

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.07>

Małgorzata ŻEGLEŃ-WŁODARCZYK

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

Zespół Szkół Muzycznych w Wieliczce

e-mail: mwlodarc@vp.pl

***Litania* (2023) na gitarę solo Leszka Wojtala – między intencją kompozytora a intencją dzieła**

Anglojęzyczne tłumaczenie niniejszego tekstu zostało opublikowane w tym tomie:

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.08>

Jak cytować [how to cite]: M. Żegleń-Włodarczyk, *Litania (2023) na gitarę solo Leszka Wojtala – między intencją kompozytora a intencją dzieła*, „Edukacja Muzyczna” 2025, t. 20, s. 151–164, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2025.20.07>.

Streszczenie

Litania na gitarę solo (2023) Leszka Wojtala stanowi dla autorki pracy punkt wyjścia do refleksji nad relacją między intencją kompozytora a autonomią dzieła muzycznego. Artykuł omawia genezę kompozycji, jej strukturę formalną, materiał dźwiękowy oraz kwestie wykonawcze, ze szczególnym uwzględnieniem konieczności wprowadzenia rozwiązań interpretacyjnych wynikających ze specyfiki gitary klasycznej, ale i utworu. Opracowanie to wpisuje się tym samym w szerszą dyskusję nad rolą wykonawcy w ostatecznym kształcie dzieła muzycznego.

Słowa kluczowe: *Litania* na gitarę solo, Leszek Wojtał, literatura gitarowa XXI wieku, problemy wykonawcze muzyki współczesnej.

Data zgłoszenia: 27.06.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 31.07.2025/1.08.2025

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 31.07.2025/9.08.2025

Data akceptacji: 7.09.2025

Wprowadzenie

Litania na gitarę solo (2023) autorstwa Leszka Wojtała to kompozycja dedykowana autorce niniejszego artykułu i wykonywana dotąd wyłącznie przez nią z udostępnionego rękopisu. Utwór, którego prapremiera miała miejsce w listopadzie 2023 roku, na stałe zagościł w repertuarze koncertowym „adresatki”. Prezentowany był podczas wielu prestiżowych koncertów i festiwali, m.in. XXXIII Międzynarodowej Dekady Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej (Cieszyn/Czeski Cieszyn), Podgórskich Letnich Koncertów (Kraków) czy cyklu „Wieczory Uniwersyteckie” w Filharmonii Częstochowskiej im. Bronisława Hubermana. Został także przedstawiony w ramach V Konferencji Naukowo-Artystycznej Doktorantów i Młodych Naukowców „Oblicza gitary w badaniach naukowych” oraz zarejestrowany w postaci nagrania video. Przywołane doświadczenia, integralnie związane z procesem recepcji dzieła muzycznego, stały się punktem wyjścia do pogłębionej analizy zależności między intencją kompozytora a autonomią utworu, jak również do refleksji nad rolą wykonawcy jako współtwórcy finalnego kształtu brzmieniowego i interpretacyjnego kompozycji.

1. Leszek Wojtał – szkic do portretu kompozytora

Aby pełniej zrozumieć genezę oraz język muzyczny *Litanii*, warto przybliżyć sylwetkę jej twórcy – człowieka o szerokich zainteresowaniach i bogatym dorobku. L. Wojtał, urodzony 4 kwietnia 1980 roku w Krakowie, to artysta wszechstronny – kompozytor, gitarzysta, pedagog, fotograf, twórca rękodzieła oraz miłośnik wspinaczki. Ukończył z wyróżnieniem Państwowe Liceum Muzyczne w Krakowie, jest absolwentem Wydziału Instrumentalnego Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w klasie gitary prof. dr. hab. Michała Nagya oraz Wydziału Twórczości, Edukacji i Interpretacji – w specjalności kompozycja – w klasie prof. dr. hab. Marcela Chyżyńskiego. Kształcił się również w zakresie kompozycji komputerowej pod kierunkiem prof. dr. hab. Marka Chotonińskiego. Już w czasie studiów jego zainteresowania koncentrowały się wokół włoskiej awangardy oraz twórczości solowej Luciana Beria – co nie pozostało bez wpływu także na *Litanie*.

Dorobek L. Wojtała obejmuje głównie utwory kameralne na różne składy instrumentalne i wokально-instrumentalne, jednak, co oczywiste, istotne miejsce zajmują w nim kompozycje gitarowe – solowe lub z towarzyszeniem innych instrumentów. Do najważniejszych cykli należą: *Landscapes* (samodzielne, w tym improwizowane, utwory kameralne na różne obsady, np. na gitarę z warstwą elektroniczną)¹ oraz *Z głębi pustej doliny* (duety na flet z instrumentem struno-

¹ Źródło: <http://www.sme.amuz.krakow.pl/pages/Intermedium3.pdf> [stan z 23.06.2025].

wym niesmyczkowym, jak gitara czy fortepian), podejmujące refleksję nad kondycją psychiczną człowieka w konfrontacji z monumentalnym i surowym pejzażem górskim. Obok dzieł o charakterze koncertowym w jego twórczości po-brzmiewa także nurt pedagogiczny (np. *Osiem etiud* na gitarę).

