolando*, polegająca na bardzo szybkim i naprzemiennym uderzaniu dwóch sąsiednich strun. Choć kompozytor podkreślił, że aplikatura jest ważnym aspektem wiernej interpretacji, to stosowanie *iam*

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 58–59.

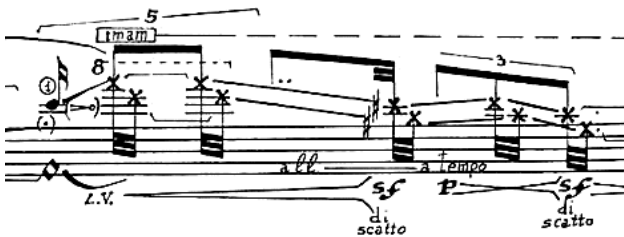
²⁰ Napotkać można oznaczenia takie, jak: *ora di slancio, frenetico e senza tempo sino a fermata; improvviso, un solo gest come un graffio; la parte inferiore come un lamento e ben risalto*.

zamiast wskazanego *imam*²¹ umożliwiłszy szybsze, płynniejsze repetycje pozwalające na swobodną realizację sonorystycznego pasma brzmień – gdyż dźwięki zaznaczone symbolem (zob. przykł. 1):



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

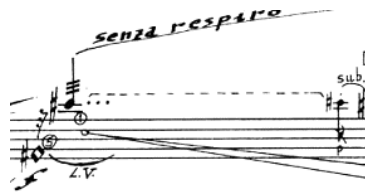
tłumione są palcami lewej ręki – oraz zarysowanie dokładnie zapisanej dynamiki. Świadomość powtarzanego schematu w prawej ręce ułatwia także wykonanie skomplikowanego rytmu, gdyż na każdą szesnastkę bądź triolę przypadać może jedna grupa *iam* – co stanowi punkt odniesienia dla całej warstwy rytmicznej etiudy. Zaznaczone *sforzata* najłatwiej zagrać każdorazowo palcem *i*, taka świadomość tworzy kolejne punkty oparcia na przestrzeni zawilej tkanki kompozycji. Opisana kolejność działania od początku uwzględnia wszystkie aspekty utworu, które zarazem ułatwią interpretację kolejnych jego segmentów (zob. przykł. 2).



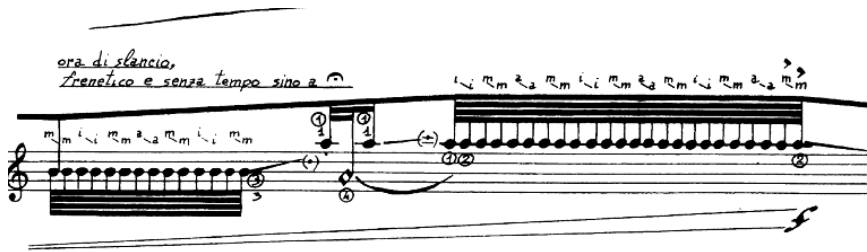
Przykład 2. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 2

Tremolando wykorzystywane jest wielokrotnie na różnorodne sposoby, dzięki czemu uzyskiwany jest odmienny rodzaj gestu ekspresyjnego. Może to być repetycja jednego dźwięku na jednej strunie (zob. przykł. 3) bądź repetycja dźwięku na dwóch strunach – w tym wypadku warto zachować aplikaturę wskazaną przez autora, gdyż gra *apoyando* pozwala na uzyskanie selektywnego, gęstego i narastającego szeregu dźwięków (zob. przykł. 4).

²¹ Etiuda może być pretekstem do rozwoju techniki tremolowej *imam*, dlatego jej wybrane fragmenty warto ćwiczyć aplikaturą wskazaną przez kompozytora. Jednak rozwiązanie, które proponuję, pozwala na bardziej precyzyjną realizację założeń artystycznych utworu.

