



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.04>

Małgorzata ŻEGLEŃ-WŁODARCZYK

<https://orcid.org/0000-0003-2505-5190>

Zespół Szkół Muzycznych w Wieliczce

e-mail: mwlodarc@vp.pl

Sonaty solowe na gitarę angielską Tommasa Giordaniego jako przykład literatury gitarowej II połowy XVIII wieku

Jak cytować [how to cite]: M. Żegleń-Włodarczyk, *Sonaty solowe na gitarę angielską Tommasa Giordaniego jako przykład literatury gitarowej II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2023, t. 18, s. 191–224, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2023.18.04>.

Streszczenie

Niniejsze opracowanie ma na celu przedstawienie sześciu sonat solowych, autorstwa Tommasa Giordaniego (ca. 1730–1806), będących przykładem literatury gitarowej II połowy XVIII wieku. Kompozycje te zostały oryginalnie napisane na gitarę angielską z towarzyszeniem *basso continuo* realizowanym na klawesynie i pochodzą ze zbioru pt. *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord, and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, wydanego przez Longman & Broderip w Londynie w 1780 roku.

Słowa kluczowe: gitara angielska, *guittar*, sonaty na gitarę angielską, dzieła okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem, twórczość kompozytorów włoskich, Tommaso Giordani.

Wprowadzenie

Literatura gitarowa z II połowy XVIII wieku nie funkcjonuje dziś w powszechnym obiegu. Jest właściwie nieznaną, w znacznym stopniu nieodkrytą, a na es-

Data zgłoszenia: 30.06.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 1: 14.10.2023 / 16.10.2023

Data wysłania / zwrotu recenzji 2: 14.10.2023 / 20.11.2023

Data akceptacji: 10.01.2024

tradach koncertowych czy w kanonach akademickich – szczególnie na gruncie polskim – niemalże nieobecna¹. Przypuszczać można, iż jej istnienie pozostaje poza świadomością dzisiejszych wykonawców ze względu na dynamiczną sytuację panującą na ówczesnym europejskim rynku muzycznym. Obfitował on w wiele – dziś zapomnianych – eksperymentalnych, innowacyjnych typów szykowych chordofonów szarpanych, różniących się między sobą pod względem budowy i stroju. Lutnia wychodziła powoli z mody, a gitara hiszpańska pojawiła się dopiero z końcem XVIII stulecia. Tę lukę w repertuarze gitarowym doskonale może zapełnić przeznaczona na gitarę angielską bogata literatura – solowa i kameralna – która poza niekwestionowanymi walorami artystycznymi posiada olbrzymią wartość dydaktyczną. Otwierając bowiem szeroką perspektywę jej wykonywania, nie tylko zachowujemy ciągłość w twórczości gitarowej od czasów renesansu, aż do dziś, ale dotykamy mało znanego świata estetyki okresu przejściowego między barokiem a klasycyzmem, opisywanego w traktatach Leopolda Mozarta (1719–1787), Carla Philippa Emanuela Bacha (1714–1788) czy Johanna Joachima Quantza (1697–1773). Gitara angielska, znana również pod nazwą *guitar*, posiada jednak strój otwarty², różniący się zasadniczo od zastosowanego w gitarze klasycznej³, przez co zachodzi potrzeba opracowania na nią wspomnianej literatury. I choć twórczość ta jest w dużej mierze wykonalna na dzisiejszym instrumencie, pojawiają się problemy wykonawcze związane z odwzorowaniem oryginalnej aplikatury czy zachowaniem faktury.

1. Gitara angielska (*guitar*) – zarys historyczno-kulturowy

Początki *guitar* sięgają połowy lat 50. XVIII wieku. Instrument wywodzi się z Londynu, o czym świadczy najwcześniejszy zachowany egzemplarz wykonany w 1756 roku przez Remerusa Liessema (przed 1730–1760), pierwsza szkoła gry – *Sixty Six Lessons for the Cetra or Guittar* (1757) Giovanniego Battisty Marellego (ok. 1745–ok. 1778), obraz Arthura Devisa (1712–1787) *Portrait of a Lady* (1757) – przedstawiający damę z gitarą angielską, czy wzmianki prasowe z 1754 roku⁴.

¹ Okazjonalnie spotkać można kwintety gitarowe Luigiego Boccheriniego (1743–1805), partity Giuseppe Antonia Brescianella (1690–1758), ewentualnie pojedyncze utwory mniej znanych kompozytorów, jak Jan Křtitel Vaňhal (1739–1813) czy Giacomo Merchi (1730–1789). Z kolei muzyka pisana na gitarę angielską istnieje wyłącznie w postaci nielicznych nagrań twórczości Jamesa Oswalda (1710–1769), Francesca Geminianiego (1687–1762), Rudolfa Straubego (1717–1785), Johanna Christiana Bacha (1735–1782) czy T. Giordaniego.

² Strój, w którym kolejne dźwięki pustych strun tworzą konkretny akord, np. C-dur przy stroju C, G-dur przy G, itd.

³ Strój gitary klasycznej: E A d g h e¹.

⁴ P. Pouloupoulos, *The Guittar in the British Isles, 1750–1810*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: dr D. Martin, prof. A. Myers, University of Edinburgh, Edynburg 2011, s. 78.

Rozrastający się Londyn był wówczas największym miastem Europy, z siedzibą dworu królewskiego i Kościoła, głównym portem oraz wyższymi uczelniami Royal Society of London for the Promotion of Natural Knowledge czy Royal Academy of Arts. W dobie oświecenia i rewolucji przemysłowej, niosących ze sobą rozwój technologiczny, gospodarczy, społeczny i kulturowy, miasto stało się atrakcyjne dla turystów, emigrantów, naukowców i artystów z całego kontynentu. Powstała też zamożna klasa średnia zorientowana na konsumpcjonizm i modę. Wielokulturowa metropolia szybko przeobraziła się w centrum modnego towarzystwa, którego podstawową rozrywką – obok odwiedzania teatrów i ogrodów – pozostawała muzyka. W dobrym tonie było posiadanie instrumentów, jak klawesyn czy gitara, służących do ozdoby salonów, wspólnego muzykowania, ale i podniesienia statusu społecznego czy demonstrowania umiejętności gruntownie wykształconych panien dobrze sytuowanym kandydatom na mężów.

Niezwykłą popularnością i uznaniem we wszystkich warstwach społecznych, a w szczególności wśród dam z arystokratycznych rodzin, cieszyła się gitara angielska. Powstawało mnóstwo przeznaczonych na nią publikacji nutowych – dla profesjonalnych wykonawców i amatorów – oraz szkół gry. Pod koniec XVIII wieku kultura gitarowa stała się już brytyjską cechą narodową. Istniało wiele odmian *guitar*, a warsztaty lutnicze, chcąc sprostać potrzebom rynku, udoskonalały i patentowały coraz to nowe innowacje i udogodnienia, jak klawisz⁵ (budzące entuzjazm u arystokratek, gdyż nie tylko chroniły paznokcie przed kontaktem z metalowymi strunami, ale też dawały dźwięk podobny do modnego wówczas *pianoforte*), schodkowa podstrunnica czy coraz bardziej precyzyjne mechanizmy do strojenia.



Rycina 1. Gitara angielska ze zbiorów Victoria & Albert Museum w Londynie. Fot. M. Żegleń-Włodarczyk/archiwum własne

⁵ Najpopularniejszym rodzajem zewnętrznego mechanizmu klawiszowego, produkowanego od lat 70. XVIII wieku, głównie przez Johna Prestona i Christiana Clausa, był „Smith’s Patent Box” – owalne, drewniane pudełko, montowane za pomocą śrub na spodzie pudła rezonansowego, zawieszane nad mostkiem na dwóch ramionach i sięgające aż do rozety. Bardziej skomplikowany był późniejszy – wewnętrzny – mechanizm, skonstruowany i opatentowany przez Ch. Clausa w 1783 roku, stosowany w tzw. *piano forte guitar*.

Instrument funkcjonował aż do połowy wieku XIX, docierając poza granice Wielkiej Brytanii, w tym do jej kolonii w Ameryce Północnej i Indiach oraz do większości krajów europejskich, również Polski⁶.

2. Podstawowe informacje na temat instrumentu

Gitara angielska doskonale wpisuje się w panujący w II połowie XVIII wieku trend produkcji „eksperymentalnych” instrumentów, ulegających ciągłym modyfikacjom. Jej forma i wygląd zewnętrzny różniły się od siebie w zależności od czasu powstania, warsztatu, przeznaczenia (koncerty profesjonalnych wykonawców-wirtuozów, muzykowanie domowe, ozdoba salonów), narodowości i indywidualnych upodobań lutnika czy zasobności portfela nabywcy. Doposażano ją także w dodatkowe akcesoria (jak kapodaster czy wspomniane mechanizmy klawiszowe) i stosowano innowacyjne rozwiązania konstrukcyjne. Droższe instrumenty dekorowano fornirami, inkrustacjami i kosztownymi materiałami – kością słoniową, hebanem czy masą perłową. Były też oznaczane etykietami lub grawerowanymi znakami firmowymi liczących się twórców.