Wiele z kompozycji L. Wojtała doczekało się prawykonania i wykonań w ważnych instytucjach kultury w Polsce (filharmonie w Krakowie i Częstochowie, Akademia Muzyczna im. K. Pendereckiego w Krakowie i in.), w tym podczas kilku edycji Międzynarodowego Krakowskiego Festiwalu Kompozytorów czy wcześniejszych wymienionych festiwali i cykli koncertowych.

Lista gitarowych² utworów kompozytora, umieszczona w bazie Internetowego Katalogu Polskiej Muzyki Gitarowej XX i XXI wieku³, przedstawia się następująco (w kolejności alfabetycznej):

- *A due* na gitarę i fortepian (2017–2018)
- *Brouweriada* etiuda a la Leo Brouwer na gitarę (1998)
- *Chorał i fantazja* na gitarę (1998)
- *F.A.C.E.* na gitarę i perkusję (2016)
- *Kontre(trans)Dans* na wiolonczelę i gitarę (2019)
- *Landscape III* na elektroniczną warstwę dźwiękową i gitarę (2005)
- *Landscape V* na flet i trzy gitary (2015)
- *Lento* na gitarę (2008)
- *Litania* na gitarę solo (2023)
- *mo(VE)ment(s)* na gitarę i harfę (2017)
- *Muzyka do nieistniejącego filmu* na gitarę
- *November Preludes* na gitarę (2022)
- *Obraz spoza wystawy* na gitarę i perkusję (2014–2015)
- *Osiem etiud* na gitarę (2019)
- *Preludia kołędowe* na gitarę (2022)
- *Tandem* na skrzypce i gitarę
- *Toccatina after Carcassi* na dwie gitary
- *Trzy utwory* na gitarę (1998)
- *Z głębi pustej doliny III* na flet i gitarę (2025)

2. *Litania* na gitarę solo – geneza, inspiracje, struktura dzieła

Litania powstała w 2023 roku z inicjatywy autorki niniejszego opracowania, zrodzonej z potrzeby wykonywania uniwersalnej twórczości przeznaczonej na gitarę solo, skomponowanej przez polskiego twórcę. Równolegle impulsem do powstania dzieła była chęć poszerzenia współczesnego repertuaru gitarowego

² Dotychczas nie powstał jeszcze katalog wszystkich dzieł L. Wojtała.

³ Źródło: <http://nagitare.pl/catalogue/composer/350> [stan z 23.06.2025].

o kompozycje znajdujące zastosowanie zarówno na estradach koncertowych, jak i w przestrzeni sakralnej – szczególnie w ramach festiwalu muzyki organowej i kameralnej odbywających się w świątyniach. Z uwagi na obowiązujące normy liturgiczne, określające dopuszczalny repertuar muzyczny do prezentacji w kościołach, istotne było odnalezienie utworu spełniającego odpowiednie kryteria formalne, a zarazem charakteryzującego się wysoką wartością artystyczną i wyrazistą ekspresją. Mimo wieloletnich poszukiwań, próby odnalezienia takiej kompozycji nie przyniosły satysfakcjonujących rezultatów. W odpowiedzi na te potrzeby powstała *Litania* autorstwa L. Wojtala – przejmujący utwór o kontemplacyjnym, sakralnym charakterze, oparty na średniowiecznej sekwencji *Dies irae*. Osobisty wymiar tej współpracy podkreśliła dedykacja (dla wykonawczyni), będąca zarazem wyrazem twórczego dialogu między kompozytorem a interpretatorem, co stanowi istotny aspekt w kontekście recepcji dzieła.

Wśród inspiracji, które – jak podkreśla kompozytor – nie pozostały bez wpływu na omawiany utwór, znalazły się dwie XX-wieczne *Litanie*. Pierwszą z nich była *Litany for the whale* (1980) Johna Cage’a (1912–1992). Jej tekst opiera się wyłącznie na słowie „whale”, a każda litera wykonywana jest – przez dwa głosy *a capella*⁴ – osobno na sposób tradycyjnego, monodycznego śpiewu kościelnego⁵. Kompozycja ta stanowi swoistą syntezę duchowości oraz ewolucji dawnych form kościelnych ukazanych przez pryzmat współczesności⁶. Druga to *Litanies* na organy, op. 79/JA 119 (1937) Jehana Alaina (1911–1940), będąca improwizowanym dziełem o bogatej palecie afektów – od radosnych i refleksyjnych do bardziej niepokojących czy poważnych. Na końcu publikacji widnieje znamienity komentarz⁷: „Gdy dusza chrześcijańska w swym udręczeniu nie może znaleźć nowych słów, którymi mogłaby błagać o Boże Miłosierdzie, powtarza w nieskończoność tę samą litanie...”⁸. Tę ideę modlitewnej powtarzalności, wyrażonej przez intensyfikację i transformację motywu, można zauważyć także u L. Wojtala. Kolejnym przyczynkiem do poszukiwań artystycznych był cykl *Sequenze* (1958–2002) Luciana Beria (1925–2003) – seria czternastu utworów solowych wykorzystujących rozszerzone techniki wykonawcze, tzn. niekonwencjonalne sposoby śpiewania lub gry na instrumentach, stosowane w celu uzyskania niezwykłych efektów czy barw⁹. Tu inspirująca dla Wojtala okazała się sekwencyjność modeli fakturalno-brzmieniowych.

