

EDUKACJA MUZYCZNA

XVI

Rada Naukowa 2021

- prof. PhDr. Stanislav BOHADLO, CSc., Uniwersytet Hradec Kralove (Czechy)
dr hab. Robert GAWROŃSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie
doc. mgr. art. Karol MEDŇANSKÝ, PhD, Uniwersytet Preszowski w Preszowie (Słowacja)
prof. zw. Vladimir MLINARIĆ, Uniwersytet w Lublanie, Akademia Muzyczna (Słowenia)
doc. Irena PEČIŮRIENĚ, Litewska Akademia Muzyki i Teatru, Wydział Kłajpedzki (Litwa)
prof. Viktor PORTNOI, Konserwatorium im. Aleksandra Głazunowa w Pietrozawodsku (Rosja)
prof. dr hab. Remigiusz POŚPIECH, Uniwersytet Wrocławski
dr hab. Maciej ZAGÓRSKI, prof. UJD, Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy
im. Jana Długosza w Częstochowie

Lista Recenzentów 2021

- ks. doc. ThDr. Rastislav ADAMKO, Uniwersytet Katolicki w Ružomberku, (Słowacja)
dr hab. Marcin DYLLA, Westfalski Uniwersytet Wilhelma w Münster, Akademia Muzyczna
w Münster
prof. dr hab. Magdalena DZIADEK, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie
prof. Bogdan DOWLASZ Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów
w Łodzi (emerytowany)
prof. dr hab. Czesław GRAJEWSKI, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego
w Warszawie
prof. Andrzej MOKRY, Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Niemcy)
prof. dr hab. Cezary SANECKI, Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi
prof. dr hab. Tomasz SPALIŃSKI, Uniwersytet Śląski w Katowicach
prof. dr hab. Władysław SZYMAŃSKI, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach
dr hab. Andrzej DZIADEK, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Monika KARWASZEWSKA, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku
dr hab. Marcin Tadeusz ŁUKASZEWSKI, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie
dr hab. Kazimierz MACIĄG, Uniwersytet Rzeszowski
dr hab. Libor MARTINEK, Śląski Uniwersytet w Opawie (Czechy)
dr hab. Lydia MELNYK, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie (Ukraina)
dr hab. Aneta ROGALSKA-MARASIŃSKA, Uniwersytet Łódzki
dr hab. Krzysztof ROTTERMUND, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu Wydział Pedagogiczno-Artystyczny w Kaliszu
dr hab. Katarzyna SUSKA-ZAGÓRSKA, Akademia Muzyczna w Krakowie
dr hab. Natalia SYROTYNSKA, Narodowa Akademia Muzyczna im. M. Łysenki we Lwowie (Ukraina)
dr hab. Magdalena SZYNDLER, Uniwersytet Śląski w Katowicach

Nadesłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch Recenzentów

UNIwersytet HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA
W CZĘSTOCHOWIE

EDUKACJA MUZYCZNA

XVI



Częstochowa 2021

Zespół redakcyjny

Marta POPOWSKA (redaktor naczelny)

Luba KYYANOVSKA (redaktor); Artur ŻYWIOŁEK (redaktor); Adam REGIEWICZ (redaktor);
Paulina UCIEKLAK-JEŻ (redaktor statystyczny); Andrzej MISZCZAK (redaktor językowy – j. polski);

Patrycja CZARNECKA-JASKÓŁA (redaktor językowy – j. angielski);

Artur WAGNER (redaktor językowy – j. angielski); Marek KUDRA (sekretarz redakcji)

Redaktor naczelna wydawnictwa

Paulina PIASECKA-FLORCZYK

Korekta

Andrzej MISZCZAK (język polski); Patrycja CZARNECKA-JASKÓŁA (język angielski);

Bartłomiej SANECKI (język angielski); Artur WAGNER (język angielski)

Redaktor techniczny

Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki

Sławomir SADOWSKI

Na okładce wykorzystano fragment rękopisu Edwarda Bogusławskiego

Sekwencje na sopran i zespół kameralny (2003)

ROCZNIK ZAŁOŻONY PRZEZ MARTĘ POPOWSKĄ W ROKU 2005

PISMO RECENZOWANE INDEKSOWANE W BAZACH:

Bazhum, CEJSH, Central and Eastern European Online Library, DOAJ, EBSCO, ERIH Plus,
Index Copernicus, InfoBase Index, Most Wiedzy, Polska Bibliografia Naukowa

Podstawową wersją periodyku jest publikacja książkowa

Czasopismo dostępne również online

Strona internetowa czasopisma: www.edukacjamuzyczna.ujd.edu.pl

e-mail: redakcja.em@ujd.edu.pl

© Copyright by Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy

im. Jana Długosza w Częstochowie oraz autorzy, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative
Commons – Uznanie autorstwa (<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>)

Częstochowa 2021

ISSN 2545–3068

eISSN 2719-4922

Wydawnictwo Naukowe

Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego

im. Jana Długosza w Częstochowie

42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8

tel. (34) 378-43-28, faks (34) 378-43-19

www.ujd.edu.pl e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

SPIS TREŚCI

CONTENTS

Wstęp	7
Introduction	9
Monika KARWASZEWSKA	
Teksty <i>Psałterza Dawidowego</i> w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla	11
Texts of The Psalms of David in Krzysztof Knittel's intermedial composition (Abstract)	28
Monika KARWASZEWSKA	
Texts of the Psalter of King David in an Intermedial Composition by Krzysztof Knittel	29
Teksty <i>Psałterza Dawidowego</i> w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla (Streszczenie)	46
Wojciech GURGUL	
Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego	47
Guitar in the works of Edward Bogusławski (Abstract)	62
Wojciech GURGUL	
Guitar in the works of Edward Bogusławski	63
Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego (Streszczenie)	78
Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI	
Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku	79
Review of repertoire for guitar and piano duo from the 18th to the 21st century in historical perspective (Abstract)	98
Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI	
Review of repertoire for guitar and piano duo from the 18th to the 21st century in historical perspective	99
Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku (Streszczenie)	118

Вероніка ЗІНЧЕНКО [Veronika ZINCHENKO]	
Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny	121
The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective (Abstract)	133
Вероніка ЗІНЧЕНКО [Veronika ZINCHENKO]	
The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective	135
Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny (Streszczenie)	147
Наталія СИДІР [Nataliia SYDIR]	
Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the 20 th Century: Stylistic and Form-building elements	149
Gatunek ballady na fortepian z orkiestrą pierwszej połowy XX wieku – aspekty stylistyczne i formotwórcze (Streszczenie)	160

Wstęp

W szesnastym numerze rocznika „Edukacja Muzyczna” publikujemy pięć artykułów. Cztery pierwsze, zgodnie z przyjętym wcześniej założeniem, przedstawiamy w dwóch wersjach językowych: polskiej i angielskiej. Tekst ostatni natomiast tylko w języku angielskim, w którym artykuł ten został zgłoszony. Redakcja uznała, że tłumaczenie tej pracy na język polski nie jest konieczne, ponieważ nie wpłynie to znacząco na zakres jej dostępności.

Zeszyt otwiera tekst autorstwa **Moniki Karwaszewskiej** pt. *Teksty Psalterza Dawidowego w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla* – współczesnego polskiego kompozytora, pedagoga i improwizatora, profesora sztuk muzycznych i współzałożyciela Grupy Kompozytorskiej KEW. Autorka omawia cykl pieśni *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, który, jak nietrudno odgadnąć, powstał do tekstu Psalmu 130 *Psalterza Dawidowego*. Jest to pierwsza religijna kompozycja Knittla, a utwór, zdaniem autora, miał „wyrazić prawdę i siłę wiary”. Dzieło to zostało przeznaczone na chór i media elektroniczne. Głównym celem niniejszej pracy jest próba oceny, w jakim stopniu tekst psalmu wpłynął na konstrukcję i estetykę tego intermedialnego dzieła.

Kolejne dwa artykuły wiążą się częściowo z analizą stylo-krytyczną i wykonawczą utworów z udziałem gitary klasycznej jako instrumentu solowego. Pierwszy z tekstów, *Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, napisany przez **Wojciecha Gurgula**, jest poświęcony dziełom śląskiego kompozytora, żyjącego i tworzącego w XX wieku. W dorobku E. Bogusławskiego utwory z udziałem gitary klasycznej to zaledwie trzy kompozycje przeznaczone na różne obsady wykonawcze, o czym informują ich tytuły: *Concerto per chitarra e orchestra*, *Trio per flauto, oboe e chitarra* i *Musica per chitarra solo*. Dwa ostatnie dzieła do tychczas nie zostały całościowo omówione w literaturze muzykologicznej, były jedynie wzmiankowane. Praca W. Gurgula przybliży wszystkie te kompozycje. Autor podejmuje w niej również próbę oceny twórczości gitarowej Bogusławskiego w kontekście polskiego współczesnego dorobku kompozytorskiego na ten instrument. Praca na temat twórczości E. Bogusławskiego nie jest pierwszą publikowaną na łamach naszego rocznika. Wcześniej ukazała się seria artykułów autorstwa Anny Stachury-Bogusławskiej: *Requiem Edwarda Bogusławskiego – tradycja i nowoczesność* (2005, nr 1), *Poszukiwanie własnego języka muzycznego. Dzieła wczesne Edwarda Bogusławskiego* (2009, nr 4), *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego* (2011, nr 6), *Oblicza formy kon-*

certującej w twórczości Edwarda Bogusławskiego w latach 1968–1980 (2012), *Kompozycje na akordeon w twórczości Edwarda Bogusławskiego* (2013, nr 8).

Z kolei **Aleksandra Popiołek-Walicki** w artykule pt. *Przegląd repertuaru na duet gitarowo-fortepianowy w ujęciu historycznym od XVIII do XXI wieku* omawia literaturę muzyczną, która dedykowana jest tej niezwykle rzadkiej i przez to nietypowej fakturze wykonawczej. Autorka przeprowadziła szeroką kwerendę biblioteczną w celu poznania literatury przedmiotu oraz wykorzystwała w swojej pracy wiele danych, które uzyskała podczas wywiadów z kompozytorami. Jako praktykująca instrumentalistka w duecie gitarowo-fortepianowym *Walicki-Popiołek Duo*, omawia ten repertuar przede wszystkim z perspektywy praktyka-wykonawcy, koncentrując się na aspektach wykonawczych.

Вероніка Зінченко [Veronika Zinchenko] w pracy pt. *Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny*, przedstawia autorską typologię współczesnego baletu. Proponowana przez nią klasyfikacja częściowo opiera się na już istniejących typologiach baletu jako gatunku tanecznego, do których autorka włącza nowe kryteria podziału dotyczące *stricte* muzycznych aspektów spektakli baletowych. Przedstawiona klasyfikacja obejmuje dzieła baletowe kompozytorów ukraińskich z lat 1980–2020.

Autorką tekstu zamykającego niniejszy zeszyt jest **Наталія Сидір** [Nataliia Sydir], która przedstawia napisaną w języku angielskim pracę pt. *Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the 20th Century: Stylistic and Form-building elements*. Artykuł ma charakter przyczynkarski, a autorka koncentruje się na analizie porównawczej twórczych rozwiązań zastosowanych w gatunku ballady na fortepian z orkiestrą. Analizuje utwory kompozytorów różnych krajów, którzy tworzyli w pierwszej połowie XX wieku – takich jak: L. Różycki, G. Tailleferre, B. Britten, N. Medtner i I. Shamo. Przedstawia genezę tych utworów o romantycznym pierwowzorze, dokonuje przeglądu odmian gatunkowych oraz rozważa zasady budowy formalnej, określa także priorytety stylistyczne tego gatunku.

Marta Popowska – redaktor zeszytu

Introduction

The sixteenth issue of “Edukacja Muzyczna” (“Musical Education”) features five articles. The first four are presented in two language versions – Polish and English. The final text, however, is presented only in English due to the article being submitted in that language. The editors chose not to translate this work into Polish as, in their opinion, it would not have a significant influence on its accessibility.

The issue begins with an article by **Monika Karwaszewska** *Texts of the Psalter of King David in an Intermedial Composition by Krzysztof Knittel* – a contemporary Polish composer, teacher and improviser, as well as a professor of music and co-founder of the KEW Composers Group. The author discusses the song cycle *Out of the Depths I Cry to You, O Lord...*, which, needless to say, was written based on Psalm 130 of *David's Psalter*. It is Knittel's first religious work and, according to the author, it was meant to “express the truth and power of faith”. The work was scored for choir and electronic media. The main purpose of this paper is to try to assess the extent to which the text of the psalm influenced the structure and aesthetics of this intermedial work.

The two subsequent articles are partly related to the stylistic, critical and performance analysis of works featuring classical guitar as a solo instrument. The first of the two, *Guitar in the works of Edward Bogusławski*, authored by **Wojciech Gurgul**, focuses on the works by the Silesian composer, who lived and worked in the 20th century. Among E. Bogusławski's works, there are only three pieces, for various casts, which make use of the classical guitar – a fact indicated by their titles: *Concerto per chitarra e orchestra*, *Trio per flauto, oboe e chitarra* and *Musica per chitarra solo*. The last two works are yet to be discussed in detail in the musicological literature – up until now they were only mentioned. W. Gurgul's work brings all these pieces closer together. The author also attempts to assess Bogusławski's guitar works within the context of contemporary Polish classical guitar music. This paper is not the first work concerning E. Bogusławski's work to be published in our annual. Previously, a series of articles in Polish by Anna Stachura-Bogusławska was published: *Requiem Edwarda Bogusławskiego – tradycja i nowoczesność (Requiem by Edward Bogusławski – Tradition and Modernity)*, 2005, no. 1; *Poszukiwanie własnego języka muzycznego. Dzieła wczesne Edwarda Bogusławskiego (Searching for One's Musical Language. Early Works by Edward Bogusławski)*, 2009, no. 4; *Aleatoryzm i forma otwarta w twór-*

czości Edwarda Bogusławskiego (*Aleatorism and open form in Edward Bogusławski's music*), 2011, no. 6; *Oblicza formy koncertującej w twórczości Edwarda Bogusławskiego w latach 1968–1980 (Orchestra works with solo and concert instruments of Edward Bogusławski created between 1968–1980)*, 2012, no. 7; *Kompozycje na akordeon w twórczości Edwarda Bogusławskiego (Accordion Solo Compositions in the Works of Edward Bogusławski)*, 2013, no. 8.

In turn, **Aleksandra Popiołek-Walicki** in her article *Review of repertoire for guitar and piano duo from the 18th to the 21st century in historical perspective* discusses the musical literature which focuses on this incredibly rare and therefore unusual performance texture. The author conducted an extensive library research in order to explore the literature concerning the subject matter and used much of the data obtained from interviews with composers. As a practising musician in the guitar and piano duo *Walicki-Popiołek Duo*, she discusses the mentioned repertoire primarily from a practitioner's and performer's standpoint focusing mainly on the aspects of performance.

Вероніка Зінченко [Veronika Zinchenko] in her work *The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective* presents an original typology of contemporary ballet. The proposed typology is based on already existing typologies of ballet as a dance genre supplemented by new criteria which take into account only the musical aspects of ballet performances. The presented typology considers ballet works by Ukrainian composers from the period 1980–2020.

The author of the closing text of this issue is **Наталія Сидір** [Nataliia Sydir], who prepared a paper, written in English, entitled *Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the 20th Century: Stylistic and Form-Building Elements*. In her contribution, the author focuses on a comparative analysis of creative solutions used in the ballade for piano and orchestra genre, and analyses works by composers from various countries active in the first half of the 20th century, such as L. Różycki, G. Tailleferre, B. Britten, N. Medtner and I. Shamo. She also presents the origin of the works in question while highlighting their Romantic prototype, gives an overview of genre varieties, discusses their form-building principles, and identifies the fundamental stylistic features of the genre.

Marta Popowska – Editor

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.07>

Monika KARWASZEWSKA

<https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku

e-mail: m.karwaszewska@amuz.gda.pl

Teksty *Psałterza Dawidowego* w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla

Jak cytować [how to cite]: Monika Karwaszewska, *Teksty Psałterza Dawidowego w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 11–28.

Streszczenie

Krzysztof Knittel – kompozytor tworzący na przełomie XX i XXI wieku – jest wierny założeniom artystycznym, które świadczą o jego przynależności do nurtu *transawangardy*, który stawia sobie za cel syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Jednym z tego przejawów jest fenomen intermedialności, obrazujący relacje, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami. Nowatorstwo w twórczości Knittla polega na komponowaniu muzyki intuicyjnej, określanej jako *free improvised music*, oraz *muzyki recyklingowej* czy *ekologicznej*. Lata 70. ubiegłego wieku przyniosły wzmożone zainteresowanie sferami sacrum i duchowości w muzyce polskiej. Cykl pieśni *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, napisany w 2000 roku na chór i media elektroniczne, będąc pierwszą religijną kompozycją Knittla, miał, jak twierdzi kompozytor, „wyrzucić prawdę i siłę wiary”. Pieśni napisane zostały do tekstów *Psałterza Dawidowego* z Biblii Tysiąclecia. Celem artykułu jest próba oceny, w jaki sposób źródło inspiracji wpłynęło na konstrukcję i estetykę omawianego dzieła intermedialnego.

Słowa kluczowe: intermedialność, Krzysztof Knittel, muzyka polska XX i XXI wieku, Psalmi Dawida, muzyka religijna.

Data zgłoszenia: 22.10.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 5.12.2021/29.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 5.12.2021/09.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 3: 3.01.2022/06.01.2022

Data akceptacji: 7.01.2022

1. Wprowadzenie. Biblijne inspiracje

Począwszy od lat siedemdziesiątych XX wieku, wraz z pojawieniem się nurtu postmodernistycznego w muzyce, kompozytorzy polscy zwiększyli intensywność pisania muzyki sakralnej. Potwierdzają ten fakt słowa Mieczysława Tomaszewskiego, który stwierdził, że „powrót «po latach» do tradycji sakralnej w twórczości czołowych polskich kompozytorów, zapoczątkowany przez Krzysztofa Pendereckiego, był aktem nie tylko artystycznym”¹. Jak stwierdził muzykolog „rzec można, że w tym rodzaju muzyki w sferę konstytutywnych właściwości dzieła wróciły chyba wszystkie te wcześniej zagubione”² w czasie awangardy i pogoni za nowością. Na zwiększone zainteresowanie muzyką religijną miały także wpływ wydarzenia historyczne i polityczne w kraju oraz wybór kardynała Karola Wojtyły na papieża, który przyjął imię Jana Pawła II. Chociażby zareagował na ten fakt H.M. Górecki, który zadedykował Ojcu Świętemu psalm *Beatus Vir*, czy Penderecki, komponując dzieło wykorzystujące tekst hymnu dziękczynnego *Te Deum laudamus. Beatus Vir* Góreckiego (1979) wpisuje się – zdaniem Krzysztofa Droby – w „fazę twórczości religijnej”³ tego kompozytora. Twórczość ta spełnia podwójną funkcję, z jednej strony nawiązuje bezpośrednio do liturgii Kościoła, z drugiej zaś odwołuje odbiorcę do elementów sakralnych w muzyce, jak np. związek z liturgicznym, łacińskim tekstem, użycie wersetów psalmów czy cytowanie oryginalnej, chorałowej melodii hymnu lub stosowanie fragmentów monodycznych.

Tematyka biblijna stała się jedną z głównych inspiracji artystycznych i duchowych dla kompozytorów. Samo Pismo Święte stanowi fundamentalne źródło teologicznej refleksji nad muzyką. Jak pisze ks. Jacek Bramorski „muzyka w Biblii jest nie tyle ‘estetycznym dodatkiem’ w przekazywaniu prawdy o zbawieniu, ile raczej uprzywilejowanym nośnikiem treści dotyczących tego przesłania”⁴.

Księga Psalmów jako hebrajskie poetycko-muzyczne świadectwo Starego Testamentu, w którym zawarte są zróżnicowane pod względem gatunkowym psalmy o wymowie błagalnej i chwalebnej, stała się inspiracją dla wielu kompozytorów. Z polskich twórców oprócz Mikołaja Gomółki, którego *Melodie na Psalterz polski* (wydane drukiem w 1580 r.) stały się cennym zabytkiem polskiego renesansu, wymienić można chociażby Krzysztofa Pendereckiego (*Psalm Da-*

¹ K. Kiwała, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 131.

² Por. M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastłoniętych i zagubionych*. Tekst wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Naukowej pt. „Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca XX w.”, Akademia Muzyczna, Kraków 2000 [niepublikowane].

³ Za: K. Droba, *Górecki*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 429.

⁴ J. Bramorski, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, „Collectanea Theologica” 2012, t. 82, nr 1, s. 33–34.

wida na chór mieszany, instrumenty strunowe i perkusję, 1958), Tadeusza Paciorkiewicza (*2 psalmy na głos wysoki i organy*, 1974), Edwarda Bogusławskiego (*Psalmy Dawida na chór mieszany a cappella*, 1997–1998), Krzysztofa Baculewskiego (*Miserere na chór mieszany a cappella*, 1999) oraz Krzysztofa Knittla, którego cykl czterech kompozycji *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* (2000) stał się przedmiotem niniejszego artykułu.

Co istotne, ów pokutny Psalm 130 *De profundis* (*Z głębokości wołam do Ciebie*) jest jednym z najbardziej znanych i umiłowanych przez katolicką tradycję chrześcijańską Psalmów oraz jest chętnie wybierany przez współczesnych polskich kompozytorów do umuzycznienia, o czym świadczą najbardziej znane i wykonywane utwory, m.in.: Andrzeja Krzanowskiego (*De profundis*, kantata na baryton i orkiestrę, 1974), Marcina Tadeusza Łukaszewskiego (*De profundis* na chór mieszany, 1997), Krzysztofa Pendereckiego (*De profundis* z *Siedmiu bram Jerozolimy*, 1998), Bogusława Schaeffera (*De profundis* na sopran i orkiestrę kameralną, 2000), Józefa Świdra (*De profundis clamavi*, 2002), Mariana Sawy (*De profundis* na sopran i organy, 2002), Marka Czerniewicza (*De Profundis – cantata per coro e orchestra*, 2016).

2. *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* Krzysztofa Knittla w ujęciu teorii intermedialności

Twórczość muzyczną Knittla charakteryzuje nowatorstwo i eksperyment. Postrzegany jest przede wszystkim jako kompozytor muzyki elektroakustycznej łączonej z praktyką *live electronics*, komputerowej, improwizowanej, *performance* i instalacji dźwiękowych. Jest jednak wierny własnym założeniom artystycznym, co świadczy o jego przynależności do nurtu *transawangardy*⁵, która za cel stawia syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Transawangarda, zdaniem autora manifestu, Achille Bonito Olivy, przywraca sztukę do miejsca satysfakcjonującej kontemplacji, pozwalając poruszać się jej we wszystkich kierunkach (w tym do przeszłości), w której mityczny dystans i namysł przepełnione są erotyzmem i energią wywodzącą się z intensywności dzieła i jego wewnętrznej metafizyki⁶.

⁵ Wł. *la transanguardia* – kierunek w sztuce, jaka powstawała na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku równocześnie w kilku krajach (Włochy, Francja, Stany Zjednoczone, Skandynawia, Niemcy i Polska), której nomenklaturę zaproponował włoski krytyk sztuki – Achille Bonito Oliva. Więcej na temat transawangardy w muzyce zob. M. Karwaszewska, *From research on the musical „Transavantgarde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 2016, t. 7, nr 1, s. 75–88.

⁶ Achille Bonito Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transanguardia Italiana*, Milano 1980, s. 54 [tłum. Miłosz Wojtyna].

Nowatorstwo w dorobku twórczym Knittla polega na komponowaniu muzyki intuitywnej, określanej jako *free improvised music*⁷ oraz *muzyki recyklingowej* czy *ekologicznej*⁸. Jednym z przejawów transawangardy jest fenomen intermedialności, obrazujący relacje, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami, które mogą być rozumiane wieloaspektowo, zarówno jako środki wyrazu, gatunki artystyczne, jak i media elektroniczne. Nie bez przyczyny Knittel przyrównuje relacje intermedialne we własnych dziełach do syntezy malarstwa z fotografią, jaką zastosował w obrazach amerykański artysta Robert Rauschenberg (informacja pochodzi od kompozytora).

Intermedialność, jako fenomen kultury ponowoczesnej, stanowi jeden z ważniejszych paradygmatów współczesnych badań komparatystycznych. Termin ten „nie oznacza ani sumy rozmaitych koncesji medialnych, ani usytuowania między mediami poszczególnych dzieł, lecz zintegrowanie estetycznych koncepcji poszczególnych mediów w postaci nowego kontekstu medialnego”⁹. Badacze zjawiska intermedialności (m.in. Irina O. Rajewsky, Chiel Kattenbelt) odwołują je do bardzo szeroko pojętej koncepcji, która nie ogranicza się do tylko określonych zjawisk lub mediów, ani konkretnych celów badawczych. Rajewsky zakłada, że „intermedialność może służyć przede wszystkim jako ogólne określenie wszystkich tych zjawisk, które (jak wskazuje przedrostek *inter-*) zachodzą w jakiś sposób między mediami”¹⁰. Chiel Kattenbelt uważa, że pojęcie intermedialności (ang. „intermediality”), podobnie jak pojęcia multi- lub transmedialności, wykorzystywane jest w różnych dyskursach (medialnych i artystycznych) i w różnych znaczeniach, zakładając wzajemny afekt, oraz redefinicję relacji pomiędzy mediami i odświeżoną percepcję¹¹.

Autor terminu „intermedial” – Dick Higgins – używa go w odniesieniu do dzieł, „w których materiały różnych bardziej ugruntowanych form sztuki są ‘konceptualnie zespolone’, a nie tylko zestawione”¹².

⁷ Pojęcie pochodzi od kompozytora, za: Krzysztof Knittel – *Wokół Free Improvisation*, 2007. Dostępny w Internecie: http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/Freelmprovisation.pdf [stan z 10.10.2021].

⁸ Pojęcia za: K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 2: Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, s. 272–273.

⁹ J.E. Müller, *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, „Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst” 1992, vol. 4, s. 12–21; przekład: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [w:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, s. 152.

¹⁰ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités / Intermediality” 2005, nr 6, s. 46.

¹¹ Ch. Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, „Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation” 2008, vol. 6, s. 25.

¹² Za: E. Vos, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, s. 325.

Intermedialność można sprowadzić do łączenia ze sobą różnych sposobów przekazywania informacji (odniesień intermedialnych). W sztuce zaś intermedialność to nie tylko synteza różnych postaci sztuki – różnych mediów, tj. malarstwa, visual art, muzyki, rzeźby, filmu, teatru, literatury, telewizji, fotografii, ale przede wszystkim działanie artystyczne prowadzące do zmiany tradycyjnych sposobów tworzenia sztuki oraz jej odbioru, dzięki czemu powstają nowatorskie kreacje artystyczne, będące zintegrowanym przekazem artystycznym.

W interpretacji dzieła intermedialnego fundamentalna okazuje się teoria intermedialności autorstwa W. Wolfa¹³, która zakłada obecność różnych relacji, w jakie dane medium wchodzi z innymi mediami, dając przykład multimedialności tzw. „hybrydy medialne”. Autor teorii wyróżnia intermedialność *wewnątrzkompozycyjną* (*intracompositional intermediality*), dotyczącą dzieła, w którym w procesie sygnifikacji uczestniczy więcej niż jedno medium, oraz *pozakompozycyjną* (*extracompositional intermediality*), która obok relacji wewnątrzkompozycyjnych dotyczy rozważań na temat wzajemnych relacji między różnymi mediami¹⁴. Intermedialność wewnątrzkompozycyjna może być jawna – dotyczy dzieła, w którym da się wyodrębnić media, jakie uczestniczą w budowaniu artefaktu, albo ukryta, gdzie tylko jedno z użytych mediów jest oczywiste, inne zaś jest domniemane (por. Diagram 1).

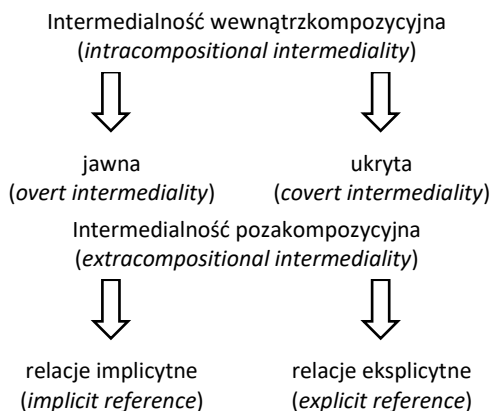


Diagram 1. Typologia relacji intermedialnych, Por. W. Wolf, dz. cyt., s. 28.

Powszechnie uważa się w środowisku artystycznym, iż medium sztuki to „konwencjonalnie pojmowane, klasyczne, manualne środki wypowiedzi arty-

¹³ W. Wolf, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. S.M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, s. 28.

¹⁴ Za: M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, s. 36–37.

stycznej [...], w zasadzie charakteryzowane przez materię, w której kształtowane jest dzieło – wypowiedź artystyczna”¹⁵.

Biorąc pod uwagę ową materię dzieła będącego syntezą różnych sztuk i tworzywa, można stwierdzić, że Knittel użył w swej kompozycji trzech różnych mediów, tworząc układy hybrydowe:

- klasyczne medium muzyczne (chór mieszany),
- literackie medium (teksty *Psalterza Dawidowego* z Biblii Tysiąclecia w tłumaczeniu o. Augustyna Jankowskiego OSB i ks. Lecha Stachowiaka),
- nowoczesne medium muzyczne (środki elektroniczne).

Kompozytor angażuje – zgodnie z koncepcją Wolfa – więcej niż jedno medium do stworzenia konkretnego wytworu artystycznego, które można bezpośrednio wskazać. Utwór ten jest więc przykładem intermedialności wewnątrzkompozycyjnej jawnej.

Wykorzystanie „muzycznego” znaczenia tekstu biblijnego, np. Psalmu 150 w cz. IV kompozycji Knittla, wprost i na zasadzie ekspresyjnego doznania tekstu w dziele muzycznym, ilustruje nowy typ zjawiska intermedialnego – *ekfrazy*¹⁶ (słowna interpretacja muzyki – użycie medium werbalnego do reprezentacji medium niewerbalnego) oraz stanowiącej jej przeciwieństwo – *infrazy*¹⁷ (wewnętrzna muzyczna realizacja tekstu biblijnego – użycie medium niewerbalnego do reprezentacji medium werbalnego). Wybrane motywy ilustrujące wspomniane w tekście instrumenty muzyczne nie są zwykłymi motywami muzycznymi *per se* – poprzez „muzyczność” tekstu słownego stwarzają nowe przestrzenie dźwiękowe, niosąc ze sobą wartości naddane (wzbogacone o sieć odniesień intermedialnych), które w ujęciach teoretycznych i terminologicznych, zaproponowanych przez m.in. S. Bruhn, Clausa Clüvera, Jamesa A.W. Heffernana¹⁸, Chiela Kattenbelta¹⁹, wchodzą w zakres zjawiska intermedialności.

¹⁵ R.W. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów. Międzyuczelniana specjalność multimedialna*, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], [stan z 10 września 2021], Dostępny w Internecie: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediów.html>.

¹⁶ *Ekfrazy* – według Jamesa A.W. Heffernana (badacza tego zjawiska) używa jednego medium służącego do reprezentacji (słowa), aby reprezentować inne medium, które samo jest reprezentujące (obraz) – „verbal representation of graphic representation”. Por. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, vol. 22, s. 299. <https://doi.org/10.2307/469040>. Pojęcie *musical ekphrasis* (*ekfrazy muzyczna*) ukonstytuowane pod koniec XX wieku przez amerykańską badaczkę Siglind Bruhn w badaniach nad dziełem muzycznym na podstawie definicji *ekphrasis* Clausa Clüvera, por. S. Bruhn, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, „Poetics Today” 2001, vol. 22, nr 3, s. 560. Na tej podstawie Stefan Drajewski, zgłębiając związek muzyki i choreografii w choreografiach Conrada Drzewieckiego, ukuł pojęcie *ekfrazy choreograficznej*. Por. S. Drajewski, *Ekfrazy dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2017, s. 35.

¹⁷ *Infraza* – neologizm powstały na gruncie sztuk plastycznych (dzieło sztuki zainspirowane tekstem werbalnym). Proces odwrotny do *ekfrazy* [pojęcie własne].

¹⁸ Por. przypis nr 16.

¹⁹ Por. przypis nr 11.

3. Analiza słowno-muzyczna *Psalmów*

Należy podkreślić, że cykl utworów *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* napisany w 2000 roku na chór i media elektroniczne na specjalne zamówienie Programu 2 Polskiego Radia, był pierwszą religijną kompozycją Knittla i miał, jak twierdzi kompozytor, „wyrazić prawdę i siłę wiary”²⁰. Dedykowany został Annie Szostak i Zespołowi Śpiewaków „Camerata Silesia”, którzy prawykonali dzieło podczas MFMW „Warszawska Jesień” 2000²¹. Partia taśmy magnetofonowej została zrealizowana przy współpracy Tadeusza Sudnika. Kompozycja została w 2019 wydana drukiem przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne²².

Kompozytor wybrał do umuzycznienia fragmenty z następujących psalmów²³:

- psalm pokutny 130 (129) *Z otchłani grzechu ku Bożemu miłosierdziu*,
- psalm pochwalny 23 (22) *Bóg pasterzem i gospodarzem*,
- psalm pochwalny 117 (116) *Wszystkie narody chwalcie Pana!*,
- psalm pokutny 51 (50) *Wezwanie i prośba pokutnika*,
- psalm pokutny 102 (101) *Prośby wygnańca*,
- psalm pochwalny 103 (102) *Błogostaw, duszo moja, Pana!*,
- psalm pochwalny 150 *Alleluja*.

Psalmy pokutne wyrażające pokutę i skrucę odmawiane były już w czasach św. Augustyna, natomiast już u zarania chrześcijaństwa używane były w liturgii pokutnej i żałobnej. Zaś psalmy pochwalne (hymny) są modlitwami optymistycznymi, wielbią Boga, wyrażając wiarę w Boga Stwórcę i Wyzwolicieła.

Tekst wybranych psalmów do umuzycznienia nie był przypadkowy. Owe teksty psalmów z Biblii hebrajskiej (Biblii Tysiąclecia), przetłumaczone przez księży, zainspirowały Knittla do napisania pięknej i efektownej muzyki. Knittel wykorzystał teksty psalmów we współczesnym polskim przekładzie autorstwa o. Augustyna Jankowskiego (OSB) i ks. Lecha Stachowiaka. Polscy tłumacze opierali się na zbiorze psalmów Biblii hebrajskiej obejmującej 150 utworów, przekazanych drogą tradycji synagogałnej oraz na ich greckich i łacińskich tłumaczeniach. Są to ponadto teksty liturgiczne utrwalone w tradycji wieloma interpretacjami muzycznymi. Podział psalmów na wiersze, a wierszy na części (zwykle dwie), determinuje budowanie kontinuum formy. Forma muzyczna – psalmodyczna, podobnie jak w chorale wspierana jest na fundamencie tekstu liturgicznego (tekst

²⁰ Informacja pochodzi od kompozytora.

²¹ K. Knittel, Komentarz do: *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*(2000). *Psalmy na chór i taśmę*, [w:] Program 43. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 90.

²² K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Psalmy na chór mieszany i taśmę*, PWM, Kraków 2019.

²³ Por. *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2014; www.esv.org, [online] © 2001–2017 Crossway [stan z 17.08.2021].

psalmu), który wyznacza wewnętrzne i zewnętrzne cezury. Knittel w swych psalmach wzorował się na stylach melodycznych (melodyka sylabiczna) i wykonawczych (praktyka śpiewu antyfonalnego i responsorialnego) znamiennej dla chóru gregoriańskiego (inspiracja śpiewem psalmów). Wszystkie psalmy napisane są w stylu sylabicznym.

3.1. Ustęp I – Psalm 130

Wykorzystany w pierwszym ustępie utworu **Psalm 130** to psalm błagalny, zbudowany z czterech czterowersowych strof, w którym podmiot liryczny w formie lamentu zwraca się do Boga, błagając o łaskę. Na zakończenie modlitewnej pieśni pojawia się odkupienie całego narodu Izraela. Czterofazowa struktura tekstu biblijnego nie została wiernie przełożona na muzyczny dyskurs przez Knittla. Z uwagi na zmiany fakturalne, styl melodyczny i wykonawczy kompozycję można podzielić na cztery fazy z introdukcją, których cezury przypadają w innych miejscach niż w liturgicznym autentyku. Utwór rozpoczyna się introdukcją taśmy magnetofonowej, na jej tle wprowadzona zostaje solowa prezentacja partii basu, który recytuje w długich wartościach rytmicznych przejmujący i pełen medytacji wers psalmu *Z głębokości wołam do Ciebie Panie*. Fragment ten pełni rolę *message*, stanowiąc rodzaj klamry spajającej cykl kompozycji, gdyż przywołany jest ponownie na zakończenie. Powolne tempo, bardzo niski rejestr oraz dramatyczne w nastroju tło warstwy elektronicznej, w sposób dosłowny oddaje słuchaczowi tytułową apostrofę podmiotu lirycznego do Boga tj. „wołanie, które płynie z głębokości zła i grzechu”. Kolejne wersy błagalnego tekstu (wersy 2–4) realizuje w sposób sylabiczny chór mieszany, rozpoczynając pierwszą fazę psalmu (por. Przykład 1).

Wers piąty psalmu *W Panu pokładam nadzieję...* rozpoczyna drugą fazę utworu, w której kompozytor zastosował dialog dwóch par głosów ST i AB. Na zasadzie echa powtarzają one wspomniany wers, przypominając praktykę śpiewu antyfonalnego. Kolejną fazę wprowadza partia taśmy. W fazie tej szósty wers psalmu *Dusza moja oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świtu* umuzyczył Knittel w formie kanonu czterogłosowego, w którym imitacja odbywa się z opóźnieniem jednego taktu w ruchu prostym w interwale oktawy i kwinty czystej (T, B, A) oraz w ruchu przeciwnym (S). W ostatnich wersach psalmu, w których zbawienie oczekiwane jest przez cały naród, do kanonu dołącza Knittel sopran solo. Solistka na tle zespołowego kanonu realizuje miłosierną modlitwę.