Mimo wielu odmian *guitar* można dokonać pewnego rodzaju standaryzacji. Jest to niewielki instrument, przypominający mandolinę lub funkcjonujący równolegle na Wyspach Brytyjskich *cittern*. Posiada trzy główne części: pudło rezonansowe, szyjkę z podstrunnicą oraz główkę z mechanizmem do strojenia. Typowa menzura waha się od 37,8 cm do 53,0 cm, jednak dla większości instrumentów wynosi ok. 42 cm⁷. Owalne lub okrągłe pudło rezonansowe nawiązuje kształtem do łyż, gruszki, migdału, dzwonu czy jajka⁸. Liczba mosiężnych, chromatycznych progów oscyluje między 12 a 19, a skala obejmuje najczęściej 2,5 oktawy. Cechą charakterystyczną wszystkich *guitar* są metalowe struny (9 do 12) – zazwyczaj pojedyncze basowe i podwójne lub potrójne na wyższych dźwiękach – w sześciu, sporadycznie w siedmiu, chórach o stroju otwartym, składającym się z dźwięków akordu durowego, z najwyższymi chórmi strojonymi *unisono*. Najczęściej – jak podają szkoły gry i grawerunki na główkach zachowanych instrumentów – był to strój C⁹, ale spotkać można również G i A. Trzymanie i technika gry zbliżone są do lutniowej (z małym palcem opartym o pudło rezonansowe). Kompozytorzy stosowali zapis nutowy z przenośnikiem oktawowym –

⁶ W polskich źródłach gitara angielska pojawia się na przełomie XVIII i XIX wieku, m.in. pod nazwą *gittara* czy *gittarra*. Zachowane kompozycje wskazują na stosowanie w przeważającej większości instrumentów o stroju otwartym G (rzadziej C).

⁷ P. Pouloupoulos, op. cit., s. 13, 294.

⁸ W angielskich źródłach określone są jako: „Teardrop”, „Festooned teardrop”, „Pear”, „Festooned pear”, „Almond”, „Bell S-top”, „Bell J-top” oraz „Egg”.

⁹ Kolejne dźwięki pustych strun tworzyły akord C-dur: c e gg c¹c¹ e¹e¹ g¹g¹.

transpozycja o oktawę w dół – i sporadycznie tabulatury¹⁰. W tabeli 1. znajduje się zestawienie podstawowych informacji dotyczących gitary angielskiej.

Tabela 1. Zestawienie podstawowych informacji nt. gitary angielskiej

długość	65,7–91,5 cm
szerokość	26,5–36,0 cm
głębokość	5,6–12,0 cm
menzura	37,8–53,0 cm, głównie ok. 42 cm
strój otwarty	C, rzadziej G-dur/A-dur
liczba progów	12–19
struny (materiał)	metalowe
liczba strun	9–12, głównie 10 w 6 chórach (w tym pojedyncze, podwójne i potrójne)
technika gry – prawa ręka	palce – zbliżona do lutniowej/klawiszowe
trzymanie instrumentu	zbliżone do trzymania lutni
zapis	nutowy (z przenośnikiem oktawowym), tabulatury

Źródło: opracowanie własne

3. Cechy konstrukcyjne i dyspozycja *guitar* niezbędne do wykonania sonat solowych Tommasa Giordaniego

Będąc tematem niniejszego artykułu sonaty Tommasa Giordaniego, pochodzące ze zbioru *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord, and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, zostały napisane na gitarę angielską posiadającą konkretną dyspozycję. Kompozytor, współpracując przez wiele lat z firmą Longman & Broderip¹¹, musiał mieć do czynienia z modelami *guitar* wyprodukowanymi w jej warsztatach. Należy nadmienić, iż w latach 1768–1797, a więc blisko 30 lat, stanowiła ona centrum życia muzycznego Londynu, a zakres jej działalności nie ograniczał się wyłącznie do wydawnictwa. Kompania świadczyła wszelkiego rodzaju usługi muzyczne. W dwóch sklepach – poza drukowanymi oraz sprowadzonymi nutami, książkami i czasopismami muzycznymi – można było zaopatrzyć się w szkoły gry¹², instrumenty pochodzące z własnych

¹⁰ Tabulatury spotkać można w szkole gry *The Art of Playing the Guitar or Cittra* (1760) Francesca Geminianiego (1687–1762).

¹¹ Której częścią była oficyna wydawnicza – jej nakładem został opublikowany zbiór *Six Solos...*

¹² Wśród setek publikacji wydawnictwa Longman & Broderip znajdują się szkoły gry na klawesynie, fortepianie, flecie, oboju, fagocie, klarnecie, dudach szkockich, skrzypcach, gitarze angielskiej, mandolinie, harfie, *cittern* i wiolonczeli.

manufaktur¹³ wraz z akcesoriami i późniejszą renowacją, a nawet wykupić lekcje z nauczycielem. Firma zajmowała się także sprzedażą biletów na koncerty czy zapewnianiem rozrywki wizytującym artystom. Najczęściej wytwarzane w zakładach Longman & Broderip i w innych pracowniach¹⁴ gitary angielskie posiadały 10 strun w 6 chórach oraz strój otwarty C. Komponowanie na instrumenty o cieszącej się największą popularnością dyspozycji pozwalało twórcom dotrzeć do bardzo szerokiego grona odbiorców-wykonawców. Na taki też model napisany został zbiór *Six Solos...*, a co ważniejsze – tylko na nim jest wykonalny. Wysoki stopień zaawansowania sonat (przejawiający się m.in. w szybkich repetowanych dźwiękach, zróżnicowanej artykulacji czy skomplikowanych ozdobnikach) wyklucza użycie *guitar* z mało precyzyjnymi mechanizmami klawiszowymi. Dodatkowo zastosowane tonacje (głównie C-dur) powodują, że wykorzystanie instrumentu o innym stroju niosłoby za sobą konieczność zmian aplikatury na trudniejsze układy palców lewej ręki.

4. Tommaso Giordani (ca. 1730–1806) – rys biograficzny

Autor *solos* – **Tommaso Giordani** – urodził się w Neapolu w 1730 lub 1733 roku. Pochodził z rodziny wędrownych śpiewaków, wystawiających opery komiczne. Sam jednak był kompozytorem i klawesynistą, prawdopodobnie członkiem orkiestry. W latach 1745–1764 trupa teatralna, pod kierownictwem ojca – Giuseppa Giordaniego (ok. 1695–1764?) – odbyła *tournee* po w wielu państwach Europy, jak: Włochy, Austria, Niemcy, Holandia, Francja, Anglia czy Irlandia. T. Giordani stał się w tym czasie najbardziej znanym członkiem rodziny. Osiadł w Wielkiej Brytanii w 1764 roku, działając jednocześnie na terenie Londynu i Dublinia, gdzie przez wiele kolejnych sezonów artystycznych pełnił funkcję kompozytora, dyrygenta, reżysera i dyrektora królewskich teatrów operowych – Smock Alley i Crow Street w Dublinie oraz Haymarket i Drury Lane w Londynie. Świadczył też różne usługi we wszystkich miejskich teatrach. Poza tą działalnością komponował utwory dla amatorów i wykształconych muzyków, skupiających się przy londyńskim centrum kulturalnym Vauxhall Pleasure Gardens. W 1771 roku podjął współpracę z wydawnictwem Longman & Broderip, w którym publikował aż do ok. 1780 roku. To właśnie związek z tą instytucją miał dla powstania zbioru *Six Solos...* kluczowe znaczenie. Tym bardziej, że napisał go na gitarę angielską – instrument będący wówczas u szczytu swojej popularności, a więc, jak się można

¹³ Należały do nich m.in. gitary angielskie, klawesyny, *pianoforte*, harfy, organy, instrumenty smyczkowe, dęte, a nawet perkusyjne.

¹⁴ Pod koniec XVIII wieku na samych Wyspach Brytyjskich w produkcję i handel gitarami zaangażowane były co najmniej 52 manufaktury. Szacuje się, że w latach 1750–1810 powstało tam ponad 13 000 tych instrumentów.

spodziewać, przynoszący firmie duże dochody. Latem 1783 roku kompozytor powrócił do Irlandii, gdzie wraz ze znanym tenorem Michaeliem Leonim (ok. 1750–1797) otworzył English Opera House. Jednak, mimo artystycznych sukcesów, brak stałego grona odbiorców przyczynił się do bankructwa teatru. Dla zapewnienia sobie dochodów T. Giordani zmuszony był podjąć pracę organisty w katedrze Mariackiej w Dublinie. Funkcję tę pełnił aż do 1798 roku. Był nie tylko szanowanym twórcą, ale też propagatorem muzyki irlandzkiej, co zaowocowało wybraniem go w 1794 roku na przewodniczącego fundacji Irish Music Fund. Zmarł w Dublinie, w swojej rezydencji przy ulicy Great Britain, 23 lub 24 lutego 1806 roku. Informacja na temat pogrzebu zachowała się w protokole Irish Music Fund z 24 lutego 1806 roku, kiedy to odnotowano wypłatę na ten cel 5 gwinei. Na łamach „The Dublin Evening Post” nr 6257 z 25 lutego pojawił się anon:

Giordani, the famous Composer, has departed this life. Many of his musical productions are of the first order, and will be retained by every perfect judge of the divine science.

[Giordani, sławny kompozytor, dokonał żywota. Wiele jego produkcji muzycznych jest pierwszego rzędu i zostaną zachowane [w pamięci] każdego doskonałego znawcy [jego] boskich umiejętności]¹⁵.

Jedyny znany opis T. Giordaniego pochodzi z 1781 roku ze wspomnień londyńskiego librecisty, sąsiada kompozytora – Johna O’Keeffe’go (1747–1833). W II tomie pamiętnika *Recollections of the Life of John O’Keeffe* autor określa go jako miłego, starszego, wysokiego i eleganckiego mężczyznę¹⁶. Postaci T. Giordaniego przypisywany jest obraz *Portret gentlemana* (ok. 1740), pędzla włoskiego artysty Frà Galgaria (1655–1743), znajdujący się obecnie w Museo Poldi Pezzoli w Mediolanie. Jednak nie może to być prawdziwy wizerunek kompozytora, gdyż w chwili malowania miałby on 7–10 lat. Dzieło przybliży za to wygląd „typowego” ówczesnego gentlemana, noszącego modną czarną kokardę, krótką perukę, dwurożny kapelusz oraz aksamitną kamizelkę ze złotymi lub srebrnymi zdobieniami.