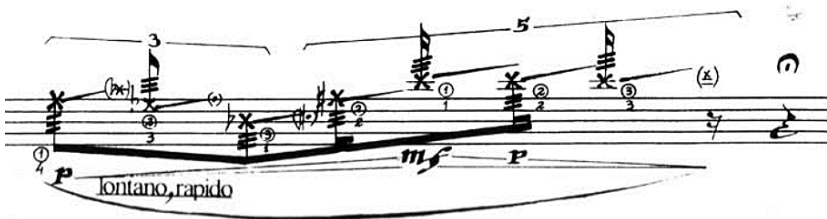


Przykład 3. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 2



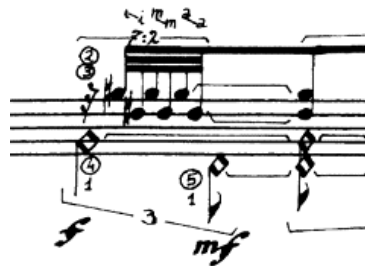
Przykład 4. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 3

Zwiewny charakter mają *tremolanda* w połączeniu z tłumionymi *glissandami* (zob. przykł. 5).



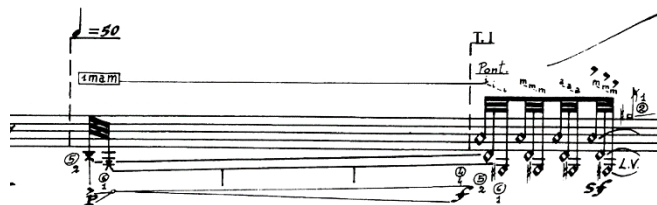
Przykład 5. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 4

Mogą one również imitować nabrzmiwanie akordów w anturazie brzących flażoletów (zob. przykł. 6).



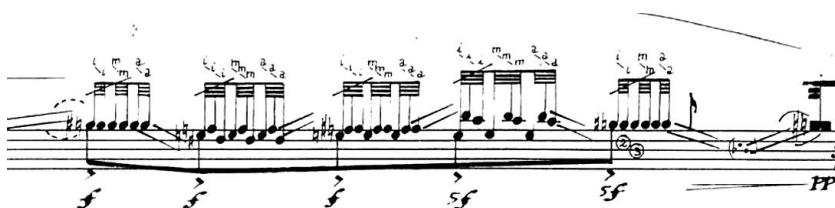
Przykład 6. M. Pisati, *Studio no. 2*, s. 5

Przytłumione dźwięki, stopniowo transformowane we flazolety, mają wyraz *quasi-spektralny* (zob. przykł. 7).



Przykład 7. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 7

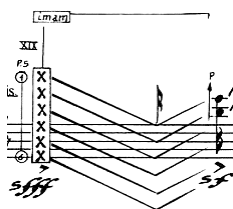
Z kolei *tremolanda* przez trzy struny wprowadzają frenetyczny, choć nieco nerwowy, nastrój (zob. przykł. 8):



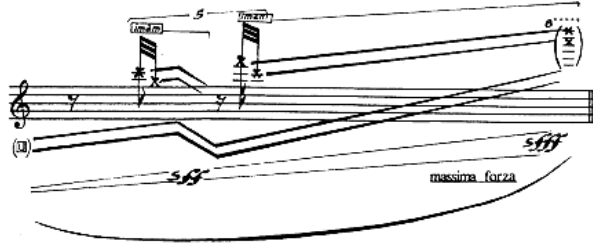
Przykład 8. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 10

Tremolando może mieć także charakter formotwórczy, gdyż *Studio no. 4* w całości oparte jest na tej technice i umożliwia zachowanie ciągłej i fluktuującej narracji (zob. przykł. 11 i 12).

Modyfikacje, wbrew wskazówkom autora, wydają się uzasadnione w przypadku zamiany *tremolanda* na ciągłe *rasgueado* – celem wydobycia dynamiki *sfff* poprzez uderzenie sześciu strun na przestrzeni dłuższego pasma dźwiękowego (zob. przykł. 9) oraz w finałowym segmencie *Studio no. 7*, gdzie zastosowanie *rasgueado*, podobnie jak powyżej, umożliwia uwolnienie większego ładunku emocjonalnego (zob. przykł. 10).