PSALM 130 (3)

The image displays a handwritten musical score for Psalm 130, consisting of three systems. The first system shows a bass line (B) with a tempo marking of $\text{♩} = 60$ and a time signature of 4/4. A red box highlights a specific melodic phrase with the lyrics "Z gł-ęb-o-ko-si wo-łam do Cie-bie Pa-nie". Below this system, there is a section labeled "[CD]" with the note "(DŹWIĘKI ELEKTRONICZNE)" and some scribbled-out notation. The second system features four vocal parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with a tempo marking of $\text{♩} = 72$. The lyrics for these parts are: "Pa-nie słu-chaj gło-su me-go! Na-kim wy-du-si-ku gło-su me-bla-ga-niu mo-je-mu!" and "Pa-nie słu-chaj gło-su me-go! Na-kim wy-du-si-ku gło-su me-bla-ga-niu mo-je-mu!". The third system continues the vocal parts with lyrics: "Pa-nie, Pa-nie, któ-ż się o- sto-i? A-le Ty u-dzie-lasz pre-ba-cze-nia, a-by Cię o-ta-cza-no bo-ja-źnią." and "o gło-sach Pa-nie, Pa-nie, któ-ż się o- sto-i? A-le Ty u-dzie-lasz pre-ba-cze-nia, a-by Cię o-ta-cza-no bo-ja-źnią."

Przykład 1. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. I, Psalm 130 [manuskrypt]²⁴.

3.2. Ustęp II – Psalm 23

Pochwalny **Psalm 23** już w tytule symbolizuje rolę, jaką pełni Bóg – „Pasterza swoich owiec”. Ma on charakter pochwalny, będąc aktem ufności w miłość i dobroć Boga. Psalm zbudowany jest z dziewiętnastowersowej strofy, która ma nieregularną liczbę sylab oraz nierównomierny rozkład akcentów. Tekst tego psalmu umuzyczniony został w ustępie drugim kompozycji. Tytułowa fraza „Pan jest moim Pasterzem”, uporczywie powtarzana w różnych głosach, zyskuje wymiar symboliczny. Głosy, którym kompozytor powierzył do umuzyczenia ów tekst, niosą przesłanie piękna tej części. Tekst recytowany jest sylabicznie na jednym dźwięku i prowadzony jest przez głosy w równoległych tercjach i kwintach (g–d). Tenże materiał muzyczny towarzyszy pozostałym głosom, które śpiewają kontemplacyjną modlitwę o drobnointerwałowej melice. „Swingujące” schematy rytmiczne i częste zmiany metrum (7/8, 11/8, 5/8, 12/8) czynią, iż psalm

²⁴ Fragmenty manuskryptu kompozycji zacytowane w niniejszym artykule za zgodą kompozytora.

ten przypomina muzykę popularną. Jak się wydaje, owa metryczność może mieć związek z wymową psalmu, w którym głównym elementem staje się ruch i droga człowieka, prowadzonego przez Boga: od pastwiska, poprzez proste ścieżki, aż do ciemnej doliny śmierci. Knittel zastosował w psalmie poczwórną obsadę głosów w chórze, sugerując podział partii na dwa zespoły, które realizują różny tekst. Prowadzą one w ten sposób muzyczny dialog, przypominając śpiew antyfonalny (por. Przykład 2).

The image displays a musical score for a voice choir, consisting of two systems of staves. Each system includes parts for Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B), with sub-voices indicated in parentheses. The lyrics are in Polish, and the score includes musical notation with notes, rests, and dynamic markings.

System 1 (Measures 45-54):

- Soprano (S):**
 - (1,2) *na-masz-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty.* Tak do-broć
 - (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem,* Tak do-broć
- Alto (A):**
 - (1,2) *na-masz-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty.* Tak do-broć
 - (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem,* Tak do-broć
- Tenor (T):**
 - (1,2) *na-masz-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty.* Tak do-broć
 - (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem,* Tak do-broć
- Bass (B):**
 - (1,2) *na-masz-czasz mi gło-wy o-lej-ko-mi; mój kie-lich jest pra-ob-fi-ty.* Tak do-broć
 - (3,4) *Pan jest mo-im pa-ste-rcem,* Tak do-broć

System 2 (Measures 55-64):

- Soprano (S):**
 - (1,2) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
 - (3,4) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
- Alto (A):**
 - (1,2) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
 - (3,4) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
- Tenor (T):**
 - (1,2) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
 - (3,4) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
- Bass (B):**
 - (1,2) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*
 - (3,4) *i Ta-ska; poj-dź w ślad za mną; przez wszy-ście dni me-go ży-cia.*

Przykład 2. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. II, Psalm 23 [manuskrypt].

3.3. Ustęp III – Psalm 117, 51, 102, 103

W trzecim ustępie kompozycji Knittel wykorzystał fragmenty z czterech psalmów *Psalterza Dawidowego*: 117, 51, 102 i 103, którym towarzyszą efekty elektroniczne. Struktura tej części utworu jest pięciofazowa.

Psalm 117 to najkrótszy z psalmów, składający się w wersji hebrajskiej wyłącznie z siedemnastu słów, z których aż dziewięciu można nadać znaczenie symboliczne. Uznawany jest za pieśń pochwalną lub hymn o miłości i wierności Jahwe, a rozpoczyna się wezwaniem do wszystkich narodów ziemi „Alleluja.

Chwalcie Pana, wszystkie narody”. Tekst psalmu wypełnia dwie pierwsze fazy trzeciej części (najdłuższej) omawianego utworu. Narracja muzyczna napisana do słowa „Alleluja” operuje współbrzmieniem kwarty we wszystkich głosach chóru w podwójnej obsadzie z towarzyszeniem warstwy efektów elektronicznych. Praktyka nawiązuje do średniowiecznego ścisłego organum paralelnego prowadzonego w interwale kwarty. Poszczególne pary głosów pojawiają się z różnym opóźnieniem, tworząc fakturę polifoniczną. Różne współbrzmienia kwartowe, ale stałe dla danego głosu, prezentowane w odmiennych schematach rytmicznych mogą symbolizować uroczyste wezwanie do wszystkich narodów (Basy: c–f, b–es; Tenory: f–b, es–as; Alty: b–es, as–des; Sopran: es–as, des–ges) (por. Przykład 3).

Przykład 3. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 117 [manuskrypt].

W drugiej fazie tej części kompozycji (Psalmu 117) Knittel ogranicza obsadę do jednego zespołu, który w postaci sylabicznej deklamacji śpiewa na przemian unisono i we współbrzmieniach kwartowych kolejne wersety psalmu. Użyta technika dialogu grupy solistów z chórem przypomina praktykę śpiewu w stylu responsorialnym.

Trzecią fazę części rozpoczyna muzyczna interpretacja tekstu pokutnego **Psalmu 51**, który „wyraża błaganie człowieka zranionego własnym grzechem i określany jest on mianem *Miserere (Miej miłosierdzie)* od pierwszego słowa łacińskiego tłumaczenia dokonanego przez św. Hieronima”²⁵. Knittel wykorzystał pięć wstępnych wersów psalmu (w. 3–8), które zawierają dwa wezwania do oczyszczenia z grzechu, wyznania winy i przebaczenia. Podmiot liryczny – grzesznik proszący miłosiernie o przebaczenie – zostaje ukazany w utworze za pomocą solowej recytacji psalmu przez tenora, który realizuje swój śpiew w stylu recytacyjnym. W kolejnych wersach tekstu psalmu dołączają do niego basy, prezentując *quasi*-litaniijną recytację, aby sfinalizować ją w unisonie przez chór. Wprowadzenie techniki *ad libitum* oraz zjawiska polimetrii sukcesywnej pozwala uzyskać swobodny śpiew recytacyjny, jak w chorale gregoriańskim (por. Przykład 4).

The image shows a musical score for a vocal piece. It consists of four staves: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The title above the staves is "Ad libitum (piu vivo)". The lyrics are in Polish. The first line of lyrics is "Zmi-luj się na-de mną Bo-że w swej Ta-ska-wo-sci, w o-gro-mie swe-go mi-To-sier-dzia." The second line is "Wy-móż mo-ją nie-pra-wość, ob-myj mnie za-pet-nie z mo-jej wi-ny i o-cyść mnie z grze-chu mo-je-go." The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamic markings.

Przykład 4. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 51 [manuskrypt].

Kolejna faza trzeciej części kompozycji to muzyczna interpretacja wersu drugiego i trzeciego pokutnego treści **Psalmu 102**. Psalm rozpoczyna się potrójnym wezwaniem Boga, aby wysłuchał błagania o przebaczenie. Wers drugi recytuje w niskim rejestrze bas, zaś wers trzeci interpretują tenory i basy w stylu responsorialnym (por. Przykład 5).

²⁵ J. Bramorski, dz. cyt., s. 46.

Przykład 5. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 102 [manuskrypt].

W fazie piątej Knittel umuzyczył tekst **Psalmu 103**, który stanowi 22-wierszowy hymn dziękczynny, piękna pieśń o wielkich dziełach Boga. Podmiot liryczny dziękuje Panu za „wszystkie dobrodziejstwa”, poszczególne łaski, a następnie za miłosierdzie okazane ludowi Izraela. Cztery pierwsze wersy tekstu psalmu realizują soprały, najpierw solo, a następnie przy wtórze altów. Kolejne wersy psalmu aż do końca śpiewa cały zespół (por. Przykład 6).

Przykład 6. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. III, Psalm 103 [manuskrypt].

3.4. Ustęp IV – Psalm 150

Finałowy ustęp utworu Krzysztofa Knittla stanowi muzyczną i wyrafinowaną interpretację pochwalnego, najbardziej „muzycznego”, **Psalmu 150**. Kompozy-

tor, podobnie, jak autor *Psalterza*, umieścił tekst tego psalmu na zakończenie dzieła. Otwierające część wezwanie „Alleluja”, utrzymane w radosnym i lekkim charakterze, śpiewane jest przez chór w podwójnej obsadzie. Symboliczny motyw zbudowany jest z opadających interwałów kwarty czystej i poddany jest imitacji, tworząc skomplikowaną ośmiogłosową konstrukcję polifoniczną.

Po 26-taktowej prezentacji „Alleluja”, jeden z zespołów podejmuje tekst kolejnych wersetów psalmu „Chwalcie Boga w jego świątyni [...]”, drugi zaś kontynuuje śpiew „Alleluja”, tworząc dialog w stylu antyfonalnym. W wersetach od 3 do 5 tekstu psalmu psalmista prezentuje sposoby, w jaki można oddać cześć Panu – poprzez aktywność muzyczną człowieka, który gra na instrumentach: rogu, harfie, cytrze, bębnie, strunach – co w oryginale oznacza ogólnie instrumenty strunowe – flecie, dźwięcznych cymbałach, cymbałach brzęczących, a w ostatnim wersecie psalmu pojawia się głos. Można stwierdzić, że ów radosny psalm kierowany jest głównie do instrumentalistów, śpiewaków i tancerzy – świadectwem są sformułowania dotyczące muzyki wokalne, instrumentalnej oraz tańca, za pomocą których wzywa do chwaleń Boga przy użyciu instrumentów, śpiewu czy tańca²⁶.

Każdy z instrumentów staje się muzycznym symbolem w utworze – Knittel ilustruje go za pomocą odmiennych, charakterystycznych figur dźwiękowych: harfę i cytrę za pomocą chromatycznych pochodów (w dół i w górę), róg za pomocą opadającego interwału kwarty czystej, bęben i taniec w postaci repetycji jednego dźwięku, instrumenty strunowe i flet w postaci sekundy i tercji, zaś cymbały brzmące i dźwięczne w postaci współbrzmień kwartowych i kwintowych. Muzyczne ilustracje poszczególnych instrumentów oznaczono w przykładzie nutowym kolorami (por. Przykład 7).

Budując finalną kulminację dzieła, Knittel powierza sukcesywnie głosom jednego chóru tekst psalmu „Wszystko, co żyje niech chwali Pana”, który dialoguje z opadającą figurą melodyczno-rytmiczną na słowie „Alleluja”.

Tę cześć i zarazem cały utwór kończy kompozytor materiałem introdukcji wraz z tytułowym wersem recytowanym przez bas i tenor na tle taśmy, po którym następuje finalne wspólne zawołanie „Alleluja” na dźwiękach akordu E-dur, symbolizującego według interpretacji XIX-wiecznej, tonację radości, śmiechu i pełnej rozkoszy²⁷ (por. Przykład 8).

²⁶ Por. Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t. 11, nr 1, s. 11–33.

²⁷ Christian Friedrich Daniel Schubart powiązał konkretne tonacje z afektami, jakie obowiązywały już we wczesnym baroku, które opisał w swym traktacie *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* z 1806 roku, s. 382–383.

44

S (4)
S (2)
A (1)
A (2)
T (4)
T (2)
B (1)
B (2)

49

S (1)
S (2)
A (1)
A (2)
T (1)
T (2)
B (1)
B (2)

Przykład 7. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. IV, Psalm 150 [manuskrypt].

113

S
A
T
B

[CD]

Przykład 8. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, cz. IV, Psalm 150 (koda) [manuskrypt].

4. Podsumowanie

Podsumowując dyskurs, można stwierdzić, że omawiana muzyka Knittla związana jest ze sferą *sacrum* i nie pozostawia słuchacza obojętnym, z jednej strony zmusza do pełnej emocji refleksji i medytacji religijnej, z drugiej zaś stanowi przykład współczesnego podejścia do tekstu biblijnego – interpretacji muzycznej przy użyciu nowych technologii (muzyka elektroniczna). Knittel, pozostając pod wielkim uro-

kiem piękna i teologicznej głębi tekstów biblijnych, połączył tradycyjne brzmienia z dźwiękami wygenerowanymi sztucznie, dając jeden zintegrowany przekaz. Odgłosy zarejestrowane na taśmie magnetofonowej pomagają muzycznie zilustrować narrację tekstu odczytanego przez kompozytora w sensie dosłownym. Do stworzenia partii taśmy kompozytor wykorzystał brzmienia syntezatora Yamaha DX7 IIFD oraz samplera Akai S-20 sterowanego przez klawiaturę Yamaha CBX-KiXG. Dźwięki pochodzenia elektronicznego były w większości realizowane przez Knittla drogą eksperymentalną na DX7 i w kompozycji nie znajdziemy żadnego dźwięku fabrycznego, czyli zaproponowanego przez producenta instrumentu²⁸.

Muzyczna interpretacja treści *Psalterza Dawidowego* w omawianym dziele nawiązuje do praktyk znanych z chorału gregoriańskiego (style melodyczne i wykonawcze). Fazy narracji oparte na kolejnych odcinkach tekstu biblijnego wykorzystują obsadę w zróżnicowany sposób: od sylabicznej deklamacji, przez dialogi pomiędzy grupami głosów (imitujące praktykę hoketus łac. *hoquetus*), przez odcinki o fakturze polifonicznej, aż do uroczystej kulminacji z amplifikacją na słowie „Alleluja”.

Współdziałanie różnych mediów biorących udział w budowaniu narracji pozwoliło Knittlowi stworzyć: nową reprezentację użytych mediów, nowe strategie dramaturgiczne, nowe zasady strukturyzacji oraz przedstawiania słów i dźwięków, opracowanie nowego sposobu percepcji oraz wygenerować nowe kulturowe i psychologiczne znaczenia.

Bibliografia

Źródła

Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Pallottinum, Poznań 2014.

Knittel Krzysztof, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie... Psalmi*, Warszawa 2000. [manuskrypt].

Knittel Krzysztof, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Psalmi na chór mieszany i taśmę*, PWM, Kraków 2019.

Opracowania

Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej. Tom VII, część 2: Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

Bergel Łukasz, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, „Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, t. 11, nr 1, s. 11–33 [<https://doi.org/10.12775/BPTh.2018.001>].

²⁸ Informacja pochodzi od kompozytora.

- Bramorski Jacek, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, „Collectanea Theologica” 2012, t. 82, nr 1, s. 33–56.
- Bruhn Siglind, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, „Poetics Today” 2001, vol. 22, nr 3, s. 551–605 [<https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>].
- Drajewski Stefan, *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2017.
- Droba Krzysztof, *Górecki*, hasło [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, red. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 429.
- Heffernan James A.W., *Ekphrasis and Representation*, „New Literary History” 1991, vol. 22, nr 2, s. 297–316 [<https://doi.org/10.2307/469040>].
- Karwaszewska Monika, *From research on the musical „Transavantgarde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, „Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard” 2016, t. 7, nr 1, s. 75–88 [<https://doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>].
- Kattenbelt Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, „Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation” 2008, vol. 6, s. 19–29.
- Kiwała Kinga, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [w:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. Krystyna Turek, Bogusława Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, s. 131–140.
- Knittel Krzysztof, Komentarz do: *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie... (2000). Psalm na chór i taśmę*, [w:] Program 43. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, s. 89–92.
- Müller, Jürgen E., *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, „Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst” 1992, vol. 4, s. 12–21; tłumaczenie: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [w:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, red. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, s. 129–156.
- Oliva Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980.
- Rajewsky Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités / Intermediality” 2005, nr 6, s. 43–64 [<https://doi.org/10.7202/1005505ar>].
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806.
- Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zasłoniętych i zagubionych. Tekst wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Naukowej pt. „Duch-*

wość Europy Środkowej w muzyce końca XX w.”, Akademia Muzyczna, Kraków 2000 [niepublikowane].

Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wolf Werner, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [w:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, s. 13–34.

Vos Eric, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, [w:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, s. 325–336.

Internet

Kluszczynski, Ryszard W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, s. 27, [online], źródło: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczynski-estetyka-sztuki-nowych-mediow.html> [stan z 10.09.2021].

Krzysztof Knittel – *Wokół Free Improvisation*. 2007, źródło: http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/FreeImprovisation.pdf [stan z 10.10.2021]. www.esv.org, [online] © 2001–2017 Crossway [stan z 17.08.2021].

Texts of The Psalms of David in Krzysztof Knittel’s intermedial composition

Abstract

The 1970s brought about an increased interest in the sphere of sacrum and spirituality in the Polish music. Krzysztof Knittel, a composer creating his works at the turn of the 20th and 21st centuries, is faithful to his own artistic assumptions, which testifies to his belonging to the transavantgarde trend, whose aim is to provide a synthesis of the codes of modernity and tradition. One of the indicators of transavantgarde is the phenomenon of intermediality which pictures the relations that a given object (action) enters into with media. Innovation in Knittel’s artistic output consists in composing intuitive music, described as *free improvised music* and *recycling or ecological music*. The series *Out of the Depths Have I Cried unto Thee, O Lord...*, written in 2000 for choir and electronic media, was the first religious composition by Knittel and was supposed to, as the composer states, “express the truth and power of faith”. The songs were written to the texts of *The Psalms of David* in the Polish *Millennium Bible*. The aim of the article is to assess the extent to which the source of inspiration influenced the structure and aesthetics of the intermedial work discussed here.

Keywords: intermediality, Krzysztof Knittel, polish music of the 20th and 21st centuries, The Psalms of David, religious music.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.08>

Monika KARWASZEWSKA

<https://orcid.org/0000-0001-6455-0421>

Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk

e-mail: m.karwaszewska@amuz.gda.pl

Texts of the Psalter of King David in an Intermedial Composition by Krzysztof Knittel

Translation of an article published in this issue <http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.07>

How to cite: Monika Karwaszewska, *Texts of the Psalter of King David in an Intermedial Composition by Krzysztof Knittel*, "Edukacja Muzyczna" 2021, no. 16, pp. 29–46.

Abstract

Krzysztof Knittel, a composer who has been writing at the turn of the 20th and 21st century, is faithful to his artistic vision that bears testimony to his affiliation to the trans-avantgarde aimed at synthesizing the codes of modernity and tradition. One of its manifestations is the phenomenon of intermediality, picturing the relationships emerging between a given object (action) and media. Novelty in Knittel's works is based on composing intuitive music, described as free improvised music, and recycled, or ecological, music. The 1970s saw increased interest in the sacred and the spiritual in Polish music. The song cycle *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* ('Out of the depths I cry to thee, O LORD!', 2000) for choir and electronic media, the first religious composition by Knittel, was written, as the composer claims, 'to express the truth and the strength of faith'. The songs were written to texts of the Psalter of King David from *Biblia Tysiąclecia* ('The Millennium Bible'). The aim of this article is to assess how the source of inspiration influenced the structure and aesthetics of the intermedial work being discussed.

Keywords: intermediality, Krzysztof Knittel, 20th- and 21st-century Polish music, the Book of Psalms, religious music.

Date of submission: October 22, 2021

Review 1 sent/received: December 5, 2021 / December 29, 2021

Review 2 sent/received: December 5, 2021 / December 9, 2021

Review 3 sent/received: January 3, 2022 / January 6, 2022

Date of acceptance: January 7, 2022

1. Introduction. Biblical inspiration

As of the 1970s, with the emergence of the post-modernist trend in music, Polish composers increased the intensity of writing sacred music. This fact is confirmed by Mieczysław Tomaszewski, who stated that ‘the return, “after all these years”, to the sacred tradition in the music of leading Polish composers, initiated by Krzysztof Penderecki, was more than an only artistic act”.¹ As the musicologist claimed, ‘one may say that, in this musical genre, all those previously omitted ones returned to the constituent properties of the work’² in the time of avant-garde and pursuit of novelty. The increased interest in religious music was also generated by the historical and political events in the country and the papal election of Cardinal Karol Wojtyła, who took the name of John Paul II. For instance, H.M. Górecki reacted to this fact, dedicating the Holy Father his psalm *Beatus Vir*, or Penderecki, composing a work using the text of the thanksgiving hymn *Te Deum laudamus*. According to Krzysztof Droba, Górecki’s *Beatus Vir* (1979) is in line with the composer’s ‘religious music phase’.³ This music fulfils a double function; on the one hand it directly refers to the liturgy of the Church and, on the other hand, leads the listener to the sacred elements in music, such as e.g. the connection with liturgical, Latin text, the use of verses from psalms or citing the original, chorale hymn melody or the use of monodic passages.

Biblical themes have become one of the main sources of artistic and spiritual inspiration for the composers. The Holy Scripture itself is the principal source of theological reflection on music. As Fr Jacek Bramorski writes, ‘music in the Bible is not really an “aesthetic addition” in conveying the truth about salvation, but rather a privileged carrier of the content related to this message’.⁴

The Book of Psalms, as a poetic and musical Hebrew testimony to the Old Testament containing various, in terms of genre, supplicatory and praiseful psalms, has inspired many composers. Among the Polish composers, apart from Mikołaj Gomółka, whose *Melodie na Psalterz polski* (‘Melodies for the Polish Psalter’, printed in 1580) stand as a lasting monument of Polish Renaissance, to

¹ K. Kiwała, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [in:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, red. K. Turek, B. Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, p. 131. All the quotations from the Polish sources have been translated into English for the purposes of this article.

² Cp. M. Tomaszewski, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastłoniętych i zagubionych*. Paper delivered at the International Scholarly Session “The Spirituality of Central Europe in the Late 20th-century Music”, Academy of Music, Kraków, 2000; [unpublished].

³ K. Droba, *Górecki Henryk Mikołaj*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, ed. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, p. 429.

⁴ J. Bramorski, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, “Collectanea Theologica” 2012, vol. 82, no. 1, p. 33–34.

name only a few, is Krzysztof Penderecki (*Psalmy Dawida* for mixed choir, string instruments and percussion, 1958), Tadeusz Paciorkiewicz (*2 psalmy na głos wysoki i organy*, 1974), Edward Bogusławski (*Psalmy Dawida* for mixed a cappella choir, 1997–1998), Krzysztof Baculewski (*Miserere* for mixed a cappella choir, 1999) and Krzysztof Knittel, whose cycle of four compositions *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* (2000) was chosen as the subject of this article.

Importantly, this penitential Psalm 130 'De profundis' ('Out of the depths I cry to thee, O LORD!'⁵) is one of the most well-known and beloved – by the Catholic Christian tradition – psalms, and is willingly chosen by contemporary Polish composers for musical setting, as confirmed by the best-known and most frequently performed pieces by e.g. Andrzej Krzanowski (*De profundis*, a cantata for baritone and orchestra, 1974), Marcin Tadeusz Łukaszewski (*De profundis* for mixed choir, 1997), Krzysztof Penderecki ('De profundis' from *Siedem bram Jerozolimy*, 1998), Bogusław Schaeffer (*De profundis* for soprano and chamber orchestra, 2000), Józef Świder (*De profundis clamavi*, 2002), Marian Sawa (*De profundis* for soprano and organ, 2002), Marek Czerniewicz (*De Profundis* – cantata per coro e orchestra, 2016).

2. *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* by Krzysztof Knittel from the perspective of the theory of intermediality

Knittel's music is characterized by novelty and experimentation. He is viewed, first of all, as a composer of electro-acoustic music combined with live electronics, improvisation, performance art and sound installations. Yet he is faithful to his own artistic vision, which bears testimony to him following the trans-avantgarde trend⁶ aimed at synthesizing the codes of modernity and tradition. Trans-avantgarde, according to the author of the manifesto, Achille Bonito Oliva, 'tends to bring art back to a place of satisfying contemplation where the mythic distance, the far-away contemplation, is brimming over with eroticism and energy originating in the work's intensity and in its internal metaphysics'.⁷

⁵ All the biblical quotations in English used in this article come from the Revised Standard Version-Catholic Edition Bible.

⁶ Italian *la transavanguardia* – a direction in art, shaping in the 1970s and 1980s simultaneously in several countries (Italy, France, United States, Scandinavia, Germany and Poland), whose nomenclature was proposed by the Italian art critic Achille Bonito Oliva. For more on trans-avantgarde in music, see M. Karwaszewska, *From research on the musical "Transavantgarde". A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, "Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard" 2016, t. 7, nr 1, pp. 75–88.

⁷ A.B. Oliva, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980, p. 54. [tr. Miłosz Wojtyna].

Novelty in Knittel's artistic output is based on composing intuitive music, termed 'free improvised music',⁸ and recycled, or ecological, music.⁹ One of the manifestations of trans-avantgarde is the phenomenon of intermediality, demonstrating the interrelationships between a given object (action) and the media, which may be understood multidimensionally, as means of expression, artistic genres and electronic media. It is not without reason that Knittel likens the intermedial relationships in his works to a synthesis of painting and photography, as the American artist Robert Rauschenberg employed in his paintings (this information was supplied by the composer).

Intermediality, as phenomenon of postmodern culture, is one of the more important paradigms of contemporary comparative studies. The term 'does not mean either the sum of various media concessions or the placement, among the media, of particular works, but the integration of the aesthetic conceptions of particular media in the form of a new media context'.¹⁰ Intermediality scholars (e.g. Irina O. Rajewsky, Chiel Kattenbelt) refer it to a very broadly defined conception not merely limited to particular phenomena, media or specific research objectives. Rajewsky assumes that 'intermediality may serve foremost as a generic term for all those phenomena that (as indicated by the prefix inter) in some way take place between media'.¹¹ Chiel Kattenbelt thinks that the notion of intermediality, like the notion of multi- or transmediality, is used in different (media and artistic) discourses and with different meanings, assuming mutual affect, the redefinition of the relationships among media, and freshened perception.¹²

The author of the term 'intermedial', Dick Higgins uses it in reference to works 'in which the materials of various more established art forms are "conceptually fused" rather than merely juxtaposed'.¹³

Intermediality may be likened to combining different ways of conveying information (intermedial references). By contrast, in art, intermediality is not only

⁸ This notion comes from the composer; *Krzysztof Knittel – Wokół Free Improvisation*, 2007. Source: http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/FreeImprovisation.pdf [accessed on October 10, 2021].

⁹ The notion according to K. Baculewski, *Historia muzyki polskiej*, vol. VII, part 2: *Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014, pp. 272–273.

¹⁰ J.E. Müller, *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, "Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst" 1992, vol. 4, pp. 12–21; tr: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [in:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, ed. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, p. 152.

¹¹ I.O. Rajewsky, *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, „Intermedialités / Intermediality” 2005, nr 6, p. 46.

¹² Ch. Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, „Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation” 2008, vol. 6, p. 25.

¹³ Cp. Eric Vos, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*; [in:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, ed. U.-B. Lagerroth, H. Lund, E. Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, p. 325.

a synthesis of different art forms – different media such as painting, visual art, music, sculpture, film, theatre, literature, television, photography – but, first of all, artistic work which causes a change in the traditional ways of creating art and of its reception, thanks to which innovative artistic works are created, being an integrated artistic message.

In interpreting an intermedial work, Werner Wolf's¹⁴ theory of intermediality is fundamental, assuming the presence of different references emerging between a given medium and other media, illustrating the case of intermediality, the so-called media hybrids. The author of this theory differentiates between intracompositional intermediality, pertaining to a work with more than one medium participating in the signifying process, and extracompositional intermediality which, besides intracompositional references, pertains to reflections on the interrelationships among different media.¹⁵ Intracompositional intermediality may be overt, pertaining to a work in which it is possible to isolate the media that participate in the creation of the artefact, or covert, where only one of the media used is explicit, and the other is implicit (cp. Diagram 1).

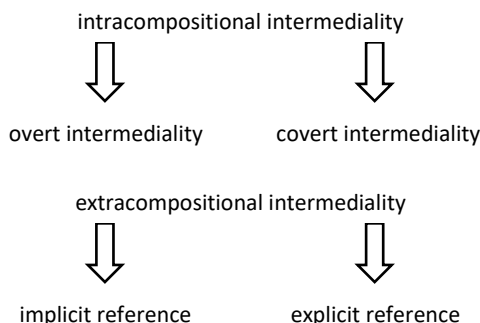


Diagram 1. The typology of intermedial references, cp. W. Wolf, op. cit., p. 28.

It is commonly thought in the artistic milieu that the medium of art is ‘conventionally understood, classical, manual means of artistic expression [...], characterized, in principle, by the matter in which the work – artistic expression – is being shaped’.¹⁶

¹⁴ W. Wolf, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [in:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. S.M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, p. 28.

¹⁵ M. Wasilewska-Chmura, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011, pp. 36–37.

¹⁶ R.W. Kluszczyński, *Estetyka sztuki nowych mediów. Międzyuczelniana specjalność multimedialna*, UMFC, Warszawa, p. 27. Source: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediów.html> [accessed on September 10, 2021].

Taking into account said matter of the work being a synthesis of different arts and material, one may claim that Knittel used in his composition three different media, creating hybrid media:

- the classical musical medium (mixed choir),
- the literary medium (texts from the Book of Psalms from *Biblia Tysiąclecia* translated by Fr Augustyn Jankowski OSB and Fr Lech Stachowiak),
- the modern musical medium (electronics).

The composer employs – in accordance with Wolf's conception – more than one medium for creating a specific artistic work, which may be directly identified. This piece is thus an example of overt intracompositional intermediality.

The use of the 'musical' meaning of a biblical text, e.g. Psalm 150, in the fourth movement of Knittel's composition, directly and as expressive experience of text in a musical work, illustrates a new type of the intermedial phenomenon: ekphrasis¹⁷ (verbal interpretation of music; the use of a verbal medium for representing a nonverbal medium) and its opposite, inphrasis¹⁸ (internal musical rendition of biblical text; the use of nonverbal medium for representing a verbal medium). Selected motifs illustrating the musical instruments mentioned in the text are not ordinary musical motifs *per se*; by the 'musicality' of the verbal text, they create new sound spaces, carrying added dimensions (enhanced by a network of intermedial references) which, in theoretical and terminological terms proposed by e.g. S. Bruhn, Claus Clüver, James A. W. Heffernan¹⁹ and Chiel Kattebelt,²⁰ represent the range of the phenomenon of intermediality.

¹⁷ *Ekphrasis* – according to James A. W. Heffernan (a scholar of this phenomenon) – uses one medium designed for representation (word) to represent other medium which is itself representative (image); 'verbal representation of graphic representation'. Cp. J.A.W. Heffernan, *Ekphrasis and Representation*, "New Literary History" 1991, vol. 22, p. 299. The term 'musical ekphrasis' introduced at the end of 20th century by the American scholar Siglind Bruhn in her musical work research based on Claus Clüver's definition of ekphrasis, cp. S. Bruhn, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, "Poetics Today" 2001, vol. 22, nr 3, p. 560. On its basis, Stefan Drajewski, exploring the relationship between music and choreography in the choreographic productions of Conrad Drzewiecki, coined the term 'choreographic ekphrasis'. Cp. S. Drajewski, *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2017, p. 35.

¹⁸ Inphrasis: a neologism taken from plastic arts (a work of art inspired by verbal text). A process that is the opposite of ekphrasis (definition proposed by the author of this article).

¹⁹ Cp. footnote 16.

²⁰ Cp. footnote 11.

3. The verbal-musical analysis of *Psalm*y

It is worth noting that the cycle *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* (2000) written for choir and electronic media specially commissioned by the Programme 2 of the Polish Radio was Knittel's first religious composition, intended, as the composer claims, to 'express the truth and strength of faith'.²¹ It was dedicated to Anna Szostak and the Katowice City Singer's Ensemble Camerata Silesia, who premiered this work during the International Festival of Contemporary Music 'Warsaw Autumn' 2000.²² The tape part was prepared in collaboration with Tadeusz Sudnik. The composition was published in 2019 by Polskie Wydawnictwo Muzyczne.²³

For musical setting, the composer chose the passages from the following psalms:²⁴

- penitential psalm 130 (129) 'Out of the depths I cry to thee, O LORD!'
- praiseful psalm 23 (22) 'The LORD is my shepherd'
- praiseful psalm 117 (116) 'Praise the LORD, all nations!'
- penitential psalm 51 (50) 'Prayer for Cleansing and Pardon'
- penitential psalm 102 (101) 'A prayer of one afflicted'
- praiseful psalm 103 (102) 'Bless the LORD, O my soul'
- praiseful psalm 150 'Praise the LORD!'

Penitential psalms, expressing penance and repentance, had been already prayed in St Augustin's time, and were used in penitential and funeral liturgy already at the dawn of Christianity. By contrast, psalms of praise (hymns) are optimistic prayers; they praise God, expressing faith in God the Creator and the Liberator.

The text of the psalms selected for musical setting was not random. Those psalm texts from the Hebrew Bible (*Millenium Bible*), translated by priests, inspired Knittel to write beautiful and compelling music. Knittel used the texts of psalms in modern Polish translation by Fr Augustyn Jankowski (OSB) and Fr Lech Stachowiak. The Polish translators based their work on the psalm collection from the Hebrew Bible containing 150 psalms transmitted via synagogal tradition, and on their Greek and Latin translations. In addition, they are liturgical texts perpetuated in tradition in the form of numerous musical interpretations. The division of psalms into verses, and verses into parts (usually two), determines the construction of the form continuum. The musical form – psalmodic –

²¹ This information was supplied by the composer.

²² K. Knittel, commentary to *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...* (2000). *Psalm*y na chór i taśmę, [in:] Program 43. MFMW „Warszawska Jesień”, Warszawa 2000, p. 90.

²³ K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie. Psalm*y na chór mieszany i taśmę, PWM, Kraków 2019.

²⁴ Cf. *Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2014; Source: www.esv.org, [online] © 2001–2017 Crossway, [accessed on August 17, 2021].

similarly to the chorale, rests on the foundation of liturgical (psalm) text that defines the inner and outer caesurae. In his psalms, Knittel followed the melodic (syllabic melody) and performance (antiphonal and responsorial chant practice) styles emblematic of Gregorian chant (inspired by the singing of psalms). All the psalms are written in a syllabic style.

3.1. First movement – Psalm 130

Used in the first part of the piece is **Psalm 130**, a supplicatory psalm composed of four four-verse stanzas, in which the speaker, in the form of lamentation, turns to God, pleading His grace. As a conclusion of the prayerful song, the redemption of the entire nation of Israel appears. The four-phase structure of the biblical text was not literally translated into musical discourse by Knittel. Due to the textural alterations and the melodic and performance style, the composition may be divided into four phases with an introduction, whose caesurae fall on different places with respect to the liturgical original. The piece opens with a tape introduction; against its background, introduced is a solo presentation of the bass part that recites, through long rhythmic values, a poignant and meditative verse from the psalm 'Out of the depths I cry to thee, O LORD!' This passage serves the role of a message, a type of a bracket that encloses the composition cycle, as it is recalled again at the end. The slow tempo, extremely low register and dramatic backdrop of the electronic layer, which literally shows the listener the titular apostrophe of the speaker to God, i.e. crying from the depths of evil and sin. Subsequent verses of the supplicatory text (verses 2–4) are performed syllabically by the mixed choir, opening the first phase of the psalm (cp. Example 1).

The fifth verse of the psalm 'I wait for the LORD, my soul waits, and in his word I hope' opens the second phase of the piece, in which the composer used a dialogue of two pairs of voices, ST and AB. Resembling the antiphonal chant practice, they echo the aforementioned verse. The next phase is introduced by the tape part. In this phase, Knittel musicalized the sixth verse of the psalm 'my soul waits for the Lord more than watchmen for the morning' in the form of a four-part canon, in which imitation takes place with a duration of one bar in similar motion at the octave and perfect fifth (T, B, A) and in contrary motion (S). In the final verses of the psalm, in which the entire nation awaits salvation, Knittel introduces a solo soprano to the canon. The soloist realizes a supplicatory prayer against the ensemble canon background.

PSALM 130 (1)

$\text{♩} = 60$

10

Z głą- bo- ko- ści no- tów do Cie- bie Pa- nie

(DŹWIĘKI ELEKTRONICZNE)

[CD]

$\text{♩} = 72$

23

S Pa- nie słu- chaj gło- su me- go! Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

A Pa- nie słu- chaj gło- su me- go! Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

T Pa- nie słu- chaj gło- su me- go! Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

B Pa- nie słu- chaj gło- su me- go! Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

[CD]

30

S Pa- nie, Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

A Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

T Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

B Pa- nie, kłóć się o- sto- i? A- le Ty u- dzie- lasz pro- ba- cie- niu, a- by Cis o- ta- cza- no- bo- ja- zni-ę.