Tomasso Giordani był cenionym muzykiem i niezwykle płodnym kompozytorem. Napisał ponad 50 oper (głównie *buffa*) i dzieł scenicznych, jak maski, pantomimy czy *pasticc*¹⁷, również we współpracy z innymi kompozytorami (także – co znamienne dla tamtych czasów – bez ich wiedzy i zgody). W jego bogatą spuściznę wpisują się kantaty, oratorium, mnóstwo pieśni (w języku włoskim i angielskim), muzyka orkiestrowa (w tym uwertury), kompozycje na instrumenty solowe (marsze, menuety, preludia), obsady kameralne (duety fletowe, smyczkowe i klawiszowe, tria m.in. z udziałem gitary angielskiej, kwartety, kwintety,

¹⁵ „The Dublin Evening Post” z 25.02.1806, Dublin. Tłumaczenie własne, 2023.

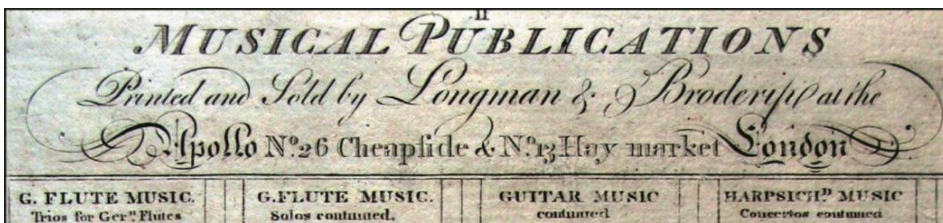
¹⁶ J. O’Keeffe, *Recollections of the Life of John O’Keeffe*, t. 2, Londyn 1826, s. 46.

¹⁷ *Pasticci* – utwory komponowane przez kilku muzyków – w XVIII wieku odmiana opery, polegająca na łączeniu odcinków muzycznych z różnych oper o odrębnym *libretto*.

sonaty na różne składy, również z *basso continuo*) oraz koncerty (na instrumenty dęte, smyczkowe i klawiszowe). Jest ponadto autorem dwóch szkół gry – na skrzypce z klawesynem/*pianoforte* oraz na instrumenty klawiszowe. W tak dużym dorobku kompozytorskim próżno jednak szukać twórczości na gitarę angielską jako instrument solowy. Istnieją jedynie omawiane sonaty ze zbioru *Six Solos...*

5. Zbiór *Six Solos...* – geneza dzieła

Zbiór *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass* T. Giordaniego został wydany w Londynie w 1780 roku, przez kompanię Longman & Broderip. Publikacja zawiera 6 dwuczęściowych sonat solowych na gitarę angielską oraz *Trio* na gitarę angielską, skrzypce oraz basowy instrument melodyczny. Rok powstania zbioru *Six Solos...* został ustalony niedawno przez autorkę niniejszego opracowania na 1780. Do tego czasu dostępne źródła podawały przybliżoną datę – ok. 1780. Informacji na ten temat można doszukać się, śledząc historię wydawnictwa Longman & Broderip, a przede wszystkim jego siedzib oraz publikacji. Spółka funkcjonowała na terenie Londynu w latach 1768–1797 i posiadała dwa lokale mieszczące się przy ulicach Cheapside 26 oraz Haymarket 13. Pierwszy, główny sklep muzyczny zajmował budynek przy Cheapside. Oddział przy Haymarket, położony w sąsiedztwie Teatru Królewskiego, został zakupiony dopiero 2 listopada 1782 roku. Jednak już dwa lata wcześniej, w 1780 roku, firma miała prawa do użytkowania lokalu. Kupiła je za £40 na sezon¹⁸ od teatralnego kopisty Leopolda di Micheli, który właśnie wtedy otrzymał dotację na publikacje muzyczne. Zatem od tego roku – 1780 – na wydaniach oficyny mogły pojawiać się oba adresy – co widoczne jest również na pierwszej stronie zbioru *Six Solos...* T. Giordaniego.



Rycina 2. Karta ze zbioru *Six Solos...* z adresami obu siedzib firmy Longman & Broderip¹⁹

¹⁸ Red. M. Kassler, *The Music Trade in Georgian England*, Routledge, Londyn – Nowy Jork 2011, s. 3.

¹⁹ T. Giordani, *Six Solos...*, s. 1.

Ponadto na wydrukowanej w zbiorze liście publikacji²⁰ Longman & Broderip nie figurują utwory skomponowane po 1780 roku. Zatem rok 1780 wydaje się nie tylko najbardziej prawdopodobną, ale i jedyną możliwą datą wydania zbioru T. Giordaniego *Six Solos...*

Istotne źródło informacji stanowi karta tytułowa zbioru. Pierwszą ważną przesłanką – idąc od góry – jest dedykacja dla hrabiny Auguste Marcolini (*Auguste Comtesse Marcolini*), co w dobie popularności gitary angielskiej w kręgu arystokratek wydaje się być zrozumiałe. Według leksykonu niemieckich uczonych *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller* hrabina Auguste Marcolini (*la Comtesse Auguste Marcolini*) była młodą damą maltańską (*Dame de Malthe*)²¹. Jednak – poza zachowanym dekoracyjnym, srebrnym medalionem²² z herbem rodziny na Krzyżu Maltańskim – nie udało odnaleźć w źródłach żadnych informacji ani na temat życia hrabiny, ani jej związków z T. Giordanim. Kolejno odczytać można nr katalogowy publikacji (*No. 53*), widniejący w prawym górnym rogu karty tytułowej. Na środku znajduje się tytuł zbioru – *Six Solos for a Guitar*²³ *with a thorough Bass for the Harpsicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*. Wynika z niego obsada, na jaką napisane są kompozycje. W przypadku *solos* jest to gitara angielska z towarzyszeniem klawesynu, wskazanym do realizacji partii *basso continuo*, natomiast *Trio* powinno być wykonywane na gitarze angielskiej, skrzypcach oraz basowym instrumencie melodycznym. Nazwisko kompozytora zapisane jest jako *SIG.^R GIORDANI*. Wydawnictwo zwyczajowo nie drukowało imion swoich twórców. Jednak identyfikację ułatwia to, że Tommaso współpracował w tym czasie z Longman & Broderip jako jedyny twórca z rodziny Tommaso. Zbiór sprzedawany był za kwotę 6 funtów (*Price £6*).

Ostatnią informacją jest nazwa i adres wydawnictwa oraz sklepu muzycznego „rodziny królewskiej”:

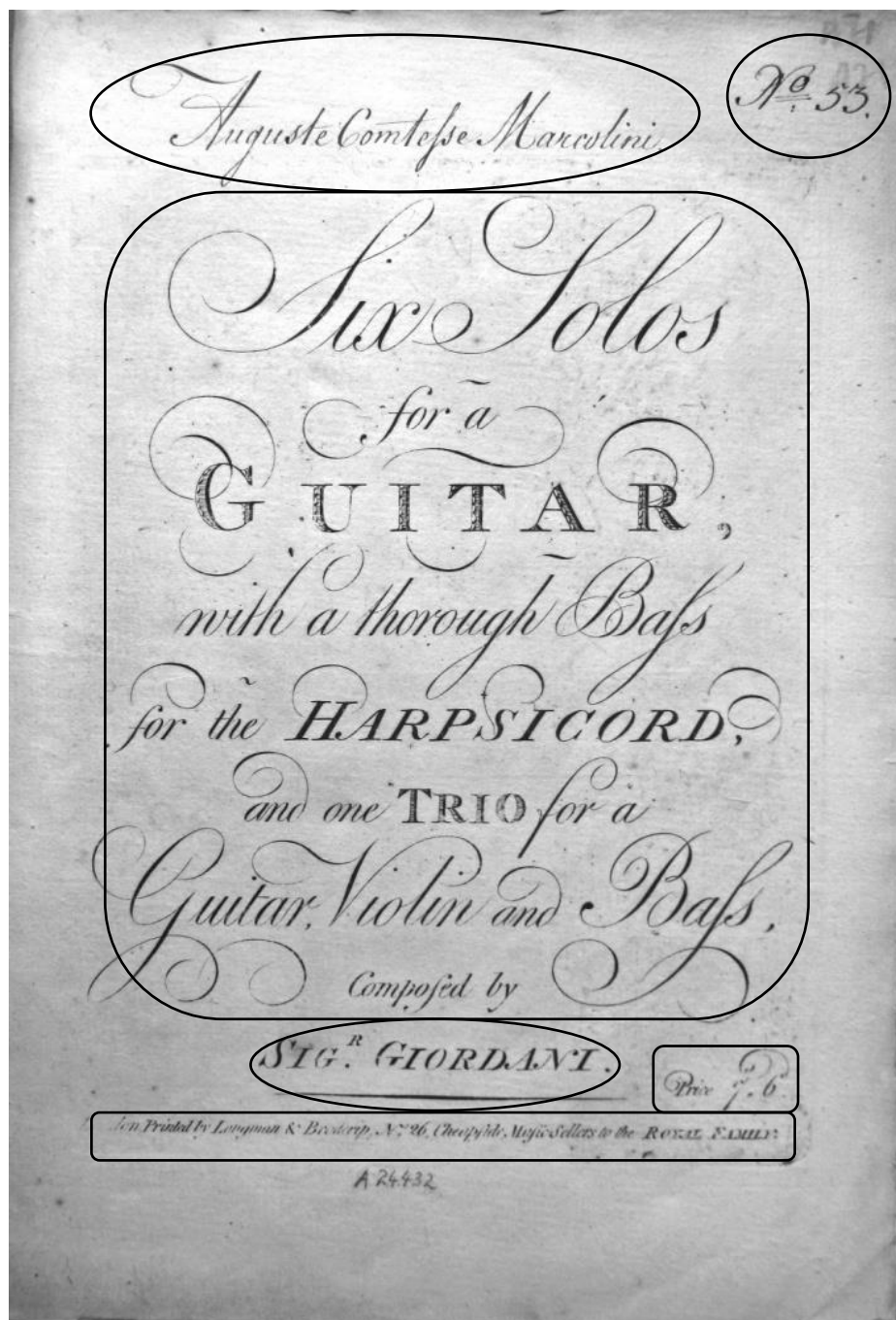
London Printed by Longman & Broderip, No. 26 Cheapside, Mussic-Sellers to the ROYAL FAMILY