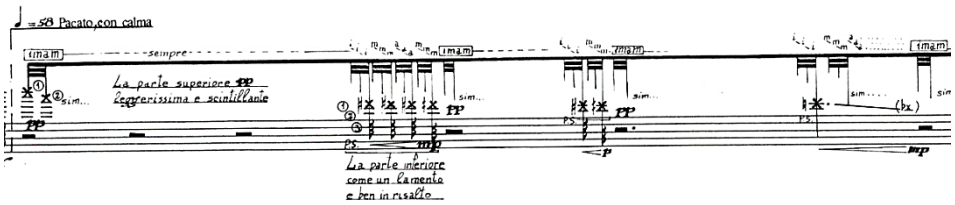


Przykład 9. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 26



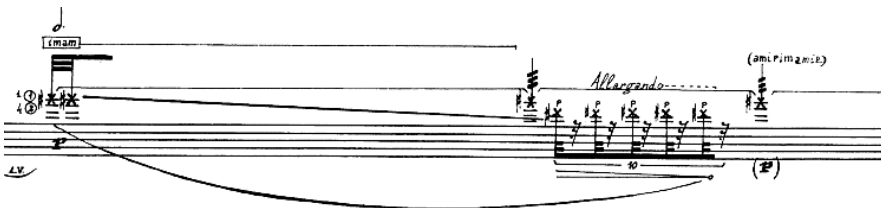
Przykład 10. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 27

Kompozytor nie różnicuje tłumienia strun prawą ręką, niemniej w tym zakresie pozostawia to gitarzyście spore pole do wykazania się. Tłumienie opuszkami lewej ręki uwydatnia niedookreśloność wysokości dźwięków, a skracanie strun paznokciami tej ręki pozwala wyeksponować zaznaczone wysokości oraz uzyskać odmienną ekspresję. Dotykane opuszkami strun e^1 i h pomaga stworzyć tło, na którym głos dolny rysuje się wyraźnie, ponieważ półtonowy (oraz mikrotonowy) pochód w dół zaznaczony jest poprzez dociskanie struny g paznokciem kciuka lewej ręki (zob. przykł. 11).



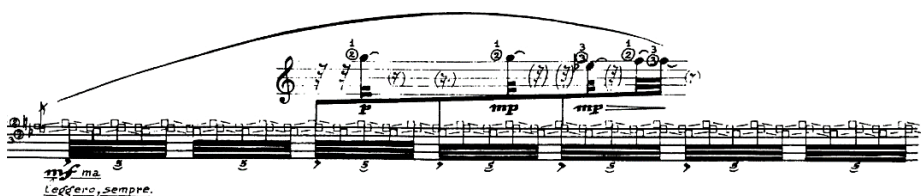
Przykład 11. M. Pisati, *Studio no. 4*, s. 12

Ciekawą transformację można zaobserwować w końcowym fragmencie *Studio no. 4*, gdzie na przestrzeni kilku sekund rozchodzące się *unisono* o określonej wysokości przemienia się we fłażolet (wydobywany przy pomocy delikatnego dotyknięcia struny), następnie w nieokreślony szum (poprzez *dociskanie* struny nieco mocniej), a finalnie staje się stojącym dźwiękiem gis^2 (przez pełne przyciśnięcie struny do progu) (zob. przykł. 12).



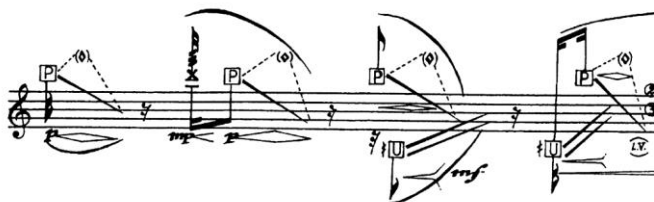
Przykład 12. M. Pisati, *Studio no. 4*, s. 15

Wśród oryginalnych środków sonorystycznych warto wyróżnić podstawowy segment *Studio no. 3*, a mianowicie tło – powstające w wyniku szybkiego, miarowego przesuwania w kwintolach interwału sekundy wielkiej o sekundę w górę i w dół jedynie przy pomocy lewej ręki – z którego wyłaniają się pojedyncze, tradycyjnie dźwięki, wydobywane nieregularnie prawą ręką. Całość tworzy ciekawą, choć niespokojną, aurę, którą wzmacnia nieregularność rytmiczna (zob. przykł. 13).