[CD]

Example 1. Knittel, *Z głąbokości wołam do Ciebie, Panie...*, first movement, Psalm 130 (manuscript).²⁵

3.2. Second movement – Psalm 23

Psalm 23, a psalm of praise, alludes to the role that God fulfils; that of the Shepherd of his sheep. It has a praiseful character, being an act of trust in God's love and goodness. The psalm is composed of a nineteen-verse stanza which has an uneven number of syllables and irregular placement of accents. The text of this psalm was musicalized in the second movement of the composition. The titular phrase 'The Lord is my shepherd', repeated persistently in different voices, adds a symbolic dimension. The voices to which the composer gave that text for musicalization carry the message of the beauty of this movement. The text is recited syllabically on one pitch and stated by the voices in parallel thirds and fifths (G–D). This material accompanies the remaining voices, which sing a contemplative prayer featuring small intervals in the melody. The 'swinging' rhythmic patterns and frequent changes of metre (7/8, 11/8, 5/8, 12/8) make the psalm resemble popular music. As it seems, there may be a connection be-

²⁵ Excerpts from the manuscript of the composition are cited in this article by courtesy of the composer.

and opens with a calling to all the nations of the earth 'Praise the Lord, all nations!' The text of the psalm fills the first two phases of the third (longest) movement of the piece discussed. The musical narrative based on the word 'Alleluja' uses the interval of fourth in every voice of the choir in a double composition with the accompaniment of an electronic effects layer. The practice alludes to the medieval strict parallel organum led at the interval of fourth. Two pairs of voices appear with various delay, creating a polyphonic texture. Intervals of fourth, different yet constant over a given voice, presented in various rhythmic patterns may symbolize a solemn call to all the nations (basses: C–F, Bb–Eb; tenors: F–Bb, Eb–Ab; altos: Bb–Eb, Ab–Db; sopranos: Eb–Ab, Db–Gb) (cp. Example 3).

The image displays a handwritten musical score for the third movement of Psalm 117. The score is written on multiple staves, including vocal parts and electronic effects accompaniment. The lyrics 'Al-le-lu-ja' are repeated across the staves, indicating a polyphonic texture. The notation includes various rhythmic patterns and intervals, consistent with the description of a medieval strict parallel organum. The score is divided into two systems, with the first system starting at measure 12 and the second system starting at measure 16. The vocal parts are labeled with 'S' for soprano, 'A' for alto, and 'T' for tenor. The electronic effects accompaniment is shown on the bottom staves of each system.

Example 3. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, third movement, Psalm 117 (manuscript).

In the second phase of this movement of the work (Psalm 117), Knittel limits the composition of the piece to one ensemble which, in the form of syllabic declamation alternating between unison and at the interval of fourth, sings the subsequent verses of the psalm. The dialogue technique between the group of soloists and the choir resembles a responsorial chant style practice.

The third phase of the movement opens with a musical interpretation of penitential text of **Psalm 51**, which 'expresses the supplication of man hurt by his own sin, and is termed *Miserere* (*Have mercy*) after the first word of the Latin translation done by St Jerome'.²⁶ Knittel used the five introductory verses of the psalm (vv. 3–8) containing two calls for the purification from sin, confession of guilt, and forgiveness. The speaker – a sinner asking forgiveness – is portrayed in the piece by means of solo recitation of the psalm by the tenor, who sings in a recitative style. In the next verses of the psalm, basses join him, stating a quasi-litany recitative, which ends in unison in the choir. The introduction of the *ad libitum* technique and the phenomenon of successive polymetry makes it possible to achieve free recitative chant, like in Gregorian chant (cp. Example 4).

Example 4. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, third movement, Psalm 51 (manuscript).

The next phase of the third movement of the composition is a musical interpretation of the second and third verses of the penitential **Psalm 102**. The psalm opens with a tripe call to God to listen the supplication for forgiveness. The bass recites the second verse in the low register, whereas the tenors and basses interpret the third verse in a responsorial style (cp. Example 5).

²⁶ J. Bramorski, op. cit., p. 46.

48 $\text{♩} = 60 \div 70$ (m) (2.1)

Pa-nie, słu-chaj mo-dli-twy mo-jej, a wo-Ta-nie mo-je niech do Cie-bie pra-jy-dać!

50 Nie kraj-prze-de mną swe-go o-bi-cza w dniu u-tra-pie-nia mo-je-go! Na-Ktoś ku mnie Two-go u-cha:

(2.1) (2.4)

Nie kraj-prze-de mną swe-go o-bi-cza w dniu u-tra-pie-nia mo-je-go! Na-Ktoś ku mnie Two-go u-cha:

53 (2)

w dniu, w któ-rym Cis wo-Tam, słyb-ko mnie wy-słu-chaj!

w dniu, w któ-rym Cis wo-Tam, słyb-ko mnie wy-słu-chaj!

Example 5. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, third movement, Psalm 102 (manuscript).

In the fifth phase, Knittel musicalized the text of **Psalm 103**, a 22-verse thanksgiving hymn, a beautiful song about the great works of God. The speaker thanks the Lord for ‘all His benefits’ (‘wszystkie dobrodziejstwa’), particular grace, and then for His mercy shown to the people of Israel. The first four verses of the psalm’s text are realized by the sopranos, first solo, then with the accompaniment of the altos. The next verses of the psalm, until the end, are sung by the entire ensemble (cp. Example 6).

55 *meno mosso*

Bło-go-sław, du-śco mo-ja, Pa-na, i ca-Te mo-je wns-twe, świr-te i-mię Je-go!

57 Bło-go-sław, du-śco mo-ja, Pa-na, i nie za-po-mi-naj o wszy-stkich Je-go do-bro-dziej-stwach!

Bło-go-sław, du-śco mo-ja, Pa-na, i nie za-po-mi-naj o wszy-stkich Je-go do-bro-dziej-stwach!

59 *più vivo*

On od-puśc-za wszy-stkie two-je ni-ny, On le-czy wszy-stkie two-nie-mo-ce,

On od-puśc-za wszy-stkie two-je ni-ny. On le-czy wszy-stkie two-nie-mo-ce.

(11)

Example 6. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, third movement, Psalm 103 (manuscript).

3.4. Fourth movement – Psalm 150

The final movement of the piece by Krzysztof Knittel is a refined musical interpretation of the praiseful, most ‘musical’ **Psalm 150**. The composer, like the author of the Book of Psalms, inserted the text of this psalm at the end of the work. The ‘Alleluja’ that opens the movement, maintained in a cheerful and relaxed mood, is sung by the choir of tripled composition. A symbolic motif is built from descending intervals of perfect fourth and subjected to imitation, creating a complex, eight-part polyphonic structure.

After the 26-bar statement of ‘Alleluja’, one of the ensembles takes up the text of the subsequent verses of the psalm, ‘Chwalcie Boga w jego świątyni [...]’, while the other continues to sing ‘Alleluja’, creating a dialogue in an antiphonal style. In verses 3–5 of the psalm’s text, the psalmist shows the ways in which one may honour the Lord – through the musical activity of man who plays the instruments: horn, harp, zither, drum, strings – which means generic string instruments in the original: flute, sounding cymbals, clashing cymbals, and in the final verse of the psalm, enters voice. One may claim that this joyful psalm is directed mainly at instrumentalists, singers and dancers, the testimony being the wording of vocal and instrumental music as well as dance, with whose help the psalm calls for praising God with instruments, chant or dance.²⁷

Each of the instruments becomes a musical symbol in the piece; Knittel illustrates it through different characteristic musical figures: the harp and the zither through chromatic sequences (up and down), the horn through the descending interval of perfect fourth, the drum and the dance in the form of repetition of a single pitch, string instruments and flute in the form of a second and a third, and the sounding and clashing cymbals in the form of intervals of fourth and fifth. In the translation, the musical illustrations of individual instruments were marked in coloured notes (cp. Example 7).

Providing a climactic finale, Knittel gives successively to the voices of one choir the text of the psalm ‘Wszystko, co żyje niech chwali Pana’, which is dialoguing with a descending melodic-rhythmic figure on the word ‘Alleluja’.

The composer ends this movement, as well as the whole piece, with the introduction material together with the titular verse recited by the bass and the tenor against the background of tape, whereupon a final, collective call ‘Alleluja’ appears on the notes of an E major chord symbolizing, according to a 19th-century interpretation, a key of joy, laughter and full delight²⁸ (cp. Example 8).

²⁷ Cp. Ł. Bergel, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegetyczno-teologiczne*, “Biblica et Patristica Thoruniensia” 2018, vol. 11, no. 1, pp. 11–33.

²⁸ Christian Friedrich Daniel Schubart linked specific keys to the affects which had already been established in early Baroque, which he described in his treatise *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (1806), pp. 382–383.

Example 7 is a musical score for the fourth movement of Psalm 150. It features eight vocal parts: Soprano 1 (S(1)), Soprano 2 (S(2)), Alto 1 (A(1)), Alto 2 (A(2)), Tenor 1 (T(1)), Tenor 2 (T(2)), Bass 1 (B(1)), and Bass 2 (B(2)). The score includes Polish lyrics such as "Al-le-lu-ja", "Chwał-cie Go", and "Chwał-cie Go na chwał-cie". Handwritten annotations in various colors (blue, red, green, yellow, purple, pink) highlight specific musical phrases and lyrics across the staves.

Example 7. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, fourth movement, Psalm 150 (manuscript).

Example 8 is a musical score for the coda of the fourth movement of Psalm 150. It features five parts: Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B), and a Coda (CD) part. The score includes Polish lyrics such as "Zgłębokości wołam do Ciebie Panie" and "Al-le-lu-ja". Tempo markings include $\text{♩} = 50$ and $\text{♩} = 30$. The score is marked with a forte (*f*) dynamic and includes a [CD] section at the bottom.

Example 8. K. Knittel, *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, fourth movement, Psalm 150 (codա) (manuscript).

4. Conclusion

Summarizing the discourse, one may claim that the music by Knittel discussed is connected with the sphere of the sacred and is not met with the listener's indifference; on the one hand it prompts emotional reaction and religious meditation

and, on the other hand it represents an example of modern approach to biblical text: musical interpretation with the use of new technologies (electronic music). Knittel, succumbing to the great charm of the beauty and the theological depth of biblical texts, combined traditional sounds with synthesized ones, delivering one integrated message. The sounds recorded on tape help to musically illustrate the narrative of the text literally read by the composer himself. To create the tape part, the composer used the sounds of the Yamaha DX7 IIFD synthesizer and the Akai S-20 sampler connected to the Yamaha CBX-KiXG keyboard. The sounds of electronic provenance were mostly realized by Knittel by experimenting with the DX7, and there is no preset factory sound to be found in the composition.²⁹

The musical interpretation of the Book of Psalms' content in the work discussed follows the practices existing in Gregorian chant (melodic and performance styles). The phases of the narrative, based on the subsequent passages of the biblical text, use the composition of the ensemble in various ways: from syllabic declamation, through dialogue among groups of voices (imitating the practice of hocket), to sections with a polyphonic texture, to the celebratory culmination with amplification used on the word 'Alleluja'.

The collaboration among the different media taking part in constructing the narrative permitted Knittel to create the following: a new representation of the media used, new dramaturgic strategies, new principles of structuring and presenting words and sounds, developing a creative way of perception and conveying new cultural and psychological meanings.

Translated from polish by Grzegorz Hoga

References

Sources

- Biblia Tysiąclecia – Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, Pallottinum, Poznań 2014.
- Knittel Krzysztof, *Z głębości wołam do Ciebie, Panie... Psalmi*, Warszawa 2000. [manuscript].
- Knittel Krzysztof, *Z głębości wołam do Ciebie, Panie. Psalmi na chór mieszany i taśmę*, PWM, Kraków 2019.

Studies

- Baculewski Krzysztof, *Historia muzyki polskiej*, vol. VII, part 2: *Współczesność 1975–2000*, e-book, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2014.

²⁹ Information supplied by the composer.

- Bergel Łukasz, *Pieśń Mojżesza i Baranka. Znaczenie muzyki wokalne, instrumentalnej i tańca w tekście biblijnym na podstawie Ap 15,2–4 – studium egzegezyjno-teologiczne*, "Biblica et Patristica Thoruniensia" 2018, vol. 11, no. 1, pp. 11–33 [<https://doi.org/10.12775/BPTh.2018.001>].
- Bramorski Jacek, *Teologia muzyki według Księgi Psalmów*, "Collectanea Theologica" 2012, vol. 82, no. 1, pp. 33–56.
- Bruhn Siglind, *A Concert of Paintings: „Musical Ekphrasis” in the Twentieth Century*, "Poetics Today" 2001, vol. 22, no. 3, pp. 551–605 [<https://doi.org/10.1215/03335372-22-3-551>].
- Drajewski Stefan, *Ekfrazja dzieła muzycznego w choreografiach Conrada Drzewieckiego*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego w Poznaniu, Poznań 2017.
- Droba Krzysztof, *Górecki*, [in:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna efg*, ed. E. Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, p. 429.
- Heffernan James A.W., *Ekphrasis and Representation*, "New Literary History" 1991, vol. 22, no. 2, pp. 297–316 [<https://doi.org/10.2307/469040>].
- Karwaszewska Monika, *From research on the musical „Transavantgarde”. A contribution to the discussion on the terminology concerning the historiography of the 20th century Polish music*, "Avant. The Journal of the Philosophical-Interdisciplinary Vanguard" 2016, vol. 7, no. 1, pp. 75–88 [<https://doi.org/10.26913/70102016.0111.0004>].
- Kattenbelt Chiel, *Intermediality in Theatre and Performance: Definitions, Perceptions and Medial Relationships*, "Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation" 2008, vol. 6, pp. 19–29.
- Kiwała Kinga, *Elementy sakralne w wybranych utworach polskich kompozytorów współczesnych*, [in:] *Polska muzyka religijna – między epokami i kulturami*, ed. Krystyna Turek, Bogusława Mika, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2006, pp. 131–140.
- Knittel Krzysztof, commentary to *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...(2000). Psalm na chór i taśmę*, [in:] Program 43. MFMW "Warszawska Jesień", Warszawa 2000, pp. 89–92.
- Müller Jürgen E., *Intermedialität als Provokation der Medienwissenschaft*, "Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie & Medienkunst" 1992, vol. 4, p. 12–21; transl.: *Intermedialność jako prowokacja nauki o mediach*, [in:] *Od projektora do komputera. Współczesna niemiecka myśl filmowa. Antologia*, ed. Andrzej Gwóźdź, Katowice 1999, pp. 129–156.
- Oliva Achille Bonito, *The Italian Trans-avantgarde. La Transavanguardia Italiana*, Milano 1980.
- Rajewsky Irina O., *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*, "Intermedialités / Intermediality" 2005, nr 6, pp. 43–64 [<https://doi.org/10.7202/1005505ar>].
- Schubart Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Vienna 1806.

Tomaszewski Mieczysław, *Muzyka w poszukiwaniu wartości zastąpionych i zagubionych. Tekst wygłoszony na Międzynarodowej Sesji Naukowej pt. "Duchowość Europy Środkowej w muzyce końca XX w."*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000 [unpublished].

Wasilewska-Chmura Magdalena, *Przestrzeń intermedialna literatury i muzyki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2011.

Wolf Werner, *Intermediality Revisited Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality*, [in:] *Word and Music Studies: Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, ed. Suzanne M. Lodato, Amsterdam – New York 2002, pp. 13–34.

Vos Eric, *The Eternal Network. Mail Art, Intermedia Semiotics, Interarts Studies*, [in:] *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, eds. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Erik Hedling, Amsterdam – Atlanta – Rodopi 1997, pp. 325–336.

Internet

Kluszczyński, Ryszard W., *Estetyka sztuki nowych mediów*, Międzyuczelniana specjalność multimedialna, UMFC, Warszawa, p. 27, source: <https://docplayer.pl/6755862-Ryszard-w-kluszczyński-estetyka-sztuki-nowych-mediów.html> [accessed on September 10, 2021].

Krzysztof Knittel – *Wokół Free Improvisation*. 2007, source: http://www.sme.amuz.krakow.pl/wyklady2007_2018/FreeImprovisation.pdf, [accessed on October 10, 2021].

Source: www.esv.org, [online] © 2001–2017 Crossway [accessed on August 17, 2021].

Teksty Psalterza Dawidowego w kompozycji intermedialnej Krzysztofa Knittla

Streszczenie

Krzysztof Knittel – kompozytor tworzący na przełomie XX i XXI wieku – jest wierny założeniom artystycznym, które świadczą o jego przynależności do nurtu *transawangardy*, który stawia sobie za cel syntezę kodów nowoczesności i tradycji. Jednym z tego przejawów jest fenomen intermedialności, obrazujący relacje, w jakie dany obiekt (działanie) wchodzi z mediami. Nowatorstwo w twórczości Knittla polega na komponowaniu muzyki intuicyjnej, określanej jako *free improvised music*, oraz *muzyki recyklingowej* czy *ekologicznej*. Lata 70. ubiegłego wieku przyniosły wzmożone zainteresowanie sferami sacrum i duchowości w muzyce polskiej. Cykl pieśni *Z głębokości wołam do Ciebie, Panie...*, napisany w 2000 roku na chór i media elektroniczne, będąc pierwszą religijną kompozycją Knittla, miał, jak twierdzi kompozytor, „wyrazić prawdę i siłę wiary”. Pieśni napisane zostały do tekstów *Psalterza Dawidowego* z Biblii Tysiąclecia. Celem artykułu jest próba oceny, w jaki sposób źródło inspiracji wpłynęło na konstrukcję i estetykę omawianego dzieła intermedialnego.

Słowa kluczowe: intermedialność, Krzysztof Knittel, muzyka polska XX i XXI wieku, Psalmi Dawida, muzyka religijna.

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.03>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Uniwersytet Humanistyczno-Pedagogiczny im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Jak cytować [how to cite]: Wojciech Gurgul, *Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 47–62.

Streszczenie

W niniejszym artykule omówione zostały gitarowe utwory śląskiego kompozytora Edwarda Bogusławskiego. Jego twórczy dorobek związany z gitarą klasyczną obejmuje jedynie trzy kompozycje, które dowodzą, że traktował on gitarę bardzo wszechstronnie, komponując z jej udziałem zarówno muzykę symfoniczną (w postaci *Concerto per chitarra e orchestra*), kameralną (*Trio per flauto, oboe e chitarra*), jak i solową (*Musica per chitarra solo*). W niniejszej pracy podjęto również próbę naszkicowania znaczenia i roli gitarowej twórczości Bogusławskiego w kontekście rozwoju polskiej twórczości na ten instrument.

Słowa kluczowe: Edward Bogusławski, polska muzyka gitarowa, śląska muzyka współczesna, Śląska Jesień Gitarowa, muzyka polska po 1945 roku.

W niniejszym artykule¹ omówione zostaną gitarowe kompozycje śląskiego twórcy Edwarda Bogusławskiego. Dorobek twórczy Bogusławskiego związany z gitarą klasyczną obejmuje jedynie trzy kompozycje. Jednak w swych utworach trakto-

¹ Tekst ten jest rozszerzoną wersją prelekcji o tym samym tytule wygłoszonej 9 maja 2015 roku w ramach II Forum Gitary i Akordeonu w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Data zgłoszenia: 1.06.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 10.12.2021/13.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 10.12.2021/11.12.2021

Data akceptacji: 14.12.2021

wał on gitarę bardzo wszechstronnie, komponując z jej udziałem zarówno muzykę symfoniczną (w postaci *Concerto per chitarra e orchestra*), kameralną (*Trio per flauto, oboe e chitarra*), jak i solową (*Musica per chitarra solo*). Kompozycje gitarowe Edwarda Bogusławskiego nie zostały jak dotąd omówione całościowo, mimo wielu artykułów poświęconych twórczości tego kompozytora². W literaturze przedmiotu znaleźć można jedynie analizę koncertu gitarowego³, zaś *Trio* pokrótce omówione zostało w dwóch artykułach⁴. Autor postara się więc przybliżyć w szczególności specyfikę wykorzystania gitary przez kompozytora na tle wszystkich trzech utworów.

Gitara w twórczości kompozytorów śląskich

Urodzony 22 września 1940 roku w Chorzowie kompozytor i pedagog Edward Bogusławski przez całe swoje życie (zmarł 24 maja 2003 roku) związany był zawodowo oraz rodzinie z Górnym Śląskiem. Ukończył szkoły muzyczne w Chorzowie oraz Katowicach, a w latach 1959–1966 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego), gdzie uzyskał dyplomy z zakresu kompozycji (w klasie Bolesława Szabelskiego) oraz teorii muzyki. Od 1963 z katowicką uczelnią był związany także jako pedagog; wykładał również w Uniwersytecie Śląskim, Filii w Cieszynie oraz w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza)⁵.

Działalność zawodowa Bogusławskiego przypadła na okres, w którym Górny Śląsk – z uczelnią w Katowicach na czele – był (obok Łodzi) najważniejszym ośrodkiem rozwoju polskiej gitarystyki. W 1967 roku w Katowicach otwarto jedną z pierwszych klas gitary klasycznej w PSM II st.⁶, w roku 1972 na Wydziale

² Zob. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna” 2009, t. 4: *Edward Bogusławski: twórca i pedagog*, red. M. Kaniowska, A. Stachura-Bogusławska, *passim*; źródło: <http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/dlibra/publication?id=1790&tab=3>.

³ Zob. B. Mika, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 131–138.

⁴ Zob. L. Gawara, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2010, t. 4, s. 41–43; A. Stachura-Bogusławska, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2011, t. 6, s. 116–118.

⁵ J. Mamczarski, M. Dziadek, *Bogusławski, Edward*, [w:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 107–108.

⁶ A. Gruszka, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [w:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 112.

Instrumentalnym katowickiej PWSM utworzono klasę gitary jako instrumentu głównego, w roku 1983 powołano w (już wówczas) Akademii Muzycznej w Katowicach niezależną Katedrę Gitary, a w 1986 utworzono jeden z najważniejszych polskich festiwali gitarowych, Śląską Jesień Gitarową w Tychach⁷; także w Cieszynie (z inicjatywy Bogdana Firli) w latach 1980–1986 zorganizowano cztery edycje festiwalu Tydzień Muzyki Gitarowej⁸. Rozwój ten wiąże się głównie z nazwiskami prof. Józefa Powroźniaka oraz doc. Jana Edmunda Jurkowskiego. To dzięki działalności tego pierwszego Polskie Wydawnictwo Muzyczne opublikowało wiele materiałów nutowych przeznaczonych na gitarę klasyczną, w których znalazły się m.in. nowo powstałe kompozycje na gitarę, w dużej mierze śląskich twórców. Wśród autorów związanych z Górnym Śląskiem, których utwory ukazały się w antologiach pod redakcją Powroźniaka, znaleźli się m.in. Józef Świder (*Taniec fantastyczny* na gitarę, 1967), Witold Szalonek (*Canzonetta* na gitarę, 1968), Józef Podobiński (*Kołysanka* na gitarę, 1968, oraz *Walc* na gitarę) czy Józef Szwed (*Gawot* na gitarę, 1974)⁹.



Ilustracja 1. Pierwszy system *Muzyczki I* op. 22 Henryka Mikołaja Góreckiego. Źródło: <https://polona.pl/item/muzyczka-1-la-musiquette-1-re-na-dwie-trabki-i-gitare-op-22-1967,MTI4MTYzMTc5/6> [stan z 25.03.2021].

Innymi śląskimi twórcami, którzy w latach 60. i 70. XX wieku sięgali w swej twórczości po gitarę klasyczną, byli m.in. Henryk Mikołaj Górecki (*Muzyczka I*

⁷ *II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce*, red. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, s. 40.

⁸ A. Gruszka, dz. cyt., s. 115.

⁹ Informacje o utworach w tym i kolejnym akapicie za: W. Gurgul, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [stan z 20.03.2021].

op. 22 na dwie trąbki i gitarę, 1967), Czesław Grabowski (m.in. *Postludium* na gitarę, altówkę, klarnet basowy i bongosy, 1975), Ryszard Gabryś (*Metafory miłosne* na głos męski i gitarę, 1976), Jan Wincenty Hawel (solowe: *Koncert*, 1978 i *Zimowa fantazja*, 1985), Grażyna Krzanowska (*Postludium* na mezzosopran, flet, gitarę, skrzypce i wiolonczelę, 1978), Piotr Warzecha (*Muzyka nocą* na kameralny zespół gitarowy, 1978) czy Janusz Kohut (*Tandem* na dwie gitary, 1979). Jednym z tych twórców był też Bogusławski, który gitary użył po raz pierwszy w utworze na początku lat 70.

Trio per flauto, oboe e chitarra

Pierwszą kompozycją Bogusławskiego, w której pojawia się gitara, jest *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Utwór napisany został w Chorzowie w 1971 roku, składa się z siedmiu części i trwa około 20 minut, a wydany został w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w 1974 roku. Prawykonanie miało miejsce 3 maja 1971 w Katowicach w ramach koncertu z cyklu „Silesia Cantat”. Wykonawcami byli: Jerzy Mroziak (flet), Jerzy Kotyczka (obój) oraz Bogdan Firla (gitara). 1 czerwca 1973 roku w Nicei odbyła się pierwsza zagraniczna prezentacja utworu, a wykonawcami byli Angelika-Regina Sweekhorst (flet), Lothar Faber (obój) oraz Tadashi Sasaki (gitara). W Archiwum Polskiego Radia w Katowicach zachowało się nagranie archiwalne utworu, dokonane 23 grudnia 1986 roku przez Barbarę Świątek-Żelazną (flet), Mariusza Pędziałka (obój) oraz Krzysztofa Sadłowskiego (gitara)¹⁰. Enigmatyczna jest dedykacja *Tria*. W wersji wydanej przez PWM dedykowane jest osobie o nazwisku W.S. Andrews. Rękopis, znajdujący się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach jako adresata dedykacji podaje zaś osobę o nazwisku W.C. Andres. Niestety, obydwie nazwiska pozostają dla autora niniejszego artykułu niezidentyfikowane.

Utwór skomponowany jest z zastosowaniem tzw. formy otwartej, w której to wykonawca jest współtwórcą kompozycji na gruncie formy. Ideą tą Bogusławski zainteresował się podczas stypendium w Wiedniu w 1967 roku, gdzie studiował u Romana Haubenstocka-Ramatiego, polsko-austriackiego kompozytora żydowskiego pochodzenia, twórcy formy mobilnej, tzw. mobili (który notabene wykorzystał gitarę pod koniec lat 50. w swoich utworach orkiestrowych *Les Symphonies de timbres* i *Petite musique de nuit*)¹¹. Bogusławski po powrocie do Polski skomponował szereg utworów w konwencji formy otwartej, m.in. *Per piano*

¹⁰ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005, s. 69.

¹¹ M. Nosał, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 77–80.

forte na fortepian (1968) czy *Wersje* na 6 instrumentów (1968), zaś *Trio per flauto, oboe e chitarra* jest pierwszym z grupy utworów, w których otwartość formy została ograniczona zgodnie z ideą aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego¹². Pierwsze trzy części kompozycji przeznaczone są na każdy z instrumentów solo – kolejno flet, gitarę i obój. W dalszych częściach następują dialogi poszczególnych instrumentów (kolejno flet i gitara; flet, obój i gitara; obój i gitara oraz ponownie flet, obój i gitara), pojmowane w specyficzny sposób, zdeterminowany przez formę otwartą; jak czytamy w komentarzu:

Struktury dźwiękowe objęte klamrą wykonawcy powinni rozpocząć równocześnie i grać w dalszym ciągu niezależnie od siebie. Utwór kończy się z chwilą wykonania przez każdego z grających „solistów” całego materiału swojej partii w obrębie poszczególnych części¹³.

The image displays three staves of musical notation for the instruments Flute (Fl), Oboe (Ob), and Clarinet (Chl). Each staff begins with the tempo marking *molto leggiero*. The Flute part features dynamic markings *p*, *f*, *mf*, and *ff*, with a *lunga* marking above the first measure. The Oboe part includes *pp*, *f*, and *pp* dynamics, with *lunga* markings above several measures. The Clarinet part starts with *pp* dynamics and *lunga* markings, with a *ca 8"* marking above the final measure. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Ilustracja 2. *Trio*, część V, początek trzeciego systemu. Źródło: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, s. 5.

Według zachowanej relacji z prawykonania *Tria*, eksperymenty na gruncie formy otwartej niekoniecznie przyjmowane były pozytywnie z perspektywy słuchacza:

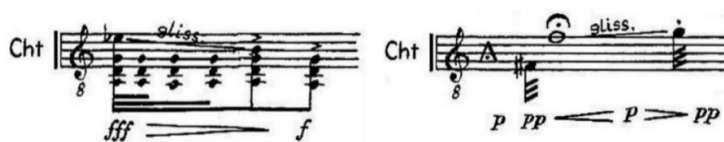
¹² A. Stachura-Bogusławska, dz. cyt., s. 116.

¹³ E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, objaśnienia wykonawcze, PWM, Kraków 1974.

Trio na niekonwencjonalny zestaw – flet, gitarę i obój E. Bogusławskiego ujmowało nastrojem kontemplacji, wykorzystywaniem ciszy, smakowaniem solowych brzmień. Zwłaszcza pięknie i nowo brzmiała gitara klasyczna. Takie wrażenie robiły pierwsze sekwencje kompozycji, będącej próbą stosowania formy otwartej. Otwartość formy okazała się w realizacji dłużąca się, nużąca, zaprzepaszczająca to, co było dobre¹⁴.

Przez wzgląd na tematykę niniejszego artykułu najbardziej interesujące jest zdanie dotyczące „pięknego i nowego brzmienia” gitary. Rzeczywiście, wykorzystanie gitary w nowej muzyce kameralnej było bowiem w Polsce początku lat 70. jeszcze dużym novum. Oprócz *Muzyczki I* op. 22 Góreckiego gitarę w kameralnych konstelacjach brzmieniowych wykorzystali w Polsce przed Bogusławskim właściwie jedynie pojedynczy twórcy, m.in. Włodzimierz Kotoński (*Trio* na flet, gitarę i perkusję, 1960 oraz *A battere* na gitarę, altówkę, wiolonczelę, klawesyn i perkusję, 1966), Tadeusz Prejzner (*Trzy wiersze K.I. Gałczyńskiego* na mezzosopran, głos recytujący, czeleść, klawesyn, gitarę i perkusję) czy Józef Szwed (*Gitariada* na gitarę, 4 skrzypiec i 2 wiolonczele, 1967)¹⁵.

Analizując partię gitary ze strony wykonawczej, trzeba jednak stwierdzić, że instrument ten był nowy nie tylko dla odbiorców, ale też i dla twórcy – niektóre pomysły kompozytorskie w partii gitary wykraczają bowiem poza możliwości wykonawcze dostępne dla tego instrumentu¹⁶. Wśród nich wymienić można m.in. *crescendo* zanotowane na pojedynczym, długim dźwięku z fermatą lub różne wersje *glissando*, np. opadające między IV progiem a pustą struną realizowane na tle repetowanych akordów w dynamice od *fff* do *f* czy *glissando* pomiędzy dźwiękami oddalonymi o interwał sekundy wielkiej, z precyzyjnie zanotowaną dynamiką do wykonania w trakcie jego trwania. Tego typu zabiegi nie były już obecne u Bogusławskiego w kolejnych utworach gitarowych.



Ilustracja 3. *Trio*, część VII, przykłady niemożliwych technicznie do wykonania fragmentów. Źródło: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, s. 9–10, 12.

Prócz wersji wydanej w PWM utwór zachował się także w drugiej, skróconej, 3-częściowej wersji, trwającej wg oznaczeń ok. 10 minut, powstałej prawdopodobnie w 1972 roku. Istnieje ona w postaci rękopisu, przekazanego przez kompozytora

¹⁴ J.M. Michałowski, *Głos młodych*, „Dziennik Zachodni” 17.05.1972, s. 4.

¹⁵ Nie wymieniam tutaj kompozytorów tworzących na emigracji, m.in. Romana Maciejewskiego czy Wiarosława Sandelewskiego.

¹⁶ Co jest zresztą elementem charakterystycznym wielu polskich utworów powstałych w latach 60. czy 70. wykorzystujących gitarę klasyczną, związanym z niedostatecznym poznaniem wówczas nowego w muzyce współczesnej medium, jakim była gitara.

do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach, w roku 1977. Rękopis ten zawiera dedykację skierowaną do AŚKM: Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach / Z wyrazami podziwu dla ogromu pracy / i efektów / EBogusławski / K-ce, 28 XII/77 / Na ręce p. Kierownik mgr Lilianny Moll. Jeszcze inną wersją, również zredukowaną w stosunku do wydanego utworu, jest wspomniana rejestracja archiwalna z 1986 roku, znajdująca się w Archiwum Polskiego Radia w Katowicach. Czas trwania tej rejestracji wynosi prawie 25 minut, a w kontekście dokonanych skrótów różni się on znacznie od podanych przez kompozytora w wydaniu ok. 20 minut. Wg słów gitarzysty, który dokonał nagrania archiwalnego – Krzysztofa Sadłowskiego – kompozytor dokonywał zmian w konstrukcji utworu w trakcie sesji nagraniowej, pozostawiał też pewną swobodę w wykonaniu¹⁷. Tabela 1 dokładnie przedstawia różnice w wersji rękopiśmiennej (kolumna 2) oraz zarejestrowanej w Polskim Radiu (kolumna 3) w stosunku do wersji wydanej (kolumna 1).

Tabela 1. Różnice w *Trio* pomiędzy wersją wydaną w PWM a wersjami: rękopiśmienną z AŚKM i zarejestrowaną w PR Katowice

PWM	AŚKM	PR Katowice
I. flet solo	brak całej części	brak dwóch ostatnich systemów
II. gitara solo	brak całej części	brak pierwszego, trzeciego, czwartego, piątego i szóstego systemu
III. obój solo	brak całej części	bez zmian
IV. flet i gitara	brak całej części	brak całej części
V. flet, obój i gitara	brak pierwszego systemu (duet fletu i oboju); oznaczona jako cz. I	brak drugiego systemu solowego fragmentu partii gitary
VI. obój i gitara	na początku dodany jeden system z partią fletu solo, którego materiał oparty jest na bazie kolejno piątego, czwartego i szóstego systemu części I w wydaniu; od drugiego systemu tożsame z VI częścią w wydaniu; oznaczona jako cz. II	brak wstępu oboju; brak drugiego i trzeciego systemu; brak dwóch ostatnich solowych wejść gitary i oboju
VII. flet, obój i gitara	na początku dodane dwa systemy z partią oboju solo, którego materiał oparty jest na bazie kolejno pierwszego i drugiego systemu części III w wydaniu; od trzeciego systemu oparte na VII części z wydania, z drobnymi różnicami na przestrzeni całej części (np. wycięcie figuracyjnej grupy w partii fletu, mały fragment z zamianą partii fletu z partią oboju, zmiana ilości składników w akordzie w partii gitary); oznaczona jako cz. III	bez zmian

¹⁷ Rozmowa z Krzysztofem Sadłowskim, 15.04.2021 r.

Concerto per chitarra e orchestra

Na kolejną kompozycję z gitarą autorstwa Bogusławskiego przyszło czekać środowisku gitarzystów aż 20 lat; na przełomie 1991 i 1992 roku powstało bowiem *Concerto per chitarra e orchestra*¹⁸. Utwór ten wpisuje się w obecną przez całe życie twórcze Bogusławskiego serię kompozycji o koncertującej formie. Pierwszym utworem tego gatunku było *Concerto per oboe anche, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967–1968). W kolejnych latach powstały jeszcze *Concerto per oboe anche, musette, soprano e orchestra* (1975–1976), *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979–1980), *Concerto per pianoforte e orchestra* (1980–1981), *Symfonia koncertująca* na skrzypce i orkiestrę kameralną (1982), *Concerto per acordeono solo, batteria e archi* (1985), *Play* na flet i orkiestrę kameralną (1988), a także skomponowane już po koncercie gitarowym *Concerto per organo e orchestra* (1996) oraz *Concerto-Fantasia per contrabasso e archi* (1999)¹⁹.



Ilustracja 4. Prawykonanie *Concerto per chitarra e orchestra* podczas koncertu inauguracyjnego IV Śląską Jesień Gitarową. Źródło: Archiwum MCK w Tychach.

Concerto per chitarra e orchestra powstało na zamówienie IV Międzynarodowego Festiwalu Gitarowego „Śląska Jesień Gitarowa” w Tychach, którego dy-

¹⁸ Na rękopisie, wydanym następnie jako faksimile, widnieje tytuł *Concerto per chitarra e orchestra*, z błędem w słowie *chitarra*.

¹⁹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 237–239.

rektorem artystycznym była wówczas prof. Alina Gruszka, która o okolicznościach powstania utworu mówiła po latach w ten sposób:

Będąc pod dużym wrażeniem twórczości kompozytorskiej Bogusławskiego, a szczególnie niektórych jego kompozycji, jak m.in. *Koncert na obój i orkiestrę* czy *Sonata Belzebuba*, zaproponowałam kompozytorowi napisanie koncertu na gitarę z orkiestrą [...]. Jako dyrektor artystyczny festiwalu wraz z organizatorami i władzami miasta Tychy czuliśmy się zaszczytzeni przyjęciem propozycji przez tak uznanego w świecie muzycznym, twórcę²⁰.

Premiera *Concerto* miała miejsce 3 października 1992 roku w Teatrze Małym w Tychach, podczas koncertu inauguracyjnego IV Śląską Jesień Gitarową. Solistą był Marek Nosal, towarzyszyła mu Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod dyрекcją Shin-ika Hahma, koreańskiego dyrygenta, który rok wcześniej zdobył II nagrodę na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach²¹. Koncert został także prapremierowo zaprezentowany przez tych samych wykonawców dzień wcześniej, 2 października 1992 roku, w Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Nosal wykonywał kompozycję jeszcze trzy razy, dwukrotnie w Filharmonii Częstochowskiej, z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Częstochowskiej: 26 listopada 1993 roku (pod dyрекcją Jerzego Koska) oraz 26 października 2001 roku (pod dyрекcją Małgorzaty Kaniowskiej)²², a także raz w Katowicach – 18 października 1994 roku w ramach VI Śląskich Dni Muzyki Współczesnej (soliście towarzyszyła wówczas Śląska Orkiestra Kameralna pod dyрекcją Jana Wincentego Hawela)²³.