²⁰ Jest to ponad 250 wydanych między 1768 a 1780 rokiem dzieł prawie stu kompozytorów, w tym Johanna Christiana Bacha (1735–1782), Luigi Boccheriniego (1743–1805), T. Giordaniego czy Frederica Theodora Schumanna (przed 1760–1780?).

²¹ G.Ch. Hamberger, J.G. Meusel, *Scheppach Georg August* (hasło) [w:] *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Meyersche Buchhandlung, Lemgo 1776, s. 103.

²² Medalion wykonany został przez drezdeńskiego artystę Friedricha Reinharda Schrödelę (1761–1837) i datowany jest na rok 1790.

²³ Słowo *guitar* oznacza tu gitarę angielską o stroju otwartym C.

Rycina 3. Strona tytułowa zbioru *Six Solos...* T. Giordaniego²⁴²⁴ T. Giordani, *Six Solos...*

6. Sonaty T. Giordaniego na tle założeń estetycznych czasu ich powstania

Przechodząc do analizy sonat solowych T. Giordaniego, należy przede wszystkim zastanowić się, kiedy żył kompozytor, w jakiej estetyce się poruszał, co wyniósł z czasów mu współczesnych, a co z poprzednich epok. W II połowie XVIII wieku, czyli w okresie przejściowym między barokiem a klasycyzmem, przenikały się różne style istniejące niemal równolegle w wielu ośrodkach. Nurty galant, rokoko, *Empfindsamer Stil* czy *Sturm und Drang* tworzyły na arenie europejskiej swoisty estetyczny pluralizm, dający podstawy do rozwoju klasycyzmu. Forma sonatowa dopiero się kształtowała, a twórcy odwoływali się do jej różnych faz rozwojowych – obok „fazy dojrzałej” w sonatach odnaleźć można było „fazy wstępne” czy też połączenie nowego i starego stylu, co jest mocno zauważalne w *solos* T. Giordaniego. Jak piszą Józef Chomiński i Krystyna Wilkowska-Chomińska w *Wielkich formach instrumentalnych*:

Nie ma kompozytora sonat w okresie przejściowym, u którego nie spotykilibyśmy się z elementami dwóch epok, baroku i klasycyzmu²⁵.

XVII-wieczna sonata była formą cykliczną o nieokreślonej liczbie części, połączonych tonacją, zróżnicowanych pod względem charakteru, faktury, tempa i metrum (co miało związek z nadrzędną zasadą muzyki epoki baroku – kontrastem, szczególnie ruchu czy tempa). Pisana była na jeden, dwa lub trzy (rzadziej więcej) instrumenty melodyczne z *basso continuo*. Obsady określane były odpowiednio: *a uno* (*a 1*), *a duo* (*a 2*), *a tre* (*a 3*), *a quattro* (*a 4*), itd., przy czym nie wliczano tu głosu *basso continuo*. Sonaty wykonywano w kościołach, podczas liturgii (sonata *da chiesa*), na dworach, w pałacach i na koncertach-akademiach (sonata *da camera*), w teatrach operowych (w przerwach spektakli – takie sonaty posiadały często wspólny materiał tematyczny z wystawianymi operami) czy podczas muzykowania domowego. Miały też szerokie zastosowanie w dydaktyce.

W XVIII wieku zatarły się nieco różnice pomiędzy sonatą *da chiesa* a *da camera* – w sonatach kościelnych pojawiły się formy taneczne, a w kameralnych części *adagio* czy *grave*, właściwe do tej pory dla muzyki sakralnej. W tym czasie słowem „sonata” zaczęto określać formę *da chiesa*. Sonata *da camera* przyjęła zaś nazwy: *suita*, *partita*, *ordre* czy *set*. Dominował trzyczęściowy układ (z następstwami części: szybka, wolna, szybka) oraz jednoczęściowe konstrukcje o binarnej budowie. Coraz częściej spotkać można było dwa tematy, zapowiadające dualizm tematyczny klasycznej formy sonatowej. Do najważniejszych kompozycji z tego okresu zalicza się *Essercizi* (ok. 600 sonat) Domenica Scarlattiego (1685–1757) – jednoczęściowe formy o binarnej budowie, homofonicznej faktu-

²⁵ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Wielkie formy instrumentalne*, t. 2: *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1987, s. 202–203.

rze, tanecznych rytmach, złożone z jednego lub więcej tematów, również z zauważalnym dualizmem tematycznym, a nawet sporadycznie programowością.

Solos T. Giordaniego nawiązują strukturalnie do XVII-wiecznych sonat *da camera, a uno*. Salonowe przeznaczenie sugerują: dedykacja dla arystokratki, podobieństwo do suity barokowej przez cykliczny układ, taneczny charakter części zestawionych na zasadzie kontrastu oraz binarna struktura. Ponadto w Wielkiej Brytanii sonatę solową (*a1*) określano słowem „solo”. Zatem w *solos* mamy do czynienia z formami pisanymi na głos solowy (gitare angielską) z towarzyszeniem *basso continuo*. Przy czym kompozytor jasno dookreślił w tytule wykonanie *b.c.* na klawesynie, a nie na coraz bardziej popularnym *pianoforte*, co znowu jest znamienne dla epoki baroku. Z kolei w częściach o binarnej budowie, tanecznym charakterze oraz homofonicznej fakturze widoczne są podobieństwa do odzwierciedlających procesy typowe dla muzyki w I połowy XVIII wieku *Essercizi* D. Scarlatti. W sonatach napotkać można elementy właściwe dla stylu galant i klasycznego, przejawiające się choćby w okresowej budowie niektórych ogniw czy w występowaniu takich form, jak rondo czy temat z wariacjami.

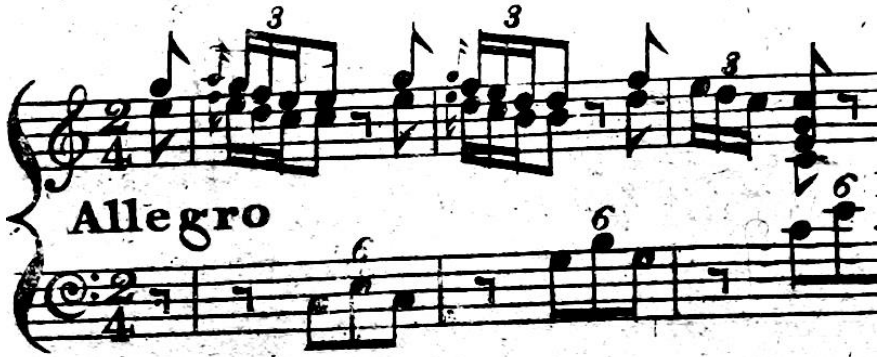
7. Architektonika sonat, elementy dzieła muzycznego – charakterystyka zbioru

Wszystkie sonaty są dwuczęściowe, choć bez powiązań motywicznych pomiędzy ogniwami. Poszczególne ogniwa *solos* posiadają w zdecydowanej większości wewnętrzną, dwuczęściową budowę. Przyjmują one formy: AABB (*Largo* z Sonaty I, *Andantino* z Sonaty II, *Largo* z Sonaty III, *Larghetto* i *Giga-Allegro* z Sonaty V), AABABA (*Minuetto* z Sonaty IV) oraz AABA¹BA¹ (*Allegro* z Sonaty IV, *Larghetto* i *Allegro* z Sonaty VI). Do form o innym podziale zaliczyć można: ABA (*Allegro Alla Caccia* z Sonaty III), rondo (*Rondeau* z Sonaty I) oraz temat z wariacjami (*Tempo di Menuetto* z Sonaty II). Dominuje budowa ewolucyjna z widocznym wpływem snucia motywicznego i figuracji typowej dla baroku. Dla tej epoki znamienne jest również nieregularna liczba taktów w poszczególnych częściach sonat, choć związany z tym brak symetrii nie zaburza narracji. Jedynie w *Rondeau* z Sonaty I, *Tempo di Menuetto* z Sonaty II oraz *Minuetto* z Sonaty IV mamy do czynienia z budową okresową, charakterystyczną dla stylów przejściowych i klasycznego.