Przykład 13. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 7

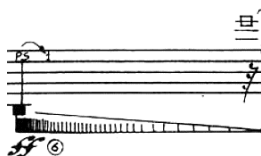
Kompozytor chętnie korzysta także z tarcia wzdłuż strun basowych, zaznaczając nie tylko fizyczny kierunek (prawo–lewo), ale i kierunek uzyskanego interwału. Dotyczyć to może jednej bądź dwóch strun jednocześnie, a ponieważ efekty te generowane są przy wykorzystaniu obu rąk, możliwe jest gęste, równoległe stosowanie tej techniki (zob. przykł. 14).



Przykład 14. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 25

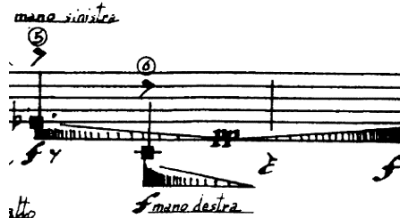
W uzyskaniu donośniejszego i bardziej przenikliwego dźwięku pomaga niestandardowe zapuszczenie paznokcia na kciuku lewej ręki.

W cyklu wykorzystanych zostało kilka odmian *tappingu* bądź *legata*. Najbardziej typowym jest nagłe – coraz szybsze, choć cichsze – uderzenie progu jedynie palcem lewej ręki (zob. przykł. 15).



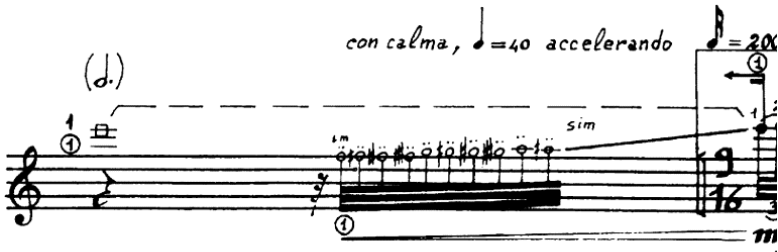
Przykład 15. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 25

Występuje także wariacja tej techniki, gdzie dźwięki wydobywane są przy pomocy obu rąk, które powinny charakteryzować się pełną niezależnością (zob. przykł. 16).



Przykład 16. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 26

Rzadko spotykanym środkiem wykonawczym w literaturze gitarowej jest specyficzny rodzaj *tappingu*, podczas którego palec lewej ręki najpierw dynamicznie skraca strunę, a następnie palce prawej uderzają zaznaczone dźwięki i efekt szklatego, multifonicznego szumu (zob. przykł. 17).



Przykład 17. M. Pisati, *Studio no. 5*, s. 17

Zagęszczanie oraz – jak zapisano – *stringendo* w kolejnym takcie udaje się uzyskać dzięki bardzo szybkiemu wydobywaniu dźwięku, korzystając z nietypowego *legata* z obu stron palca skracającego strunę (zob. przykł. 18).

Część z wykorzystanych technik nie jest nowatorska *per se*, ale sposób ich zastosowania już tak, co potwierdza przewrotną myśl kompozytorską twórcy. Przykładem jest technika *glissando*, która w XIX-wiecznych utworach, np. Johanna Kaspara Mertza²², częstokroć umożliwia śpiewne prowadzenie melodii; rzadziej – jak na choćby u Francisca Tárregi²³ – zyskuje walor lekki i humorystyczny. Pisati całkowicie zrywa z tymi konotacjami *glissanda* i osadza je w niezwykłym kontekście chaosu, niespokojnego dynamizmu bądź karykaturalnego lamentu (zob. przykł. 19 i 20).

²² J.K. Mertz, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.

²³ F. Tárrega, *Alborada*, Francisco Tárrega: Collected Guitar Works, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.

Vorticoso - (sino alle pause & c.)

$\text{♩} = 200, \text{sempre}$

mp — *stringendo*

Przykład 18. M. Pisati, *Studio no. 5*, s. 17

dim.