Utwór jeszcze przed rozpoczęciem IV Śląskiej Jesieni Gitarowej opublikowany został staraniem Zarządu Miasta Tychy; wydanie, będące faksymile rękopisu (sam rękopis znajduje się w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie) i zawierające partyturę, głos solowy gitary oraz głosy orkiestrowe, było pierwszym zawierającym koncert gitarowy drukiem muzycznym wydanym w Polsce²⁴. Kolejny koncert gitarowy wydano w Polsce dopiero w 2004 roku – był to opublikowany przez wydawnictwo Euterpe *Motion Picture Score Concerto* Marka Pasiiecznego, notabene również napisany na zamówienie festiwalu Śląska Jesień Gitarowa²⁵.

²⁰ Tamże, s. 151.

²¹ W. Gurgul, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016, s. 86–87.

²² Korespondencja autora z drem hab. Markiem Nosałem, 25.04.2021 r.

²³ *VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej*, red. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994, s. 35.

²⁴ Nie licząc opublikowanego przez PWM w 1966 roku *Concerto per quattro* Włodzimierza Kotońskiego, awangardowej kompozycji zawierającej w grupie instrumentów solowych partię gitary.

²⁵ W tym miejscu warto przywołać inną aktywność Bogusławskiego związaną z gitarą i Śląską Jesienią Gitarową. Brał on bowiem udział w pracach jury Ogólnopolskiego Konkursu Kompozycji na Gitarę Klasyczną w Tychach – w trzech pierwszych edycjach (1993, 1995, 1997) jako członek

Concerto Bogusławskiego to ok. 20-minutowa kompozycja pozbawiona elementów stricte wirtuozowskich; gitara występuje jako kolejny instrument orkiestrowy, któremu kompozytor częściej niż innym powierza prowadzenie narracji muzycznej. Jak sam pisał w komentarzu do utworu:

Cechą wspólną moich ośmiu utworów o charakterze koncertującym jest ścisła współzależność pomiędzy partią instrumentu solowego i orkiestry. Element wirtuozowski gitary nie jest tu czynnikiem pierwszoplanowym²⁶.

W utworze, choć zasadniczo składa się on z jednej części, wyróżnić można podział na trzy wewnętrzne ogniwa, oznaczone kolejno: I. ♯ = ca 60–70 (t. 1–48), II. ♯ = ca 120–130 (t. 49–89), III. ♯ = ca 70–80 (t. 90–257), które połączone są *quasi*-kadencyjnymi fragmentami partii gitary; sama zaś kadencja znajduje się w części trzeciej²⁷. Partia gitary prowadzona jest w głównej mierze jednogłosowo; obfituje w skoki septymowe, oktauwowe i nonowe, pochody sekundowe, repetycje czy przebiegi *quasi*-tremolowe. Soliście towarzyszy orkiestra smyczkowa wzbogacona o dwa flety, dwa oboje, fortepian i grupę instrumentów perkusyjnych. Faktura daleka jest od typowej dla instrumentu, przeważa bowiem jednogłos, przerywany niekiedy słupami akordowymi; tak o fakturze partii gitary mówił sam kompozytor w wywiadzie udzielonym Annie Iwanickiej:

[...] z założenia [...] starałem się unikać konwencjonalnej faktury tego instrumentu. [...] Starałem się traktować gitarę nie tylko jako instrument koncertujący, ale także jako niosący nowe jakości brzmieniowe, na przykład poprzez specyficzne struktury interwałowe²⁸.

Pierwszorzędną rolę odgrywa dysonansowa, „krocząco-migotliwa” narracja, charakterystyczna dla twórczości Bogusławskiego. Jednak możliwości wykonawczo-fakturalne gitary są poznane w koncercie dużo pełniej niż w pierwszej gitarowej kompozycji, *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Występują jedynie pojedyncze niewykonalne układy dźwiękowe w akordach.

W związku z częstochowskim wykonaniem z 2001 roku (które miało miejsce w ramach koncertu z okazji 10-lecia Instytutu Muzyki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie) Bogusławski przeprowadził rewizję utworu, dokonując skrótów i drobnych zmian w partyturze²⁹. Niestety autorowi niniejszego artykułu nie udało się dotrzeć do zrewidowanej wersji partytury.

jury, a w kolejnych dwóch (2000, 2001) jako przewodniczący jury. Zwycięskie kompozycje były utworami obowiązkowymi w Konkursie Gitarowym im. Jana Edmunda Jurkowskiego, który odbywał się w ramach Śląskiej Jesieni Gitarowej; zob. W. Gurgul, dz. cyt., s. 303–305.

²⁶ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 146.

²⁷ B. Mika, dz. cyt., s. 137.

²⁸ A. Iwanicka, *Koncerty gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Zórawskiej-Witkowskiej), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999, s. 175–176.

²⁹ Korespondencja autora z drem hab. Markiem Nosalem, 25.04.2021 r.



Ilustracja 5. *Concerto*, część III, takty 203–212, słupy akordowe i przebiegi *quasi-tremolowe*; drugi takt przykładu zawiera niewykonalny na gitarze akord, wymagający zagrania dwóch dźwięków na trzeciej, czwartej bądź piątej strunie, zależnie od wybranej aplikatury. Źródło: E. Bogusławski, *Concerto per chitarra e orchestra*, Zarząd Miasta Tychy, Tychy 1992, partia gitary, s. 8.

Musica per chitarra solo

Ostatnim utworem gitarowym Bogusławskiego jest napisana w 1993 roku *Musica per chitarra solo*³⁰. Kompozycja powstała w wyniku dalszej współpracy kompozytora z Aliną Gruszką, której dzieło to zostało zadedykowane. Utwór praprezycony został przez A. Gruszkę 5 maja 1994 roku w Auli im. Bolesława Szabelskiego Akademii Muzycznej w Katowicach, w ramach jej przewodu kwalifikacyjnego II stopnia. Rok później dokonała nagrania archiwalnego dla Polskiego Radia w Katowicach. Rękopis kompozycji znajduje się w rękach rodziny kompozytora.

Musica per chitarra solo to obszerny, około 20-minutowy utwór, składający się z pięciu części następujących po sobie *attacca* (*Preludio*, *Arioso*, *Intermezzo*, *Alla Cadenza*, *Postludium*). Początkowo kompozycja miała nosić tytuł *Concerto per chitarra solo*, lecz w środowisku katowickim *Koncert na gitarę solo* skomponował już w 1978 roku Jan Wincenty Hawel. Tak o utworze wypowiedziała się adresatka dedykacji:

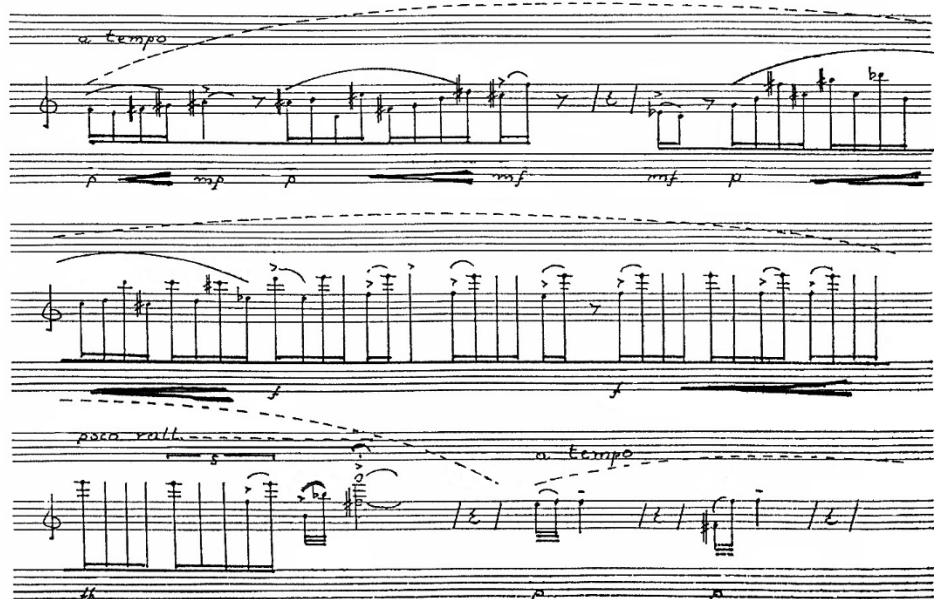
Jest to duża 20-minutowa forma [...] napisana przez kompozytora po jego okresie fascynacji muzyką akordeonową i zgodni byliśmy z kompozytorem, iż zawierała myśl o akordeonie zarówno w aspekcie brzmienia jak i faktury³¹.

Musica rzeczywiście powstała w czasie, gdy kompozytor miał już w dorobku jedenaście utworów z udziałem akordeonu (pierwszy z nich – *Trzy postludia* z 1980 roku), a miał ich skomponować jeszcze kolejnych siedem. Faktura kom-

³⁰ Na rękopisie, podobnie jak w przypadku *Concerto*, widnieje tytuł z błędnie zapisanym słowem chitarra: *Musica per chitara solo*.

³¹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 151.

pozycji przypomina np. akordeonowe *Continuo II* z 1988 roku, jest jak gdyby uproszczoną fakturą akordeonową, wykorzystującą jedynie sam manuał melodyczny. Materiał użyty w utworze w dużej części zbieżny jest z tym wykorzystanym już w *Concerto*: motywy *quasi-tremolowe* i stopniowe zwiększanie napięcia poprzez rozszerzanie ambitusu i zagęszczanie faktury (dodawanie kolejnych strun), aż do użycia pełnego, sześciodźwiękowego akordu w części pierwszej, *Preludio*; eksplorowanie struktury rytmicznej zbudowanej z dwóch trzydziesto-dwojek i ćwierćnuty w części drugiej, *Arioso* oraz trzeciej, *Intermezzo*, w której też – w centralnym fragmencie – następuje zagęszczenie narracji (aż do wirtuozowskich przebiegów szesnastkowych), czy repetowane słupy akordowe w najdłuższej części czwartej, *Alla cadenza* (w której następuje także synteza pomysłów fakturalnych z poprzednich części). Klamrą całej kompozycji jest zabieg zastosowany w piątej części, *Postludium*, która jest po prostu odbiciem lustrzanym *Preludio*, z dodaną krótką kodą. Utwór w całym swoim przebiegu nie zawiera kresek taktowych, a elementem, który po części pełni funkcję takowych, są pauzy, oznaczone w nutach dwiema ukośnymi kreskami.



Ilustracja 6. Fragment części trzeciej *Intermezzo*, eksplorowanie charakterystycznych dla kompozytora współbrzmień sekundy, septymy i oktawy. Źródło: E. Bogustawski, *Musica per chitarra solo*, kserokopia rękopisu, s. 6, systemy 5–7.

W 2013 roku Alina Gruszka, korzystając z konsultacji sprzed lat z kompozytorem, przygotowała autorską wersję utworu, która uwzględniała w większym stopniu specyfikę faktury gitarowej. O zamiarze tym mówiła już w 2004 roku:

Zdecydowałam się na bazie ogromnego zaufania, jakim obdarzył mnie kompozytor, dopracować dzieło w konwencji, którą omówiliśmy jeszcze wspólnie³².

Zmiany, oprócz elementów stricte wykonawczych, obejmowały też modyfikację architektoniki formy utworu, co uczyniło go zdecydowanie krótszym. Wersja ta pozostaje jedynie w rękopisie, nie była też wykonywana. Trzeba zaznaczyć jednak, że pierwotna wersja utworu jest całkowicie wykonalna na gitarze; wyraźnie widoczne jest lepsze poznanie instrumentu przez kompozytora z każdą kolejną kompozycją.

Musica per chitarra wymaga od gitarzysty wirtuozerii całkiem innego rodzaju niż tradycyjnie pojmowane jest to słowo. Najbardziej wymagającym bowiem elementem w utworze jest kształtowanie szerokiej, „rozciągniętej” narracji, trudnej do uzyskania na instrumencie, w którym dźwięk zanika od razu po wydobyciu (widać tu wspomniane akordeonowe myślenie w kreowaniu utworu). Owo panowanie nad czasem i frazą staje się więc najtrudniejszym elementem wykonawczym w kompozycji. Zdaniem autora artykułu *Musica* jest najistotniejszym utworem gitarowym Bogusławskiego; rozbudowaną formą solową o interesującym i nietypowym podejściu do instrumentu. Dzieło to zasługuje więc na zainteresowanie wykonawców; tym bardziej więc szkoda, że informacje o nim są najmniej powszechne; np. brak wzmianki w jednej z największych baz danych dotyczących gitarowej muzyki współczesnej, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*³³.

Podsumowanie

Postawa twórcza Edwarda Bogusławskiego w stosunku do gitary jako instrumentu solowego, kameralnego czy koncertującego, właściwie nie wykazuje różnic. Tkanę instrumentu w każdej formie traktuje podobnie – jako pełnoprawnego wyraziciela własnego, charakterystycznego języka muzycznego. Nie stosuje typowych dla gitary figur fakturalnych, takich jak *arpeggio*, brak też poszukiwań sonorystyczno-perkusyjnych, które często charakteryzowały twórczość kompozytorów-niegitarzystów II połowy XX wieku w Polsce. Występuje za to permanentne eksplorowanie brzmień pojedynczych dźwięków i dysonansowych następstw *quasi*-melodycznych, operowanie zróżnicowaną, szeroką i bardzo istotną w kreowaniu narracji dynamiką oraz eksplorowanie czasu między dźwiękami. Są to zresztą cechy charakterystyczne dla warsztatu twórczego Bogusławskiego i dostrzec je można także w innych jego dziełach.

³² Tamże.

³³ V. Pocci, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php> [stan z 25.03.2021].

Gitarowe utwory Bogusławskiego zajmują istotne miejsce w historii rozwoju polskiej literatury gitarowej. Bogusławski był jednym z pierwszych polskich twórców, który dostrzegł potencjał instrumentu i wykorzystał gitarę w utworze kameralnym – *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Jego *Concerto per chitarra e orchestra* było pierwszym z serii koncertów gitarowych zamawianych przez organizatorów festiwalu Śląska Jesień Gitarowa (dzisiaj festiwalowy dorobek liczy już osiem koncertów takich twórców, jak Aleksander Lasoń, Marek Pasieczny, Miłkołaj Górecki, Aleksander Nowak czy Marcin Błażewicz³⁴) i jednocześnie pierwszym z polskich koncertów gitarowych powstałych z inicjatywy gitarowego festiwalu muzycznego, jak również pierwszym wydanym utworem na gitarę i orkiestrę w Polsce. *Musica per chitarra* jest zaś jednym z niewielu tak rozbudowanych XX-wiecznych polskich kompozycji na gitarę solo, która dla gitarzystów może być niewątpliwie niezwykłym wyzwaniem i polem do odkrywania kolejnego oblicza gitary w muzyce współczesnej.

Bibliografia

Źródła

II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce, red. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.

VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej, red. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994.

Bogusławski Edward, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, objaśnienia wykonawcze, PWM, Kraków 1974.

Opracowania

Bias Iwona, Bieda Monika, Stachura Anna, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.

Gurgul Wojciech, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016.

Iwanicka Anna, *Koncertы gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Żórawskiej-Witkowskiej), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999.

³⁴ W. Gurgul, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, t. 15, s. 72–73.

Nosal Marek, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.

Artykuły

Gawara Lorena, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2010, t. 4, s. 37–49.

Gruszka Alina, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [w:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 111–135.

Gurgul Wojciech, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, t. 15, s. 65–83 [<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.11>].

Mamczarski Jarosław, Dziadek Magdalena, *Bogusławski, Edward*, [w:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Michałowski Józef M., *Głos młodych*, „Dziennik Zachodni” 17.05.1972, s. 4.

Mika Bogumiła, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 131–138.

Stachura-Bogusławska Anna, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2011, t. 6, s. 91–126.

Strony internetowe

Gurgul Wojciech, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [stan z 27.03.2021].

Pocci Vincenzo, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php> [stan z 25.03.2021].

Wywiady i korespondencje

Korespondencja autora z dr. hab. Markiem Nosalem, z dnia 25.04.2021 r.

Rozmowa z Krzysztofem Sadłowskim, z dnia 15.04.2021 r.

Guitar in the works of Edward Bogusławski

Abstract

The present article discusses the guitar pieces of the Silesian composer Edward Bogusławski. His artistic achievements in the field of classical guitar include only three compositions, which prove that his treatment of the instrument was very comprehensive; he employed it in composing orchestral music (in the form of *Concerto per chitarra e orchestra*), chamber music (*Trio per flauto, oboe e chitarra*) as well as solo pieces (*Musica per chitarra solo*). I shall also present the importance of Bogusławski's guitar works for the development of Polish guitar literature. Moreover, this article attempts to outline the importance and role of Bogusławski's guitar pieces in the context of the development of Polish guitar music.

Keywords: Edward Bogusławski, Polish guitar music, Silesian contemporary music, Silesian Guitar Autumn, Polish music after 1945.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.04>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Jan Długosz University in Częstochowa

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

Guitar in the works of Edward Bogusławski

Translation of an article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.03>)

How to cite: Wojciech Gurgul, *Guitar in the works of Edward Bogusławski*, "Edukacja Muzyczna" 2021, no. 16, pp. 63–78.

Abstract

The present article discusses the guitar pieces of the Silesian composer Edward Bogusławski. His artistic achievements in the field of classical guitar include only three compositions, which prove that his treatment of the instrument was very comprehensive; he employed it in composing orchestral music (in the form of *Concerto per chitarra e orchestra*), chamber music (*Trio per flauto, oboe e chitarra*) as well as solo pieces (*Musica per chitarra solo*). I shall also present the importance of Bogusławski's guitar works for the development of Polish guitar literature. Moreover, this article attempts to outline the importance and role of Bogusławski's guitar pieces in the context of the development of Polish guitar music.

Keywords: Edward Bogusławski, Polish guitar music, Silesian contemporary music, Silesian Guitar Autumn, Polish music after 1945.

The present article¹ discusses the guitar works of the Silesian artist Edward Bogusławski. Bogusławski's classical guitar oeuvre includes only three composi-

¹ The present text is an expanded version of a lecture under the same title delivered on 9 May 2015 as part of the 2nd Guitar & Accordion Forum at The Stanisław Moniuszko Academy of Music in Gdańsk.

Date of submission: June 1, 2021

Review 1 sent/received: December 10, 2021 / December 13, 2021

Review 2 sent/received: December 10, 2021 / December 11, 2021

Date of acceptance: December 14, 2021

tions. However, he treated the instrument very comprehensively in his pieces, employing it in composing orchestral music (in the form of *Concerto per chitarra e orchestra*), chamber music (*Trio per flauto, oboe e chitarra*) as well as solo pieces (*Musica per chitarra solo*). Bogusławski's guitar works *Concerto per chitarra e orchestra*, *Trio per flauto, oboe e chitarra* and *Musica per chitarra solo* have not been thoroughly discussed in spite of the multitude of research articles devoted to the works of the composer². Only an analysis of the guitar concerto³ can be found in the literature on the subject, whereas *Trio* was briefly discussed in two articles⁴. Therefore, the author of the present work attempts to offer an insight into the nature of the composer's use of the guitar in all three compositions.

The guitar in the works of Silesian composers

Born on 22 September 1940 in Chorzów, the composer and teacher Edward Bogusławski had professional and family ties with the Upper Silesia throughout his entire life (he died on 24 May 2003). He graduated from music schools in Chorzów and Katowice, and in the years 1959–1966 he studied at the State Higher Music School in Katowice (currently the Karol Szymanowski Academy of Music), where he received a diploma in composition (in the class of Bolesław Szabelski) and music theory. In 1963, he started working there as a teacher. He also taught at the University of Silesia, its branch in Cieszyn and at the Higher Teacher Education School in Częstochowa (currently the Jan Długosz University in Częstochowa)⁵.

Bogusławski's professional activity coincided with a period when the Upper Silesia – with the university in Katowice at the forefront – was (apart from Łódź) the most important centre of the development of guitar music in Poland. In 1967, one of the first classical guitar classes was opened at the Second Degree

² See: "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna" 2009, vol. 4: *Edward Bogusławski: twórca i pedagog*, ed. M. Kaniowska, A. Stachura-Bogusławska, *passim*; source: <http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/dlibra/publication?id=1790&tab=3>.

³ See: B. Mika, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego "Concerto per chitarra e orchestra"*, [in:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, ed. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, pp. 131–138.

⁴ See: L. Gawara, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" 2010, vol. 4, pp. 41–43; A. Stachura-Bogusławska, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" 2011, vol. 6, pp. 116–118.

⁵ J. Mamczarski, M. Dziadek, *Bogusławski, Edward*, [in:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, pp. 107–108.

State Music School in Katowice⁶, and in 1972 a class with the guitar as the main instrument was created at the State Higher Music School in Katowice. In 1983, an independent Chair of Classical Guitar was established at the Academy of Music in Katowice (as it was then known) and 1986 saw the creation of one of the most important Polish guitar festivals – Silesian Guitar Autumn in Tychy⁷; in the years 1980–1986 four editions of the festival A Week of Guitar Music were also organised in Cieszyn (on the initiative of Bogdan Firla)⁸. Said development is primarily connected with Professor Józef Powroźniak and Assistant Professor Jan Edmund Jurkowski. It was owing to the efforts of the former that Polskie Wydawnictwo Muzyczne [PWM Edition] published many scores for the classical guitar, which included newly created guitar compositions, largely authored by Silesian artists. The authors with ties to the Upper Silesia whose pieces appeared in the anthologies edited by Powroźniak included Józef Świder (*Taniec fantastyczny* [Fantastic Dance] for guitar, 1967), Witold Szalonek (*Canzonetta* for guitar, 1968), Józef Podobiński (*Kołysanka* [Lullaby] for guitar, 1968, and *Walc* [Waltz] for guitar) and Józef Szwed (*Gawot* [Gavotte] for guitar, 1974)⁹.



Fig. 1. The first system of *Muzyczka I*, Op. 22 by Henryk Mikołaj Górecki. Source: <https://polona.pl/item/muzyczka-1-la-musiquette-1-re-na-dwie-trabki-i-gitare-op-22-1967,MTI4MTYzMTc5/6> [access: March 25, 2021].

⁶ A. Gruszka, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [in:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, ed. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, p. 112.

⁷ *II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce*, ed. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, p. 40.

⁸ A. Gruszka, op. cit., p. 115.

⁹ Information about the pieces in this and the following paragraph after: W. Gurgul, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [access: March 20, 2021].

Other Silesian artists who used the classical guitar in their works in the 1960s and 1970s include Henryk Mikołaj Górecki (*Muzyczka I [Little Music I]*, Op. 22 for two trumpets and guitar, 1967), Czesław Grabowski (for instance *Postludium [Postlude]* for guitar, viola, bass clarinet and bongo drums, 1975), Ryszard Gabryś (*Metafory miłosne [Love Metaphors]* for male voice and guitar, 1976), Jan Wincenty Hawel (solo: *Koncert [Concerto]*, 1978 and *Zimowa fantazja [Winter Fantasy]*, 1985), Grażyna Krzanowska (*Postludium [Postlude]* for mezzo-soprano, flute, guitar, violin and cello, 1978), Piotr Warzecha (*Muzyka nocą [Music at Night]* for chamber guitar ensemble, 1978) or Janusz Kohut (*Tandem* for two guitars, 1979). Bogusławski was also among them; he used the guitar for the first time in a piece of music at the beginning of the 1970s.

Trio per flauto, oboe e chitarra

Bogusławski's first composition featuring the guitar is *Trio per flauto, oboe e chitarra*. The piece was written in Chorzów in 1971; it consists of seven movements and lasts around 20 minutes. It was published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne in 1974. Its first performance took place on 3 May 1971 in Katowice as part of a concert in the "Silesia Cantat" series. It was performed by: Jerzy Mroziak (flute), Jerzy Kotyczka (oboe) and Bogdan Firla (guitar). The first foreign performance of the piece took place on 1 June 1973 in Nice, and it was given by Angelika-Regina Sweekhorst (flute), Lothar Faber (oboe) and Tadashi Sasaki (guitar). A recording of the piece was preserved in the archive of Polskie Radio [Polish Radio] in Katowice; it was made on 23 December 1986 by Barbara Świątek-Żelazna (flute), Mariusz Pędziątek (oboe) and Krzysztof Sadłowski (guitar)¹⁰. *Trio* includes an enigmatic dedication. In the version published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, it is dedicated to a person under the name of W.S. Andrews. The manuscript held at the Archive of Silesian Music Culture in Katowice, however, lists a person under the name of W.C. Andres as the addressee of the dedication. Unfortunately, both surnames remain unidentified to the author of the present article.

The piece was composed with the use of the so-called open form, in which the performer becomes the co-author of the composition in terms of the form. Bogusławski became interested in this idea during his scholarship in Vienna in 1967, where he studied under Roman Haubenstock-Ramati, a Polish-Austrian composer of Jewish origin, the creator of the mobile form – the so-called mobiles (who, incidentally, used the guitar at the end of the 1950s in his orchestral

¹⁰ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Wydawnictwo Akademii im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005, p. 69.

works *Les Symphonies de timbres* and *Petite musique de nuit*)¹¹. Having returned to Poland, Bogusławski composed a number of pieces in the convention of open form, including *Per pianoforte* for piano (1968) or *Wersje [Versions]* for 6 instruments, (1968), while *Trio per flauto, oboe e chitarra* is the first in a group of pieces in which the openness of the form was limited in accordance with Witold Lutosławski's idea of limited aleatoricism¹². The first three movements of the composition are intended for each of the solo instruments – first the flute, then the guitar and finally the oboe. In subsequent movements, the respective instruments enter into dialogues (first the flute and the guitar, then the flute, the oboe and the guitar; the oboe and the guitar and once more the flute, the oboe and the guitar); these dialogues are understood in a specific way, which is determined by the open form. In a commentary, we read that:

The players start performing the sound structure in brackets simultaneously and then continue playing independently of one another. The piece ends when each of the “soloists” has played the whole of his part within all sections¹³.

Fig. 2. *Trio*, movement V, the beginning of the third system. Source: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, p. 5.

¹¹ M. Nosal, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, pp. 77–80.

¹² A. Stachura-Bogusławska, op. cit., p. 116.

¹³ E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, instructions for performers, PWM, Kraków 1974.

According to a surviving account from the first performance of *Trio*, the experiments on the ground of open form were not necessarily positively received by the listeners:

The Trio for an unconventional set of instruments – flute, guitar and oboe – by E. Bogusławski was endearing with its atmosphere of contemplation, the use of silence and savoury solo tones. The classical guitar sounded particularly beautiful and fresh. Such an impression was left by the initial sequences of the composition, which constituted an attempt at making use of the open form. The openness of the form, however, turned out to be tedious, tiresome and squandered all the good things¹⁴.

The fragment concerning the “beautiful and fresh sound” of the guitar is the most interesting with respect to the subject matter of the present article. Indeed, the use of the guitar in new chamber music was a great novelty in the early 1970s in Poland. Apart from *Muzyczka I*, Op. 22 by Górecki, the guitar had only been used in Polish chamber music by a handful of artists prior to Bogusławski; they include Włodzimierz Kotoński (*Trio* for flute, guitar and percussion, 1960 and *A battere* for guitar, viola, cello, harpsichord and percussion, 1966) Tadeusz Prejzner (*Trzy wiersze K.I. Gałczyńskiego* [*Three Poems by K.I. Gałczyński*] for mezzo-soprano, reciting voice, celesta, harpsichord, guitar and percussion) or Józef Szwed (*Gitariada* for guitar, 4 violins and 2 cellos, 1967)¹⁵.

While analysing the guitar part from the perspective of performance, it should be noted that the instrument was new not only to the listeners, but also to the artist himself, as some of the compositional ideas in the guitar part go beyond its capabilities¹⁶. They include a *crescendo* marked under a single long sound with a fermata, different versions of *glissando*, e.g. falling between the IV fret and an open string realised against the background of repeated chords in the range from *fff* to *f*, or *glissando* between sounds separated by an interval of a major second with precisely indicated dynamics to perform. These types of devices were not present in Bogusławski’s subsequent guitar pieces.

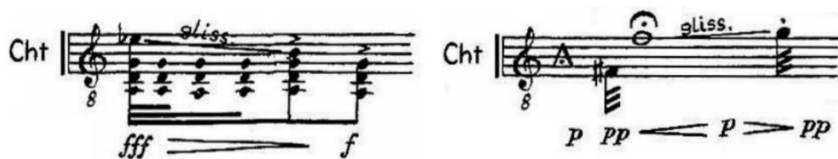


Fig. 3. *Trio*, movement VII, examples of fragments which are impossible to perform. Source: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, pp. 9–10, 12.

¹⁴ J.M. Michałowski, *Głos młodych*, “Dziennik Zachodni” 17 May 1972, p. 4.

¹⁵ I do not mention here the composers who created their music in exile, for instance Roman Maciejewski or Wiarosław Sandelewski.

¹⁶ Which is, in any case, characteristic of many Polish pieces of music created in the 1960s or 1970s with the use of classical guitar; this stems from insufficient familiarity with the instrument, which was new in contemporary music at the time.

Apart from the version published by Polskie Wydawnictwo Muzyczne, the piece was preserved in another, abridged 3-movement version, which is indicated as lasting around 10 minutes; it was probably created in 1972. It exists in the form of a manuscript handed over to the Archive of Silesian Music Culture in Katowice by the author in 1977. The manuscript contains a dedication to the aforementioned institution: To the Archive of Silesian Music Culture in Katowice / With admiration for all your work and great results / EBogusławski / K-ce [Katowice], 28 XII/77 / At the hands of Director Lilianna Moll, MA. The previously mentioned archival recording from 1986 held at the archive of Polskie Radio in Katowice is yet another, also abridged, version of the work. It lasts nearly 25 minutes, and, in terms of abridgements, it differs significantly from the 20 minutes indicated by the composer. According to the guitarist who was responsible for the archival recording – Krzysztof Sadłowski – the composer made changes in the structure of the piece during the recording session; he also gave a certain degree of freedom to the performer¹⁷. Table 1 compares the manuscript (column 2) and the version registered at Polskie Radio (column 3) with the published version (column 1).

Table 1. Comparison of the version of *Trio* published by PWM with the manuscript from the Archives of Silesian Music Culture and the version registered at Polskie Radio Katowice

PWM	AŚKM	PR Katowice
I. solo flute	missing	two last systems missing
II. solo guitar	missing	the first, third, fourth, fifth and sixth system missing
III. solo oboe	missing	no changes
IV. flute and guitar	missing	missing
V. flute, oboe and guitar	first system missing (a duet of the flute and the oboe); marked as movement I	second system of the solo fragment in the guitar part missing
VI. oboe and guitar	one system with a solo flute part added at the beginning, whose material is based on the fifth, fourth and sixth system of movement I in the published edition; identical to movement VI in the published edition starting from the second system; marked as movement II	oboe introduction missing; second and third system missing; two final solo entrances of the guitar and oboe missing

¹⁷ A conversation with Krzysztof Sadłowski, April 15, 2021.

Table 1. Comparison... (cont.)

PWM	AŚKM	PR Katowice
VII. flute, oboe and guitar	two systems with solo oboe part added at the beginning, whose material is based on the first and second system of movement III of the published edition; starting from the third system, based on movement VII of the published edition with minor differences throughout the entire part (e.g., removal of the figuration group in the flute part, a small fragment in which the flute part is replaced with the oboe part, different number of chord elements in the guitar part); marked as movement III	no changes

Concerto per chitarra e orchestra

The community of guitarists had to wait for Bogusławski's next guitar composition for as long as 20 years since *Concerto per chitarra e orchestra*¹⁸ was not created until the turn of 1991. The piece fits into the series of compositions in the concertante form, which was present in Bogusławski's works throughout his entire life. The first piece in this genre was *Concerto per oboe anche, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967–1968). Subsequent years saw the creation of *Concerto per oboe anche, musette, soprano e orchestra* (1975–1976), *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979–1980), *Concerto per pianoforte e orchestra* (1980–1981), *Symfonia koncertująca [Sinfonia Concertante]* for violin and chamber orchestra (1982), *Concerto per acordeono solo, batteria e archi* (1985), *Play* for flute and chamber orchestra (1988) as well as *Concerto per organo e orchestra* (1996) and *Concerto-Fantasia per contrabbasso e archi* (1999)¹⁹, which were composed after the guitar concerto.

Concerto per chitarra e orchestra was commissioned by the 4th International Festival "Silesian Guitar Autumn" in Tychy. At the time, Professor Alina Gruszka was the Artistic Director of the festival; years later, she said the following about the circumstances in which the piece was created:

¹⁸ The manuscript, later published as a facsimile, is entitled *Concerto per chitarra e orchestra*, with a spelling mistake in the word *chitarra*.

¹⁹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, op. cit., pp. 237–239.

Being greatly impressed by Bogusławski's compositional oeuvre, particularly by some of his works such as Concerto for oboe and orchestra or Sonata Beelzebuba, [Beelzebub's Sonata], I proposed that he should write a concerto for guitar and orchestra [...]. I, as the Artistic Director of the festival, the organisers and the local authorities felt honoured by the fact that such a renowned artist accepted our proposition²⁰.



Fig. 4. The first performance of *Concerto per chitarra e orchestra* during the opening concert of the 4th Silesian Guitar Autumn. Source: Archive of Municipal Cultural Centre in Tychy.

The premiere of *Concerto* took place on 3 October 1992 at Teatr Mały [Small Theatre] in Tychy during the opening concert of the 4th Silesian Guitar Autumn. Marek Nosal was the soloist, and he was accompanied by The Silesian Philharmonic Symphony Orchestra in Katowice under the baton of Shin-ik Hahm, a Korean conductor who had been awarded the 2nd prize at the 4th Grzegorz Fitelberg International Competition for Conductors in Katowice²¹ a year before. The concert had previously been presented by the same performers a day before, on 2 October 1992, at the Silesian Philharmonic in Katowice. Nosal performed the composition three more times, twice at The Częstochowa Philharmonic with The Częstochowa Philharmonic Symphony Orchestra: on 26 November 1993 (under the baton of Jerzy Kosek) and 26 October 2001 (under the baton of

²⁰ Ibid, p. 151.

²¹ W. Gurgul, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016, pp. 86–87.

Małgorzata Kaniowska)²², and once in Katowice – on 18 October 1994 as part of the 4th Silesian Days of Contemporary Music (the soloist was then accompanied by the Silesian Chamber Orchestra conducted by Jan Wincenty Hawel)²³.

The composition was published thanks to the efforts of the Tychy City Board even before the beginning of the 4th Silesian Guitar Autumn. The release, which is a facsimile of the manuscript (the manuscript itself is held at the Archives of Polish Composers of the University of Warsaw Library) and contains the score, the solo part of the guitar and orchestral parts, was the first music print including the guitar to be published in Poland²⁴. The next guitar concerto was not published in Poland until 2004, when the Publishing House Euterpe released *Motion Picture Score Concerto* by Marek Pasieczny. Incidentally, it was also commissioned by the Silesian Guitar Autumn festival²⁵.

Bogusławski's *Concerto* is a roughly 20-minute composition without strictly virtuoso elements; the guitar appears as one of orchestra instruments, yet it is given the role of constructing the musical narrative more often than other instruments. In a commentary to the composition, Bogusławski wrote:

One common feature of my eight pieces in the concertante form is the strict interdependence between the part of the solo instrument and the orchestra. The virtuoso element of the guitar is not of the utmost importance here²⁶.

Even though the composition fundamentally consists of one movement, three internal elements can still be distinguished; they are marked respectively as: I. ♩ = ca 60–70 (bars 1–48), II. ♩ = ca 120–130 (bars 49–89), III. ♩ = ca 70–80 (bars 90–257) and are connected by the quasi-cadential fragments of the guitar part. The cadence itself, on the other hand, is found in the third part²⁷. The guitar part is largely rendered in a single voice; it is full of seventh, octave and ninth leaps, processions of sounds at one-second intervals, repetitions and quasi-tremolo passages. The soloist is accompanied by a string orchestra with the addition of two flutes, two oboes, a piano and a group of percussion instruments. The texture is far from typical for the instrument, as it is dominated by unison

²² Author's correspondence with dr hab. Marek Nosal, 25 April 2021.

²³ *VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej*, ed. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994, p. 35.

²⁴ Not including *Concerto per quattro* by Włodzimierz Kotoński, which was published by PWM Edition in 1966. It is an avant-garde composition with a guitar part in the solo instrument group.

²⁵ Another activity involving the guitar and Silesian Guitar Autumn is worth mentioning here. Bogusławski took part in the work of the jury of Polish Competition of Compositions for Classical Guitar in Tychy – in the first three editions (1993, 1995, 1997) as a member of the jury, and in the following two (2000, 2001) as the chairman of the jury. The winning compositions were mandatory pieces in the Jan Edmund Jurkowski Guitar Competition, which took place as part of Silesian Guitar Autumn; see: W. Gurgul, op. cit., pp. 303–305.

²⁶ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, op. cit., p. 146.

²⁷ B. Mika, op. cit., p. 137.

singing, which is sometimes interrupted by vertical patterns of chords. The composer said the following about the texture of the guitar part in an interview with Anna Iwanicka:

[...] in principle [...] I tried to avoid the conventional texture of the instrument [...] I strove to treat the guitar not only as a concertante instrument, but also as one that carries new tonal qualities, for example through unique interval structures²⁸.

A key role is played by a dissonant, “striding and flickering” narrative, which is characteristic of Bogusławski’s works. However, the guitar’s capabilities in terms of performance and texture are explored in the concerto to a fuller extent than in the case of the first guitar composition, *Trio per flauto, oboe e chitarra*. There are only isolated instances of arrangements of sounds that are impossible to perform in chords.

The image shows a musical score for guitar, consisting of four staves. The first staff has a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures with vertical patterns of chords, marked with 'fff'. A box labeled '203' is placed above the first measure. The second staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'f' dynamic marking at the beginning. It also features vertical patterns of chords, with a box labeled '205' above the fifth measure. The third staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a 'ff sempre' dynamic marking. The fourth staff has a treble clef and a 4/4 time signature, with a box labeled '210' above the first measure. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Fig. 5. *Concerto*, movement III, bars 203–212, vertical patterns of chords and quasi-tremolo passages; the second bar of the example contains a chord that is impossible to perform on the guitar; it requires the performer to play two sounds on the third, fourth or fifth string depending on the chosen fingering technique. Source: E. Bogusławski, *Concerto per chitarra e orchestra*, Zarząd Miasta Tychy, Tychy 1992, guitar part, p. 8.