Solos nie mają jeszcze klasycznej formy sonatowej, ich budowa zgodna jest raczej z koncepcją Francesca Galeazziego (1758–1819), usytuowaną pomiędzy myśleniem barokowym a klasycznym²⁶. Przykładem może być *Allegro* z Sonaty

²⁶ B. Churgin, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, „Journal of the American Musicological Society” 1968, t. 21, nr 2, s. 181–199; A. Chodkowski, *Teoria formy sonatowej Francesco Galeazziego i jej zastosowanie do analizy dzieł Haydna i Mozarta*, „Muzyka” 1991, nr 4, s. 69–76.

IV, gdzie w części pierwszej wyróżniają się 2 odcinki – *motivo principale* w tonacji T (C-dur) i figuracyjny *periodo di cadenza* w tonacji D (G-dur).



Przykład 1. Odcinek *motivo principale* w tonacji T (C-dur) w I cz. *Allegro* z Sonaty IV



Przykład 2. Odcinek *periodo di cadenza* w tonacji D (G-dur) w I cz. *Allegro* z Sonaty IV



Przykład 3. Refren w *Rondeau* z Sonaty I w tonacji głównej (C-dur)

Część druga natomiast rozpoczyna się *motivo principale* w tonacji D (G-dur), po nim następuje *modulazione* oraz odcinek o charakterze reprzyzy w tonacji T (C-dur).

Odmianą budowę wykazują formy ronda czy tematu z wariacjami. *Rondeau* z Sonaty I nosi cechy ronda starofrancuskiego w stylu galant. Charakteryzuje się homofoniczną fakturą, prostą, okresową budową, bogatą ornamentacją i figuracją oraz niewielkimi rozmiarami. Składa się z 8-taktowego refrenu (z repetycją po pierwszym pokazie) o symetrycznej strukturze z melodyczną figuracją, w tonacji głównej (C-dur) (zob. przykład 3).

Dwa kuplety są bardziej rozbudowane. Pierwszy – 10-taktowy – zachowuje tonację T (C-dur) dopuszczalną w rondzie starofrancuskim.



Przykład 4. Początkowy fragment kupletu I w *Rondeau* z Sonaty I w tonacji głównej (C-dur)

Z kolei drugi, dłuższy – 22-taktowy – napisany jest w paralelnej tonacji Es-dur (mimo że rozpoczyna się krótkim fragmentem w tonacji jednoimiennej c-moll)²⁷.



Przykład 5. Początkowy fragment kupletu II w *Rondeau* z Sonaty I w tonacji paraleli (Es-dur)

Część *Tempo di Menuetto* z Sonaty II ma formę tematu z wariacjami. Posiada budowę okresową i składa się z 8-taktowego tematu i trzech 8-taktowych waria-

²⁷ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne, t.1: Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 536–537.

cji opartych na stałej strukturze harmoniczej, typowej dla późnego baroku²⁸. Jako technikę wariacyjną T. Giordani zastosował figurację linii melodycznej, która powoduje zmianę pierwotnego rysunku interwałowego tematu poprzez wprowadzanie licznych dźwięków przejściowych. Efektem rozdrobnienia rytmicznego jest różny charakter wariacji. Są to tzw. wariacje figuracyjne, gdzie modyfikacją ulega jedynie faktura²⁹.



Przykład 6. Początkowy fragment tematu w *Tempo di Menuetto* z Sonaty II



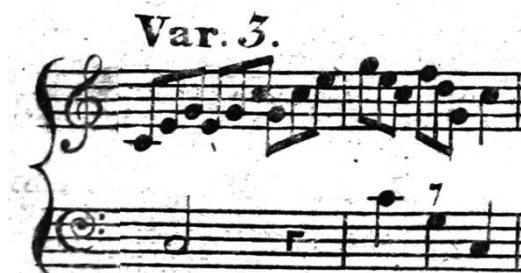
Przykład 7. Szesnastkowa figuracja linii melodycznej w pierwszej wariacji w *Tempo di Menuetto* z Sonaty II



Przykład 8. Gamowa figuracja linii melodycznej w drugiej wariacji w *Tempo di Menuetto* z Sonaty II

²⁸ Ibidem, s. 477.

²⁹ Ibidem, s. 486–487.



Przykład 9. Triolowa figuracja linii melodycznej w trzeciej wariacji w *Tempo di Menuetto* z Sonaty II

Ostatnia wariacja, napisana w ruchu triolowym, ze względu na swój spokojny charakter, nie powinna stanowić zakończenia. Jak piszą K. Wilkowska-Chomińska i J. Chomiński – „w przebiegu formy wariacyjnej szczególnie ważne miejsce zajmuje wariacja ostatnia, najszerzej rozbudowana, będąca rodzajem finału”³⁰. Fakt ten oraz praktyka wykonawcza epoki baroku sprawiają, iż po niej należy jeszcze raz powtórzyć temat.

W *solos* odnaleźć można niezwykle ciekawe stylizacje i odniesienia do innych form i gatunków, zarówno instrumentalnych, jak i wokально-instrumentalnych. W sonatach wykorzystane są takie tańce, jak menuet – w *Tempo di Menuetto* z Sonaty II – oraz jego włoska, szybsza odmiana *minuetto* w *Minuetto* z Sonaty IV.



Przykład 10. Początkowy fragment *Minuetto* z Sonaty IV

W *Giga-Allegro* z Sonaty V oraz *Allegro Alla Caccia* z Sonaty III pojawia się kolejny taniec – *gigue*. Obie te części noszą znamiona *gigi* włoskiej typu lutniowego. Świadczy o tym homofoniczna faktura, płynny ruch grup ósemkowych z przedtaktem, metrum – odpowiednio 6/8 i 12/8 – oraz czterotaktowe frazy. Nie ma tu także właściwej dla instrumentów klawiszowych figury sicilianowej³¹. Jednak *Allegro Alla Caccia* przez swoją trzy-, a nie dwuczęściową budowę ABA jedynie nawiązuje do tego tańca.

³⁰ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., t. 1: *Teoria...*, s. 511.

³¹ P. Wilk, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2005, s. 132–133.



Przykład 11. Początkowy fragment części *Giga-Allegro* z Sonaty V

Interesujące jest nawiązanie do XIV-wiecznej wokально-instrumentalnej *cacci*, która jako osobny gatunek wokально-instrumentalny funkcjonowała od czasów włoskiego *trecento* i – za pomocą licznych onomatopei – obrazowała sceny polowania. Związki z tym gatunkiem widoczne są w *Allegro Alla Caccia* z Sonaty III, gdzie kompozytor prowadzi równoległe wysokie głosy na tle burdowego basu opartego na jednym dźwięku (choć nie jest to typowy burdon o długich wartościach rytmicznych).



Przykład 12. Dwa wysokie głosy w partii gitary prowadzone na tle basu opartego na jednym repetywanym dźwięku w *Allegro Alla Caccia* z Sonaty III

W części tej występują także imitacje oraz interwały kwinty przywodzące na myśl dźwięki rogów myśliwskich.

Unikatowym elementem, charakterystycznym raczej dla formy koncertu, a nie sonaty, jest wirtuozowska kadencja (z wł. *cadenza*) *ad Libitum* w *Larghetto* z Sonaty VI. Zgodnie z regułami panującymi w epoce T. Giordani wprowadził ją w wolnej części „na dominancie zasadniczej tonacji utworu [...] o patetycznym charakterze” w celu „ponownego zaskoczenia słuchacza” i „wywarcia na nim specjalnego wrażenia”. Odcinek ten posiada zagęszczone wartości rytmiczne

i inne metrum 4/4 (a nie obowiązujące w całej części 6/8), jako że kadencja nie może być „skomponowana w tym samym metrum i w takim samym podziale nut” jak część, w której się znajduje³².



Przykład 13. Kadencja wirtuozowska *ad Libitum* w *Larghetto* z Sonaty VI

W swojej szkole gry *Twelve progressive les sons for the harpsichord, piano-forte or organ* kompozytor zaznacza, że w kadencji „wykonawca może zagrać dowolne dźwięki, przez które prowadzi go jego fantazja [...]”³³.

T. Giordani opatrzył sonaty opisami słownymi określającymi tempo, charakter, a nawet formę części. Analizując tabelę nr 2, zauważyć można kontrasty tempa i charakteru, a więc i odmiennych afektów, już na poziomie zestawienia ogniw w każdym cyklu. Ma to miejsce też między odcinkami w ramach poszczególnych części i jest przejawem myślenia barokowego.

Tabela 2. Opis słowny sonat wpisany przez T. Giordaniego – ujęcie syntetyczne

Sonata	Część I	Część II
I	<i>Largo</i>	<i>Rondeau</i>
II	<i>Andantino</i>	<i>Tempo di Menuetto</i>
III	<i>Largo</i>	<i>Allegro Alla Caccia</i>
IV	<i>Allegro</i>	<i>Minuetto</i>
V	<i>Larghetto</i>	<i>Giga-Allegro</i>
VI	<i>Larghetto</i>	<i>Allegro</i>

Źródło: opracowanie własne

³² J.J. Quanz, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna, Łódź 2012, s. 150–151, 153.

³³ T. Giordani, *Twelve progressive lessons for the harpsichord, pianoforte or organ* op. 25, Longman & Broderip, Londyn 1780, s. II.

Tłumaczenia większości określeń zawart w swojej szkole gry.