Przykład 19. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 4

(*n. ris.*)

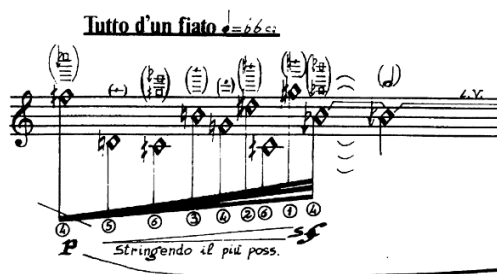
pp *timidamente,*
(*come un lamento*)

Przykład 20. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 3

Dotyczy to również flażoletów – zwykle używanych w delikatnych fragmentach; w *Studio no. 2* autor buduje z nich dysonujący wielodźwięk, składający się również z multifonów – wydobycia dwóch dźwięków na jednej strunie. W odpowiednim wydobyciu flażoletów pomaga uderzenie struny *molto ponticello* oraz prostopadłe ustawienie paznokci prawej ręki względem struny (zob. przykł. 21).

Przekonujące wykonanie *Sette studi* wymaga od gitarzysty porzucenia klasycznych ram estetycznych i spojrzenia na gitarę jako narzędzie służące do ucieleśnienia idei sonorystycznych. Nieodzowne jest dokładne przeanalizowanie sugestii wykonawczych oraz wyolbrzymienie wszystkich realizowanych oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych; tak więc *pp* powinno ograniczać się do ledwie

zauważalnego ruchu palców, z kolei *fff* czy *sfff* – skłaniać do maksymalnego wolumenu i jaskrawej barwy dźwięku, a także akceptacji wszelkich przydźwięków – absolutnie nie do przyjęcia w (post)klasycznym repertuarze. Narastanie dynamiczne na przestrzeni długich fragmentów warto zatem podkreślić, korzystając z pełnego zakresu kolorystycznego instrumentu – począwszy od ekstremalnego *sul tasto* w okolicach XII progu, po *ponticello* do miejsca, w którym nadal możliwe jest wydobywanie dźwięku o dużym natężeniu. Posługując się klasyfikacją Mieczysława Tomaszewskiego, wskazany byłby rodzaj „interpretacji w z m a c - n i a j ą c e j”²⁴. Zanadto nieśmiałe wykonanie – dość długiego cyklu – może sprawić, że słuchacz momentalnie straci zainteresowanie, a kolejne etudy i techniki będą dla niego zupełnie niezrozumiałe. Wskazówką dla interpretatora *Sette studi* mogą być unikalne cechy każdej z etud, które skontrastują je względem siebie i pozwolą dodatkowo zaciekawić odbiorcę. Poniżej przedstawiono uproszczoną tabelę opisującą wybrane elementy, wokół których można zbudować interpretację poszczególnych ogniw (zob. tab. 1).



Przykład 21. M. Pisati, *Studio no. 2*, s. 5

Tabela 1. Zestawienie elementów charakterystycznych *Sette studi*

Studio	Elementy charakterystyczne
no. 1	Flażolety spajające myśli muzyczne; wyraźne wydzielenie fraz zaznaczonych łukami.
no. 2	<i>Tutto d'un fiato</i> (na jednym oddechu); wybrzmiewające wielodźwięki.
no. 3	Naprzemiennie stosowane segmenty: tło w kwintolach oraz quasi-spektralne <i>tremolando</i> .
no. 4	<i>Tremolando</i> całkowicie spajające etiudę.
no. 5	Forma quasi-ronda – powracający motyw tappingu, przeplatany materiałem nowym bądź wywodzącym się z poprzednich etud.
no. 6	Nowy środek wykonawczy – tarcie paznokciami w poprzek strun.
no. 7	Konkluzja – pauzy zawieszające narrację, na którą składają się myśli muzyczne i techniki obecne we wszystkich poprzednich etiudach.

Źródło: opracowanie własne.

²⁴ M. Tomaszewski, op. cit., s. 44.