In preparation for a performance in Częstochowa in 2001 (which took place as part of a concert commemorating the 10th anniversary of the Institute of Music of the Higher Teacher Education School in Częstochowa), Bogusławski revised the composition, making cuts and minor changes in the score²⁹. Unfortunately, the author of the present article was not able to reach the revised version of the score.

²⁸ A. Iwanicka, *Koncerty gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (typescript of a master’s thesis written under the supervision of A. Żórawska-Witkowska), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999, pp. 175–176.

²⁹ Author’s correspondence with dr hab. Marek Noskal, 25 April 2021.

Musica per chitarra solo

Bogusławski's final guitar work is the 1993 piece *Musica per chitarra solo*³⁰. The composition was conceived as a result of the composer's ongoing collaboration with Alina Gruszka, to whom the composition was dedicated. It was performed for the first time by A. Gruszka on 5 May 1994 at the Bolesław Szabelski Auditorium of the Academy of Music in Katowice, as part of her academic degree conferment procedure. In the following year, she made an archival recording for Polskie Radio in Katowice. The manuscript of the composition is in the hands of the composer's family.

Musica per chitarra solo is an extensive, roughly 20-minute piece comprising five movements which are performed *attacca* (*Preludio*, *Arioso*, *Intermezzo*, *Alla Cadenza*, *Postludium*). Initially, the composition was meant to be entitled *Concerto per chitarra solo*, but the piece *Koncert na gitarę solo* [*Concerto for solo guitar*] had already been composed in 1978 by Jan Wincenty Hawel. The addressee of the dedication said the following about the piece:

It is a large, 20-minute form [...] written by the composer in the wake of his period of fascination with accordion music, and we agreed that it was accordion-like both in terms of its tone and texture³¹.

Indeed, *Musica* was created at a time when the composer had already written eleven pieces featuring the accordion (the first of them – *Trzy postludia* [*Three Postludes*] from 1980), and he intended to compose seven more. The texture of the composition resembles, for example, the accordion *Continuo II* from 1988; it is a kind of simplified accordion texture, using only the melodic manual. The material used in the piece coincides with that used in *Concerto* in many respects: quasi-tremolo motifs, gradual increase of tension through the expansion of ambitus and the thickening of the texture (adding more strings) up to the use of the full six-note chord in the first movement, *Preludio*; exploring the rhythmic structure built from two thirty-second notes and a quarter note in the second movement, *Arioso*, and third, *Intermezzo*, in which – in the central fragment – a thickening of the narrative takes place (up to virtuoso sixteenth note passages), or repeated vertical patterns of chords in the longest, fourth, movement, *Alla cadenza* (in which there is also a synthesis of all textural ideas from the previous parts). The entire composition is framed by a technique used in the fifth movement, *Postludium*, which is simply a mirror image of *Preludio* with the addition of a short coda. The piece does not contain any bar lines, yet their role is played by pauses, which are marked with two diagonal lines in the score.

³⁰ In the manuscript, as in the case of *Concerto*, the title contains a spelling mistake in the word *chitarra*: *Musica per chitara solo*.

³¹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, op. cit., p. 151.

The image displays three systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass staff with a guitar-specific texture. The first system is marked 'a tempo' and includes dynamics such as *p*, *mp*, and *mf*. The second system continues the melodic line with similar dynamics. The third system is marked 'poco rall.' and then returns to 'a tempo', showing a change in the melodic line and dynamics.

Fig. 6. A fragment of the third movement, *Intermezzo*; exploring the harmony of the second, seventh and octave, which are characteristic of the composer. Source: E. Bogusławski, *Musica per chitarra solo*, copy of the manuscript, p. 6, systems 5–7.

Having consulted the composer years before, Alina Gruszka prepared her own version of the piece in 2013. It took into account the specificity of the guitar texture to a greater extent. She commented on her intentions as early as in 2004:

Based on the great trust that the composer placed in me, I have decided to refine the work in a convention that we discussed together when he was still alive³².

The changes, apart from the elements which were strictly related to performance, involved a modification of the architecture of the piece’s form, making it considerably shorter. This version is only preserved as a manuscript, and it has never been performed. It should be noted, however, that the original version is completely performable on the guitar; it is clearly noticeable that the composer was more and more familiar with the instrument with each subsequent composition.

Musica per chitarra demands from the guitarist a kind of virtuosity that is completely different from its traditional understanding. The most challenging element of the piece lies in shaping an “extended” narrative, which is difficult to achieve on an instrument whose sound fades away as soon as it is produced (the aforementioned accordion-like approach in creating the piece is evident here). Therefore, being in control of time and phrase becomes the most difficult aspect

³² Ibid.

of the performance of the composition. According to the author of this article, *Musica* is Bogusławski's most significant guitar piece, a solo form with an interesting and unique approach to the instrument. As such, the piece deserves performers' attention; it is a pity, then, that knowledge of it is scarce, e.g. it is not included in one of the biggest databases of contemporary guitar music, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*³³.

Summary

There are essentially no differences in Edward Bogusławski's creative attitude to the guitar as a solo, chamber or concertante instrument. He treats it in a similar way in each form – as a full-fledged representative of its own, unique musical language. He does not make use of textural devices typical for the guitar such as *arpeggio*, nor does he experiment with sonorism or percussion, which was often the case for non-guitarist composers at the second half of the 20th century. Instead, he continuously explores the tones of individual sounds and dissonant quasi-melodic successions, uses diverse, broad dynamics, which is very important for creating the narrative, and explores the intervals between sounds. These are, as a matter of fact, characteristic features of Bogusławski's technique, and they may also be observed in his other works.

Bogusławski's guitar works occupy an important place in the history of the development of Polish guitar literature. Bogusławski was one of the first Polish artists who noticed the potential of the guitar and used the instrument in the chamber piece *Trio per flauto, oboe e chitarra*. His *Concerto per chitarra orchestra* was the first in a series of guitar concertos commissioned by the organisers of the Silesian Guitar Autumn festival (today, the festival can boast as many as eight concertos by such artists as Aleksander Lasoń, Marek Pasieczny, Mikołaj Górecki, Aleksander Nowak or Marcin Błażewicz³⁴) and, simultaneously, one of the first published pieces for guitar and orchestra in Poland. *Musica per chitarra*, on the other hand, is one of the few such sophisticated 20th-century Polish compositions for solo guitar; it undoubtedly poses a great challenge to guitarists and presents them with an opportunity for discovering a different face of the guitar in contemporary music.

Translated from Polish by Artur Wagner

³³ V. Pocci, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php> [access March 25, 2021].

³⁴ W. Gurgul, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, "Edukacja Muzyczna" 2020, vol. 15, pp. 72–73.

References

Sources

- II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce*, ed. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.
- VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej*, ed. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994.
- Bogusławski Edward, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, instructions for performers, PWM, Kraków 1974.

Studies

- Bias Iwona, Bieda Monika, Stachura Anna, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Wydawnictwo Akademii im. J. Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.
- Gurgul Wojciech, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016.
- Iwanicka Anna, *Koncerty gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (typescript of a master's thesis written under the supervision of A. Żórawska-Witkowska), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999.
- Nosal Marek, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.

Articles

- Gawara Lorena, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, “Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2010, vol. 4, pp. 37–49.
- Gruszka Alina, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [in:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, ed. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, pp. 111–135.
- Gurgul Wojciech, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, “Edukacja Muzyczna” 2020, vol. 15, pp. 65–83 [<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.11>].
- Mamczarski Jarosław, Dziadek Magdalena, *Bogusławski, Edward*, [in:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

- Michałowski Józef M., *Głos młodych*, "Dziennik Zachodni" 17 May 1972, p. 4.
- Mika Bogumiła, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego "Concerto per chitarra e orchestra"*, [in:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, ed. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, pp. 131–138.
- Stachura-Bogusławska Anna, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, "Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna" 2011, vol. 6, pp. 91–126.

Websites

- Gurgul Wojciech, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [access: March 27, 2021].
- Pocci Vincenzo, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopesre.php> [access: March 25, 2021].

Interviews and correspondence

- Author's correspondence with dr hab. Marek Nosal from April 25, 2021.
- Conversation with Krzysztof Sadłowski from April 15, 2021.

Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Streszczenie

W niniejszym artykule omówione zostały gitarowe utwory śląskiego kompozytora Edwarda Bogusławskiego. Jego twórczy dorobek związany z gitarą klasyczną obejmuje jedynie trzy kompozycje, które dowodzą, że traktował on gitarę bardzo wszechstronnie, komponując z jej udziałem zarówno muzykę symfoniczną (w postaci *Concerto per chitarra e orchestra*), kameralną (*Trio per flauto, oboe e chitarra*), jak i solową (*Musica per chitarra solo*). W niniejszej pracy podjęto również próbę naszkicowania znaczenia i roli gitarowej twórczości Bogusławskiego w kontekście rozwoju polskiej twórczości na ten instrument.

Słowa kluczowe: Edward Bogusławski, polska muzyka gitarowa, śląska muzyka współczesna, Śląska Jesień Gitarowa, muzyka polska po 1945 roku.

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

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

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

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: 302980@uwr.edu.pl

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

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

Streszczenie

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

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

Data zgłoszenia: 23.04.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 22.11.2021/29.11.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 22.11.2021/22.12.2021

Data akceptacji: 29.12.2021

Duety gitarowo-fortepianowe nie mają rozpowszechnionej tradycji wykonawczej. Dotychczas stanowiły marginalny element rozwoju klasycznej muzyki kameralnej. W związku z powyższym znikome są prace naukowe poświęcone tej tematyce, wśród których istotną dysertacją jest praca Sama Desmeta (2014) *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*¹, w której autor poświęca krótki rozdział aspektowi rozwoju muzyki gitarowo-fortepianowej w XIX i XX wieku. Wymienia nazwiska czołowych kompozytorów muzyki gitarowej: Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Johanna Nepomuka Hummela, następnie pianistów Leonarda de Calla, Antona Diabelliego, Carla Marii Webera, zaznacza idiom romantyczny w twórczości gitarowo-fortepianowej w dziełach gitarzysty Johanna Kaspara Mertza. XX-wieczną twórczość kameralną na dany skład opiera głównie na utworach Mario Castelnuovo Tedesca, Hansa Hauga i Guido Santorsoli. Ważny z punktu widzenia historycznego jest przekrojowy artykuł Becherucciego (1990), w którym opisany jest rozwój repertuaru gitarowo-fortepianowego, w tonie podobnym do S. Desmeta. Na uwagę zasługuje także katalog internetowy Donalda Sautera² oparty na kwerendzie w Bibliotece Kongresu, a zawierający utwory XIX-wiecznych kompozytorów europejskich. Dowiadujemy się z niego o twórcach niezwykle produktywnych, wymieńmy choćby: Johanna Abrama Nuskego, twórcę *Souvenir de l'Opera*, cyklu dwunastu tomów transkrypcji znanych ówczesnie oper na obsadę – gitara z fortepianem, czy Luisa Wolfa, który skomponował – we współpracy z Carlem Czernym, na gitarę i fortepian – sześć tomów *Pot Pourri*, bazujących na tematach z oper i baletów. Współpraca z Czernym dotyczyła opracowania partii fortepianu do tych utworów.

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

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

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

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

nowych⁴. Poddaje transkrypcji m.in. utwór Manuela Marii Poncego *Intermezzo* oraz jedną z sonat Scarlattiiego, udowadniając, że wolumen brzmienia obydwu instrumentów można wyrównać przez odpowiednio stworzoną transkrypcję. Niemniej odnalezienie uniwersalnego brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego, niezależnego od repertuaru, nie zostało dotąd należycie opracowane. Powodem może być nikłe zainteresowanie pianistów repertuarem na taki duet. Obserwuje się wynikającą z tego faktu zbyt małą wnikliwość w pracy nad dźwiękiem u pianisty w stosunku do gitarzysty. Opiera się ona głównie na użyciu spectrum *pianissima*. W historii muzyki kameralnej gitarowo-fortepianowej zauważamy wydania, w których partia pianisty jest wyciszona do granic słyszalności, redukcja wolumenu brzmienia fortepianu ma na celu uwypuklenie brzmienia gitary, co działa na niekorzyść dwojga muzyków. Pracując od 2014 roku w duecie z gitarzystą Jakubem Walickim, autorka wypracowała rodzaj brzmienia oparty nie na dynamice, a na wyrazistej artykulacji. Pozwoliło to na realizację szerokiego spectrum repertuaru: zarówno utworów klasycznych typu *pot-pourri*, romantycznych nokturnów, jak i fantazji XX-wiecznych oraz kompozycji XXI-wiecznych.

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

Utwory XVIII i XIX wieku

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

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

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

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

1. Utwory na podstawie rodzimych pieśni. Są to utwory technicznie nieskomplikowane, w których na pierwszy plan wysuwa się eksponowana melodia prowadzona przez gitarę, a fortepian pełni zazwyczaj funkcję akompaniamentu harmonicznego. Z powodu przywiązania do folkloru i tradycji wykorzystywania pieśni ludowych w muzyce klasycznej utwory tego typu pojawiały się zazwyczaj w literaturze austriackiej i niemieckiej. W tej grupie odnajdujemy również utwory stricte dydaktyczne, których wyznacznikiem jest *facile* dodane do tytułu⁶. Wśród tego typu utworów wyróżnić możemy: Leonarda de Calla *Seize Landlers*; Ferdinanda Carullego *Trois Valzes op. 32*; Luigiiego Castellacciego *Fantasia et Variations Dialogueer sur un Theme Viennois*; Antona Diabellego *Valses Melodieuses* oraz *Differentes Pieces Tres Faciles*; Henri Noela Gilles’a *Spanish Dance with Variations*; Mauro Giulianiego *Variations et Polonaise*; L’Harmoniego *The Alpine Singer’s March* oraz *Le Mont Blanc*; Conradina Kreutzera *Polonaise*; Johanna Kaspara Mertza *Einsiedlers Waldglocklein* oraz *Wasserfahrt am Traunsee*; Wilhelma Neulanda *Air Tyrolien* i *Air National Allemand*, a także *Popular German Air*⁷.

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

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

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

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

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

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

3. Grupa utworów tytułowanych jako duety, divertimenta, *pot-pourri*, serenaty, nokturny, które zazwyczaj charakteryzują się zwięzłą formą, są motywicznie spójne. Obserwujemy jednak i formę sonaty klasycznej ukrytą pod nazwą *Duo*. Nie brak w niektórych z tych utworów ustępów wirtuozowskich w obydwu partiach, zaobserwować można również praktykę wspólnego tworzenia dzieła zarówno przez gitarzystę, jak i przez pianistę. Były to utwory pomyślane jako popisy techniczne na koncertach publicznych¹⁰: Joana Amona *Trois Serenades*; Pierre’a Auberta *Troisieme Duo op. 26*; Prudenta

⁸ E. Becherucci, dz. cyt., s. 14.

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

¹⁰ E. Becherucci, dz. cyt., s. 16.

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

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

Aby unaoczyć podejście kompozytorów do tworzenia utworów na skład gitarowo-fortepianowy autorka wybrała i poddała szerszemu omówieniu *Sonatę op. 71* Antona Diabellego. Kompozytor napisał co najmniej 3 sonaty kameralne, z czego dwie na skład gitarowo-fortepianowy: op. 71 i op. 102, reszta to duety gitara i skrzypce rozsiane pod nazwami pot-pourri, serenad i duo, o wewnętrznej budowie sonatowej. Początkowo to, co Diabelli mógł zaprezentować w sonacie solowej na gitarę, „rozłożył” na dwa instrumenty. Wobec tego zabiegu partia gitary była znacznie trudniejsza od partii skrzypiec, głosu, fletu¹³. Z kolei w *Sonacie na wiolonczelę i fortepian op. 92* partia fortepianu jest bardzo intensywnie rozbudowana, z zacięciem wirtuozowskim, natomiast partia wiolonczeli jest porównywalnie uboższa. Z analizy utworów kameralnych Diabellego wynika, że kompozytor sprawnie poruszał się w warsztacie gitarowym i fortepianowym, co uwydatnione zostało zarówno w op. 102, jak i op. 71. Cykl *Sonaty op. 71* odpowiada budowie sonat solowych: allegro sonatowe, menuet z triem oraz finalne rondo w formie poloneza. Obydwie partie są rozbudowane, nawzajem prze-

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

¹² Tamże.

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

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

Allegro moderato

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

W wydaniu P. Mechetti¹⁴ łukowanie jest konsekwentnie wprowadzone w całej partii fortepianu, zauważa się u Diabelliego dbałość o łukowanie, a w tym szczególnym przypadku dbałość również o unaocznienie pianicie lekkości wykonania przez zastosowanie dużej ilości krótkich łuków obejmujących dwie nuty.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

Utwory XX wieku

Drugim etapem, który wyznacza rozwój repertuaru gitarowo-fortepianowego są lata 40.–70. XX w. Zanim jednak przejdę do tego zagadnienia warto choćby szkiecowo wspomnieć okres późnego romantyzmu, który zdominowany został przez kompozycje solowe bardzo zaawansowane technicznie, zwłaszcza pianistyczne. Najprawdopodobniej uznano, że połączenie gitary z fortepianem działa na niekorzyść tego drugiego, „zabierając” mu niejako monumentalność brzmienia. Pojawiły się w związku z tym pytania o zasadność łączenia obydwu instrumentów, a także komentarze podające w wątpliwość wartościowość tych utworów¹⁵. Należało poczekać przeszło siedemdziesiąt lat, aby muzyka klasyczna przechodząc przez kolejne fazy rozwoju, w odnalezieniu muzyki nowej, zwróciła ponownie uwagę na możliwości, które daje brzmienie gitary w połączeniu z fortepianem. Jednak perspektywa utworów z tego czasu jest znacznie uboższa, nieporównywalna do „wysypu” utworów na taki duet z epoki wczesnego romantyzmu. Jedynym nawiązaniem i *de facto* kontynuacją tradycji wczesnego romantyzmu jest *Sonata C-dur* wiedeńczyka Antona Rebaya, pochodząca najprawdopodobniej z lat 50. XX wieku. Utwór jest czteroczęściowy, tak jak pozostałe utwory instrumentalne Rebaya na gitarę lub z towarzyszeniem gitary. Pierwsza część ma wzorcową budowę formy sonatowej: *Allegro moderato*. Czwarta część to *Rondo* z prostym materiałem tematycznym przechodzącym jednak przez serię dość złożonych przeobrażeń. Druga część – wolna – skomponowana w formie pięciu krótkich wariacji, oparta jest na tradycyjnej niemieckiej pieśni z 1820 roku *Ich hab die Nach getraumet*. Autorem tekstu pieśni jest Joachim Zarnack (1777–1827). Treść opowiada o niepokojącym śnie, który poprzedza śmierć. Pierwotną melodię, z której skorzystał Rebay, stworzył w 1777 roku Friedrich Nicolai (1733–1811).

The image displays a musical score for the first part of the Sonata C-dur by Anton Rebay. The top system features a single melodic line in treble clef, marked 'Tema' and 'Langsam'. It includes dynamic markings such as *pp*, *p*, *sfz*, and *pp*. The bottom system shows a piano accompaniment in grand staff notation (treble and bass clefs). A section labeled 'I. Var. - L'istesso tempo' begins with a 'solo' marking for the guitar, indicated by a bracket over the treble clef staff. The piano part includes dynamic markings like *pp* and *sempre*.

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

¹⁵ E. Becherucci, dz. cyt., s. 24.

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

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

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

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

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

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

Ponownie po sonatę sięgnął w latach 70. Guido Santorsola, tworząc swoją *Sonatę a Duo No. 3*. Pojawia się również utwór zatytułowany *Sonatina C-dur*, objętościowo i formalnie nawiązująca do sonaty, autorstwa Radamesa Gnattalego. *Sonata* autorstwa Santorsoli ma trzyczęściową budowę sonatiny¹⁷: *Amabile, Recitativo-Fantasia, Allegretto scherzoso* nawiązują swoją luźną konstrukcją do fantazji. U Santorsoli tematy przeplatają się, snując się, utrzymane są w melodyce włoskiej. Santorsola próbował bazować na wibracjach przejmowanych przez obydwa instrumenty, jest to całkiem udana próba nowatorskiego podejścia do brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego, jednak utwór nie ma charyzmatycznego tematu i nieczęsto grywany, nie wydaje się istotny w rozwoju repertuaru na ten skład. R. Gnattali z kolei gitarą zainteresował się w latach czterdziestych, wtedy powstał jego pierwszy utwór na gitarę solo – *Ponteio*, dedykowany Abelowi Carlevaro. Zauważał podobieństwo gitary i fortepianu jako instrumentów będących w stanie samodzielnie harmonizować melodię, które mogły „być dla siebie substytutem”¹⁸. W 1951 roku Gnattali stworzył pierwszy koncert gitarowy, który wykonał Juan Antonio Mercadal, następnie powstała *Fantasia Concertante* na gitarę i orkiestrę kameralną, inspirowana koncertem Heitora Villa-Lobosa. Wielokrotnie swoje koncerty gitarowe Gnattali wykonywał, akompaniując soliście na fortepianie; na zachowanym programie z koncertu organizowanego przez Ministerio da Educacao e Saude w 1952 roku widnieje *Concertino No. 2* w wykonaniu gitarzysty Anibala Augusto Sardinhy i Radamesa Gnattalego¹⁹. Liczne wykonania w duecie z gitarzystą dały Gnattalemu pogląd na brzmienie, które należy uzyskać pisząc utwór kameralny na gitarę i fortepian. *Sonatina* składa się z trzech części (*Allegro Moderato – Saudoso – Ritmado*), bardzo od siebie różnych, ale wewnętrznie spójnych. Partia fortepianu odznacza się silną akcentuacją, występują w niej częste *staccata* oraz łukowania.

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

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

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

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

¹⁹ Tamże, s. 16.

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

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

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

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

połączoną z fugą. Zasadność stworzenia utworu na duet gitara w połączeniu z fortepianem Tedesco uzasadnił w liście do Andreeasa Segovii, datowanym na 28 lutego 1968 r. Píše w nim o zamiarze przełożenia na duet motywów z *Sonaty op. 106 Hammerklavier* Beethovena, tym samym tworząc pomost prowadzący do zrozumienia obydwu instrumentów w nowym kontekście²⁰.

Fantasia Hansa Hauga (1900–1967) z 1957 roku to próba ukształtowania nowego podejścia do brzmienia duetu gitarowo-fortepianowego. Utwór o trzyczęściowej wewnętrznej budowie szybka–wolna–szybka ABA, opiera się na motywach zaczerpniętych ze szwajcarskiego folkloru, w części wolnej Haug nawiązuje do melodyki pieśni trubadurów²¹. Partia fortepianu jest stworzona z większym poszanowaniem dla możliwości brzmieniowych tego instrumentu, utwór rozpoczyna się charakterystycznymi, pełnymi akordami *forte*, uzupełnionymi przez *rasgueado* gitary, aby dorównać fortepianowi wolumenem brzmienia. W części wolnej gitara przejmuje prostą kantylenę, zaś fortepian tworzy homofoniczne tło. *Fantasia* rozwija sposób myślenia o duecie gitarowo-fortepianowym, jednak język muzyczny zastosowany tu przez Hauga zakłada dalej ciężkość fortepianu, kompozytor nie mógł lub nie chciał pozbyć się monumentalizmu fortepianu, wobec tego gitarzysta, nie może rozwinąć w pełni niuansów brzmieniowych, ponieważ faktura fortepianu niejako zmusza go do grania jak najgłośniejsz, zwłaszcza w częściach skrajnych.

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

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

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

²¹ Tamże, s. 26.

tine Hansa Hauswirtha, *Basque Suite* Briana Kelly'ego, *Divertimento a due* Adriano Lincetto²².

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

Utworky XXI wieku

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

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

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

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

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

[...] przywraca słuchaczowi wspomnienia klasyczności formy [w kontekście historycznym] i porusza wyobraźnię²⁴.

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

²³ Walicki-Popiołek Duo, *Iberico*, AJ01, Katowice – Warszawa 2019.

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

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

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

The image displays a musical score for guitar and piano, measures 27-28 of the second movement of 'Sonate Printaniere' by D. Bogdanovic. The score is written in 7/8 time and features melismatic passages in both parts. The guitar part (top staff) consists of a series of eighth notes, with a forte dynamic marking (f) and a fermata over the final notes. The piano part (bottom staff) features a bass line with a triplet of eighth notes and a fermata over the final notes. The key signature is one sharp (F#).

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

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

W muzyce polskiej nie powstała do XXI wieku ani jedna kompozycja oryginalnie napisana na skład gitarowo-fortepianowy. *Folklore II* Bronisława Przybylskiego oraz *Les images du Mouvement* Jerzego Bauera to utwory dedykowane gitarze i klawesynowi²⁶. Duet gitarowo-fortepianowy Walicki-Popiołek przełamał tę niechlubną stagnację, zapraszając do współpracy polskich współczesnych kompozytorów z niemal wszystkich ośrodków Polski. Projekt „Made in Poland”, finansowany z funduszy Narodowego Centrum Kultury, to synkretyczne dzieło angażujące twórców różnych dziedzin nauki i sztuki polskiej. Projekt zakładał stworzenie utworów na gitarę i fortepian inspirowanych rodzimym, polskim folklorem, wobec czego kompozytorzy sięgali do zdobyczy etnomuzykologów badających polski folklor muzyczny, do spuścizny Oskara Kolberga, szukali inspiracji w języku kompozytorskim polskich historycznych twórców. W rezultacie powstała płyta, którą nagrali Walicki–Popiołek Duo²⁷ – dzieło spójne wewnętrznie, ale prezentujące przeróżne oblicza folkloru. Dzięki różnorodności utworów, które łączy wspólny idiom inspiracji polskim folklorem muzycznym, kompozycje można zakwalifikować w podgrupy. Utwory *Rytmy polskie* Marcina Grabosza oraz *Krakowiak* Kamila Pawłowskiego czerpią z tańców polskich: mazura, kujawiaka, krakowiaka, oberka. Kompozycje, dla których podstawę stanowiła pieśń ludowa tworzą kolejną grupę. Zaliczają się do niej utwory Aleksandry Chmielewskiej *Strumienie* (bazujące na pieśni *Z tamty strony jeziora*, która zainspirowała również Zygmunta Noskowskiego), *Uleciła dusza z ciała* Anny Marii Huszczy (pieśń funeralna z regionów Podlasia o tym samym tytule), w *Impresji ludowej*

²⁵ Wywiad z Dusanem Bogdanovicem, Wrocław, 12.12.2020 r. (tłumaczenie autorki).

²⁶ S. Desmet, dz. cyt., s. 86–88.

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

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

27

mp

Pał * Pał * Pał * Pał * Pał *

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

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

144

B

poco in modo raiato e poco a poco tempo rubato

149

poco a poco con fermata

Lecioty zórazie

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

Adrian Robak w trzyczęściowym utworze *Bies* harmonicznie odmalował obraz wierzenia ludowego – tytułowego biesa. Przedstawił historię samotnej postaci, której lud wiejski się boi, czyniąc z niej nieszczęśnika. Język muzyczny Robaka nawiązuje do twórczości Henryka Mikołaja Góreckiego. We wspomnianych już *Rytmach polskich* Grabosz przywołuje zwroty techniczne zaczerpnięte z muzyki Fryderyka Chopina i Aleksandra Tansmana. Utwór Jana Oleszkowicza *Motywy polskie* składa się z dwóch części: *Wisła* i *Ptasi obertas*. Kompozytor onomatopiejnie przedstawił w części pierwszej romantyczny nurt najdłuższej polskiej rzeki, w *Ptasim obertacie* wiosenne trele ptaków²⁸. Utwory zostały wpisane do Katalogu Polskiej Muzyki Gitarowej XX i XXI wieku. Pisząca te słowa autorka wyraża nieśmiałą nadzieję, że tego typu projekty będą częstsze i wzbogacą rodzimą literaturę muzyczną o utwory z repertuaru gitarowo-fortepianowego.

Bibliografia

Źródła

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

Opracowania

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

²⁸ Tamże.

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

Dysertacje doktorskie

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

Strony internetowe

Źródło: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Diabelli_Anton.xml [stan z 20.04.2021].

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

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



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.02>

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

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

University of Wrocław

e-mail: 302980@uwr.edu.pl

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

Translation of an article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.01>)

How to cite: Aleksandra Popiołek-Walicki, *Review of repertoire for guitar and piano duo from the 18th to the 21st century in historical perspective*, "Edukacja Muzyczna" 2021, no 16, pp. 99–119.

Abstract

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

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

Date of submission: 23.04.2021

Review 1 sent/received: November 22, 2021 / November 29, 2021

Review 2 sent/received: November 22, 2021 / December 22, 2021

Date of acceptance: December 29, 2021

Guitar and piano duos do not have a widespread performance tradition. To date, they have been a marginal part of the evolution of classical chamber music. As a result, scarce are scholarly works dealing with this subject, among which an important dissertation is Sam Desmet's (2014) *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*¹, in which the author devotes a short chapter to an aspect of the evolution of guitar-piano music in the 19th and 20th centuries. He mentions the names of the leading composers of guitar music: Mauro Giuliani, Ferdinando Carulli, Johann Nepomuk Hummel, followed by pianists Leonard de Calla, Anton Diabelli, Carl Maria Weber, and highlights the Romantic idiom in guitar-piano music in the works of guitarist Johann Kaspar Mertz. He bases the 20th-century chamber music for this particular ensemble mainly on the compositions by Mario Castelnuovo Tedesco, Hans Haug and Guido Santorsola. Historically important is a cross-sectional article by Becherucci (1990), which describes the evolution of the guitar and piano repertoire, in a tone similar to S. Desmet. Also what deserves attention is Donald Sauter's² online catalog, based on a query at the Library of Congress, and listing works by 19th century European composers. This catalogue makes us acquainted with such highly productive composers, to name only a few: Johann Abram Nuske, author of *Souvenir de l'Opera*, a cycle of twelve volumes of transcriptions of operas for guitar and piano which were well-known at the time, or Luis Wolf, who composed – in collaboration with Carl Czerny, for guitar and piano – six volumes of *Pot Pourri*, based on themes from operas and ballets. His collaboration with Czerny involved the arrangement of the piano parts for these works.

Sound-related subjects appears in Mario Sicca's (1974) article *The Guitar and the Keyboard Instruments*³. The author succinctly describes the main sound "issue" appearing in the guitar-piano duet consisting, in his opinion, in the inadequacy of the sound of the two instruments, in any composition. This is a typical opinion held in the 1970s and later in the 20th century resulting, firstly, from the insufficient knowledge of luthiers about the evolution of classical guitar volume and, secondly, from the lack of initiative on the part of classical musicians to create duos of this type. Each guitar and piano collaboration, entails the development of knowledge about the sound. The second half of the 20th century brings a visible stagnation in this field. Until the beginning of the 21st century, the guitar-piano duo was treated marginally. This topic is addressed by Loraine Ann Abbott (2001) in her PhD thesis on the creation of guitar-piano transcrip-

¹ S. Desmet, *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*, PhD thesis, Florida State University, Tallahassee 2014.

² Source: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [accessed on April 20, 2021].

³ M. Sicca, *The Guitar and the Keyboard Instruments*, "Guitar Review" 1974, no 39, pp. 17–22.

tions⁴. She transcribes among others, Manuel Maria Ponce's *Intermezzo* and one of Scarlatti's sonatas, proving that the volume of sound of both instruments can be equalized by a properly designed transcription. However, finding a universal sound for a guitar-piano duo, regardless of the repertoire, has not been satisfactorily studied so far. The reason may be the low interest of pianists in the repertoire for such a duet. As a result, the pianist's work on sound is not as thorough as that of the guitarist. It is based mainly on the use of the *pianissimo* spectrum. In the history of guitar-piano chamber music, there are editions in which the pianist's part is hushed to the limits of audibility, the reduction of the volume of the piano sound being intended to emphasize the guitar sound, which has a detrimental effect for the two musicians. While working since 2014 in a duo with guitarist Jakub Walicki, the author has developed a type of sound based not on dynamics but on expressive articulation. This has allowed her to perform a wide range of repertoire: classical *pot-pourri* pieces, Romantic nocturnes, as well as 20th-century fantasias and 21st-century compositions.

The subject of the study determines the use of specific methodological means, therefore the author relies mainly on historical research with consideration of the musicological perspective. The editorial work combined with the analysis of the manuscripts of the compositions allowed for an in-depth look at the works under study. The subject of the repertoire for guitar and piano duet is considered from the point of view of the pianist collaborating in duo with the guitarist Jakub Walicki. Thus, the sections concerning the sound are examined through the prism of the pianist's workshop.

18th and 19th centuries compositions

The guitar and piano repertoire, as already mentioned in the introduction, has quite a short performing tradition, dating back to the late classical era. In the process of historical analysis three main evolutionary stages of the repertoire created by composers for this ensemble can be distinguished.

The first stage falls during the period of intensive development of instrumental chamber forms, which is roughly the period between 1780 and 1870. From the perspective of the development of guitar construction, this is the time of the transition made by instrumentalists from playing the vihuela, intimate in character, to virtuosic, concertante Romantic guitar playing. The early Spanish Romantic guitar by Antonio de Torres (1817–1892) quickly gained popularity in other European countries, especially among French, Italian, Austrian, and Ger-

⁴ L.A. Abbott, *Arranging Music for the Classical Guitar/Piano Duo, Including Three Arrangements by the Author*, PhD thesis, University of Miami, Miami 2001.

man musicians. From the perspective of piano development, these are the beginnings of the modern concert instrument with seven octaves. The spectrum of sound and sound capabilities of such an instrument were incomparable to the previously used invention by Bartolomeo Cristofori (1655–1731). A milestone in the development of the piano was the work of the Viennese piano maker, Johann Andreas Stein (1728–1792). The modern form of the instrument evolved from the Viennese piano. In 1777, with the creation of the harpsichord-cased piano by Americus Backers (d. 1778), the instrument acquired a concert character. There were suggestions for different tones, with Broadwood's loud tone on one side and Vienna's more subtle tone on the other. It may be that this subtlety led guitarists of the turn of the Classical and Romantic eras to take an interest in the consonance offered by the combination of piano and guitar. The saturation of violin and cello chamber music may have been so great that it was originality that decided. Nevertheless, at the beginning of the 19th century, which by virtue of the large number of works written for solo guitar and chamber ensembles is also frequently referred to in sources as the age of "guitaromanie"⁵ [guitarmania], there is a noticeable "explosion" of works for guitar and piano. Pieces from this period are written by composers from all major musical centers of Western Europe. The author proposes a formal division of these works into four sections:

1. Pieces derived from native songs. These are technically uncomplicated pieces, in which an exposed melody led by the guitar is prominent, and the piano usually serves as harmonic accompaniment. Because of the attachment to folklore and the tradition of using folk songs in classical music, pieces of this type tended to appear in Austrian and German literature. This group also includes strictly didactic pieces, whose indicator is the *facile* added to the title⁶. Among works of this type are: *Seize Landlers* by Leonardo de Call; *Trois Valzes* by Ferdinando Carulli op. 32; Luigi Castellacci's *Fantasie et Variations Dialoguées sur un Thème Viennois*; Anton Diabelli's *Valses Melodieuses* and *Différentes Pièces Très Faciles*; Henri Noel Gilles' *Spanish Dance with Variations*; Mauro Giuliani's *Variations et Polonaise*; *The Alpine Singer's March* and *Le Mont Blanc* by L'Harmonie; *Polonaise* by Conradin Kreutzer; *Einsiedlers Waldglocklein* and *Wasserfahrt am Traunsee* by Johann Kaspar Mertz; Wilhelm Neuland's *Air Tyrolien* and *Air National Allemand*, and *Popular German Air*⁷.
2. Pieces based on popular opera arias and dance passages from ballets. These pieces are not technically demanding, with numerous harmonic errors and

⁵ R. Liew, *Introduction*, [in:] *Guitar Chamber Trio from 1780 to 1830. Its style and structure*, PhD thesis, Texas Tech University, Texas 1983, p. 4.

⁶ E. Becherucci, *Chitarra e Pianoforte breve storia della letteratura del duo dall'Ottocento ai nostri giorni*, [in:] *Il Fronimo. Presso le edizioni Suvini Zerboni*, Milano 1990, p. 16.

⁷ Source: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [accessed on April 19, 2021].

underdeveloped passages. It seems as if these pieces were created and published in a hurry. Passages from operas and operettas were so popular among the public that after the premiere of a particular opera, most tuneful and catchy themes were on everyone's lips. Composers of instrumental works, therefore, were quite quick to publish in print arias and opera songs, taking advantage of the wave of popularity for a particular opera in order to earn money by selling scores. This can be summed up by Fernando Sor's words (1778–1839), who after his arrival in Paris, and wishing to publish ambitious guitar pieces, faced a negative response from publishing houses, whose owners clearly distinguished between valuable literature, which would not sell, and "light" pieces based on a pleasant melody known from operas, whose editions bring financial profit:

[...] les éditeurs lui avaient dit ouvertement: "Une chose est l'appréciation des productions comme connaisseur, et une autre comme marchand de musique; il faut écrire des niaiseries pour le public"⁸.

This group includes numerous works for guitar and piano ensemble: *Deux Airs de Ballets de l'Opera Moïse* by Matteo Carcassi; *Choix de Douze Ouvertures de la Composition de Rossini* and *Deux Duos sur les Thèmes de Rossini* by Ferdinando Carulli; *Variations Concertantes sur un Air favorite l'Opera der Freischutz* by Gerald Crantz; *Favorites Pieces de l'Opera Aschenbrodel* by Anton Diabelli; *Ouverture pour l'Opéra du Barbier de Séville* by Francois de Fossa; *Ouverture de Lodoiska de Kreutzer* by Antoine Meissonnier; *Diversissement uber Motive de Oper: Rigoletto von G. Verdi* by Johann Kaspar Mertz; *Non piu mesta – air from "Cenerentola"* by Rossini and *Sicilienne de Robert le Diable de Meyerbeer* by Wilhelm Neuland; *Souvenir de l'Opera* by Johann Abram Nuske; Louis Wolf's *Six Pot-Pourris tirés de différentes Opéras et Ballets*⁹.