Explanation of the Italian Terms		
which denote the different degrees of TIME a piece of Music should be performed in.		
ADAGIO, flow and expressive.	Allegro.	LARGHETTO, a little quicker than Largo.
ADAGIO ASSAI very slow and solemn.	ALLEGRO MA NON TROPPO PRESTO, lively but not too quick.	LENTO, very slow and if Poco Lento slow and expressive.
ADAGIO DI MOLTO, the same.	ALLEGRETTO, a little slower than Allegro.	MODERATO, moderately.
ALLEGRO, brisk.	AMOROSO, tenderly.	PRESTO, very quick.
ALLEGRO ASSAI, quicker than Allegro.	ANDANTE, moderately slow & distinct.	POCO PRESTO, not quite so quick as Presto.
ALLEGRO CON SPIRITO, with spirit but not too rapid.	ANDANTINO, slower than Andante.	PRESTISSIMO, quicker than Presto & is the most rapid time in Music.
ALLEGRO CON BRIO, with force and energy.	CANTABILE, in a singing style.	VIVACE, lively.
ALLEGRO DI MOLTO, the same as Allegro assai.	GRAVE, slow and with a certain gravity in the expression.	UNPOCO VIVACE, not so lively as Vivace.
ALLEGRO MAESTOSO, majestic and with elevation.	GRAZIOSO, in a graceful manner.	
ALLEGRO MODERATO, not so quick as	LARGO, very slow.	
	LARGO, ASSAI, very slow and solemn.	

Rycina 4. Oznaczenia tempa umieszczone w *Twelve progressive lessons...* (1780) T. Giordaniego³⁴

Takie oznaczenia były istotne dla współczesnych mu kompozytorów i teoretyków. Miały odnosić się głównie do afektu, do którego wzbudzenia służyło tempo³⁵. Wzmiankę na ten temat odnaleźć można w traktacie C.Ph.E. Bacha:

Jako że każdy utwór należy zagrać z jego prawdziwą treścią i z odpowiednim afektem, kompozytorzy czynią mądrze, jeśli na początku swoich dzieł oprócz oznaczeń tempa umieszczają także słowa, które tłumaczą treść³⁶.

W sonatach aż 9 razy pojawia się tonacja C-dur (w tym każdorazowo w ostatnich częściach cykli), raz a-moll i 2 razy c-moll (tabela 3.). Nie ma wątpliwości, że zabieg ten wynikał bezpośrednio ze stroju gitary angielskiej i był szeroko praktykowany przez ówczesnych twórców. Taki dobór tonacji umożliwiał wykorzystanie naturalnego rezonansu instrumentu³⁷, a co za tym idzie, pozwolił w pełni zaprezentować walory brzmieniowe gitary angielskiej oraz wykonywanej na niej muzyki.

Pamiętać jednak należy, iż w epoce baroku tonacje były nośnikami afektu. Łączyły się z nimi brzmienie i barwa, a więc wymowa utworu. Rozważając retoryczne znaczenie tonacji w badanych sonatach, należy sięgnąć po funkcjonujące wówczas teorie. Według jednego z najważniejszych teoretyków muzyki, Johanna Matthesona (1681–1764), tonacja C-dur „stosowana jest tam, gdzie pozostawia się radość swojemu biegowi”, c-moll nadaje „nadzwyczaj przyjemny, przy tym

³⁴ Ibidem.

³⁵ D. Bartel, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln – Londyn 1997, s. 46–47.

³⁶ C.Ph.E. Bach, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017, s. 162.

³⁷ W *solos* prawie wszystkie części w tonacji C-dur kończą się akordem granym na *guitar* na pustych strunach!

jednak smutny ton”, z kolei a-moll jest „żałosna... zaprasza do snu”³⁸. Nie sposób określić jednoznacznie, czy przy wyborze tonacji T. Giordani miał na myśli dokładnie takie znaczenie. Z pewnością jednak części napisane w C-dur miały mieć wymowę radosną, a w c-moll czy a-moll – smutną lub melancholijną.

Tabela 3. Tonacje sonat – ujęcie syntetyczne

Sonata	Część I	Część II
I	C-dur	C-dur
II	a-moll	C-dur
III	c-moll	C-dur
IV	C-dur	C-dur
V	c-moll	C-dur
VI	C-dur	C-dur

Źródło: opracowanie własne

Struktura harmoniczna *solos* jest charakterystyczna dla okresu przejściowego i oscyluje głównie wokół tonacji zasadniczej z odniesieniami dominantowo-tonicznymi. Widoczne jest tu pokrewieństwo tercjowe (paralela c-Es i a-C) i jednoimienne (c-C).



Przykład 14. Wprowadzenie tonacji jednoimiennej c-moll do części durowej (C-dur) w *Giga-Allegro* z Sonaty V

Natomiast progresje czy modulacje nawiązują do barokowej techniki snucia motywicznego.

W zbiorze występuje zarówno faktura homofoniczna, jak i polifoniczna. Ta pierwsza przejawia się w „aktywności melodycznej tylko jednego głosu, któremu towarzyszy harmonika w postaci zwartych pionów akordowych”³⁹ lub figuracjach, jak m.in. bas Albertiego.

³⁸ M. Toporowski, „*Orgelbüchlein*” J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna, maszynopis, praca magisterska, promotor: prof. J. Serafin, Akademia Muzyczna Fryderyka Chopina, Warszawa 1987, s. 28–29.

³⁹ J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, op. cit., t. 1: *Teoria...*, s. 155.



Przykład 15. Progresa opadająca A⁷ D, G⁷ C rozpoczynająca część drugą w *Largo* z Sonaty I



Przykład 161. Fragment modulacji w *Largo* z Sonaty III



Przykład 17. Faktura homofoniczna – bas Albertiego w partii klawesynu w *Larghetto* z Sonaty V

Z kolei struktur polifonicznych doszukać się można w linearnie prowadzonych samodzielnych głosach, dialogu między instrumentami czy imitacjach w tematycznym znaczeniu.



Przykład 18. Dialog między partią instrumentu solowego i akompaniującego w *Allegro* z Sonaty IV

Ciekawym zabiegiem fakturalnym jest *tasto solo* – jednogłosowy niecyfrowany akompaniament lewej ręki w klawesynie, przyjmujący postać nuty pedałowej. Zastosowanie takiego środka sprzyjało rozkwitowi wirtuozostwa poprzez wyeksponowanie figuracji w partii gitary na tle wygasającego, długiego dźwięku instrumentu realizującego *basso continuo*.



Przykład 19. *Tasto solo* na nucie pedałowej oraz figuracje w partii gitary w *Giga-Allegro* Sonaty V

Innym powodem, dla którego kompozytorzy sięgali po ten środek, była trudność w ocyfrowaniu nut pedałowych.

Niełatwo ocyfrować nuty pedałowe, więc często stawia się tam *tasto solo*. [...] Powodem tego jest nie tylko uzasadniona wygoda dla akompaniatora, ale częstokroć niemożność [odczytania cyfr]. Nawet gdyby prawa ręka akompaniowała na wszystkich nutach pedałowych, to jednak zysk nigdy nie zrekomensowałby niepokoju i trudu, jakie niektórym by to przysporzyło⁴⁰.

Następnym osobliwym rozwiązaniem jest wprowadzenie w partii instrumentu solowego odcinków o charakterze akompaniamentu, w ten sposób klawesynista uzyskuje możliwość improwizacji linii melodycznej.



Przykład 20. Początkowy fragment odcinka o charakterze akompaniamentu w partii gitary w *Larghetto* z Sonaty V

Warto też zauważyć niekonsekwencję w prowadzeniu dwudźwięków w partii gitary. W wielu miejscach – głównie tam, gdzie pochody takie należałoby wykonać w wysokich pozycjach na *guitar* – kompozytor rezygnuje nagle w środku frazy z dolnego głosu, pozostawiając tylko pojedynczą linię melodyczną. Można

⁴⁰ C.Ph.E. Bach, op. cit., s. 345.

przypuszczać, że jest to celowe uproszczenie faktury we fragmentach mogących nieść za sobą trudności wykonawcze. Pojedynczy głos pozwalał bowiem grającemu pozostać w wygodniejszej, niższej pozycji, wpływając tym samym korzystnie na płynność wykonania, a przez to na brzmienie utworu.



Przykład 21. Niekonsekwencja w prowadzeniu melodii tercjami w *Largo* z Sonaty I

We wszystkich sonatach widnieją określenia dynamiczne – głównie *forte* i *piano* – oznaczone jako *For.* i *Pia.* lub *F* i *P*. Tylko raz kompozytor zapisał *diminuendo*.



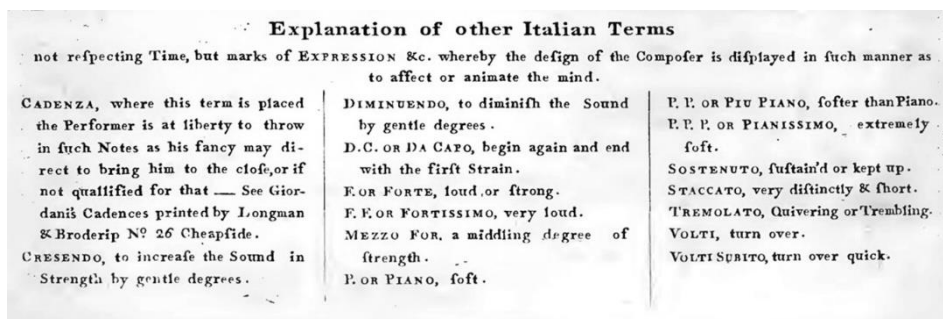
Przykład 22. Oznaczenia dynamiczne *For.* i *Pia.* w *Allegro* z Sonaty IV

Agogikę zaznaczył przez określenie *ad libitum* przy kadencji wirtuozowskiej oraz sporadycznie pojawiające się fermaty. Poniżej znajdują się objaśnienia niektórych oznaczeń dynamicznych, agogicznych i artykulacyjnych pochodzące ze szkoły gry T. Giordaniego (zob. rycina 5).