⁴ Źródło: https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=111 [stan z 23.03.2025].

⁵ Źródło: <https://niezla-sztuka.blogspot.com/2016/> [stan z 23.03.2025].

⁶ Źródło: <https://kromerfestivalbiecz.pl/litany-for-the-whale/> [stan z 23.03.2025].

⁷ Ch. Woodstra, G. Brennan, A. Schrott, *All Music Guide to Classical Music: The Definitive Guide to Classical Music*, Hal Leonard Corporation, 2005, s. 12–13.

⁸ Tłumaczenie własne, oryg. „When the Christian soul in its distress finds no new words to implore God’s mercy, it repeats endlessly the same invocation [...]”.

⁹ Zob. A. Whittall, *Berio’s Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. by J.K. Halfyard, „Music and Letters” 2008, t. 89, nr 4, s. 677–679 [doi.org/10.1093/ml/gcn031].

Informacje wstępne

Przechodząc do omówienia dzieła, należy zwrócić uwagę na kilka istotnych rozwiązań kompozytorskich zastosowanych już na poziomie ogólnej koncepcji utworu. Warto podkreślić obecność skordatury. Gitara wymaga przestrojenia ⑥ struny¹⁰ z dźwięku E na Es, co związane jest ze zmianą brzmienia instrumentu oraz możliwościami fakturalnymi. Cały utwór wykonuje się tylko na 4 najniższych strunach – bez wykorzystania strun ① i ②, a funkcję nośnika linii melodycznej pełni głównie struna ⑤. Taki niski rejestr wpływa na barwę dźwięku (powoduje, że jest cieplejsza i ciemna), ale też na percepcję dynamiki (która może być postrzegana jako subtelniejsza i sprawiać wrażenie cichszej). Wszystkie te środki – jak wskazuje kompozytor – służą oddaniu kojącego charakteru oraz kontemplacyjnego nastroju *Litanii*, odwołującej się już samym tytułem do określonej formy modlitwy. Na warstwę duchowego odniesienia utworu wpływa także jego osadzenie w materiale zaczerpniętym z tradycji muzyki religijnej. Kompozycja oparta jest na początkowym motywie średniowiecznej sekwencji *Dies Irae*¹¹. Fakt ten wiąże się z użyciem skali modalnej (układ interwałów w sekwencji odpowiada siedmiostopniowej kościelnej skali lidyjskiej, rozpoczynającej się od dźwięku F¹², a wykorzystywanej w średniowieczu do celów liturgicznych), która wzmacnia sakralny wymiar dzieła (choć w jego warstwie wyrazowej brak jest bezpośredniego odwołania do eschatologicznej wymowy Dnia Sądu Ostatecznego). Wśród czynników formotwórczych wyróżnić należy: zastosowanie łamanego metrum (zmieniającego się niemal w każdym takcie) oraz sekwencyjność i przemienność konkretnych modeli fakturalnych i brzmieniowych. Konieczne jest też stosowanie rozszerzonych technik wykonawczych.

Struktura dzieła

Utwór składa się z 3 głównych części: **prologu** (*Largo/Lento*) zawierającego zapowiedź materiału motywicznego części głównej; **ogniwa centralnego** opar-

¹⁰ W dalszej części artykułu zaproponowane zostaną inne rozwiązania dotyczące skordatury.

¹¹ *Dies irae* (łac. dzień gniewu) to średniowieczna sekwencja, która została włączona do liturgii mszy żałobnej Kościoła katolickiego w XIV wieku. Jej geneza sięga przełomu XII i XIII stulecia. Aż do reform Soboru Watykańskiego II stanowiła integralną część obrzędów pogrzebowych; po reformach liturgicznych z lat 60. XX wieku zaprzestano jej regularnego wykonywania w ramach mszy żałobnych. Pomimo tego *Dies irae* zachowała silne oddziaływanie kulturowe i muzyczne, inspirując liczne kompozycje na przestrzeni wieków. Napisana jest ośmioletkowszcem (trocheicznym czterostopowcem) w trójwersowych strofach o jednym rymie. Jest to tzw. strofa *Dies Irae* lub strofa hejnałowa. Zob. W.J. Darasz, *Mały przewodnik po wierszu polskim*, Kraków 2003, s. 135.