3. The group of pieces called duos, divertimenti, *pot-pourri*, serenatas, nocturnes, which usually have a concise form, are motivically coherent. However, there is also a form of Classical sonata concealed under the name of *Duo*. Some of these works contain virtuosic passages in both parts; also, a practice of joint creation of the piece by both the guitarist and the pianist can be observed. These were compositions intended as technical show-pieces at public concerts¹⁰: Joan Amon's *Trois Serenades*; Pierre Aubert's *Troisième Duo, Op. 26*; *Duo Concertant, Op. 31* by Prudent Aubery du Boullay; *Favorite Duet op. 105* and *Serenade, Op. 116* by Leonard de Call; Ferdi-

⁸ E. Becherucci, op. cit., p. 14.

⁹ Source: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [accessed on April 19, 2021].

¹⁰ E. Becherucci, op. cit., p. 16.

nand Carulli's *Duo, Op. 11* and *Duo Op. 151*, as well as *Grand Duo, Op. 86*, and *Trois Duos Nocturnes, Op. 189* (Ferdinand Carulli wrote this composition in collaboration with the pianist Gustavo Carulli); *Duo Concertant Facile* by Philippe Gragnani; *Concertante Duet en Pot Pourri* by Johann Nepomuk Hummel; *Serenade* by Henri Kohler; Franciszek Mirecki's *Duo Op. 17* (the only preserved work by a Polish composer for guitar and piano, which is the composer's transcription of a work originally written by Mirecki for cello and piano); *Nocturne Op. 26* by Francesco Molina; *Grand Duo Concertante Op. 20* by Ignaz Moscheles (created in collaboration with Mauro Giuliani); and Karl Maria von Weber's *Divertimento assai facile, Op. 38*¹¹.

4. The next group consists of Classical forms: sonatas, rondos, and concertos. The parts are equally treated, the composers use virtuosic means to show the technical brilliance of the part, the cantilena passages alternate. The form is preserved, no faltering is observed in the structure of the sonata allegro and subsequent movements. The examples of works belonging to this group are: *Concerto Romantico* by Zahr Myron Bickford; *Rondoletto, Op. 38* by Charles Blum; *Sonate, Op. 74*, and *Sonate, Op. 105* by Leonard de Call; *Sonate, Op. 71* by Anton Diabelli; *IV Rondeaux* by Mauro Giuliani; *Rondo, Op. 46* and *Sonata, Op. 42* by Joseph Kuffner¹².

For the purpose of illustrating the composers' approach to creating works for guitar and piano, the author has selected and discussed more extensively *Sonata Op. 71* by Anton Diabelli. The composer wrote at least three chamber sonatas, two of them for guitar and piano: op. 71 and op. 102, the others being guitar and violin duets under various names such as pot-pourri, serenades and duos, with an internal sonata structure. Initially, what Diabelli could present in a solo sonata for guitar, he "distributed" it between the two instruments. As a result, the guitar part was much more difficult than the violin, voice or flute parts¹³. On the other hand, in *Sonata for cello and piano op. 92* the piano part is very intensively developed, with virtuoso touch, while the cello part is comparatively poorer. An analysis of Diabelli's chamber pieces reveals that the composer was well versed in both guitar and piano technique, which was apparent both in op. 102 and op. 71. The cycle of *Sonatas op. 71* corresponds to the structure of solo sonatas: sonata allegro, minuet with trio and final rondo in polonaise form. Both parts are extensive, taking over each other's cantilena themes without loss of texture. The figurative passages are equally divided; Diabelli's intention was to show elements of virtuosity in both instruments. The punctuated

¹¹ Source: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [accessed on April 19, 2021].

¹² Ibidem.

¹³ Analysis on the basis of Op. 99, Op. 105, Duo in A major, Duo in D major, 3 Pieces for flute and piano, Potpourri No. 1.

rhythm used as a formative element of the theme in the first movement gives the passage a lightness typical of the guitar. What is difficult for the pianist is to reproduce the natural emphasis of the sixteenth note, in a group made of an a dotted eighth note with sixteenth note so that it is not played too heavily.

Allegro moderato

The image shows a musical score for guitar and piano. The title is "Allegro moderato". The guitar part is on a single staff with a treble clef, and the piano part is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The guitar part starts with a chord, then a series of sixteenth notes, and a dotted eighth note with a sixteenth note. The piano part starts with a chord, then a series of chords and sixteenth notes. Dynamics include 'f' and 'p'.

Example no 1. A. Diabelli, *Sonata in D major Op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, part I, bar 1–3 (sixteenth notes group in the theme)

In P. Mechetti's edition¹⁴, the tying is consistently applied throughout the piano part, and it is noticeable that Diabelli paid great attention to it, and in this particular case, also to emphasizing to the pianist the lightness of the performance by using a large number of short ties covering two notes.

The image shows a musical score for piano. The score is in D major, 2/4 time, and marked 'p'. The piano part is on two staves (treble and bass clefs). The left hand features a series of chords and sixteenth notes, with many notes tied across bar lines. The right hand features a series of chords and sixteenth notes.

Example no 2. A. Diabelli, *Sonata in D major Op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, part I, vol. 28–31 (tying in the piano part)

In both the first movement and the minuet, the composer introduces *staccato* in the pianist's left hand, which again gives lightness to the performance. Each time a chordal accompaniment appears in the pianist's part, it is also carried out in *staccato* articulation. The use of octaves in the piano part is justified in Diabelli's work only by the use of chords in the guitar part, which equalizes the volume of the sound enough so that the octaves do not seem too loud and heavy.

¹⁴ Anton Diabelli (1781 Mattsee bei Salzburg – 1858 Vienna) – *Sonata in D major Op. 71*, Pietro Mechetti quondam Carlo, 181.



Example no 3. A. Diabelli, *Sonata in D major Op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, part I, bar 119–120 (chord passages).

The group of thirty-second notes used in *Polonaise* is also a measure designed to relieve the articulation of the piano, and it certainly sounded even lighter on a nineteenth-century piano; the sound equalization of the part was therefore even more literal in the composer's intention.



Example no 4. A. Diabelli, *Sonata in D major Op. 71*, ed. Walicki-Popiołek Duo, part IV, bar 1–3 (punctuated rhythm in the piano part).

The performance problem in all movements lies in figurative passages played in sixteenth notes. The guitarist should play the sixteenth notes in a light manner, using numerous *legato*, which poses problems with balancing the sound for the pianist, who is somehow accustomed to pushing forward a fast passage of this type into the keyboard. In such a case it is recommended to play the sixteenth notes in a nearly *staccato* manner, with an articulation borrowed from jazz piano playing. The *Sonata Op. 71* is an example of a composition by a meticulous multi-instrumentalist who mastered “the language of the piano as well as that of the guitar,” including detailed manners of playing.

Sonata, Op. 102, which is of greater size and with even more extended virtuoso parts than the opus under study herein, shows the same methods of working on the combined sound of guitar and piano.

20th century pieces

The second stage which marks the development of the guitar-piano repertoire is the period between the 1940s and the 1970s. However, before discuss-

ing this issue, it seems appropriate to mention, even briefly, the period of late Romanticism, which was dominated by highly advanced technically solo compositions, especially for piano. Apparently, a combination of guitar and piano was considered to work to the disadvantage of the latter, somehow “depriving” it of its monumental sound. This led to question the rationale behind combining the two instruments, as well as comments questioning the value of these compositions¹⁵. It took more than seventy years for classical music on its way, through successive phases of development, towards finding new music, to turn its attention again to the possibilities offered by the sound of the guitar in combination with the piano. However, the perspective of pieces from that time are much poorer, far from being comparable to the “flood” of compositions for this type of duet in the early Romantic era. The only reference to and de facto continuation of the early Romantic tradition is the *Sonata in C major* by the Viennese composer Anton Rebay, probably dating from the 1950s. The piece consists of four movements, like Rebay’s other instrumental works for guitar or guitar accompaniment. The first movement features a model sonata form structure: *Allegro moderato*. The fourth movement is a *Rondo* with simple thematic material passing, however, through a series of quite complex modifications. The second movement, the slow movement, is composed in the form of five brief variations and is based on a traditional German song dating from 1820, *Ich hab die Nacht getraumet*. The song was written by Joachim Zarnack (1777–1827). It tells the story of a disturbing dream occurring before death. Rebay used the original melody which was composed in 1777 by Friedrich Nicolai (1733–1811).

The image shows a musical score for guitar and piano. The first system is titled 'Tema' and 'Larghetto'. It features a melody in the treble clef with dynamics *pp*, *pp*, *pf*, *p*, and *p*. The second system is titled 'I. Var. - L'istesso tempo'. It includes a 'solo' section for the guitar with dynamics *pp* and *sempre*. The piano part is indicated by a large brace on the left.

Example no. 5. A. Rebay, *Sonata in C major*, part II, bars 1–8 (the old German song used by Rebay).

The variations are followed by the third movement, a contrasting Scherzo. Fast and lively movements precede and follow a romantic waltz in B flat minor – quite unusual for the guitar.

¹⁵ E. Becherucci, op. cit., s. 24.

Trio
Ruhiger Walzer⁷ (Gitarre begleitet)⁸

Example no 6. A. Rebay, *Sonata in C major*, part III, bars 124–126 (gavotte).

The final *Rondo*, with its tempo indication - *ma non troppo* - takes on a gavotte character. In his consistent use of staccato in the predominantly chordal passages, in the piano part, Rebay is rooted in the Viennese practice of works for guitar and piano, which was apparent in the compositions by Diabelli and by his contemporaries. *Staccato* articulation in punctuated rhythms is also the rule in this movement.

Allegro giocoso (ma non troppo)

(à la «gavotte»)

Example no. 7. A. Rebay, *Sonata in C major*, part IV, bars 1–6 (use of staccato).

Of interest throughout the *Sonata* is the consistent use of the piano dynamic scale from *p* to *ppp*. The *sforzatos* are notated as *sforzato mezzoforte*. As the search shows, these are not the notations made by the text editors A. Ferrare and E. Napoleone (Production D'Oz)¹⁶, they come from the manuscript, that is,

¹⁶ Ferdinand Rebay (1880 Vienna – 1953 Vienna) – *Sonata C-dur*, Les Productions D'Oz, DZ 2294, 2014

from Rebay himself. This opens a discussion on the harmfulness of artificially muting the piano and elevating the sound of the guitar as the leading one, the one to which the piano must adjust. The subdued dynamics are combined with a lightness of articulation that is not fortuitous in this *Sonata* – it results from a thoughtful approach to the dynamic equalization of guitar and piano.

The sonata was again used in the 1970s by Guido Santorsola in his *Sonata a Duo No. 3*. Another work, by Radames Gnattali, under the title *Sonatina in C major*, also displays the sonata's form and volume characteristics. The *Sonata* by Santorsola has a three-movement sonatina structure¹⁷: *Amabile, Recitativo-Fantasia, Allegretto scherzoso* are similar to a fantasia in their free structure. In Santorsola's compositions, the themes are interwoven, and maintained in Italian melodic style. Santorsola tried to rely on the vibrations taken over by both instruments, which is quite a successful attempt at a novel approach to the sound of the guitar-piano duo, but the piece lacks a charismatic theme and, not being played frequently, does not seem to be important in the development of repertoire for this ensemble. R. Gnattali, on the other hand, became interested in the guitar in the 1940s, at which time he wrote his first piece for solo guitar, *Ponteio*, dedicated to Abel Carlevaro. He noted the similarity between the guitar and the piano as instruments able to harmonize a melody on their own, which could "be a substitute for each other"¹⁸. In 1951 Gnattali wrote the first guitar concerto, which was performed by Juan Antonio Mercadal, followed by the *Fantasia Concertante* for guitar and chamber orchestra, inspired by a concerto by Heitor Villa-Lobos. On many occasions Gnattali performed his guitar concerts accompanying a soloist on the piano; the programme of a concert organised by the Ministerio da Educacao e Saude in 1952 shows *Concertino No. 2* performed by the guitarist Anibal Augusto Sardinha and Radames Gnattali¹⁹. Numerous duet performances with the guitarist gave Gnattali an idea of the sound to be achieved when writing a chamber piece for guitar and piano. The *Sonatina* consists of three movements (*Allegro Moderato – Saudoso – Ritmado*), very different from each other but internally coherent. The piano part features strong accentuation, frequent *staccato* and ties.

The analysis of the guitar pieces (Lima) leads to the conclusion that Gnattali was well versed in the difficult guitar texture. The guitar part in the *Sonatina* consists of octave runs, frequently used *arpeggio* technique, and chordal passages.

¹⁷ It has been noted that composers are rather inconsistent in their treatment of the sonata form. Sonatina-like works are called sonatas, while sonatas are called sonatinas, as is the case of Radames Gnattali.

¹⁸ L. Lima, *Radames Gnattali e o Violao de Concerto*, Curitiba UNESPAR, 2017, p. 16.

¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

Example no. 8. R. Gnattali, *Sonatina in C major*, part I, bars 25–27 (accentuation in the piano part).

Example no. 9. R. Gnattali, *Sonatina in C major*, part III, bars 1–4 (*rasgueado* in the guitar part).

Various musical genres meet in this piece - the classical form contains elements of jazz harmony and articulation, popular music and film music. The *Sonatina's* dating is unknown; it was most likely written in the 1950s, after Gnattali had written his guitar concertos. The composition's eclecticism indicates that the work may have been written late in his career. The sound maturity of the *Sonatina* is noteworthy in the context of the development of literature for guitar-piano duet. The unprecedented lightness, with no attempt to artificially mute the piano, gives the piece an individual character, which also indicated to the composers a certain paradigm of writing for this ensemble.

This period also sees the creation of compositions called fantasias. In this group, three compositions that are most popular among instrumentalists can be distinguished. Each of them is different; under the name of fantasia lie pieces that are different in terms of motifs. The first *Fantasia* is a two-movement piece, *Op. 145*, by Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968), based on melodies from the composer's inventions. The musical language used by Tedesco determines the use of the left pedal by the pianist, resulting in an impoverished common sound. The use of a similar register in both instruments does produce the effect of the resonating sound of the piano taken over by the guitar and the other way round, but only in very slow passages. The composer entrusts the building of sound spots to the pianist, while the guitarist is consistently given the task of leading the melody. Shortly before his death, Tedesco intended to write another fantasia, this time combined with a fugue. In a letter to Andreas Segovia, dated

February 28, 1968, Tedesco explained the reason for creating a piece for guitar duet in combination with piano. He writes about his intention to transpose motifs from Beethoven's *Sonata Op. 106 Hammerklavier* into a duet, thereby creating a bridge to understanding both instruments in a new context²⁰.

The *Fantasia* by Hans Haug (1900–1967) dated 1957 is an attempt to shape a new approach to the sound of the guitar-piano duet. The piece, with a three-movement internal structure fast-slow-fast ABA, is based on motifs borrowed from Swiss folklore. In the slow movement Haug refers to the melodies of troubadour songs²¹. The piano part is created with greater respect for the instrument's sound capabilities; the piece begins with characteristic full forte chords, complemented by the guitar's *rasgueado*, to equal the piano's sound volume. In the slow movement, the guitar takes over a simple cantilena, while the piano creates a homophonic background. The *Fantasia* develops the thinking of the guitar-piano duet, yet the musical language used here by Haug still assumes the heaviness of the piano, the composer could not or did not want to get rid of the monumentalism of the piano, so the guitarist cannot fully develop the nuances of sound, because the texture of the piano somehow forces him to play as loud as possible, especially in the extreme movements.

The last of the fantasias is written by Franco Margola (1908–1992), in 1979. The piece has an ABA structure, the musical language clearly refers to D. Buxtehude. Margola, however, interweaves elements of contemporary harmony. The piano plays homophonically and the guitar plays a sixteenth-note figuration. In Margola's *Fantasia* the piano does not overshadow the guitar, but its volume is reduced to a minimum by significantly limiting the texture.

The repertoire created for guitar and piano in the second half of the 20th century forms a colourful mosaic of completely different compositions that cannot be classified in larger distinctive groups. A number of pieces with their own titles appear: *Interaccion I* by Luis Bacalov, *Di lievi rintocchii* by Chiara Benati, *Serenite Op. 80* and *Estampe Op. 81* by Franz Constant, *Latinamix* by Ivan Fedele, *Axe* by Mario Garuti, *Waterwheel* by James Hiscott, *Monteverdiana in d* by Kurt Anton Hukber, and *Sones de guerra* by Carlos Malcom. There are also pieces with the names of dances in their titles: Heinz Fussel's *Ragtime*, Franz Constant's *Danse op. 82* and Manuel Gonzales-Nieto's *Danza gitana*, and those with formal titles: Joseph Achron's *Two Pieces Op. 65*, Bruno Canino's *A due*, Josef Dichler's *Suite*, Harry Freedman's *Suite for much about nothing*, Hans Hauswirth's *Sonatine*, Brian Kelly's *Basque Suite*, and Adriano Lincetto's *Divertimento a due*²².

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

²¹ Ibidem, p. 26.

²² Ibidem, pp. 73–89, [cit. per.]: "Il Fronimo" 1990, no 72, pp. 18–21.

The 20th century also brought fantasias by Ivan Shekov (1942), Enzo Borlenghi (1988), and Carlo Mosso (1983).

21st century pieces

The third stage in the evolution of repertoire for guitar-piano duet began around the year 2000 and is still ongoing. The guitar and piano pieces under consideration are characterized by an effort to distinguish the sound of the two instruments by:

- a) using contrasting registers;
- b) using jazz articulation techniques;
- c) use of harmonic contrastiveness.

The creative individuality of 21st century composers is evident in the guitar and piano repertoire of this period. There is a noticeable preference for the sonata as a form that meets compositional requirements. Conditions (a) and (b) are met by *Québra-Queixo* by Clarice Assad. The piece is based on four motifs and is built on the contrast of registers - the guitar maintains its register, the volume of its sound is fully exploited with respect for limitations, while the piano is transferred from the middle register to the small octave and the subcontra octave. This results in an unprecedented sound spaciousness. The guitar together with the piano sound gains a new quality, its sound is infused with the dark sound of the piano. Short articulation, mainly *staccato*, used in figurative fragments and short tying from accent to accent refer to jazz rhythmization. This makes the piano part lighter and distinguishes it from the guitar part, which can develop its full dynamics without forcing. The piece was first recorded by the duo Walicki-Popiołek on the album *Iberico* (Walicki-Popiołek 2019)²³.

A special mention should be made of *Sonate Printaniere* by Dusan Bogdanovic, a piece inspired by jazz aesthetics and Serbian folklore, and of a cycle of six sonatas by William Bland. Bland, himself a pianist, cooperated with his guitarist friend following the example of 19th century composers writing for this ensemble, as a result of which he created an eclectic but formally coherent cycle, which, as the composer himself admits:

The form [...] most of all return to these in the listener's memory and own imagination.²⁴

Bland's musical language indicates the use of differences in tonal and atonal harmony (c). The leading of the piano line following classical harmony with predominantly consonance sounds combined with the atonal, dissonant guitar part contrasts the sound of the two instruments. Thus, the use of a similar register in

²³ Walicki-Popiołek Duo, *Iberico*, AJ01, Katowice – Warszawa 2019.

²⁴ Based on an interview with William Bland, Wrocław, November 11, 2020.

both parts does not deprive the guitar of its sound volume. Each of the chamber sonatas maintains a traditional structure, harmonically displaying tonal features with dissonance passages. The series of six sonatas is set in six successive keys: E minor, F sharp minor, G major, A major, B minor and C sharp minor. The minor keys surround the two major keys, reflecting them. The sonatas are set in classical four-movement form, but some movements are stylized in forms taken from popular music.

Sonate Printaniere, on the other hand, is a composition based on an already existing guitar quartet titled *Lyric Suite*. Bogdanovic transformed the piece for the purpose of a performance at Alice Tully Hall in New York, with pianist Elaine Comparone. The structure of *Sonate Printaniere* is transparent. It begins with an introduction, leading into the first theme. In the exposition, both themes are clearly outlined. A brief development leads to the final climax, which is a sort of amplified and abbreviated version of the first theme. In terms of macrostructure, the *Sonata* takes the form of a palindrome with a central point placed in the recapitulation. *Sonata's* harmony is predominantly consonance-based, and the composer uses the tonal-modal language of contemporary jazz; nevertheless, dissonance passages appear in the fourth movement. Drawing from Balkan folklore is manifested in *Sonata* by rhythmic asymmetry; these passages alternate with strongly rhythmic fragments inspired by African music. The slow Movement Two based on *ostinato* in 7/8 metre is conducted in a quasi-improvisational style manifesting itself in melismatic cantilena in both instruments.

Example no 10. D. Bogdanovic, *Sonate Printaniere*, movement II, bars 27–28 (melismatic character in the parts).

The composer uses the technique of counterpoint many times throughout the *Sonata*, which is most evident in the fourth movement where elements characteristic of the other movements are mixed together to form the “final synthe-

sis” of the piece. The guitar is given equal importance to the piano in the *Sonata*, although its melodic character is emphasized more than its counterpoint function. The piano, on the other hand, is treated as an instrument “good for any occasion”: at times it is treated as a partner to the guitar, it also takes on an accompanying role, and in the culminating or more dramatic passages it becomes a substitute for the orchestra. In *Sonata*, the composer has explored the sound balance between the guitar and the piano. The use of contrasting registers is of paramount importance, especially in passages where the guitar plays in the middle register, the piano sounds are set in the high register. Then avoiding chords in the piano, reducing the harmonic function in favor of a counterpointing function. The guitar, whose melodicity is brought to the fore, also serves as a harmonic complement in the *rasgueado* technique²⁵.

Until the 21st century in Polish music there was not a single composition originally written for guitar and piano. *Folklore II* by Bronisław Przybylski and *Les images du Mouvement* by Jerzy Bauer are pieces dedicated to the guitar and harpsichord²⁶. The Walicki-Popiołek guitar and piano duo has broken this disgraceful stagnation and encouraged Polish contemporary composers from almost all parts of Poland to collaborate. The “Made in Poland” project, financed by the National Center for Culture funds, is a syncretic work involving artists from various fields of Polish science and art. The project assumed the creation of works for guitar and piano inspired by Polish folklore, so the composers drew on the findings of ethnomusicologists researching Polish musical folklore, the legacy of Oskar Kolberg, looking for inspiration in the compositional language of historical Polish artists. The result is the album recorded by Walicki-Popiołek Duo²⁷ - a work that is internally coherent, but which presents different faces of folklore. Owing to the variety of pieces, which are linked by a common idiom of inspiration from Polish folklore music, the compositions can be classified into subgroups. The pieces *Rytmy polskie / Polish Rhythms* by Marcin Grabosz and *Krakowiak* by Kamil Pawłowski draw on Polish dances: mazur, kujawiak, cracovienne, obertas. Compositions based on folk songs form another group. These include *Strumienie / Streams* by Aleksandra Chmielewska (based on the song *Z tamty strony jeziora / On the other side of the lake*, which also inspired Zygmunt Noskowski), *Uleciała dusza z tieła* by Anna Maria Huszcza (a funeral song from the Podlasie region with the same title), *Impresja ludowa / Folk impression* by Szymon Gołąbek contains the incipit of the song *Czerwone jabłuszko / The Red Apple* (Mazovian folklore), while echoes of the song *W murowanej piwnicy / In the brick cellar* (Podhale folklore) can be heard in *Mozaika ludowa / Folk mosaic* by Ewa Fabiańska-Jelińska.

²⁵ Interview with Dusan Bogdanovic, Wrocław, December, 12, 2020 (translated by the author).

²⁶ S. Desmet, op. cit., pp. 86–88.

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

Example no 11. S. Gołębek, *Folk impression*, bars 27–29 (the theme of the song *Czerwone jabuszko / The Red Apple* in the lower voice of the piano part).

Many of the pieces included on the album by the duo refer in their composition and means of expression to Polish historical composers. The piece *Lecioły zórazie* by Robert Kurdybacha is a direct reference to Karol Szymanowski's song of the same title. Kurdybacha's transcription of the song for guitar and piano is preceded by a sonarist part whose musical language refers to the œuvre of Witold Lutosławski.

Example no. 12. R. Kurdybacha, *Lecioły Zórazie*, bars 144–152 (theme from K. Szymanowski's song *Lecioły Zórazie*).

Adrian Robak in his three movement piece *Bies* harmoniously painted a picture of a folk belief – the title *bies*. He presented the story of a lonely figure feared by the village folk who turn him into a wretch. Robak's musical language refers to the oeuvre of Henryk Mikołaj Górecki. In the already mentioned *Polish Rhythms* Grabosiz evokes technical phrases borrowed from the music of Frederic Chopin and Aleksander Tansman. Jan Oleszkowicz's piece *Motywy polskie / Polish Motives* consists of two movements: *Vistula* and *Birds' Obertas*. In the first part, the composer onomatopoeically introduced the romantic flow of the longest Polish river, while the *Birds' obertas* shows the spring birds' singing²⁸. The pieces have entered the Catalogue of Polish Guitar Music of the 20th and 21st Centuries. The author of this paper expresses her timid hope that such projects will be more frequent and will enrich the Polish music literature with pieces from the guitar and piano repertoire.

Translated from Polish by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

References

Sources

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

Studies

- Becherucci Eugenio, *Chitarra e Pianoforte: Breve Storia Della Letteratura Del Duo Dall'Ottocento ai Nostri Giorni*, [in:] *Il Fronimo*, Milano 1990, pp. 14–43.
- Bogdanović Dušan, Eva Hren, *Svoboda Z Železno Disciplino: Pogovor S Kitaristom Dušanom Bogdanovićem*, Epta Bilten 2003, pp. 27–28.
- França Eurico N., *A Evolução De Villa-Lobos Na Música De Câmera*, Rio de Janeiro 1979.
- Gaitsch Johann, *Introduction*, [in:] *Ferdinand Rebay "Sonate fur Oboe und Gitarre Nr 1 in e-moll"*, Philomele Ed. PE 2022, Geneva 2004.
- Gnattali Nelly, *Introduction*, [in:] *Radames Gnattali "Sonatina in D major for Flute and Piano"*, Irmaos Vitale, Rio de Janeiro – Sao Paulo 1997.
- Grunfeld Frederic V., *The Art and Times of the Guitar; An Illustrated History of Guitars and Guitarists*, Collier Books, New York 1974.

²⁸ Ibidem.

- Hofmann Erik Pierre, *The Viennese Guitar of the 19th Century*, Editions Les Robins, Germolles Sur Grosne 2011.
- Koplewitz Laura, *The Guitar as an Ensemble Instrument*, "Guitar Review" 1989, no 78, pp. 7–11.
- Lima Luciano, *Radames Gnattali e o Violao de Concerto*, UNESPAR, Curitiba, 2017.
- Lloret Rosa, *Desenvolupament Històric De La Guitarra Clàssica*, Badalona 1934.
- Mantovani Luiz Carlos, *Ferdinand Rebay and the Reinvention of Guitar Chamber Music*, Royal College of Music, 2019.
- Perdigão Mateus de Oliveira, Martins Mônica Dias, *O itinerário musical de Rademés Gnattali*, Universidade Estadual do Ceará, 2013.
- Robertson Alec, *Chamber Music*, Harmondsworth, Penguin Books, 1967.
- Schneider John, *The Contemporary Guitar*, Lanham – Maryland 2015.
- Sicca Mario, *The Guitar and the Keyboard Instruments*, "Guitar Review" 1974, no 39, pp. 17–22.
- Sparks Paul, *Guitar Performance in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, "Performance Practice Review" 1997, vol. 10, no 1, Art. 7, pp. 1–9.
- Stenstadvold Erik, *We Hate the Guitar: Prejudice and Polemic in the Music Press in Early 19th-Century Europe*, "Early Music" 2013, vol. 41, no 4, pp. 595–604, [<http://dx.doi.org/10.1093/em/cat103>].
- Sumner Lott M., *The Social Worlds of Nineteenth-Century Chamber Music: Composers, Consumers, Communities*, 2018 [<http://dx.doi.org/10.5406/illinois/9780252039225.001.0001>].
- Tovey Donald F., *Chamber Music: Selections from Essays in Musical Analysis*, 2015 [<http://dx.doi.org/10.2307/922341>].
- Šedivý Dominik (ed.), *Salzburgs Musikgeschichte Im Zeichen Des Provinzialismus: Die Ersten Jahrzehnte Des 19. Jahrhunderts*, vol. 2, Hollitzer Verlag, 2014.
- Ulrich Homer, *Chamber Music; the Growth & Practice of an Intimate Art*, Columbia University Press, New York 1958 [<http://dx.doi.org/10.1525/jams.1949.2.3.03a00080>].
- Zalkowitsch Gennady, *Introduction* [in:] *Radames Gnattali "10 Studies for Guitar"*, Chanterelle 727, Paris 1988.

Doctoral dissertations

- Bartoloni Figueiredo Fabio, *Broadening the Repertoire for Guitar and Piano: An Arrangement of Bachianas Brasileiras No. 1 by Heitor Villa-Lobos*, Arizona State University, Arizona 2016.
- Desmet Sam, *A Practical Guide for Composing and Performing Guitar-Piano Chamber Music*, Florida State University, Tallahassee 2014.

Liew Robert C., *The guitar chamber trio from 1780 to 1830. Its style and structure*, Texas Tech University, Texas 1983.

Lorraine Ann Abbott, *Arranging Music for the Classical Guitar/Piano Duo, Including Three Arrangements by the Author*, University of Miami, Miami 2001.

Websites

Source: https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Diabelli_Anton.xml [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://bml.de/Q/GND=116368233> [accessed on April 20, 2021].

Source: <https://bvbat01.bib-bvb.de/TP61/> [accessed on April 20, 2021].

Source: <start.doQuery=0100%3D%22%3FDE-588%3F116368233%22+IN+%5B1%5D&Language=De> [accessed on April 20, 2021].

Source: <https://web.archive.org/web/20110706154118/http://www.radamesgnattali.com.br/site/index.aspx?lang=eng> [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://www.worldcat.org/identities/lccn-n81004081/> [accessed on April 20, 2021].

Source: <https://www.oxfordmusiconline.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630e-0000011310;jsessionid=FE3C96AE30A8909636550DED60031BEC> [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://worldcat.org/identities/lccn-n84054393/> [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://www.dusanbogdanovic.com> [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://www.donaldsauter.com/guitar-and-piano-music-fs.htm> [accessed on April 20, 2021].

Source: <https://www.scriptoria.at/cgi-bin/index.php> [accessed on April 20, 2021].

Source: <http://en.stift-heiligenkreuz-sammlungen.at/archives-for-music/ferdinand-rebay/> [accessed on April 20, 2021].

Source: opac.rism.info/metaopac/refineSearch.doid=subject_facet&methodToCall=filterSearch&subval=Sonatas [accessed on April 22, 2021].

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

Streszczenie

Artykuł ma na celu omówienie kierunków rozwoju repertuaru na duet kameralny gitarowo-fortepianowy. Podpierając się metodami z zakresu nauk historycznych, a także teorii muzyki, autorka zwraca uwagę na najważniejsze aspekty rozwoju repertuaru, na ten nietypowy w muzyce klasycznej skład, opierając się na danych z własnych kwerend oraz wywiadów z kompozytorami. Repertuar został ujęty całościowo: od czasu pojawienia się praktyki wykonawczej na obsadę gitary

i fortepianu, czego początki obserwujemy w muzyce XVIII wieku, aż po kompozycje powstałe w roku 2020. Repertuar został podzielony na segmenty i sklasyfikowany według założeń autorki. Opisane zostały również najważniejsze, według autorki – aktywnie koncertującej – perspektywy brzmieniowe w wybranych utworach z położeniem nacisku na te środki kompozytorskie, które gwarantują równowagę brzmienia poszczególnych partii bez wieloaspektowych strat dla obydwu instrumentów.

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

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.05>

Вероніка ЗІНЧЕНКО [Veronika ZINCHENKO]

<https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

Narodowa Akademia Muzyczna Ukrainy im. P.I. Czajkowskiego w Kijowie

e-mail: veronika-music@ukr.net

Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny

Jak cytować [how to cite]: Вероніка Зінченко [Veronika Zinchenko], *Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 121–133.

Streszczenie

Artykuł przedstawia autorską typologię współczesnego baletu w kontekście muzykologicznym. Proponowana klasyfikacja z jednej strony opiera się na już istniejących typologiach baletu jako gatunku tanecznego, z drugiej zaś proponuje nowe kryteria podziału dotyczące *stricte* muzycznych aspektów spektakli baletowych. Typologia obejmuje dzieła baletowe kompozytorów ukraińskich z lat 1980–2020.

Słowa kluczowe: współczesny balet ukraiński, typologia, kryteria typologii baletu, sztuka współczesna, twórczość współczesnych kompozytorów ukraińskich.

W ciągu ostatnich lat balet stał się niemal wiodącym gatunkiem muzyczno-teatralnym na świecie. Fascynuje odbiorców nie tylko na scenach teatralnych – obecny jest również w kinie, pojawia się na stronach magazynów, w sieciach społecznościowych, w reklamie etc. Ogromna popularność tego gatunku stała się istotnym bodźcem dla twórczości współczesnych kompozytorów ukraińskich. Co roku pojawiają się nowe dzieła baletowe, które zasługują na naukową refleksję.

Data zgłoszenia: 1.07.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 6.01.2022/30.01.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 6.01.2022/6.01.2022

Data akceptacji: 18.02.2022

sję. Niniejsza praca jest pierwszą próbą opracowania typologii współczesnego baletu w ujęciu muzykologicznym, która uwzględnia dzieła baletowe ukraińskich kompozytorów z końca XX i początku XXI wieku. Warunkiem realizacji głównego celu badawczego jest sprecyzowanie terminów oraz wykonanie następujących działań:

- określenie głównych założeń dotychczasowych typologii baletu, utrwalonych w muzykologii oraz w pokrewnych naukach humanistycznych;
- zdefiniowanie pojęcia „współczesny balet ukraiński”;
- wyodrębnienie charakterystycznych cech muzycznych spektaklu baletowego;
- dobranie kryteriów typologizacji współczesnego baletu ukraińskiego;
- usystematyzowanie ukazanych procesów.

W rozwiązaniu głównej problematyki pracy zastosowano następujące metody badawcze:

- strukturalno-typologiczną (w celu usystematyzowania typów spektakli baletowych),
- komparatystyczną (w celu porównania cech stylistyczno-gatunkowych współczesnych baletów),
- analityczną (w celu zdefiniowania cech intonacyjno-dramaturgicznych poszczególnych baletów),
- metodę uogólnienia teoretycznego.

Zanim przedstawię typologię, warto zdefiniować istotne pojęcie, którym jest „współczesny balet ukraiński”. Zawiera ono trzy składowe. Pierwszy wyraz – „współczesny” – należy rozpatrywać pod względem **artystyczno-estetycznym** (prezentującym nowoczesne tendencje, innowacyjne słownictwo oraz specyficzną „filozofię” dzisiejszego baletu) oraz **chronologicznym** (dziejącym się w chwili obecnej). W celu uniknięcia konfliktów terminologicznych w niniejszym artykule proponuję rozróżnienie dwóch wspomnianych aspektów pojęcia „współczesny”. Na określenie kryteriów dotyczących względów artystyczno-estetycznych przyjmuję termin **nowoczesny**. W określeniu aspektu chronologicznego rozpatrywanego pojęcia opieram się na następujących definicjach. Pierwsza z nich została zaczerpnięta ze słownika języka ukraińskiego, gdzie słowo „współczesny” jest określane jako:

[...] istniejący, dziejący się, żyjący [...] teraz, obecnie; dotyczący czasu teraźniejszego, trwającego okresu historycznego...¹

Jeśli zaś chodzi o znaczenie pojęcia „współczesny” w historii sztuki, mamy do czynienia z kilkoma jego definicjami – szerszą i ściślejszą. Większość badaczy za

¹ *Словник української мови*, źródło: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>, [stan z 14.03.2020]; [*Slovník ukrajins'koj mowy*, źródło: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>, [stan z 14.03.2020]], tłumaczenia autorki.

początek „współczesnej” chronologii uważa lata 1960–70 XX wieku². Druga, ściślejsza definicja chronologii „współczesności” w ukraińskiej historii sztuki wiąże jej początki z nastaniem epoki niepodległości³. Zatem definicja pojęcia „współczesny” w niniejszym artykule będzie pełniła funkcję *krótce mówiąco*, określając okres historyczny ostatnich czterdziestu lat: koniec XX wieku – początek wieku XXI (lata 1980–2020).

Drugi przymiotnik pojęcia „współczesny balet ukraiński” dotyczy nie tylko kompozytorów mieszkających na terytorium Ukrainy, lecz także twórców urodzonych na Ukrainie, a obecnie mieszkających i pracujących za granicą, jednak uważających się za kompozytorów ukraińskich. Pozwala to na zaliczenie ich dzieł do dziedzictwa muzycznego Ukrainy. Do grona takich właśnie twórców należą m.in. M. Szałygin (kompozytor ukraińsko-holenderski) oraz A. Korsun (kompozytorka ukraińsko-niemiecka).

Określając trzecią składową pojęcia „współczesny balet ukraiński”, rzeczownik *balet*, ujmując ją w rozumieniu potocznym. Jak podaje encyklopedia baletu:

balet jest terminem pochodzenia francuskiego (francuskie – *ballet*, włoskie – *bal-letto*, w późnej łacinie *ballo* – tańczy) charakteryzującym rodzaj sztuki muzyczno-teatralnej oraz najbardziej skomplikowaną formę choreografii⁴.

A zatem definiuję pojęcie – **współczesny balet ukraiński** jako widowiska muzyczno-teatralno-choreograficzne, stworzone przez kompozytorów ukraińskich w okresie ostatnich czterdziestu lat. W oparciu o tę definicję opracowuję typologię muzykologiczną współczesnego baletu ukraińskiego.