Do znaków artykulacyjnych zaliczyć należy: kliny, kropki oraz łuki frazowe i artykulacyjne. Kliny służą podkreśleniu ważnych dźwięków, mocniejszemu wyartykułowaniu lub oddzieleniu ich od siebie. Jak radzi L. Mozart w *Gruntownej szkole skrzypcowej* – nuty opatrzone tym znakiem trzeba „wyraźnie zaznaczyć dociśnięciem smyczka”⁴¹, a następnie go podnieść⁴².

⁴¹ L. Mozart, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007, s. 53.

⁴² Ibidem, s. 62.



Rycina 5. Objasnienia włoskich terminów w szkole gry T. Giordaniego *Twelve progressive lessons...*



Przykład 23. Kliny sugerujące podkreślenie ważnych dźwięków w *Allegro* z Sonaty IV



Przykład 24. Kliny sugerujące oddzielenie dwudźwięków w *Allegro* z Sonaty IV

Kropki należy rozumieć jako łagodniejszą formę oddzielenia dźwięków. Występują one tylko w *Larghetto* z Sonaty VI – części o spokojnym, ale podniosłym charakterze. Według L. Mozarta ten znak powinien być zrealizowany „z lekkim dociśnięciem smyczka na każdej [oznaczonej] nucie, [a dźwięki] lekko od siebie oddzielane”⁴³.

⁴³ Ibidem, s. 60.



Przykład 25. Kropki sugerujące krótszą artykulację w *Larghetto* z Sonaty VI

Ostanim znakiem są łuki. Pełnią one różne funkcje. Łuki frazowe wyodrębniają większe, np. jednotaktowe, całości wyrazowe w sonatach.



Przykład 26. Łuki frazowe służące do wyodrębnienia jednotaktowych odcinków w *Allegro* z Sonaty IV

Natomiast łuki artykulacyjne wskazują na konieczność zastosowania artykulacji *legato*, a tym samym podkreślenia pierwszego dźwięku pod łukiem.



Przykład 27. Łuki artykulacyjne w *Allegro* z Sonaty IV

O sposobie realizacji tego znaku L. Mozart wypowiedział się następująco:

Niemale znaczenie wśród znaków muzycznych ma znak łączenia [...]. Znak ten wygląda jak łuk, który przeciągnięty jest pod lub nad nutami. Nuty, pod którymi lub nad którymi przeciągnięty jest łuk, a może ich być 2, 3, 4 lub więcej, gramy [...] nie oddzielane, lecz połączone...⁴⁴

⁴⁴ Ibidem, s. 58.

W *solos* T. Giordani również zestawia obok siebie różne rodzaje artykulacji.



Przykład 28. Różne rodzaje artykulacji – kliny i łuki – w *Rondeau* z *Sonaty I*

T. Giordani tworzył w czasach, w których ornamentacja stanowiła niezwykle istotny element dzieła muzycznego, omawiany szeroko w traktatach najważniejszych muzyków i teoretyków. Zagadnienie było wręcz oczywiste – „nawet zwykły chłop ozdabia swą chłopską melodię appoggiaturami”⁴⁵. Pamiętać przy tym należy, iż kompozytorzy często zapisywali tylko propozycje ornamentacji, dając wykonawcy możliwość stosowania własnych ozdobników. Zbiór *Six solos...* obfituje w wiele ornamentów.



Przykład 29. Bogata ornamentacja w *Largo* z *Sonaty III*

Do tych, zapisanych za pomocą małych nutek, należą: *appogiatura* długa i krótka, *Schleiffer* (ang. *slur*)⁴⁶, obiegnik oraz *arpeggio* (pełniące funkcję ozdobnika od epoki baroku aż do pierwszej dekady XIX wieku)⁴⁷.

⁴⁵ Ibidem, s. 219.

⁴⁶ *Schleiffer/slur* – ornament składający się z dwóch lub trzech szybkich nutek zagranych przed nutą główną.

⁴⁷ R. Donington, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, Londyn 1963, s. 412–417.



Przykład 30. *Arpeggio* posiadające funkcję ornamentu w *Minuetto* z Sonaty IV

Pojawiają się także symbole służące do oznaczenia tryłów oraz fermaty (które – zgodnie z duchem epoki – stosowane powinny być „w utworach wolnych i afektowanych [i] muszą być ozdabiane, inaczej popada się w monotonię”)⁴⁸.

T. Giordani wykorzystał też różne techniki kompozytorskie – np. rozdrobnienie wartości rytmicznych – czy, jak pisze J.J. Quantz, „swobodne upiększenie” w postaci kadencji wirtuozowskiej *ad libitum*.

Wskazówki na temat wykonania wielu z zastosowanych w *solos* ozdobników odnaleźć można m.in. w szkole gry ich autora.

Explanation of the Graces in Music

which if carefully attended to, and properly applied, particularly in the Executive part, give that Brillancy to the Performance which would otherwise appear Languid and void of those pleasing expressions which are naturally meant to convey an agreeable sensation to the mind of the Hearer as well as the Performer.

The Shake. The turned Shake. The passing Shake. The Turn. The inverted Turn. The Turn on the point or Dot.

The Graces as they are mark'd.

As they should be performed.

The Beat. The inferior Apogiatura. The superior Apogiatura. The Stur. Ditto.

Rycina 6. Ozdobniki (i ich realizacja) w szkole gry *Twelve progressive lessons...* T. Giordaniego⁴⁹

⁴⁸ C.Ph.E. Bach, op. cit., s. 152.

⁴⁹ T. Giordani, op. cit.

Na szczególną uwagę zasługują jednak ornamenty idiomatyczne dla gitary angielskiej. Są to z reguły łatwe do wykonania na tym instrumencie przednutki w dwudźwiękach. Stosując ten rodzaj ozdobników, kompozytor wykazał się znajomością technik i możliwości wykonawczych *guitar*, ukazując pełnię jej cech brzmieniowych.



Przykład 31. Charakterystyczne dla *guitar* przednutki w dwudźwiękach w *Andantino* z Sonaty II

Równie oczywistym, jak ornamentacja, zagadnieniem było w epoce baroku różnicowanie barwowe. I choć T. Giordani nie zapisał w *solos* wprost oznaczeń dotyczących zmian barwy, to zastosował szereg technik kompozytorskich, dzięki którym uzyskał wyraźne kontrasty między odcinkami w obrębie każdej części dzieła. Do tego celu posłużyła mu m.in. dynamika, artykulacja, rozdrobnienia rytmiczne, a nawet przeniesienie odcinka przy powtórzeniu o oktawę w górę lub w dół. Ciekawym przykładem może być jednotaktowy motyw pochodzący z *Allegro* z Sonaty IV. Zgodnie z oznaczeniami pierwszy pokaz powinien być wykonany w dynamice *piano* krótką artykulacją.



Przykład 32. Dynamika *piano* i krótka artykulacja w jednotaktowym motywie z *Allegro* z Sonaty IV

Przy powtórzeniu nie pojawiają się żadne znaki, jednak widoczna jest zmiana artykulacji w stosunku do pokazu pierwszego.



Przykład 33. Zmiana artykulacji w stosunku do pokazu pierwszego w jednotaktowym motywie z *Allegro* z Sonaty IV

Za trzecim razem motyw napisany jest w dynamice *forte*. Został także rozdrobniony rytmicznie. Zatem – zachowując ten sam materiał motywiczy – różni się od obu wcześniejszych odcinków.



Przykład 34. Dynamika *forte* i rozdrobnienie rytmiczne w kolejnym pokazie jednotaktowego motywu z *Allegro* z Sonaty IV

Podsumowanie

Olbrzymia różnorodność pomiędzy poszczególnymi sonatami sprawia, że cały zbiór *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord and one Trio for a Guitar, Violin and Bass* Tommasa Giordaniego stanowi bardzo ciekawy materiał do badań. Jest on przykładem bogatej literatury pochodzącej z II połowy XVIII wieku, kiedy to dominowały style przejściowe, jak galant, rokoko, *Empfindsamer Stil* czy *Sturm und Drang*, w muzyce słyhać było jeszcze echa baryku, ale i nadchodzący nowy nurt – klasycyzm.

Sonaty napisane zostały na gitarę angielską (*guitar*) – instrument, który przez blisko 100 lat cieszył się (początkowo w Wielkiej Brytanii, a później już w całej Europie i koloniach brytyjskich) zainteresowaniem szanowanych kompozytorów, wirtuozów oraz amatorów pochodzących ze wszystkich warstw spo-

łecznych. Po gitarę angielską sięgali najwięksi twórcy, jak J.Ch. Bach, ceniony niemiecki lutnista R. Straube, skrzypkowie Felice Giardini (1716–1796) i F. Gemiani czy gitarzyści Ann Ford (1737–1824), G.B. Marella, Robert Bremner (ok. 1713–1789), a nawet nadworny kompozytor króla Jerzego III – J. Oswald. Do 1800 roku, głównie w Londynie, ukazały się publikacje ponad 60 twórców.

Obszerna twórczość na *guitar* obejmowała zarówno poważne dzieła instrumentalne, jak też krótkie pojedyncze utwory, ponadto formy wokalnie-instrumentalne oraz opracowania popularnych tańców czy fragmentów oper. Pisano muzykę solową i kameralną, świecką i sakralną, na każdym poziomie zaawansowania technicznego.