¹² A. Chodkowski (red.), *Kościelne skale, Gregoriański chorał* [hasła], [w:] *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995, s. 467, 323–325, J. Habela, *Modalne skale* [hasło], [w:] *Słowniczek muzyczny*, PWM, Warszawa 1968, s. 116.

tęgo w dużej mierze na schemacie *arpeggio p, i, p, m, p, a*¹³, ze środkowym fragmentem o charakterze kulminacyjnym, oraz **epilogu** związanego materiałem muzycznym i technikami instrumentalnymi z wcześniejszymi częściami (co zapewnia formalną spójność całej kompozycji).

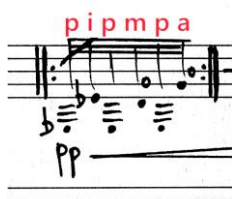
PROLOG

Prolog rozpoczyna się zapisanym na dwóch pięcioliniach dwugłosowym fragmentem *Largo*. Kompozytor wychodzi tu od jednego dźwięku Es – w dynamice *f* (*sf*) z wyraźnie zaznaczonymi oparciami na pierwsze miary taktów – który przez 5 pierwszych taktów pełni funkcję nuty pedałowej. Na tym tle, w połowie drugiego taktu, pojawia się drugi głos – początkowo jako motyw jednonutowy, stopniowo rozwijany w dwu-, cztero- i ponownie dwunutowy, o coraz krótszych wartościach rytmicznych (zob. rycina 1). Odcinek kończą trójdźwięki: akord w szerokim układzie (*es, f, g*¹) oraz drugi (*d, a, d*¹), przywołujący średniowieczne kwintowo-kwartowe współbrzmienia. W tym ostatnim, jak również w większości akordów flażoletowych (wykonywanych najczęściej na XII progu), pojawiających się na przestrzeni całego utworu, kompozytor wprowadza oznaczony wężykiem swoisty efekt, nazwany roboczo „wah-wah”. Jest on uzyskiwany poprzez delikatne, pulsacyjne dociskanie płasko ułożonej prawej dłoni do płyty rezonansowej.

Rycina 1. Początkowy fragment *Litanii* L. Wojtala

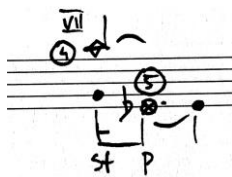
¹³ *p, i, m, a* – to powszechnie stosowane symbole używane do oznaczenia palców prawej ręki gitarzysty klasycznego, odpowiednio: kciuka, palca wskazującego, środkowego i serdecznego.

Następnym należącym do prologu odcinkiem jest fragment *Lento*. Kompozytor – obok dalszego rozwijania motywu wywodzącego się z pierwszego głosu części *Largo* oraz długich akordów fażoletowych – wprowadza charakterystyczny, właściwy już dla ogniwa centralnego i epilogu, schemat *arpeggio*: *p, i, p, m, p, a*.



Rycina 2. Charakterystyczny, wiodący w całej *Litanii*, schemat *arpeggio* – *p, i, p, m, p, a*

Interesującym efektem, wykorzystującym rozszerzone techniki wykonawcze, jest – oznaczone symbolem „x” wpisanym w nutę – uderzenie palcem prawej ręki dźwięku es znajdującego się na VI progu ⑤ struny.



Rycina 3. Dźwięk es uzyskiwany przez uderzenie palcem prawej ręki struny ⑤ na VI progu

Prolog zamyka czterodźwiękowe *arpeggio*, złożone z początkowych dźwięków centralnego ogniwa formy, a dzięki wielokrotnemu zastosowaniu fermat na długich dźwiękach oraz częstej zmianie metrum zyskuje on charakter raczej swobodny.

OGNIWO CENTRALNE

Ogniwo centralne podzielić można na cztery segmenty. Odcinek pierwszy, otwierający, oparty jest niemal w całości (z zaledwie dwoma wyjątkami) na jednej formule *arpeggio*: *p, i, p, m, p, a* (zob. rycina 2). Schemat ten przerywany jest różnej długości wstawkami/wtrąceniami *legato*, stanowiącymi drugi, kontrastujący i dialogujący z melodią głos o własnej dramaturgii. W części tej po raz pierwszy pojawia się motyw *Dies irae*. Początkowo ma charakter aluzji muzycznej. Kompozytor rozpoczyna w sposób ukryty i zawoalowany, zaznaczając tylko ruch melodyczny w dynamice *p* (*pp*) minimalną liczbą dźwięków – stosuje na przemian *e* i *f* – w drugim z sześciu dźwięków formuły *arpeggio*. Powoduje to przesunięcie akcentu na jedną z najsłabszych części taktu. Dźwięki wiodące, melo-

dyczne zawsze wykonywane są na ⑤ strunie palcem *i*, co wpływa na ujednolicenie barwy melodii na przestrzeni całego odcinka.