² Калениченко Анатолій, *Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці*, „Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.”, з. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ 2009, s. 106–113; [Kalenychenko Anatoliy, *Napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayins'kiy muzytsi*, „Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi: Zb. nauk. pr.”, z. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рыл'ського НАН України, Кyyiv 2009, s. 106–113]; Свистун В'ячеслав, *Нова музика як музика авангарду та постмодерну: до проблеми хронологічно-понятійної топографії*, „Гілея: науковий вісник” 2017, з. 118, s. 269–273. [Svystun V'yacheslav, *Nova muzyka yak muzyka avanhardu ta postmodernu: do problemy khronolohichno-ponyatiynoyi topohrafiyi*, „Hileya: naukovyy visnyk” 2017, z. 118, s. 269–273].

³ Левко Вероніка, *Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ – початку ХХІ століття*, „Культура і сучасність” 2016, nr 1, s. 98–104; [Levko Veronika, *Aktual'ni tendentsiyi kontsertnoho zhyttya Ukrayiny kintsya ХХ – pochatku ХХІ stolittya*, „Kul'tura i suchasnist'” 2016, nr 1, s. 98–104]; Міщенко Марина, *Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): навч.-метод. посіб. з курсу „Історія української культури”*, НТУ „ХПІ”, Харків 2014. [Mishchenko Maryna, *Suchasna kul'tura Ukrayiny (druha polovyna ХХ – pochatok ХХІ st.): navch.-metod. posib. z kursu „Istoriya ukrayins'koyi kul'tury”*, NTU „KHPI”, Kharkiv 2014].

⁴ *Балет*, [w:] *Балет. Энциклопедия*, гл. ред. Ю.Н. Григорович, Сов. Энциклопедия, Москва 1981, s. 42; [Balet, [w:] *Balet. Entsiklopediya*, gl. red. Yu.N. Grigorovich, Sov. Entsiklopediya, Moskva 1981, s. 42].

Прóбы творення типологii балету наказують ува́жати дося́гнення різних наук гуманістичних: дансологii, історii і теорii sztuki, культурознавства, соціологii oraz музикологii. Очевидно, на існуючі типологii має вплив спеціалізація бадача, są one również uzależnione od спектру проблемового баданих за́гаднень. Спосрід існуючих типологii sztuki балетової принаймні кілька застугує на докльаднішу характеристку.

Першою з них опрацював балетолог Denys Szarykow. W monografii pt. *Dyscyplina choreologia w historii sztuki jako fenomen kultury artystycznej. Typologia choreografii*⁵ бадач творить типологію огólną ze szczególnym uwzględnieniem stylów i szkół choreograficznych, jednak mankamentem tej typologii jest brak kryteriów klasyfikacji. Natalia Terentjewa w artykule *Odbiorca baletu: analiza typologiczna*⁶ przedkłada typologię socjologiczną spektaklu балетового под względem recepcji балету przez odbiorcę. Балетоло́жка Alina Pidtypska w pracy *Repertuar teatru балетового на Україні з кóнця XX – початку XXI wieku: typologia i problematyka*⁷ dokonuje typologizacji pod względem repertuaru teatru балетового.

Jeśli chodzi o rozprawy музикологічне, актуально знаних jest kilka typologii gatunku балетового, spośród których на szczególną ува́гу застугують типологія gatunkowo-historyczna Walentyny Chołopowej oraz typologia gatunkowo-dramaturgiczna Marii Zagajkewycz. Przyblíżmy podstawowe założenia każdej z wymienionych typologii музикологічних. Walentyna Chołopowa w swojej pracy *Formy utworów музycznych*⁸ osobny rozdział poświęca formom музично-choreograficznym балету. W celu zbadania osobliwości spektakli балетовых под względem ewolucyjnym przedkłada typologię, której podstawą są kryterium gatunkowo-historyczne oraz kryterium związane ze stopniem rozbudowy spektaklu. Pod względem gatunkowo-historycznym dzieła балетовые dzielone są na następujące grupy:

⁵ Шариков Денис, *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії*, Частина 3, Кафедра театрального мистецтва. Київський міжнародний університет, Київ 2013; [Sharykov Denys, *Mystetstvoznavcha dystsyplina khoreolohiya yak fenomenkhudozhn'oyi kul'tury. Typolohiya khoreohrafiyi*, Chastyna 3, Kafedra teatral'noho mystetstva. Kyiv's'kyi mizhnarodnyy universytet, Kyiv 2013].

⁶ Терентьева Наталья, *Аудитория балета: типологический анализ*, „Теория и практика общественного развития: научный журнал” 2013, nr 11, t. 2, s. 147–150; [Terent'yeva Natal'ya, *Auditoriya baleta: tipologicheskyy analiz*, „Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya: nauchnyy zhurnal” 2013, nr 11, t. 2, s. 147–150].

⁷ Підлипська Аліна, *Репертуар балетного театру України кінця XX – початку XXI століття: типологія та проблеми*, „Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство” 2017, z. 36, s. 86–94; [Pidlyps'ka Alina, *Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsya XX – pochatku XXI stolittya: typolohiya ta problemy*, „Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo” 2017, z. 36, s. 86–94].

⁸ Холопова Валентина, *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*, Лань, Санкт-Петербург 1999; [Kholopova Valentina, *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye*, Lan', Sankt-Peterburg 1999].

- balet-dramat Jean-Georges'a Noverre'a (druga połowa XVIII wieku);
- balet romantyczny (pierwsza połowa XIX wieku);
- wielki balet akademicki (koniec XIX wieku);
- symfoniczny dramat baletowy (początek XX wieku);
- balet neoklasyczny, w tym wielowątkowy (połowa XX wieku);
- choreodramat (połowa XX wieku);
- „teatr totalny” Maurice'a Béjarta (druga połowa XX wieku).

Pod względem r o z b u d o w y podział spektakli baletowych W. Chołopowej wygląda następująco:

- balety wieloaktowe (3–4 akty);
- balety dwuaktowe;
- balety jednoaktowe;
- miniatury baletowe i koncertowe.

A zatem typologia W. Chołopowej przedstawia, po pierwsze, przekrój gatunkowo-historyczny baletu pod względem jego ewolucji (jednak kończy się na wieku XX, nie uwzględniając rozwoju baletu na początku XXI wieku)⁹, po drugie, różnicuje istniejące dzieła baletowe pod względem zewnętrznym, odwołującym się do stopnia rozbudowy spektaklu.

Drugim systemem typologicznym jest gatunkowo-dramaturgiczna typologia Marii Zagajkewycz przedstawiona w pracy *Dramaturgia baletu*¹⁰. Pomimo że sama autorka nie określa kryteriów dokonania typologizacji, uważam, że są nimi obecność wątku literackiego (fabuły) oraz rozmiar utworu baletowego. Pod względem o b e c n o ś c i f a b u ł y badaczka wyróżnia następujące podgatunki baletowe:

- sztuka baletowa – utwór teatralny o mniej lub bardziej rozwiniętej akcji zobrazowanej za pomocą środków muzyki i choreografii;
- balet-divertissement – spektakl zbliżony pod względem struktury do programu koncertowego oparty na następstwie poszczególnych popisów tanecznych oraz balety symfoniczne, czy też balety niefabularne.

W mojej opinii mankamentem przedstawionej typologii jest nieprzestrzeganie zasady zróżnicowania dzieł baletowych w oparciu o wspólne kryteria: po pierwsze, w ogniwie środkowym typologii – balet-divertissement – brak informacji o obecności fabuły; po drugie, w stosunku do współczesnych dzieł baletowych nieuzasadnione jest wykorzystanie synonimiczne pojęć opartych o różne kryteria: *symfoniczny* i *niefabularny*. Drugim kryterium typologii M. Zagajkewycz jest podział spektakli pod względem r o z b u d o w y s p e k t a k l u. Kryte-

⁹ Praca została napisana w roku 1999, dlatego z natury rzeczy balety początku XXI wieku nie zostały w niej uwzględnione.

¹⁰ Загайкевич Марія, *Драматургія балету*, Наук. думка, Київ 1978; [Zahaykevych Mariya, *Dramaturhiya baletu*, Nauk. dumka, Kyiv 1978].

rium to pozwala na rozróżnienie *cyklicznych* form choreograficznych oraz *miniatur baletowych* służące określeniu osobowości baletu wielkiego i kameralnego.

Jak widać, obie przywołane typologie muzykologiczne zawierają w swojej strukturze jedno kryterium wspólne (skalę utworu) oraz jedno kryterium odmienne – gatunkowo-historyczne kryterium W. Chołopowej oraz fabularno-dramaturgiczne kryterium M. Zagajkewycz.

W roku 2020 ukazał się artykuł muzykolożki Ołeny Afoniny *Podłoże muzyczne współczesnych baletów ukraińskich*¹¹, w którym badaczka przywołuje typologię muzyczną współczesnego baletu ukraińskiego w następującej postaci:

- autorska muzyka baletowa;
- klasyczne dzieła baletowe w nowym opracowaniu;
- instrumentalna muzyka jednego autora;
- pastisz muzyczny.

W przedstawionej typologii znów daje się zauważyć naruszenie zasady jedności kryteriów. Na przykład pozycja „klasyczne dzieła baletowe w nowym opracowaniu” w żaden sposób nie dotyczy praktyki *stricte* kompozytorskiej. Określenie stwierdza jedynie fakt opracowania dziedzictwa klasycznego przez współczesnych reżyserów i baletmistrzów. A zatem przywołane typologie nie są wyczerpujące, logicznie uporządkowane, wymagają zatem istotnego poszerzenia i uszczegółowienia, przede wszystkim z uwzględnieniem czynników gatunkowo-intonacyjnych, ewentualnie też muzycznych. Zdając sobie sprawę z wersji roboczej jakiegokolwiek istniejącej typologii oraz – według Olgi Sołomonowej – „wychodząc z założenia, że każde zjawisko artystyczne ma naturę wielowymiarową”¹², podejmuję próbę typologizacji współczesnego baletu ukraińskiego w oparciu o następujące kryteria:

- pochodzenie i ewolucja muzyki baletowej;
- koncepcja ujęcia dźwiękowego materiału muzycznego – instrumentacja;
- kryterium strukturalno-wielkościowe;
- określenie gatunkowe;
- obecność lub brak fabuły;
- specyfika etniczna muzyki baletowej;
- wiekowa grupa docelowa utworu.

Uwzględniając ujęcie muzykologiczne oraz fakt, iż dzieło baletowe może mieć kilka realizacji scenicznych, pragnę zaznaczyć, że ze względu na status mu-

¹¹ Афоніна Олена, *Музична основа сучасних українських балетів*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал” 2020, nr 3, s. 121–126; [Afonina Olena, *Muzyczna основа suchasnykh ukrayins'kykh baletiv*, „Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal” 2020, nr 3, s. 121–126].

¹² Соломонова Ольга, „И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”. *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006 s. 187; [Solomonova Ol'ga, „I kogda smeyet-sya litsa – vmeste s nim ne veselit-sya um”. *Smekhovoye zazerkal'ye russkoy muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006 s. 187].

zykologiczny oraz ograniczone ramy niniejszego opracowania świadomie nie włączam do typologii specyfiki choreograficznej oraz scenograficznej baletu. Przyjrzyjmy się więc dokładniej poszczególnym kryteriom.

Pierwsze to **pochodzenie i ewolucja muzyki baletowej** – pozwala na wyróżnienie trzech modeli muzyki baletowej. Przede wszystkim jest to **muzyka pierwotnie baletowa**, czyli skomponowana specjalnie do baletu. To jest najpopularniejszy, tradycyjny model pracy kompozytora w gatunku baletowym. Spośród przykładów podobnych dzieł współczesnego baletu ukraińskiego wymienić należy zwłaszcza balety *Olga*¹³ Eugeniusza Stankowycza, *Wij*¹⁴ Aleksandra Rodina, *Za dwoma зайцями*¹⁵ Jurija Szewczenki itp.

Jako drugi model pracy w gatunku baletowym można określić **wtórny muzykę baletową**, czyli taką, w której wykorzystuje się już istniejące dzieła kompozytorów – dzieła zarówno baletowe, jak i nie będące baletami. Wyjątkowym przykładem pragmatycznego zastosowania jednego utworu muzycznego w dwóch różnych baletach jest dzieło J. Szewczenki *Buratino i czarodziejskie skrzypce*¹⁶. Muzyka tego baletu została napisana w roku 2007 i po przekomponowaniu kolejności części muzycznych stała się podłożem innego baletu J. Szewczenki *Barmalej i Ajbolit*¹⁷ (2011).

Jednak w modelu wtórnie baletowym najpopularniejszym zabiegiem jest dostosowanie do potrzeb baletu „muzyki niebaletowej”. Spośród wielu dzieł należy wymienić balety: *Skrzyżowania*¹⁸ Mirosława Skoryka zawierający trzy koncerty skrzypcowe tego autora (trzeci, szósty oraz siódmy); *Don Juan z Kołomyj*¹⁹ Aleksandra Kozarenki, którego źródłem są jego utwory *Oro*, *Inwencje*, *Concerto Rutheno*; *Pory roku*²⁰ A. Rodina dostosowujące kwintet autora pod tym samym tytułem; *Ślady*²¹ Maksyma Szatygina oparty na jego cyklu wokalnym *Pieśni nawiedzone* itp.

Istnieje też trzeci, **syntetyczny model** muzyki baletowej łączący w sobie dwa utwory: już istniejący ze specjalnie w tym celu napisanym. Przykładem tego są balety: *Liebostod* Witalija Hubarenki, w którym zostały na nowo przerobione tematy z opery *Ballada alpejska*²², a także *Odyseusz*²³ i *Hopper* M. Szatygina, które wchłonęły poszczególne utwory tego kompozytora. Chodzi o włączenie kompo-

¹³ *Ольга* [Olha].

¹⁴ *Вій* [Vii].

¹⁵ *За двома зайцями* [Za dvoma zaitsiamy].

¹⁶ *Буратіно і чарівна скрипка* [Buratino i charivna skryпка].

¹⁷ *Бармалей та Айболіт* [Barmalei ta Aibaolıt].

¹⁸ *Перехрестя* [Perekhrestia].

¹⁹ *Дон Жуан з Коломиї* [Don Zhuan z Kolomyi].

²⁰ *Пори року* [Pory roku].

²¹ *Traces*.

²² *Альпійська балада* [Alpiiska balada].

²³ *Odyseus*.

zycji *From the other side beyond mirror* oraz fragmentu sztuki *When everything ends, we start to sing our songs* do baletu *Odyseusz*, a także dodanie fragmentu tematycznego z *Duetu* na skrzypce i fortepian do baletu *Hopper*.

Wprowadziłam też nie mniej znaczące kryterium typologiczne współczesnego baletu ukraińskiego **biorące pod uwagę obsadę wykonawczą**. Chodzi tu o koncepcje ujęcia dźwiękowego materiału muzycznego rozumianą jako instrumentacja. Współczesny balet ukraiński obfituje w tym zakresie w różnorodne rozwiązania kompozytorskie. Występuje tu tradycyjna dla baletu muzyka *stricte* instrumentalna: zarówno symfoniczna muzyka orkiestrowa (*Olga* E. Stankowycza, *Liebestod* W. Hubarenki, *Widmo Róży*²⁴ A. Rodina, *Hahaku*²⁵ Wiktorji Polowej itp.), jak i muzyka zespołów instrumentalnych (*Pory roku* A. Rodina, *Hopper* M. Szałygina), a także rzadziej wykorzystywana muzyka wokally-instrumentalna (*Traces* M. Szałygina) oraz wokally-chóralna (*Kobzar*²⁶ J. Szewczenki), jak również bardziej nowoczesna pod względem technologii wydobywania dźwięku muzyka elektroakustyczna (*Święte wiertło*²⁷ M. Szałygina, *Ocalenie Archonta*²⁸ Marty Haładzun) oraz wersje kombinowane łączące różne podejścia do barwy dźwięku w balecie (*Odyseusz* M. Szałygina łączy muzykę instrumentalną, wokally-chóralną oraz elektroakustyczną; partytura *Nawiedzenie*²⁹ Anny Korsun składa się z elementów wokally-chóralnych oraz elektroakustycznych).

Jeśli chodzi o typologiczne **kryterium klasyczne – strukturalno-wielkościowe**, należy tu rozróżnić balet wielki i balet kameralny (w tym drugim przypadku wprowadzamy podział na balety jednolite i balety-suity). Podział ten dotyczy zarówno chronometrycznych, jak i strukturalnych parametrów spektaklu baletowego, a także składu muzyków-wykonawców, lecz w odróżnieniu od spektaklu operowego nie dotyczy bezpośrednio ilości występujących w balecie tancerzy. To jest niezwykle ważne, ponieważ pojęcie „kameralny” często jest stosowane przez baletologów w celu charakterystyki nowoczesnych spektakli, w których występuje minimalna ilość tancerzy.

Oczywiste jest, że obecnie pojawia się coraz więcej różnych wersji gatunkowych utworów baletowych. Oprócz „czystego baletu” istnieją **spektakle syntezujące cechy różnych gatunków**. Często zdefiniowanie przynależności tych utworów staje się możliwe dzięki autorskiemu określeniu gatunku dzieła. Spośród gatunków natury syntetycznej, których określenie zawarte jest w tytule utworu należy wymienić m.in. następujące:

²⁴ *Видіння Рози* [Vydinnia Rozy].

²⁵ *Гагаку* [Hahaku].

²⁶ *Кобзар* [Kobzar].

²⁷ *Holly Drill*.

²⁸ *Спасіння Архонта* [Spasinnia Arkhonta].

²⁹ *Heimsuchung*.

- *opera-balet* (np. *Wij* W. Hubarenki; *Arka*³⁰ Romana Hryhoriwa i Illi Rozumiejki, *Biegnąca po falach*³¹ Igora Kowacza);
- *symfonia-balet* (*Liebestod* i *Zielone świątki*³² W. Hubarenki);
- *oratorium-balet* (*Chwała zawodom robotniczym*³³ Lesi Dyczko);
- *kantata-balet* (*Kobzar* J. Szewczenki).

Warto opisać jeszcze jeden gatunek rozwijający się we współczesnym balecie ukraińskim. Jest nim *balet-performance*. Performance (z ang. *performance* – spektakl) jest to:

[...] gatunek twórczości artystycznej [...], w którym rolę dominującą pełni sam twórca albo specjaliści, przedstawiający publiczności żywe kompozycje, zawierające atrybuty symboliczne, gesty i pozy³⁴.

W performansie tanecznym unaocznia się zazwyczaj nie tylko element choreograficzny, którego cechą jest ruch, lecz także komponent teatralny podkreślający wyjątkowość ciała jako swoistego obiektu artystycznego. Przykładem wspomnianego gatunku jest balet-performans *Gaka* M. Szałygina. Cechą szczególną tego tanecznego performansu jest to, że tancerze nie tylko wykonują ruchy taneczne, lecz grają również na instrumentach muzycznych, realizując akompaniament.

Znaczącym kryterium baletu, które włączyłam do swojej typologii w oparciu o pracę M. Zagajkewycz, jest **obecność albo brak fabuły**. Jednakże nawet w tym, wydawałoby się, jednoznacznym kryterium, nie ma wyraźnego narzędzia rozpoznawczego. Istnieją bowiem balety należące do gatunku syntetycznego, które na pierwszy rzut oka odbierane są jako niefabularne, lecz w rzeczywistości pewne środki kodowania semantycznego (zwłaszcza na poziomie intonacyjnym) sprawiają, że spektakle te odwołują się do konkretnego wątku fabularnego. Przykładem tego może być symfonia-balet *Liebestod* W. Hubarenki. Z jednej strony, ze względu na brak konkretnego odwołania fabularnego, ten balet można uważać za niefabularny – o metaforycznym tytule filozoficznym. Równocześnie, zgłębiając materię dźwiękową dzieła, pojmujemy, że utwór ten jest nowym odczytaniem intonacyjnym opery W. Hubarenki *Ballada alpejska*, opartej z kolei na interpretacji muzycznej powieści Wasilija Bykowa o tym samym tytule. Podobne pojmowanie, zakładające obecność w *Liebestod* „skojarzeniowego tekstu mu-

³⁰ ARK.

³¹ *Та, що біжить по хвилях* [*Ta, shcho bizhyt po khvyliakh*].

³² *Зелені святки* [*Zeleni sviatky*].

³³ *Слава робочим професіям* [*Slava robochym profesiiam*].

³⁴ *Словник іншомовних соціокультурних термінів*, źródło: https://slovnnyk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [stan z 18.03.2020]; [*Slovnnyk inshomovnykh sotsiokul'turnykh terminiv*, źródło: https://slovnnyk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81] [stan z 18.03.2020].

zycznego³⁵, opierającego się na pamięci i ideałach estetycznych prototekstu”, którego używa się w „celu bodźca semantycznego dla świadomości odbiorcy”³⁶, pozwala na „podciągnięcie” symfonii-baletu pod operę *Ballada alpejska* i w ten sposób na „włączenie” analogii operowo-fabularnych do fabuły intonacyjnej symfonii-baletu.

Element fabularny baletu z kolei często wywiera wpływ na specyfikę etniczną muzyki baletowej. Wprowadzone kryterium pozwala na dokonanie podziału baletu na wersje nie będące etnicznymi oraz mające wyraźne cechy etniczne: ukraińskie (w baletach *Majowa noc* E. Stankowycza czy *Kobziarz* J. Szewczenki) lub też wschodnie (w baletach *Hahaku* W. Polowej czy *Gaka* M. Szałygina).

Jeszcze jedno wprowadzone przeze mnie kryterium typologiczne współczesnego baletu to **wiekowa grupa docelowa odbiorców**. Zgodnie z tym kryterium balety da się podzielić na „dziecięce” i „dla dorosłych”. Należy podkreślić, że balety dla dzieci odgrywają znaczącą rolę w repertuarze współczesnego baletu ukraińskiego. Spośród dzieł baletowych należących do tej grupy warto wymienić balety *Mucha-Cokotucha*³⁷, *Chodzi dynia po ogrodzie*³⁸, *Maugliana*³⁹, *Alicja w krainie czarów*⁴⁰ oraz *Królowa śniegu*⁴¹ Andjeja Bondarenki, *Burantino i czarodziejskie skrzydce*, *Barmalej i Ajbolit*, *Katrusia*⁴² J. Szewczenki, *Mucha-Cokotucha*⁴³ Jurija Kicyły, itp.

Podsumowanie

Przeprowadzone analizy prowadzą do następujących wniosków. Współczesną ukraińską sztukę baletową, jądrem której jest twórczość muzyczno-teatralno-choreograficzna, tworzona przez ukraińskich autorów w okresie ostatnich czterdziestu lat, rozumiana jako współczesny balet ukraiński, cechuje znaczna różnorodność artystyczna. Opracowanie zagadnień teoretycznych dotyczących

³⁵ Pojęcie „skojarzeniowy tekst muzyczny” zostało wprowadzone przez O. Sołomonową w pracy: Соколонова Ольга, *Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження*, [w:] *Тези II Міжнародної наукової конференції „Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології”*, źródło: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [stan z 14.03.2021]. [Solomonova Oł'ha, *Asotsiatywnyy muzychnyy tekst: definitysiya, metodolohiya doslidzhennya*, [w:] *Tezy II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi „Problemy metodolohiyi suchasnoho mystetstvovnavstva ta kul'turolohiyi”*, źródło: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [stan z 14.03.2021]].

³⁶ Tamże s. 140.

³⁷ *Муха-Цокотуха* [*Mukha-Tsokotukha*].

³⁸ *Ходить гарбуз по городу* [*Khodyt harbuz po horodu*].

³⁹ *Маугліана* [*Mauhliana*].

⁴⁰ *Аліса в країні чудес* [*Alisa v kraini chudes*].

⁴¹ *Снігова королева* [*Snihova koroleva*].

⁴² *Катруся* [*Katrusia*].

⁴³ *Муха-Цокотуха* [*Mukha-Tsokotukha*].

terminologii oraz typologii baletu pozwoliło na stworzenie typologii i muzykologicznej gatunku baletowego mającej charakter ogólnometodologiczny. A zatem typologia ta może być dostosowana do specyfiki narodowej spektakli baletowych. W oparciu o funkcjonujące w muzykologii typologie Walentyny Chołopowej i Marii Zagajkewycz została opracowana własna typologia opierająca się na następujących kryteriach:

- pochodzenie i ewolucja muzyki baletowej;
- koncepcja ujęcia dźwiękowego materiału muzycznego – instrumentacja;
- kryterium strukturalno-wielkościowe;
- określenie gatunkowe;
- obecność lub brak fabuły;
- specyfika etniczna muzyki baletowej;
- wiekowa grupa docelowa utworu.

Udowodniono, że pomimo statusu typologii współczesnego baletu ukraińskiego jako swoistej „abstrakcji naukowej”⁴⁴, dokonana typologizacja współczesnego baletu ukraińskiego pozwala zarówno wyeksponować cechy wspólne w nowoczesnej twórczości baletowej, jak i objąć różne koncepcje tworzenia muzyki baletowej.

Bibliografia

Оpracowania

- Загайкевич Марія, *Драматургія балету*, Наук. думка, Київ 1978; [Zahaykevych Mariya, *Dramaturhiya baletu*, Nauk. dumka, Kyiv 1978].
- Мищенко Марина, *Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): навч.-метод. посіб. з курсу „Історія української культури”*, НТУ „ХПІ”, Харків 2014; [Mishchenko Maryna, *Suchasna kul'tura Ukrayiny (druha polovyna XX – pochatok XXI st.): navch.-metod. posib. z kursu „Istoriya ukrayins'koyi kul'tury”*, NTU „KHPI”, Kharkiv 2014].
- Соломонова Ольга, *„И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”. Смаховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006; [Solomonova Ol'ga, *„I kogda smeyet-sya litso – vmeste s nim ne veselit-sya um”. Smekhovoje zazerkal'ye russkoj muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006].
- Холопова Валентина, *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*, Лань, Санкт-Петербург 1999; [Kholopova Valentina, *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye*, Lan', Sankt-Peterburg 1999].

⁴⁴ Соломонова Ольга, *„И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”. Смаховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006; [Solomonova Ol'ga, *„I kogda smeyet-sya litso – vmeste s nim ne veselit-sya um”. Smekhovoje zazerkal'ye russkoj muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006 s. 215].

Шариков Денис, *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії*, Частина 3, Кафедра театрального мистецтва. Київський міжнародний університет, Київ 2013; [Sharykov Denys, *Mystetstvoznavcha dystsyplina khoreolohiya yak fenomenkhu-dozhn'oyi kul'tury. Typolohiya khoreohrafiyi*, Chastyna 3, Kafedra teatral'noho mystetstva. Kyivskyy mizhnarodnyy universytet, Kyiv 2013].

Artykuły naukowe

Афоніна Олена, Музична основа сучасних українських балетів, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал” 2020, nr 3, s. 121–126; [Afonina Olena, *Muzychna osnova suchasnykh ukrayins'kykh baletiv*, „Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal” 2020, nr 3, s. 121–126].

Калениченко Анатолій, *Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці*, „Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.”, z. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ 2009, s. 106–113; [Kalenychenko Anatoliy, *Napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayins'kiy muzytsi*, „Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi: Zb. nauk. pr.”, z. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рыл'ського НАН України, Київ 2009, s. 106–113].

Левко Вероніка, *Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ – початку ХХІ століття*, „Культура і сучасність” 2016, nr 1, s. 98–104; [Levko Veronika, *Aktual'ni tendentsiyi kontsertnoho zhyttya Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI stolittya*, „Kul'tura i suchasnist'” 2016, nr 1, s. 98–104].

Підлипська Аліна, *Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми*, „Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство” 2017, z. 36, s. 86–94; [Pidlyps'ka Alina, *Repertuar baletnoho teatru Ukrayiny kintsya XX – pochatku XXI stolittya: typolohiya ta problemy*, „Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo” 2017, z. 36, s. 86–94].

Свистун В'ячеслав, *Нова музика» як музика авангарду та постмодерну: до проблеми хронологічно-понятійної топографії*, „Гілея: науковий вісник” 2017, z. 118, s. 269–273; [Svystun V'yacheslav, *Nova muzyka» yak muzyka avanhardu ta postmodernu: do problemy khronolohichno-ponyatiynoyi topografiyi*, „Hileya: naukovyy visnyk” 2017, z. 118, s. 269–273].

Терентьева Наталья, *Аудитория балета: типологический анализ*, „Теория и практика общественного развития: научный журнал” 2013, nr 11, t. 2, s. 147–150. [Terent'yeva Natal'ya, *Auditoriya baleta: tipologicheskyy analiz*, „Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya: nauchnyy zhurnal” 2013, nr 11, t. 2, s. 147–150].

Hasło słownikowe

Балет, [w:] *Балет. Энциклопедия*, гл. ред. Ю.Н. Григорович, Сов. Энциклопедия, Москва 1981, s. 42; [*Balet*, [w:] *Balet. Entsiklopediya*, gl. red. Yu.N. Grigorovich, Sov. Entsiklopediya, Moskva 1981, s. 42].

Strony internetowe

Словник іншомовних соціокультурних термінів, źródło: https://slovnuk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [stan z 18.03.2020]; [*Slovnuk inshomovnykh sotsiokul'turnykh terminiv*, źródło: https://slovnuk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [stan z 18.03.2020]].

Словник української мови, źródło: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>] [stan z 14.03.2020]; [*Slovnuk ukrajins'koyi movy*, źródło: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>] [stan z 14.03.2020]].

Соломонова Ольга, *Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження*, [w:] *Тези II Міжнародної наукової конференції „Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології”*, źródło: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf] [stan z 14.03.2021]; [Solomonova Ol'ha, *Asotsiatyvnyy muzychnyy tekst: defynitsiya, metodolohiya doslidzhennya*, [w:] *Tezy II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi „Problemy metodolohiyi suchasnoho mystetstvoznavstva ta kul'turolohiyi”*, źródło: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf] [stan z 14.03.2020]].

The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective

Abstract

In this article the author presents an original typology of contemporary ballet from a musicological standpoint. On the one hand, the proposed classification is based on already existing typologies of ballet as a dance genre. On the other hand, it proposes new criteria which take into account only the musical aspects of ballet performances. The said typology considers ballet works by Ukrainian composers from the period 1980–2020.

Keywords: contemporary Ukrainian ballet, typology, ballet typology criteria, contemporary art, works by contemporary Ukrainian composers



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.06>

Вероніка ЗІНЧЕНКО [Veronika ZINCHENKO]

<https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music in Kyiv

e-mail: veronika-music@ukr.net

The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective

Translation of an article published in this issue (<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.05>)

How to cite: Вероніка Зінченко [Veronika Zinchenko], *The Typology of Contemporary Ukrainian Ballet: A Musicological Perspective*, "Edukacja Muzyczna" 2021, no. 16, pp. 135–147.

Abstract

In this article the author presents an original typology of contemporary ballet from a musicological standpoint. On the one hand, the proposed classification is based on already existing typologies of ballet as a dance genre. On the other hand, it proposes new criteria which take into account only the musical aspects of ballet performances. The said typology considers ballet works by Ukrainian composers from the period 1980–2020.

Keywords: contemporary Ukrainian ballet, typology, ballet typology criteria, contemporary art, works by contemporary Ukrainian composers.

In recent years, ballet has become one of the world's leading musical and theatrical genres. It captivates audiences not only in theatres. It is also present in cinema, magazines, social media, advertisements, etc. The vast popularity of the genre has become a major stimulus for contemporary Ukrainian composers. Each year, new ballet works emerge that merit academic consideration. This

Date of submission: July 7, 2021

Review 1 sent/received: January 6, 2022 / January 30, 2022

Review 2 sent/received: January 6, 2022 / January 6, 2022

Date of acceptance: February 18, 2022

work is an initial attempt at creating a typology of contemporary ballet from a musicological perspective, which would take into account ballet works by Ukrainian composers of the late 20th and early 21st century. The condition for achieving the primary objective of the research is to specify the terminology and to perform the following tasks:

- Identify the main premises of existing ballet typologies, already established in musicology and related humanities.
- Define the term *contemporary Ukrainian ballet*.
- Identify the musical characteristics of a ballet performance.
- Select the criteria for creating a contemporary Ukrainian ballet typology.
- Classify the presented processes.

To address the main focus of this article, the author used the following research approaches:

- structural and typological approach (to classify ballet performance types),
- comparative approach (to compare style and genre features of contemporary ballets),
- analytical approach (to define the intonational and dramaturgical features of individual ballets),
- theoretical generalisation.

Before presenting the typology, it is important to define the term *contemporary Ukrainian ballet*. The term is composed of three elements. The first word – *contemporary* – is to be understood in terms of **arts and aesthetics** (displaying modern trends, innovative vocabulary, and the distinctive *philosophy* of today's ballet) as well as in terms of **chronology** (happening in the present). To avoid terminological confusion, this article proposes to distinguish between the two meanings of the term *contemporary*. The criteria concerning arts and aesthetics shall be defined by the term **modern**. The chronological aspect of the concept in question shall be defined based on the following definitions. The first one comes from the dictionary of Ukrainian, where the word *contemporary* is defined as:

[...] existing, happening, living [...] now, currently; concerning the present, the current historical period...¹

When it comes to art history however, the term *contemporary* has several definitions – a broader and a narrower one. Most researchers consider the 1960s–70s to be the beginning of the *contemporary era*². The second one,

¹ *Словник української мови*, source: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>, [as of March 14, 2020]; [*Slovník ukrajyns'koj mowy*, source: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj>, [as of March 14, 2020]], translation by the author.

² Калениченко Анатолій, *Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці*, "Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.", vol.

a much narrower definition of *contemporaneity* in Ukrainian art history links it to the beginning of independence³. Therefore, in this article the term *contemporary* shall act as a chronological criterion defining the period of the last forty years: from the end of the 20th century to the beginning of the 21st century (1980–2020).

The second adjective of the term *contemporary Ukrainian ballet* refers not only to composers actually living in Ukraine, but also to those born in Ukraine who live and work abroad, but consider themselves to be Ukrainian composers. This allows their works to be included in the musical heritage of Ukraine. Such artists include M. Shalygin (a Ukrainian-Dutch composer) and A. Korsun (a Ukrainian-German composer).

The third element of the term *contemporary Ukrainian ballet*, the noun *ballet*, is used in its colloquial meaning. According to the ballet encyclopaedia:

the term ballet is of French origin (French – *ballet*, Italian – *balletto*, late Latin *ballo* – I dance), it describes a genre of music and stage art as well as the most complicated form of choreography⁴.

Therefore, the term *contemporary Ukrainian ballet* is to be defined as musical, theatrical and choreographic performances created by Ukrainian composers in the past forty years. The above definition serves as the basis for a musicological typology of contemporary Ukrainian ballet.

A ballet typology cannot be created without taking into account the achievements of various humanities like dansology, art history and theory, cultural studies, sociology and musicology. Naturally, existing typologies are influenced by the area of expertise of the researcher. They also depend on the scope of issues

9, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ 2009, pp. 106–113; [Kalenychenko Anatoliy, *Napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayins'kiy muzytsi*, “Ukrayins’ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi: Zb. nauk. pr.”, vol. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рyl’s’коho НАН Украiyну, Куyiv 2009, pp. 106–113]; Свистун В’ячеслав, *Нова музика» як музика авангарду та постмодерну: до проблеми хронологічно-понятійної топографії*, „Гілея: науковий вісник” 2017, vol 118, pp. 269–273. [Svystun V”yacheslav, *Nova muzyka» yak muzyka avanhardu ta postmodernu: do problemy khronolohichno-ponyatiynoyi topografiyi*, “Hileya: naukovyy visnyk” 2017, vol. 118, pp. 269–273].

³ Левко Вероніка, *Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ – початку ХХІ століття*, “Культура і сучасність” 2016, no. 1, pp. 98–104; [Levko Veronika, *Aktual’ni tendentsiyi kontsertnoho zhyttya Ukrayiny kintsya ХХ – rochatku ХХІ stolittya*, “Kul’tura i suchasnist” 2016, no. 1, pp. 98–104]; Міщенко Марина, *Сучасна культура України (друга половина ХХ – початок ХХІ ст.): навч.-метод. посіб. з курсу “Історія української культури”*, НТУ „ХПІ”, Харків 2014. [Mishchenko Maryna, *Suchasna kul’tura Ukrayiny (druha polovyna ХХ – rochatok ХХІ st.): navch.-metod. posib. z kursu “Istoriya ukrayins’koyi kul’tury”*, NTU „KHPI”, Kharkiv 2014].

⁴ *Балет*, [in:] *Балет. Енциклопедия*, гл. ред. Ю. Н. Григорович, Сов. Энциклопедия, Москва 1981, p. 42; [Balet, [in:] *Balet. Entsiklopediya*, gl. red.Yu. N. Grigorovich, Sov. Entsiklopediya, Moskva 1981, p. 42].

studied. Among existing ballet typologies at least a few deserve a more detailed description.

The first one was developed by balletologist Denys Sharykov. In his monograph *Choreology in Art History as a Phenomenon of an Artistic Culture. The Typology of Choreography*⁵ he creates a general typology with a particular focus on various styles and schools of choreography. However, this typology is flawed as it lacks classification criteria. In her article *Ballet Audience: Typological Analysis*⁶, Natalia Terentyeva proposes a sociological typology of ballet performance based on the audience's reception of ballet. Alina Pidlypska, a balletologist, in her work *Repertoire of the Ballet Theater of Ukraine, the end of the XX – the beginning of the XXI century: typology and problems*⁷ presents a typology based on ballet theatre repertoire.

As far as musicology research papers are concerned, there are currently several ballet typologies, among which Valentina Kholopova's genre- and history-based typology and Maria Zagaykewych's genre- and dramaturgy-based typology merit particular consideration. What follows is an outline of the main premises of each of the above typologies. In her work *Forms of Musical Compositions*⁸, Valentina Kholopova dedicated a separate chapter to musical and choreographic forms of ballet. To examine the features of ballet performances from an evolutionary standpoint, she presents a typology based on genre and history, as well as on the size and structure of the performance. Based on genre and history, ballet works are divided into the following groups:

- Jean-Georges Noverre's dramatic ballet (second half of the 18th century)
- romantic ballet (first half of the 19th century)
- great academic ballet (late 19th century)
- symphonic dramatic ballet (early 20th century)
- neoclassical ballet, including multi-plot (mid 20th century);

⁵ Шариков Денис, *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії*, Частина 3, Кафедра театрального мистецтва. Київський міжнародний університет, Київ 2013; [Sharykov Denys, *Mystetstvoznavcha dystsyplina khoreolohiya yak fenomenkhudozhn'oyi kul'tury. Typolohiya khoreohrafiyi*, Chastyna 3, Kafedra teatral'noho mystetstva. Kyiviv'skyu mizhnarodnyy universytet, Kyiv 2013].