Elementy sonorystyczne w wybranych utworach na gitarę

Doświadczenie wyniesione z pracy nad etudami o tak specyficznej aurze brzmieniowej i zastosowanych technikach może wydawać się wartościowe jedynie w ich przypadku, jednakże okazuje się, że można je odnieść do wielu innych kompozycji, choć dotyczy to przede wszystkim utworów sonorystycznych, dla których wartości brzmieniowe są jednym z najważniejszych elementów konstrukcji dzieła muzycznego. Obszernie stosowane w *Sette studi* różne rodzaje *tremolanda* ułatwią wyćwiczenie płynnego *tremolo e ami* w skrajnych częściach *Tellur* Tristana Muraila, uwrażliwią na wydobywane z instrumentu alikwoty podczas płynnego przenoszenia palca nad kolejnymi progami, a także pomogą w zachowaniu ciągłości pomiędzy zmieniającymi się motywami (zob. przykł. 22).

Tristan MURAIL
1977

②

étouffé (dampened)

pppp ----- cresc. poco a poco -----

rasg

fuir e sortir ir. La (A emerges) (e a m i)

----- cresc. poco a poco -----

ii

18/22

non rasg

p m i

p

p a m i

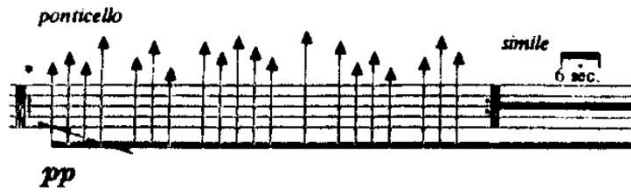
p a m i

----- cresc. poco a poco -----

Przykład 22. T. Murail, *Tellur*, s. 2

Alberto Ginastera w *Sonacie* op. 47 zastosował kilka pokrewnych technik, które napotkać można w cyklu Pisatiego. Zalicza się do nich wydobywanie „gwizdzącego dźwięku²⁵” przy pomocy kciuka i palca środkowego ciągnących strunę wzdłuż, czy improwizacja na dźwiękach o nieokreślonej wysokości, wydobywanych w okolicy otworu rezonansowego. Czerpiąc z techniki zastosowanej w *Sette studi*, fragmentowi można nadać oryginalny wyraz, odpowiednio dociskając struny opuszkami bądź paznokciami (zob. przykł. 23).

²⁵ A. Ginastera, *Sonata* op. 47, objaśnienia wykonawcze, Boosey & Hawkes, London 1984 [tłum. własne].



Przykład 23. A. Ginastera, *Sonata* op. 47, *Scherzo*, t. 89–90

W tej części – w *Scherzu* – kompozytor sugeruje, że „interpretacja dynamiki powinna umożliwiać maksymalny stopień kontrastu”²⁶, podobnie jak w *Sette studi*, ekstremalna realizacja oznaczeń wykonawczych oraz dodatkowe ich podkreślenie odpowiednią barwą wydają się być wyjątkowo trafne.

Korzystanie z pełnej palety kolorystycznej w pierwszej części *Vientulības sonāte* Pēterisa Vaska (*Pensieroso*) pomaga ukształtować każdy motyw, zróżnicować ekspresyjnie, jednocześnie podtrzymać napięcie, które koresponduje z rwanym typem narracji. Od wyobraźni i wrażliwości wykonawcy zależy, jakie środki sonorystyczne podkreśli, aby nadać części osobistego charakteru: stopień wykorzystania barwy, prędkość *glissanda*, wybór struny, na której grana jest melodia, czy decyzja o wybrzmiewaniu poszczególnych dźwięków. Podobnie jak pełny cykl *Sette studi*, *Sonatę* warto skontrastować na przestrzeni kolejnych ogniw: *Pensieroso* – porwane i ulotne, traktowane sonorystycznie, *Risoluto* – o charakterze toccaty, wykonane z rytmiczną precyzją (zwłaszcza w zakresie pauz) i wyrazistą artykulacją, *Con dolore* – w którym barwa jest środkiem do śpiewnego i przejmującego kształtowania melodii, a wybrzmiewające wielodźwięki podkreślają doniosłą aurę. Wydaje się, że także w przypadku *Vientulības sonāte* podobne zróżnicowanie kolejnych części pozytywnie wpłynie na odbiór słuchaczy.