Rycina 4. Wprowadzenie ruchu melodycznego w drugim dźwięku formuły *arpeggio*

W dalszej części pojawiają się zróżnicowane pod względem liczby dźwięków motywy, stanowiące już nieco przekształcony początek lub koniec pierwszego fragmentu melodii *Dies irae*. Są one jednak wciąż jeszcze dla słuchacza rodzajem muzycznej zagadki do rozwiązywania. Ich ciągłe rozwijanie lub wygaszanie powoduje, iż cały odcinek sprawia wrażenie improwizowanego, dodatkowo kolejne powtórzenia uzyskanego na drodze ewolucji motywu nasuwają skojarzenie z następującymi po sobie modlitewnymi wezwaniami litanijnymi. Odcinek ten obrazuje tabela 1.

Tabela 1. Ogniwo centralne, odcinek I – nawiązania melodyczne do początkowego fragmentu motywu sekwencji *Dies irae*

Struktura melodyczna, przerywniki	Stopień nawiązania do początkowego motywu sekwencji <i>Dies irae</i>
b, b, b, a, g, g, ¹⁴ [PF] ¹⁵ , [PF]	wykorzystanie dźwięków z początku motywu
b, b, a, [PL-4] ¹⁶ , g, g, [PF], [PF]	wykorzystanie dźwięków z początku motywu
b, a, [PL-8]	wykorzystanie dźwięków z początku motywu
b, g, a, [PL-9]	wykorzystanie dźwięków z początku motywu
f, g, [PF]	nawiązanie do końcówki motywu
f, g, [PF]	nawiązanie do końcówki motywu
[PL-5]	
[PL-9]: b, a, b, g, a, [PL-9], f, g, g, [PF]	motyw podany wprost
f, g, g, [PF]	„echo”/wybrzmienie końcówki motywu

Źródło: opracowanie własne.

¹⁴ Kolejne dźwięki melodyczne w motywach zapowiadających temat *Dies irae*.

¹⁵ PF – przerywnik fłażoletowy oparty na wiodącym schemacie *arpeggio*.

¹⁶ PL – przerywnik *legato*; cyfra obok wskazuje liczbę nut wchodzących w jego skład.

Co ciekawe, w *Litanii* L. Wojtala cytat sekwencji rozpoczyna się od dźwięku B, mamy tu więc do czynienia ze skalą modalną transponowaną. Taki wybór tonacji jest z pewnością związany z możliwościami wykonawczymi gitary klasycznej – pozwala bowiem zagrać melodię w całości na jednej strunie, a tym samym zachować stanowiącą główne ogniwo konstrukcyjne dzieła wiodącą formułę *arpeggio*.

Drugi odcinek ogniwa centralnego nawiązuje do pierwszego fakturą. Zostaje w nim utrzymany schemat *arpeggio* (z dźwiękami melodycznymi na strunie ⑤) oraz kontrastujące wstawki *legato*, nie pojawiają się tu jednak przerywniki w postaci flażoletów. Poprzez zmianę oktawy na niższą modyfikacji ulega barwa dźwięku. W części tej motyw melodyczny rozwija się z 3-, przez 5- do 6-nutowego (zob. tabela 2).

Tabela 2. Ogniwo centralne, odcinek II – ewolucja motywu melodycznego początkowego fragmentu motywu sekwencji *Dies irae*

Struktura melodyczna, przerywniki	Stopień nawiązania do początkowego motywu sekwencji <i>Dies irae</i>
B, B, C, [PL-4]	wykorzystanie pierwszego dźwięku z początku motywu ze zmianą kierunku ruchu melodii
B, B, C, B, A, [PL-7]	rozwinięcie motywu
B, B, C, B, A, g	rozwinięcie motywu

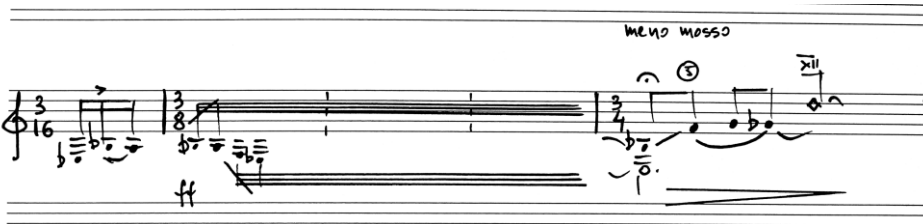
Źródło: opracowanie własne.

Warto zwrócić uwagę, że ostatni dźwięk trzeciego motywu (g) został przeniesiony o oktawę w górę. Zabieg ten, podobnie jak wcześniej, wydaje się mieć na celu umiejscowienie i zachowanie linii melodycznej na ⑤ strunie. Fragment zakończony jest 5-taktowym odcinkiem noszącym cechy cody i utrzymany jest w dynamice *f*.