Mimo iż, m.in. przez odmienny strój, repertuar ten wymaga opracowania pod względem aplikatury, faktury, zastosowania barw czy ornamentacji, warto sięgać po tę muzykę (w tym po sonaty ze zbioru *Six solos...* T. Giordaniego), aby ocalić ją od zapomnienia, a tym samym poszerzyć repertuar koncertowy i akademicki. Literatura ta ma także dużą wartość dydaktyczną, pozwala bowiem współczesnym gitarzystom poznać zapomniany dziś instrument – *guitar* – oraz zawartą w aplikaturze technikę gry i naturalną dla niego artykulację. Z kolei przywrócenie do życia tej twórczości umożliwi uzupełnienie obrazu zmieniającej się estetyki na przestrzeni całego XVIII wieku, wypełniając tym samym lukę repertuarową i prowadząc w efekcie do zachowania ciągłości repertuarowej od czasów renesansu do dziś.

System transkrypcji na gitarę klasyczną utworów pisanych oryginalnie na *guitar* został opracowany przez autorkę niniejszego artykułu i szczegółowo opisany w jej dysertacji doktorskiej pt. *Sześć sonat solowych na gitarę angielską Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego* (2020)⁵⁰. Do pracy dołączone zostało dzieło artystyczne – wszystkie 6 *solos*, nagrane po raz pierwszy w historii fonografii przez autorkę oraz klaweszystkę – dr Paulinę Tkaczyk-Cichoń. Obecnie sonaty te, w wyżej wymienionym wykonaniu, prezentowane są podczas koncertów i konferencji o zasięgu krajowym i międzynarodowym, a także dostępne są w sieci, w postaci nagrań video.

Bibliografia

Źródła

„The Dublin Evening Post”, 25.02.1806.

⁵⁰ M. Żegleń-Włodarczyk, „Sześć sonat solowych na gitarę angielską” Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. R. Orzechowska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020.

- Allen Charles, *The polite lady, or, A course of female education: in a series of letters, from a mother to her daughter*, wyd. 4, J. Exshaw, Dublin 1779.
- Armstrong Robert Bruce, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T., A. Constable, Edynburg 1908.
- Bach Carl Philipp Emanuel, *O prawdziwej sztuce gry na instrumentach klawiszowych*, tłum. J. Solecka, M. Kraft, Astraia, Kraków 2017.
- Bremner Robert, *Instructions For The Guitar*, R. Bremner, Edynburg 1758.
- Geminiani Francesco, *The Art of Playing the Guitar or Cittra*, Edynburg 1760.
- Giordani Tommaso, *Twelve progressive lessons for the harpsichord, pianoforte or organ* op. 25, Longman & Broderip, Londyn 1780.
- Marella Giovanni Battista, *Sixty-six Lessons for the Cetra or Guittar, in every key, both flat and sharp*, G.B. Marella, Londyn 1758.
- Mattheson Johann, *Das neu-eröffnete Orchestre*, B. Schiller, Hamburg 1713.
- Mozart Leopold, *Gruntowna szkoła skrzypcowa*, tłum. K. Jerzewska, Stowarzyszenie Miłośników Kultury i Sztuki, Poznań 2007.
- O'Keefe John, *Recollections of the Life of John O'Keefe*, t. 2, Londyn 1826.
- Oswald James, *A Compleat Tutor for the Guittar, with Two Scales shewing the Method of Playing in the keys of C and G*, J. Oswald, Londyn 1760.
- Quanz Johann Joachim, *O zasadach gry na flecie poprzecznym*, tłum. M. Nahajowski, Akademia Muzyczna, Łódź 2012.

Źródła muzyczne

- Giordani Tommaso, *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsichord, and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, Longman & Broderip, Londyn 1780.

Monografie

- Armstrong Robert Bruce, *Musical instruments. English and Irish instruments*, t. 2, T., A. Constable, Edynburg 1908.
- Bartel Dietrich, *Musica Poetica: Musical-Rhetorical Figures in German Baroque Music*, University of Nebraska Press, Lincoln – Londyn 1997.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Formy muzyczne*, t. 1: *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Wielkie formy instrumentalne*, t. 2: *Formy muzyczne*, PWM, Kraków 1987.
- Donington Robert, *The Interpretation of Early Music*, Faber & Faber, Londyn 1963.
- Fubini Enrico, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Jagiellonica, Kraków 1997.

- Galpin Francis William, *Old English Instruments of Music: Their History and Character*, Methuen, Londyn 1910.
- Jones David Wyn, *Music in Eighteenth-Century Britain*, Routledge, Abingdon 2000.
- Łobaczewska Stefania, *Style muzyczne*, t. 1, cz. 1, PWM, Kraków 1960.
- Moreno José Miguel, *Vihuela, guitarra barroca, guitarra clásico-romántica*, Glossa Music, S. L., Madryt 2000.
- Neumann Frederick, *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music With Special Emphasis on J.S. Bach*, Princeton University Press, Princeton 1983.
- Newman William Stein, *The sonata in the Baroque era*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1959.
- Wilk Piotr, *Sonata na skrzypce solo w siedemnastowiecznych Włoszech*, Uniwersytet Wrocławski, Wrocław 2005.

Artykuły

- Coggin Philip, *This Easy and Agreeable Instrument: A History of the English Guitar*, „Early Music” 1987, t. 15, nr 2, s. 204–218.
- Chodkowski Andrzej, *Teoria formy sonatowej Francesco Galeazziego i jej zastosowanie do analizy dzieł Haydna i Mozarta*, „Muzyka” 1991, nr 4, s. 69–76.
- Churgin Bathia, *Francesco Galeazzi's Description (1796) of Sonata Form*, „Journal of the American Musicological Society” 1968, t. 21, nr 2, s. 181–199.
- Gurgul Wojciech, *Gitara angielska w polskiej kulturze muzycznej*, „Muzyka” 2022, nr 1, s. 65–95, [DOI: 10.36744/m.1147].
- Lawrence William John, *Tommaso Giordani. An Italian Composer in Ireland*, „The Musical Antiquary” 1910–1911, nr 2, s. 99–107.
- Włodarczyk Małgorzata, *Bach i co dalej? Rzecz o zapomnianej literaturze gitarowej II połowy XVIII wieku i o gitarze angielskiej*, „MusiQs” 2018, nr 6, s. 3.
- Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, *Gitara angielska i zapomniany repertuar gitarowy II połowy XVIII wieku*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 121–138 [DOI: 10.16926/em.2022.17.09].

Hasła encyklopedyczne

- Brossard Sébastien de, hasło: *Suonata*, [w:] *Dictionnaire de Musique, contenant une explication Des Termes Grecs, Latins, Italiens et François les plus usiez dans la Musique*, Paryż 1703, s. 118–119.
- Chodkowski Andrzej, hasło: *Giordani Tommaso*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, EFG*, Kraków 1987, s. 311–312.
- Cholij Irena, hasło: *Giordani, Tommaso*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, t. 9, Nowy Jork – Londyn 2001, s. 885–887.

Greene David Mason, hasło: *Tommaso Giordani*, [w:] *Biographical Encyclopedia of Composers*, t. 1, The Reproducing Piano Roll Fundation, Cleverland 1985–2007, s. 350.

Hamberger Georg Christoph, Meusel Johann Georg, hasło: *Scheppach Georg August*, [w:] *Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller*, Meyersche Buchhandlung, Lemgo 1776, s. 103.

Klein Axel, hasło: *Giordani, Tommaso*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, część biograficzna, t. 7, Bärenreiter, Kassel 2002, s. 990–992.

Praca magisterska

Toporowski Marek, „*Orgelbüchlein*” *J.S. Bacha jako podręcznik muzycznej retoryki i summa teologiczna*, maszynopis, praca magisterska, promotor: prof. J. Serafin, Akademia Muzyczna Fryderyka Chopina, Warszawa 1987.

Dysertacje doktorskie

Komarnicki Krzysztof, *Forma sonatowa i cykl sonatowy w muzyce gitarowej w latach 1780–1830*, maszynopis, praca doktorska, promotor: prof. I. Poniatowska, Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2000.

Poulopoulos Panagiotis, *The Guittar in the British Isles, 1750–1810*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: dr. D. Martin, prof. A. Myers, University of Edinburgh, Edynburg 2011.

Żegleń-Włodarczyk Małgorzata, „*Sześć sonat solowych na gitarę angielską*” *Tommaso Giordaniego w perspektywie wykonawstwa historycznego i współczesnego*, wydruk komputerowy, praca doktorska, promotor: prof. R. Orzechowska, Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego, Kraków 2020.

Internet

Kloss Jürgen, *The „Guittar” In Britain 1753–1800*, źródło: <http://www.justanothertune.com>, [stan z 25.06.2018].

Spencer Robert, Harwood Ian, *English guitar*, [w:] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, [DOI: 10.1093/gmo/9781561592630.article.08823], źródło: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000008823>, [stan z 23.06.2018].

MacKillop Rob, *The 17th- and 18th-century citterns*, źródło: <https://robmackillop.net/nguitar/cittern> [dostęp: 25.06. 2018].

Tommaso Giordani's Solo Sonatas for the English Guitar as an Example of Guitar Literature from the Second Half of the 18th Century

Abstract

The present study aims to present six solo sonatas by Tommaso Giordani (ca. 1730–1806) as an example of guitar literature from the second half of the 18th century. These compositions were originally written for the English guitar with *basso continuo* accompaniment performed on the harpsichord and come from a collection entitled *Six Solos for a Guitar with a thorough Bass for the Harpsicord, and one Trio for a Guitar, Violin and Bass*, published by Longman & Broderip in London in 1780.

Keywords: English guitar, guittar, English guitar sonatas, transitional works between the Baroque and Classicism, works of Italian composers, Tommaso Giordani.