Podsumowanie

Uniwersalną praktyką – do której zmusza opisywany cykl – jest holistyczne podejście do interpretacji, od początku uwzględniające wszystkie fazy istnienia dzieła, w którym refleksja nad intencją twórcy momentalnie powinna łączyć się z poszukiwaniem praktycznego rozwiązania wykonawczego, umożliwiającego nadanie odpowiedniej ekspresji oraz czytelnego dla słuchacza. Paleta emocji, których może doświadczyć odbiorca, jest wyjątkowo szeroka, choć przyjmowana bardzo indywidualnie: cicha dynamika może generować napięcie, bądź przeciwnie – stagnację i poczucie spokoju, nietypowe środki – ciekawość, szok lub rozbawienie. Z własnego doświadczenia jako wykonawcy wynika, że przede wszystkim utwór nie pozostawia obojętnym. Etiudy Maurizia Pisatiego skłaniają

²⁶ Ibidem, s. 3 [tłum. własne].

gitarzystę do eksploracji możliwości kolorystycznych instrumentu, z których warto szeroko korzystać, wykonując dowolne kompozycje. Rozważanie znaczenia odcinków lub pełnych ogniów w kontekście całej formy jest zresztą istotne w przypadku interpretacji utworów ze wszystkich epok – na tle opisywanego cyklu ten problem jedynie rysuje się jeszcze wyraźniej. Sonorystyczne *Sette studi* mogą być – poza przestrzenią do wyrażenia niespotykanych idei muzycznych i emocji, oraz wzbogacenia aparatu technicznego – kolejną zachętą dla kompozytorów do tworzenia na gitarę i wykorzystania jej bogatych możliwości zgodnie z osobistą wrażliwością artystyczną.

Bibliografia

Źródła

- Ginastera Alberto, *Sonata* op. 47, legenda, Boosey & Hawkes, London 1984.
Mertz Johann Kaspar, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.
Murail Tristan, *Tellur*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1978.
Pisati Maurizio, *Sette studi*, Ricordi, Milano 1991.
Tárrega Francisco, *Alborada*, [w:] *Francisco Tárrega: Collected Guitar Works*, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.
Vasks Pēteris, *Vientulības sonāte*, Schott, Mainz 1993.
www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wpcontent/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [stan z 24.11.2022].
www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [stan z 24.11.2022].

Opracowania

- Josel Seth, Tsao Ming, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.
Kostrzevska Hanna, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.
Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, [<https://doi.org/10.31338/uw.9788323510024>].
Sor Fernando, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832.
Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstruksans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.

Artykuły

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

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

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

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

Dysertacje

Lunn Robert Allan, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, (wydruk komputerowy dysertacji doktorskiej pisanej pod kierunkiem D. Harrisa), The Ohio State University, Columbus 2010.

Vishnick Martin Lawrence, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, (wydruk niepublikowanej rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem D. Smalleya), City, University of London, London 2014.

Guitar Sonoristics in *Sette studi* by Maurizio Pisati

Abstract

The tone colour capabilities of the classical guitar have fascinated composers of earlier periods (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, p. 16) as well as those of the 20th and 21st centuries. The growing interest in timbre in the past century is also apparent in solo guitar music. An example of this is a collection of studies for guitar solo entitled *Sette studi* by Maurizio Pisati. This work illustrates how the sonoristic approach towards the instrument allows to achieve new expressive and artistic qualities. This article aims to define the concept of “sonoristics”, indicate the role of the cycle among the composer’s works, and present the differences between the interpretation of the described studies and other works of the same type. Furthermore, the author shall describe the technical and artistic challenges the performer is faced with at each stage of working on the piece: familiarizing oneself with a complex music score and abundant performance markings; understanding and performing the composer’s intentions; sharpening the expression to help draw the listener into an original soundscape. The article will also present several examples of other works, the learning and interpretation of which can be facilitated by the experience gained while working on *Sette studi*.

Keywords: Maurizio Pisati, contemporary guitar music, classical guitar, studies for guitar, sonoristics.