Następny, trzeci odcinek ogniwa centralnego ma charakter kulminacyjny. Kompozytor wprowadza tu nową formułę *arpeggio* – *pp, a, m, i, p* – w ruchu kwintolowym (kwintola szesnastkowa). W przesuwanych po basowych strunach akordach – o tym samym układzie palców, złożonych każdorazowo z kwinty i oktawy (nawiązujących do estetyki muzyki średniowiecza) oraz pustej struny ③¹⁷ – wyraźnie słyszalny jest temat *Dies irae*. Kolejne stopnie melodii leżą na ⑥ strunie i uzyskiwane są przez płynne zmiany (przez *glissando*) pozycji z VII, przez VI, VII, IV, II aż do IV. W części tej pojawia się także wiodąca w utworze formuła *arpeggio* – czterokrotnie na początku i na końcu, a także raz w środku. Frag-

¹⁷ Takie akordy – charakteryzujące się przesuwaniem przez różne pozycje tego samego układu palców oraz zawierające puste struny – spotykane są często w twórczości Heitora Villi-Lobosa (1887–1959) – jednego z najważniejszych piszących na gitarę kompozytorów XX wieku. Można zatem przypuszczać, iż dzieła jego mogły również stanowić dla L. Wojtala inspirację podczas pisania *Litanii*.

ment zakończony jest trylem w dynamice *ff*, wykonywanym naprzemiennie palcami lewej i prawej ręki – oraz 4-nutowym motywem: f, g, ges, flażolet d (zob. rycina 5).



Rycina 5. Zakończenie kulminacyjnego odcinka *Litanii* z charakterystycznym trylem wykonywanym naprzemiennie prawą i lewą ręką

Fragment czwarty, wieńczący ogniwo centralne, przez wykorzystanie tego samego motywu, czerpie w swojej materii dźwiękowej z odcinka drugiego i jest niejako jego rozwinięciem. Występują tu kolejno coraz krótsze motywy przeplecione coraz dłuższymi (za wyjątkiem wstawki flażoletowej po drugim motywie) kontrastującymi przerywnikami (legatowymi, flażoletowymi i in.) (zob. tabela 3), tworzącymi osobną płaszczyznę narracyjną pozostającą w dialogu z melodią zawartą w schemacie *arpeggio*.

Tabela 3. Ogniwo centralne, odcinek IV – dalsza ewolucja motywu z odcinka II ogniwa centralnego

Struktura melodyczna, przerywniki	Nawiązania do motywu z odcinka II
B, B, C, B, A, [PL-4]	wykorzystanie drugiego motywu
B, B, C, B, A, [PF-1]	wykorzystanie drugiego motywu
B, C, B, A, [PF-2]	wygaszanie motywu, zwiększenie liczby dźwięków w PF
C, B, A, [PF-5]	wygaszanie motywu, zwiększenie liczby dźwięków w PF
B, A, [P-10]	wygaszanie motywu, zwiększenie liczby dźwięków w PF

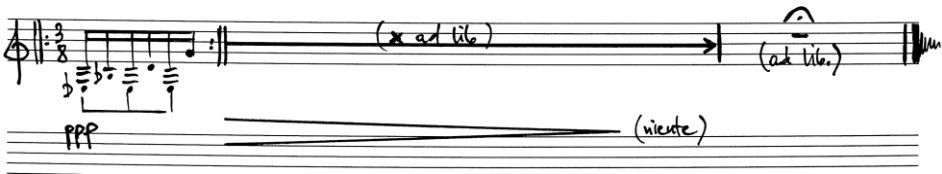
Źródło: opracowanie własne.

Po ogniwie centralnym pojawia się krótki łącznik w postaci 4-dźwiękowego modelu w artykulacji *legato*.

EPILOG

Epilog zbudowany jest z naprzemiennie ułożonych różnej długości modeli brzmieniowych – wiodącego schematu *arpeggio* oraz trójdźwięków (es, a, d) w pionach akordowych w postaci flażoletów na XII progu. Jednorazowo pojawia

się dwutaktowy odcinek akordowy *lento pesante*. Powraca także stosowany w prologu efekt „wah-wah”. Podobnie jak poprzednie, część ta cechuje się dużą ekspresją i skonstruowaniem wewnętrznym, przy jednoczesnym statyczno-linearnym przebiegu. Wszystko prowadzi do wygasającego, „oddalającego się” końca *niente, ppp* skonstruowanego wyłącznie z dominującej w całym utworze formuły *arpeggio p, i, p, m, p, a*.



Rycina 6. Zakończenie *Litanii* L. Wojtala

3. Zagadnienia interpretacyjno-wykonawcze

W trakcie przygotowań do prezentacji estradowych *Litanii* autorka niniejszego opracowania napotkała szereg problemów wykonawczych. Towarzyszyły im liczne rozważania dotyczące sposobów osiągnięcia możliwie najlepszego brzmienia oraz jak najwierniejszego odczytania i oddania zamysłu kompozytora. Pomimo bardzo precyzyjnego zapisu nutowego, niektóre fragmenty budziły wątpliwości interpretacyjne, które były na bieżąco rozstrzygane w toku konsultacji z autorem dzieła.

Proces uczenia się utworu okazał się wymagający, przede wszystkim ze względu na nieregularne metrum oraz konieczność zapamiętania sekwencji motywów o zbliżonym brzmieniu, lecz różnej długości. Pierwszym krokiem podjętym przez gitarzystkę było odnalezienie klucza do uporządkowania momentami niemal matematycznie sformułowanej myśli kompozytorskiej. Praca ta wymagała m.in. przyswojenia zmieniającej się liczby powtórzeń modeli brzmieniowych czy długości wybrzmiewających dźwięków i akordów. Mimo momentów zwątpienia, artystka niezmiennie dążyła do wiernego odtworzenia zapisu nutowego oraz pamięciowego opanowania tekstu, uznając to za warunek konieczny do pełniejszego kontaktu z muzyką i bardziej świadomej interpretacji. Kolejnym etapem było skierowanie uwagi na ekspresję i dramaturgię, przy równoczesnej dbałości o możliwie wierną realizację wszystkich sugestii kompozytora. W trakcie poszukiwań jak najlepszej interpretacji pojawiło się też wiele refleksji dotyczących **relacji między intencją twórcy a autonomią dzieła muzycznego**, jak również **roli wykonawcy przy kreowaniu ostatecznego obrazu utworu**. W tej fazie pracy nad utworem autorka artykułu często odwoływała się do koncepcji

sformułowanej przez Umberta Eco (1932–2016). Włoski semiotyk wskazywał na złożoną relację między autorem a tekstem, zauważając, że „intencja twórcy jest zbieżna albo rozbieżna z intencją dzieła [...] [a] tekst jest, jaki jest, i sam tworzy swe efekty”¹⁸. Potwierdzenie tej tezy dostrzec można i w *Litanii*, która – niezależnie od założeń kompozytora – niejako sama narzucała określone rozwiązania wykonawczo-interpretacyjne (co było niejednokrotnie przedmiotem dyskusji z L. Wojtalem). Zaliczyć do nich można m.in. przestrojenie ① i ② struny odpowiednio na es¹ i b¹⁹. Za decyzją tą przemawiało uzyskanie większego rezonansu, ale też powody pragmatyczne. *Litania* to utwór z założenia bogaty brzmieniowo, przenikają się w nim różne figury oraz modele fakturalne, zapętlony motyw buduje atmosferę transu i tworzy niezwykłą aurę, zaś ciemna barwa oraz częste występowanie dźwięków es oraz b kierują harmonię w stronę tonacji bemolowych. Zastosowane takiej skordatury zapobiega przypadkowemu zaburzeniu harmonii, wynikającemu z niezamierzonego trącenia nieużywanej ② struny, choćby podczas szybkich przebiegów *arpeggio*.

Drugi problem wiązał się z faktem, iż *Litania* wykonywana jest wyłącznie na czterech najniższych strunach. W kulminacyjnej części utworu motyw *Dies irae* występuje, jak wspomniano, w akordach kwartowo-kwintowych w dynamice *ff* i przesuwanych po basowych strunach za pomocą *glissanda*. Estetyczne założenia interpretacyjne autorki nie obejmowały obecności łatwo pojawiających się w tym rejestrze przydźwięków, których nie udało się w pełni wyeliminować. Z tego względu konieczne było zastąpienie *glissando* techniką *portamento*. Priorytetem stało się uzyskanie optymalnej – możliwie najbardziej selektywnej, a jednocześnie pastelowej – barwy, tak aby uwaga słuchacza nie została zakłócona przez niepożądane efekty dźwiękowe.

Kolejną ważną zmianą, którą „narzucił” utwór, była rezygnacja z opisanego wcześniej dość delikatnego efektu „wah-wah” na rzecz znacznie wyraźniejszej modulacji dźwięku na wybrzmiewających długich akordach. Ta realizowana jest poprzez poruszanie instrumentem względem różnych płaszczyzn. Uzyskany w ten sposób efekt przywodzi na myśl kołysanie kościelnego dzwonu czy używanego podczas nabożeństw kadzidła. Przez swoją ilustracyjność stanowi on nie tylko ciekawy dla publiczności środek wyrazu artystycznego, lecz także tworzy klimat mistycyzmu i kontemplacji. Dodatkowo – za pomocą przestrzennie zaplanowanej, wyliczonej liczby ruchów – pozwala w twórczy sposób zagospodarować interpretacyjnie bardzo długie, wybrzmiewające dźwięki (np. pojedyncze akordy w taktach 7/4 i 9/4).

¹⁸ U. Eco, *Pomiędzy autorem i tekstem*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Znak, Kraków 2008, s. 76–98.

¹⁹ Dźwięki pustych strun bez skordatury ① i ② to e¹ oraz h (przyp. M.Ż.W.).

Miesiące pracy nad utworem i wielokrotne prezentacje estradowe pozwoliły wykonawczyń na wypracowanie szeregu autorskich rozwiązań. Do najważniejszych należą z pewnością przemyślana aplikatura, barwa dźwięku czy operowanie rozszerzonymi technikami wykonawczymi. Te właśnie elementy warunkują spójność interpretacyjną, umożliwiają jak najpełniejsze oddanie intencji kompozytora i dzieła, a zarazem ożywiają utwór. Co istotne z perspektywy wykonawcy, L. Wojtała traktuje *Litanie* jako formę otwartą. Pozostawia w niej znaczną przestrzeń dla indywidualnych decyzji interpretacyjnych, stwarzając tym samym możliwość twórczej interakcji między zapisem nutowym, kompozytorem a wykonawcą.

Podsumowanie

Sięganie po wcześniej niewykonywaną literaturę muzyczną, jej odkrywanie, ukazywanie piękna i wartości artystycznej stanowi dla gitarzystki źródło satysfakcji oraz istotny impuls rozwojowy. Mierzenie się z takim repertuarem pozwala na głębsze zrozumienie estetyki współczesnej twórczości czy wzbogacenie warsztatu wykonawczego o nowy zasób środków interpretacyjnych. Również proces opracowania *Litanii* wymagał znacznego zaangażowania oraz kreatywności w poszukiwaniu rozwiązań brzmieniowych i ekspresyjnych. Wysiłek ten przełożył się na intensywne emocjonalne przeżycia, których podczas koncertów doświadczała nie tylko artystka, lecz także słuchacze – co należy uznać za jeden z największych walorów utworu. *Litania* L. Wojtała jawi się więc jako głęboko przejmujące dzieło, nacechowane mistycyzmem i ekspresją, a jednocześnie przykład harmonijnego współistnienia intencji kompozytora, własnej autonomii i twórczej roli wykonawcy. Autorka niniejszego opracowania ma nadzieję, że utwór ten znajdzie stałe miejsce w repertuarze koncertowym oraz stanie się dla gitarzystów klasycznych inspiracją do dalszych eksploracji w obszarze współczesnej muzyki gitarowej.

Bibliografia

Źródła muzyczne

Wojtała Leszek, *Litania*, rękopis, 2023.

Monografie

Darasz Wiktor Jarosław, *Mały przewodnik po wierszu polskim*, Towarzystwo Miłośników Języka Polskiego, Kraków 2003.

Eco Umberto, *Pomiędzy autorem i tekstem. Interpretacja i historia*, [w:] *Interpretacja i nadinterpretacja*, tłum. T. Biedroń, Znak, Kraków 2008.

Woodstra Chris, Brennan Gerald, Schrott Allen, *All Music Guide to Classical Music: The Definitive Guide to Classical Music*, Hal Leonard Corporation, 2005.

Artykuły

Whittall Arnold, *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis*, ed. by Janet K. Halfyard, „Music and Letters” 2008, t. 89, nr 4, s. 677–679 [doi.org/10.1093/ml/gcn031].

Hasła encyklopedyczne

Chodkowski Andrzej (red.), *Kościelne skale, Gregoriański chorał* [hasła], [w:] *Encyklopedia muzyki*, PWN, Warszawa 1995.

Habela Jerzy, *Modalne skale* [hasło], [w:] *Słownik muzyczny*, PWM, Warszawa 1968.

Internet

Źródło: <http://www.sme.amuz.krakow.pl/pages/Intermedium3.pdf> [stan z 23.06.2025].

Źródło: <http://nagitare.pl/catalogue/composer/350> [stan z 23.06.2025].

Źródło: https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=111 [stan z 23.03.2025].

Źródło: <https://niezla-sztuka.blogspot.com/2016/> [stan z 23.03.2025].

Źródło: <https://kromerfestivalbiecz.pl/litany-for-the-whale/> [stan z 23.03.2025].

Leszek Wojtal's *Litania* (2023) for solo guitar: between the composer's and piece's intention

Abstract

Leszek Wojtal's *Litania* for solo guitar (2023) constitutes a starting point for the author's reflection regarding the relationship between the composer's intention and the autonomy of the musical piece. The paper discusses the origins of the composition, its formal structure, its sound and some performance-related issues, paying particular attention to the need for the introduction of interpretation techniques informed by the characteristics of classical guitar and this piece in particular. This study contributes to the broader discussion on the performer's role in shaping a piece of music.

Keywords: *Litania* for solo guitar, Leszek Wojtal, 21st-century guitar literature, contemporary music performance.