⁶ Терентьева Наталья, *Аудитория балета: типологический анализ*, "Теория и практика общественного развития: научный журнал" 2013, no. 11, vol. 2, pp. 147–150; [Terent'yeva Natal'ya, *Auditoriya baleta: tipologicheskii analiz*, "Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya: nauchnyy zhurnal" 2013, no. 11, vol. 2, pp. 147-150].

⁷ Підлипська Аліна, *Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми*, "Вісник КНУКіМ. Серія: Мистецтвознавство" 2017, vol. 36, pp. 86–94; [Pidlyps'ka Alina, *Repertuar baletnoho teatru Ukrainy kintsya XX – pochatku XXI stolittya: typolohiya ta problemy*, "Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo" 2017, vol. 36, pp. 86-94].

⁸ Холопова Валентина, *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*, Лань, Санкт-Петербург 1999; [Kholopova Valentina, *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye*, Lan', Sankt-Peterburg 1999].

- choreodrama (mid 20th century);
- Maurice Béjart's *total theatre* (second half of the 20th century).

When it comes to size and structure, V. Kholopova's classification of ballet performances is as follows:

- multi-act ballets (3–4 acts),
- two-act ballets,
- one-act ballets,
- ballet and concert miniatures.

Therefore, V. Kholopova's typology presents, firstly, a genre- and historic-based overview of ballet in terms of its evolution (however, it ends with the 20th century and does not take into account the development of ballet at the beginning of the 21st century)⁹, and secondly, it classifies existing ballet works based on the structure of the performance.

The second typological system is Mariya Zahaykevych's genre- and dramaturgy-based typology presented in *The Dramaturgy of Ballet*¹⁰. Although the author herself does not define the criteria used for creating this typology, we can assume that it depends on the presence of a plot (storyline) and the size of the ballet work. Based on the presence of a plot, Mariya Zahaykevych recognises the following ballet sub-genres:

- ballet play – a theatrical work with a more or less developed plot illustrated through music and choreography
- ballet divertissement – a performance similar in structure to a concert, based on the succession of individual dance displays and symphonic ballets or non-fiction ballets.

The shortcoming of the presented typology seems to be that it does not differentiate ballet works based on common criteria. Firstly, the middle link of the typology, ballet-divertissement, does not provide any information about the presence of a plot. Secondly, the synonymous use of terms based on different criteria, *symphonic* and *non-fiction*, in relation to contemporary ballet works is unjustified. The second criterion of M. Zahaykevych's typology is the classification of performances based on their size and structure. This criterion leads to a distinction between *cyclic* choreographic forms and *ballet miniatures* which allows to define the character of grand ballet and chamber ballet.

As we can see, the structure of the two mentioned musicological typologies have one common criterion (the size of the piece) and one criterion which is different – V. Kholopova's genre- and history-based criterion and M. Zagaykewycz's plot- and dramaturgy-based criterion.

⁹ The work was written in 1999, hence ballet works of the early 21st century were not included.

¹⁰ Загайкевич Марія, *Драматургія балету*, Наук. думка, Київ 1978; [Zahaykevych Mariya, *Dramaturhiya baletu*, Nauk. dumka, Kyiv 1978].

In her article *The Musical Basis of Modern Ukrainian Ballets*¹¹, published in 2020, musicologist Olena Afonina presents the following musical typology of contemporary Ukrainian ballet:

- original ballet music,
- classical ballet works in new arrangements,
- instrumental music by a single author,
- musical pastiche.

In the presented typology, the lack of observance of the unity of criteria principle is again noticeable. For example, *classical ballet works in new arrangements* does not in fact apply to compositional practice. The term merely states that the classical works have been arranged by contemporary directors and balletmasters. Thus, the mentioned typologies cannot be considered as complete and logically ordered, and therefore need to be significantly expanded and become more detailed. Primarily they need to take into account genre and intonational factors, and potentially musical factors as well. Understanding that every existing typology should be seen as a working draft and, as stated by Olga Solomonova, 'assuming that all artistic phenomena are multidimensional in nature'¹², the typology of contemporary Ukrainian ballet presented herein shall be based on the following criteria:

- origins and evolution of ballet music,
- concept of sonic representation of musical material – instrumentation,
- structure and size criterion,
- genre definition,
- presence or absence of a plot,
- ethnic aspects of ballet music,
- target age group of the work.

Given the musicological approach and the fact that a ballet work can have several different stage productions, it is worth pointing out that due to the musicological status and the limited framework of this study, the choreographic and scenographic aspects of ballet were deliberately not included in the typology. Let us take a closer look at the individual criteria.

The first one is **origins and evolution of ballet music**. It allows us to list three models of ballet music. Firstly, **original ballet music** which is composed specifi-

¹¹ Афоніна Олена, *Музична основа сучасних українських балетів*, „Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал” 2020, no. 3, pp. 121–126; [Afonina Olena, *Muzychna osnova suchasnykh ukrayins'kykh baletiv*, “Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal” 2020, no. 3, pp. 121–126].

¹² Соломонова Ольга, „И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”. *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006 p. 187; [Solomonova Ol'ga, “I kogda smeyet-sya litsa – vmeste s nim ne veselit-sya um”. *Smekhovoye zazerkal'ye russkoy muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006 p. 187].

cally for ballet. This is the most popular, traditional work model of a composer in the ballet genre. Some examples of such contemporary Ukrainian ballet works worth mentioning are *Olga*¹³ by Yevhen Stankovych, *Viy*¹⁴ by Alexander Rodin, *Chasing after Two Hares*¹⁵ by Yuri Shevchenko, etc.

The second work model in the ballet genre can be identified as **derived ballet music**, i.e. music that uses already existing works (both ballet and non-ballet pieces). An outstanding example of how one music piece can be used in two different ballets is Y. Shevchenko's *Buratino and the Magic Violin*¹⁶. The music for this ballet was written in 2007 and after rearranging the order of the musical parts it became the basis of another ballet by Y. Shevchenko *Barmaley and Aybolit*¹⁷ (2011).

However, in the derived ballet model the most important device is the adaptation of *non-ballet music*. Among many others, the following works come to mind: *Intersections*¹⁸ by Myroslav Skoryk which contains three violin concertos by the same author (third, sixth and seventh); *Don Juan from Kolomea*¹⁹ by Alexander Kozarenko, based on his works *Oro*, *Inventions*, *Concerto Rutheno*; *Seasons*²⁰ by A. Rodin which adapts the author's quintet of the same title; *Traces*²¹ by Maxim Shalygin based on his vocal cycle *The Songs of Holy Fools*, etc.

There is also a third, **synthetic model** of ballet music that combines two music pieces, an already existing one and one written specifically for this purpose. Some examples of this model are: Vitaliy Hubarenko's *Liebestod* where the author adapted themes from the opera *Alpine Ballad*²², as well as M. Shaligin's *Odysseus* and *Hopper*²³ which feature individual pieces by the same composer. This refers the use of the composition *From the other side beyond mirror* and of an excerpt from the play *When everything ends, we start to sing our songs* in the ballet *Odysseus* as well as the addition of a theme from *Duet* for violin and piano in the ballet *Hopper*.

I have also introduced a no less significant typological criterion of contemporary Ukrainian ballet which **takes into account the cast**. It refers to the concept of sonic representation of musical material understood as instrumentation. In this regard, Contemporary Ukrainian ballet abounds in a variety of composi-

¹³ *Ольга* [Olha].

¹⁴ *Вій* [Vii].

¹⁵ *За двома зайцями* [Za dvoma zaitsiamy].

¹⁶ *Буратіно і чарівна скрипка* [Buratino i charivna skryпка].

¹⁷ *Бармалей та Айболить* [Barmalei ta Aibaolyt].

¹⁸ *Перехрестя* [Perekhrestia].

¹⁹ *Дон Жуан з Коломиї* [Don Zhuan z Kolomyi].

²⁰ *Пори року* [Pory roku].

²¹ *Traces*.

²² *Альпійська балада* [Alpiiska balada].

²³ *Odysseus*.

tional solutions. Here we must list instrumental music which is traditional to ballet: symphonic orchestral music (Y. Stankovych's *Olga*, V. Hubarenko's *Liebestod*, A. Rodin's *Le rêve de Rosa*²⁴, Victoria Poleva's *Gagaku*²⁵ etc.), instrumental ensemble music (A. Rodin's *Seasons*, M. Shalygin's *Hopper*) and also, used less frequently, vocal and instrumental music (M. Shalygin's *Traces*) and vocal and choir music (Y. Schevchenko's *Kobzar*²⁶). We also must mention electroacoustic music, which is more modern in terms of sound production technology (M. Shalygin's *Holy Drill*²⁷, Marta Haladzun's *Rescue of Archon*²⁸), as well as versions combining different approaches to tone colour in ballet (M. Shalygin's *Odysseus* which combines instrumental, vocal and choir, and electroacoustic music or Anna Korsun's *Heimsuchung*²⁹ which contains vocal and choir as well as electroacoustic elements).

As far as the **classical structure and size criterion** is concerned, a distinction must be made between grand ballet and chamber ballet (the latter must be further subdivided into uniform ballets and ballet suites). This relates to both the chronometric and structural parameters of a ballet performance as well as to the cast of performing musicians. But unlike an opera performance, it does not directly concern the number of dancers taking part in the ballet. This is particularly important, as the term *chamber* is often used by balletologists to describe modern performances with a very small number of dancers.

It is clear that nowadays there are an increasing number of different genre versions of ballet pieces. In addition to *pure ballet* there are **performances that combine features of different genres**. Often, defining the classification of such pieces is possible thanks to the author's identification of the genre of the work. When it comes to genres of synthetic nature, where the definition is present in the title of the work itself, the following should be mentioned:

- *opera ballet* (e.g. V. Hubarenko's *Viy*; R. Hryhoriv and I. Rozumeiko's *Ark*³⁰, Igor Kowach's *Running on Waves*³¹);
- *symphony ballet* (V. Hubarenko's *Liebestod* and *Green Week*³²);
- *oratorio ballet* (Lesia Dyczko's *Hail to Workers' Callings!*³³);
- *cantata ballet* (Y. Schevchenko's *Kobzar*).

²⁴ *Видіння Рози* [Vydinnia Rozy].

²⁵ *Гагаку* [Hagaku].

²⁶ *Кобзар* [Kobzar].

²⁷ *Holly Drill*.

²⁸ *Спасіння Архонта* [Spasinnia Arkhonta].

²⁹ *Heimsuchung*.

³⁰ *ARK*.

³¹ *Та, що біжить по хвилях* [Ta, shcho bizhyt po khvyliakh].

³² *Зелені святки* [Zeleni sviatky].

³³ *Слава робочим професіям* [Slava robochym profesiiam].

There is one more genre emerging in contemporary Ukrainian ballet worth mentioning. It is referred to as *ballet performance*. The term *performance* is defined as:

[...] an artistic genre [...] where the dominant role is played by the author or by special participants, presenting the audience with live compositions that include symbolic attributes, gestures and poses³⁴.

A dance performance usually contains not only a choreographic element which is characterised by movement but also a theatrical component which showcases the body as a unique artistic object. An example of the mentioned genre is the ballet performance *Gaka* by M. Shalygin. A particular aspect of this dance performance is that not only do the dancers perform dance movements, they also provide the accompaniment by playing musical instruments.

An important ballet criterion, included in the presented typology based on M. Zagaykewych's work, is the **presence or absence of a plot**. However, even this seemingly unambiguous criterion does not provide a clear identification key. There are in fact ballets that belong to the synthetic genre, which at first glance should be perceived as plotless. However, due to the use of certain semantic coding devices, especially at the intonational level, these performances refer to a specific plot. An example of this is the symphony ballet *Liebestod* by V. Hubarenko. On the one hand, due to the lack of a specific plot reference, this ballet can be considered as plotless, although having a metaphorical and philosophical title. At the same time, by exploring the sound material of the work, we can clearly see that it is a new intonational reading of the opera *Alpine Ballad* by V. Hubarenko, which in turn is based on the musical interpretation of Vasiliy Bykov's novel of the same title. A similar understanding, which assumes the presence in *Liebestod* of an 'associative musical text'³⁵, based on the memory and aesthetic ideals of the source text', which is used as a 'semantic stimulus for

³⁴ *Словник іншомовних соціокультурних термінів*, source: https://slovnnyk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [as of March 18, 2020]; [*Slovnnyk inshomovnykh sotsiokul'turnykh terminiv*, source: https://slovnnyk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81] [as of March 18, 2020]].

³⁵ The concept of "associative musical text" was introduced by O. Solomonova in: Соломонова Ольга, *Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження*, [in:] *Тези II Міжнародної наукової конференції "Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології"*, source: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [as of March 14, 2021]. [Solomonova Ol'ha, *Asotsiatyvnyy muzychnyy tekst: defynitsiya, metodolohiya doslidzhennya*, [in:] *Tezy II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi "Problemy metodolohiyi suchasnoho mystetstvovnavstva ta kul'turolohiyi"*, source: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [as of March 14, 2021]].

the consciousness of the recipient'³⁶, allows the symphony ballet to become *linked* to the opera *Alpine Ballad* and therefore to *incorporate* the opera plot analogies into the intonational plot of the symphony ballet.

In turn, the plot element of a ballet, often influences the ethnic aspects of ballet music. Based on this criterion it is possible to classify ballet works into versions that are non-ethnic and those that present clear ethnic features: Ukrainian (*May Night* by Y. Stankovych or *Kobzar* by Y. Shevchenko) or Eastern (*Gagaku* by V. Polova or *Gaka* by M. Shalygin).

The last typological criterion for contemporary ballet classification is the **target age group**. According to this criterion, ballet works can be classified as “for children” and “for adults”. It should be noted that ballets for children play a significant role in the repertoire of contemporary Ukrainian ballet. Among the ballets in this group, the following are worth mentioning: *Buzzy-Wuzzy Fly*³⁷, *The Pumpkin Walks around the Garden*³⁸, *Maugliana*³⁹, *Alice in Wonderland*⁴⁰ and *The Snow Queen*⁴¹ by Andriy Bondarenko, *Buratino and the Magic Violin, Bartmaley and Aybolit, Katrusia*⁴² by Y. Shevchenko, *Buzzy-Wuzzy Fly*⁴³ by Yuri Kitsyla, etc.

Conclusion

The performed analyses lead to the following conclusions. Contemporary Ukrainian ballet art, at the core of which are the musical, theatrical and choreographic works created by Ukrainian authors during the last forty years, defined as contemporary Ukrainian ballet, is characterised by considerable artistic diversity. The study of the theoretical aspects related to the terminology and typology of ballet allowed the author to create a musicological typology of the ballet genre that has a general methodological character. Therefore, this typology can be adapted to the national character of ballet performances. Based on the typologies created by Valentina Kholopova and Maria Zagaykewych already used in musicology, the author proposed her own typology based on the following criteria:

- origins and evolution of ballet music,
- concept of sonic representation of musical material – instrumentation,

³⁶ Ibid., p. 140.

³⁷ *Муха-Цокотуха* [Mukha-Tsokotukha].

³⁸ *Ходить гарбуз по городу* [Khodyt harbuz po horodu].

³⁹ *Маугліана* [Mauhliana].

⁴⁰ *Аліса в країні чудес* [Alisa v kraini chudes].

⁴¹ *Снігова королева* [Snihova koroleva].

⁴² *Катруся* [Katrusia].

⁴³ *Муха-Цокотуха* [Mukha-Tsokotukha].

- structure and size criterion,
- genre definition,
- presence or absence of a plot,
- ethnic aspects of ballet music,
- target age group of the work.

It has been shown that despite the fact that the typology of contemporary Ukrainian ballet is seen as *scientific abstraction*⁴⁴, the proposed typology of contemporary Ukrainian ballet allowed to both highlight the common features of modern ballet works and include different approaches towards ballet music creation.

Translated from Polish by Bartłomiej Sanecki

References

Studies

- Загайкевич Марія, *Драматургія балету*, Наук. думка, Київ 1978; [Zahaykevych Mariya, *Dramaturhiya baletu*, Nauk. dumka, Kyiv 1978].
- Мищенко Марина, *Сучасна культура України (друга половина XX – початок XXI ст.): навч.-метод. посіб. з курсу “Історія української культури”*, НТУ “ХПІ”, Харків 2014; [Mishchenko Maryna, *Suchasna kul'tura Ukrainy (druha polovyna XX – pochatok XXI st.): navch.-metod. posib. z kursu “Istoriya ukrayins'koyi kul'tury”*, NTU „KHPI”, Kharkiv 2014].
- Соломонова Ольга, *“И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”*. *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006; [Solomonova Ol'ga, *„I kogda smeyet-sya litso –vmeste s nim ne veselit-sya um”*. *Smekhovoye zazerkal'ye russkoy muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006].
- Холопова Валентина, *Формы музыкальных произведений: Учебное пособие*, Лань, Санкт-Петербург 1999; [Kholopova Valentina, *Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye*, Lan', Sankt-Peterburg 1999].
- Шариков Денис, *Мистецтвознавча дисципліна хореологія як феномен художньої культури. Типологія хореографії*, Частина 3, Кафедра театрального мистецтва. Київський міжнародний університет, Київ 2013; [Sharykov Denys, *Mystetstvoznavcha dystsyplina khoreolohiya yak fenomenkhudozhn'oyi kul'tury. Typolohiya khoreohrafiyi*, Chastyna 3, Kafedra teatral'noho mystetstva. Kyiviv'skyi mizhnarodnyy universytet, Kyiv 2013].

⁴⁴ Соломонова Ольга, *“И когда смеется лицо – вместе с ним не веселится ум”*. *Смеховое зазеркалье русской музыкальной классики*, Задруга, Киев 2006; [Solomonova Ol'ga, *“I kogda smeyet-sya litso –vmeste s nim ne veselit-sya um”*. *Smekhovoye zazerkal'ye russkoy muzykal'noy klassiki*, Zadruga, Kiyev 2006 p. 215].

Research papers

Афоніна Олена, *Музична основа сучасних українських балетів*, “Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал” 2020, no. 3, pp. 121–126; [Afonina Olena, *Muzychna osnova suchasnykh ukrayins'kykh baletiv*, “Visnyk Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv: nauk. zhurnal” 2020, no. 3, pp. 121–126].

Калениченко Анатолій, *Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці*, “Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.”, vol. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, Київ 2009, pp. 106–113; [Kalenychenko Anatoliy, *Napryamy, styli, techiyi ta estetychni sytuatsiyi v ukrayins'kiy muzytsi*, “Ukrayins'ke mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennya, retsenziyi: Zb. nauk. pr.”, vol. 9, ІМФЕ ім. М.Т. Рyl's'ko ho NAN Ukrayiny, Kyiv 2009, pp. 106–113].

Левко Вероніка, *Актуальні тенденції концертного життя України кінця ХХ – початку ХХІ століття*, “Культура і сучасність” 2016, no. 1, pp. 98–104; [Levko Veronika, *Aktual'ni tendentsiyi kontsertnoho zhyttya Ukrayiny kintsya ХХ – pochatku ХХІ stolittya*, “Kul'tura i suchasnist” 2016, no. 1, pp. 98–104].

Підлипська Аліна, *Репертуар балетного театру України кінця ХХ – початку ХХІ століття: типологія та проблеми*, “Вісник КНУКІМ. Серія: Мистецтвознавство” 2017, vol. 36, pp. 86–94; [Pidlyps'ka Alina, *Repertuar baletnoho teatru Ukrayiny kintsya ХХ – pochatku ХХІ stolittya: ty polohiya ta problemy*, “Visnyk KNUKIM. Seriya: Mystetstvoznavstvo” 2017, vol. 36, pp. 86–94].

Свистун В'ячеслав, *Нова музика» як музика авангарду та постмодерну: до проблеми хронологічно-понятійної топографії*, “Гілея: науковий вісник” 2017, vol. 118, pp. 269–273; [Svystun V'yacheslav, *Nova muzyka» yak muzyka avanhardu ta postmodernu: do problemy khronolohichno-ponyatiynoyi topografiyi*, “Hileya: naukovyy visnyk” 2017, vol. 118, pp. 269–273].

Терентьева Наталья, *Аудитория балета: типологический анализ*, “Теория и практика общественного развития: научный журнал” 2013, no. 11, vol. 2, pp. 147–150. [Terent'yeva Natal'ya, *Auditoriya baleta: tipologicheskyy analiz*, “Teoriya i praktika obshchestvennogo razvitiya: nauchnyy zhurnal” 2013, no. 11, vol. 2, pp. 147–150].

Dictionary entry

Балет, [in:] *Балет. Энциклопедия*, гл. ред. Ю.Н. Григорович, Сов. Энциклопедия, Москва 1981, p. 42; [*Balet*, [in:] *Balet. Entsiklopediya*, gl. red. Yu.N. Grigorovich, Sov. Entsiklopediya, Moskva 1981, p. 42].

Websites

- Словник іншомовних соціокультурних термінів*, source: https://slovnuk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [as of March 18, 2020]; [*Slovnuk inshomovnykh sotsiokul'turnykh terminiv*, source: https://slovnuk.me/dict/social_terms/%D0%BF%D0%B5%D1%80%D1%84%D0%BE%D1%80%D0%BC%D0%B0%D0%BD%D1%81 [As of March 18, 2020]].
- Словник української мови*, source: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj> [as of March 14, 2020]; [*Slovnuk ukrayins'koyi movy*, source: <http://sum.in.ua/s/suchasnyj> [as of March 3, 2020]].
- Соломонова Ольга, *Асоціативний музичний текст: дефініція, методологія дослідження*, [in:] *Тези II Міжнародної наукової конференції „Проблеми методології сучасного мистецтвознавства та культурології”*, source: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [as of March 14, 2021]; [*Solomonova Ol'ha, Asotsiatyvnyy muzychnyy tekst: defynitsiya, metodolohiya doslidzhennya*, [in:] *Tezy II Mizhnarodnoyi naukovoyi konferentsiyi „Problemy metodolohiyi suchasnoho mystetstvoznavstva ta kul'turolohiyi”*, source: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/conf_docs/tesy/2020-12/Tesy-metodology_final.pdf [as of March 14, 2020]].

Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny

Streszczenie

Artykuł przedstawia autorską typologię współczesnego baletu w kontekście muzykologicznym. Proponowana klasyfikacja z jednej strony opiera się na już istniejących typologiach baletu jako gatunku tanecznego, z drugiej zaś proponuje nowe kryteria podziału dotyczące *stricte* muzycznych aspektów spektakli baletowych. Typologia obejmuje dzieła baletowe kompozytorów ukraińskich z lat 1980–2020.

Słowa kluczowe: współczesny balet ukraiński, typologia, kryteria typologii baletu, sztuka współczesna, twórczość współczesnych kompozytorów ukraińskich.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.09>

Наталія СИДІР [Nataliia SYDIR]

<https://orcid.org/0000-0002-2490-9097>

Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko (Ukraine)

e-mail: natalie.sydir@gmail.com

Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the 20th Century: Stylistic and Form-building elements

How to cite: Наталія Сидір [Nataliia Sydir], *Ballade for Piano and Orchestra in the First Half of the 20th Century: Stylistic and Form-building elements*, "Edukacja Muzyczna" 2021, nr 16, pp. 149–160.

Abstract

This article presents a comparative analysis of creative solutions within the genre of ballades for piano and orchestra in works created by local and foreign composers in the first half of the 20th century, such as L. Różycki, G. Tailleferre, B. Britten, N. Medtner, and I. Shamo. It has been determined that most works are characterised by purposeful inspiration which influenced their style. The basis of the genre lies in the synthesis of various features of the folk ballad and the poetic piano concerto. The first component combines epic song features, parts of folk songs or their arrangements, and declamatory melodies. The second one can be noticed in the different types of cooperation between the soloist (or soloists) and the orchestra, in the combination of features characteristic for single-part and cyclic forms (suite, rhapsody or different types of cyclic sonatas), and in the logic behind juxtaposing contrasting genre features or the figurative transformation of monothematic variants.

Keywords: genre origin of the ballade for piano and orchestra, purposeful inspiration, poetic concerto, features of a folk ballad.

Date of submission: December 21, 2021

Review 1 sent/received: January 8, 2022 / February 24, 2022

Review 2 sent/received: January 8, 2022 / January 24, 2022

Review 3 sent/received: February 18, 2022 / March 17, 2022

Date of acceptance: March 29, 2022

The ballade and rhapsody genres were incorporated into the piano art of Romanticism through works created by composers such as F. Chopin and F. Liszt. They were then significantly developed and therefore transformed as a genre. However, at the turn of the 19th and 20th centuries, the rhapsody transformed from a solo piece into a work to be performed by a soloist and orchestra. Ballades, however, were mostly written as instrumental pieces as well as inter-genre compositions. Ballades for piano and orchestra of the first half of the 20th century are rarely encountered and seldom analysed from a musicological standpoint. They are often mentioned in connection with general romantic style, genres, form-building features¹, or appear as examples of creativity of individual artists². The purpose of this article is to compare specific features of the

- ¹ О. Бегичева, *Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: жанровый обзор*, “Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение”, 2018, no. 4, pp. 206–211 [O. Behycheva, *Romantycheskaya ballada v russkom muzykal’nom yskusstve XIX–XX vv.: zhanrovyy obzor*, “Vestnyk Aдыheyskoho hosudarstvennoho unyversyteta. Seryya 2: Fylohohyya y yskusstvovedenye”, 2018, no. 4, pp. 206–211]. В. Жимолостнова, *Балада й специфіка її перетворення у західноєвропейському музичному романтизмі*, (typescript of an art history candidate’s dissertation written under the supervision of L. S. Neboliubova, 17.00.03) Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv 2003 [V. Zhymolostnova, *Balada y spetsyfika yiyi peretvorennya u zakhidnoyevropeys’komu muzychnomu romantyzmi*, (typescript of an art history candidate’s dissertation written under the supervision of L. S. Neboliubova, 17.00.03), Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv 2003; Н. Пастеляк, *Поємність в українській фортепіанній музиці першої половини XX ст. як принцип художнього мислення*, (typescript of an art history candidate’s dissertation written under the supervision of L. O. Kyuanovska, 17.00.03), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv 2009 [N. Pastelyak, *Poemnist’ v ukrayins’kyy fortepiannyy muzytsi pershoyi polovyny KHKH st. yak pryntsyv khudozhn’oho myslennya*, (typescript of an art history candidate’s dissertation written under the supervision of L.O. Kyuanovska, 17.00.03), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv 2009; М. Ярко, *Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі XX століття: проблеми інтерпретації*, [in] *Романтизм у культурній генезі: Збірн. матеріалів міжнар. конф. „Німецький романтизм і європейська культура XX ст.”*, Видавництво Вимір, Дрогобич 1998, pp. 127–133 [M. Yarko, *Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsiyi vukrayins’kyy muzychnyy kul’turi KHKH stolittya: problemy interpretatsiyi*, [in:] *Romantyzm u kul’turniy henezi: Zbirn. materialiv mizhnar. konf. “Nimets’kyy romantyzm i yevropeys’ka kul’tura 20 st.”*, Vydavnytstvo Vymir, Drohobych 1998, pp. 127–133]; S. Northcote, *The ballade in music*, publishing house Oxford university press, London; N. Y.; Toronto 1942; C. A. Newsom, *Pairing Research Questions and Theories of Genre*, “A Case Study of the Hodayot. Dead Sea Discoveries”, 2010, no. 17, pp. 270–288.
- ² Т. Невінчана, *Невтомний у пошуках*, “Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського”, Київ 2015, no. 2, pp. 17–31 [T. Nevinchana, *Nevtomnyu u poshukakh*, “Chasopys Natsional’noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny Imenip. I. Chaykovs’koho”, Kyiv 2015, no. 2, pp. 17–31; J. Gelfand, *Germaine Tailleferre (1892–1983). Piano and Chamber works*, publishing house University of Cincinnati, Cincinnati 1999; J. Kański, *Poematy symfoniczne Ludomira Różyckiego. Melodyka i problemy treści*, “Muzyka: kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk”, 60 (1971) 16/1, pp. 21–49; B. Martyn, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, publishing house Routledge, NY 2017.

ballade for piano and orchestra of the first half of the 20th century within the works by composers from different European countries (Poland, France, Britain, Russia and Ukraine) while taking into account common features as well as individual style. The analysis is based on works by the main representatives of the musical art of the period known for their originality and creative solutions in relation to style and form.

One of the first composers who turned to this genre in the 20th century was Ludomir Różycki, a member of the Młoda Polska artists society. The other members of the group were Apolinary Szeluto, Karol Szymanowski, and Grzegorz Fitelberg. The first compositional success for the musician was the symphonic scherzo *Stańczyk* op. 1, performed under the baton of Emil Młynarski at the Warsaw Philharmonic. Early chamber and piano compositions are noticeably influenced by Impressionism, while symphonic works feature rich orchestration, rapid dynamic development akin to Richard Strauss's symphonism.

The *Ballade for Piano and Orchestra* op. 18 was a diploma composition by the composer who was awarded a gold medal at graduation from the conservatory. The work was dedicated to the talented pianist and teacher Jerzy Lalewicz (later on both artists were connected to Lviv through their teaching and performance activities). At the premiere, the solo part was performed by Ignacy Rosenbaum, while the composer himself conducted the student symphony orchestra.

At the style and melody level, the work was influenced by traditional ballades by F. Chopin and by concertos by E. Grieg, S. Rachmaninoff, and I. Paderewski. The piano part draws inspiration from traditional romantic concertos. It is spectacular and expressive, rich in virtuosity, aimed at demonstrating the full capabilities of the instrument. The orchestra part, by contrast, is modest but is characterised by rich timbre and instrumental ingenuity.

The piece by Ludomir Różycki is a freely interpreted sonata. The energetic main movement (*Allegro con calore* in G major) is written in a narrative form, like a song. It is strictly diatonic, abounds in virtuosic passages and is presented as a complete section. In the exposition, the orchestra performs an accompaniment function, except for framing (modest chord entry and passage to the side theme). The side part is contrasted with the main movement in form and tempo (*Andante*, D major) and has a double exposition inherent to concertos alternately highlighting the orchestra and the soloist. When the theme is played by the piano, it is combined with separate melodic undertones of the French horn, woodwinds and low strings. In the development part (*Doppio movimento*, 2/2), the thematic material is transferred to the orchestra. It then transforms from dreamy contemplation into Wagnerian pathos, while the piano performs sonorous, refined, and bizarre figures, which soon become dramatic and grow into cascades of chromatic octave passages. The decline in dynamics and texture richness before the recapitulation move back to a more static character of the

beginning. In terms of tonality and structure, the recapitulation is quite traditional. Both themes consolidate the main tone, in the scale and tempo of the exposition. However, this time the performance of the main part in the main key becomes grandiose and textured. The piece is characterized by an interesting interaction with the orchestra which constantly balances between a duet of voices and pedal harmony support in the strong parts. The side part in the main key generally retains the expository imagery. However, in the coda (*Grandioso*) both themes acquire a majestic, powerful symphonic sound, and the main tone verges on bold colouring deviations (A-flat major, G-flat major). Its final consolidation appears in the last fading period based on the orchestral introduction.

The *Ballade* for piano by Germaine Tailleferre, a member of the French composers association Les Six, is one of the finest examples of the artist's vast and diverse work. Its prototype (*Morceau symphonique*) appeared in 1920. It was an exceptionally prolific period for the Paris Conservatory graduate and a successful debutant in various genres. She collaborated with iconic composers and performers of her time. The first artist to perform her *Piano Concerto* (1919) was Alfred Cortot. Tailleferre also had extensive contact with Maurice Ravel at his home in Montfort-l'Amaury, and at his insistence took part in the Prix de Rome. Under his influence, the original idea was thoroughly rethought and was completed in 1922 (at that time the author rearranged the composition for two pianos).

The following year, the *Ballade* was performed for the first time by Ricardo Viñes, to whom the work was dedicated. A few years later (1926), in Queen's Hall, the composition was performed rather unsuccessfully by Clifford Curzon, which caused a long-lasting wave of bitter criticism in the English-speaking society. However, the next generation of artists (La Jeune France musical society) considered it necessary to maintain tradition by including this work in their first concert, which was again performed by Ricardo Viñes and the Paris Symphony Orchestra under the baton of Roger Désormière³.

Compared to the first version of the piece, which was composed of three parts (*Modéré – Un peu plus animé – Lent*), the final version became longer and had the following structure: *Modéré – Assez lent – Mouvement de valse – Lent*. It combined orchestral colouring and piano virtuosity.

The first movement (*Modéré*) is written in an impressionist style: it maintains a picturesque and contemplative character with non-periodically variable time signatures (3/4, 5/4, 6/4, 9/4, 2/2), the functions of the melody are replaced by a variable ostinato pattern, which is timbre influenced by woodwinds and high strings. The piano part is melodious and colourful, with many figurative passages. The subsequent movement (*Assez lent*, E-flat minor, 9/4) features

³ G. Haquard. *Germaine Tailleferre, la Dame des Six*, maison d'édition L'Harmattan, Paris 1999, p. 53.

a leading piano part, with a declamatory and narrative melody, as well as a pulsing chord accompaniment, which is occasionally complemented with oboe phrases. The function of the orchestra is reduced to colourful pedal chords in the background. Several waves of growth lead to short culminating bursts, which are then instantly dispersed by a decline in dynamics and the exclusion of most orchestral parts. Small dynamic virtuosic chords lead to the third movement (*Mouvement de valse*, 5/4). Bitonal linear ideas in the orchestra and solo parts, which probably interested the composer in the work of Igor Stravinsky (in 1921 she made a piano transcription of his ballet *Petrushka*), were very effectively used. It is worth mentioning that the composer occasionally turned to similar techniques in the second part of her cycle *Jeux de plein air* (*Cache-cache mitoula'*), written in 1917. Stylistically, the third movement also evokes Prokofiev's neoclassical melodies with a somewhat extended tonality (in particular, the alternation of lyrical instrumental melodies and the agility of a toccata).

The final movement (*Lent*), which features a gradual passage from D-sharp minor to C major, sees a return to the orchestra's resonant pedal chords (with prevailing plagality) against which the soloist performs a slow unison, declamatory melody with a variable metre.

The English composer Benjamin Britten took a completely different approach in the *Scottish Ballad* (1941). The composer was particularly interested in the folklore of different nations, which influenced his compositions: *Canadian Carnival*, *Songs from the Chinese*, *An American Overture* and *Quatre Chansons Françaises*. However, this piece was written for somewhat nostalgic reasons during the trip of the 28-year-old composer to California (USA) for a married couple of concert pianists Ethel Bartlett and Rae Robertson, who came from Scotland. The composer dedicated his work to Ethel Bartlett and Rae Robertson who gave the first performance with the Cincinnati Symphony Orchestra under the baton of Eugene Goossens. This work is a large-scale piano and orchestra composition, which resembles a monumental fresco. The main themes are related to fables and epic stories, with dramatic plot collisions, typical for the English folk theatre, but the author's ideas are carefully structured and implemented.

The piece is written for two pianos and a large symphony orchestra. In an effort to enrich the timbre and the colour palette of the orchestra, the composer used a triple number of musicians with an expanded brass section, harp, and an increased number of drums, with added cymbals, bongos, and others. The main theme of the solo parts is based on the material from a number of Scottish melodies (*Dundee*, *Turn Ye to Me*, *Flowers of the Forest*). The figurative structure of the movements is determined by the content of its song prototypes, so the structure of the work leans towards a contrast-component form.

The variational development of the first theme is grave and tragic (Example 1).

Example 1. B. Britten. *Scottish Ballad* for two pianos and orchestra. First theme, bars 1–10 bars.

The second theme (*Alla marcia funebre. Lento maestoso*), which is introduced after improvisation chords, bears the features of a mourning procession (Example 2).

Example 2. B. Britten. *Scottish Ballad* for two pianos and orchestra. Second theme, bars 50–60.

The final movement has the character of an old traditional Scottish dance (*Highland Fling*) but is more of a witty parody. The work is so peculiar mostly due to the variety of genres it draws inspiration from an old Scottish psalm, a mourning march, and a final scherzo-toccata.

Nikolai Medtner became one of the leading composers whose creativity had a significant impact on the works of Ukrainian composers of the first half of the

20th century (Borys Lyatoshynsky, Viktor Kosenko, Ihor Belza). Among his compositions, there is the *Piano Concerto No. 3 in E minor "Ballade"*, which was one of the composer's last major compositions, completed in 1943. It was written during the time he emigrated to London and also after he relocated to Birmingham and Wythall due to hostilities. The composition process included progressive performances on two pianos with the English pianist Edna Iles, to whom the composer presented the score of the newly completed work. The Medtner returned to London in April 1943. The composer dedicated the *Third Concerto* to Jayachamarajendra Wadiyar Bahadur, an Indian prince who had supported Medtner and financed the recording of all his major works with the composer himself performing the piano parts. The premiere of the *Third Concerto* took place in the Royal Albert Hall on February 19, 1944, with Sir Adrian Boult conducting, and the composer at the piano (this was the last year that he performed in public).

The work is purposely inspired. It was commissioned by pianist Benno Moiseiwitsch, one of the most outstanding interpreters of the musician's piano works. According to the composer, the first movement of the concerto was inspired by Mikhail Lermontov's ballad *Rusalka*. The composer extended Lermontov's poem to the remaining movements. He symbolically depicts a Knight (a personification of a human spirit) who awakens from a magical dream, overcomes temptations, walks the path of redemption, and achieves eternal life.

The concerto is written for a double orchestra. The ratio of the solo parts to the orchestra parts is equal. The form of the composition bears the features of a ballade. It is constructed as one movement and sub-divided into three sub-movements: 1. *Con moto largamente*; 2. Interludium: *Allegro, molto sostenuto, misterioso*; 3. Finale: *Allegro molto, Svegliando, eroico*. The movements are not equal in meaning and scale: the central one serves as an interludium. The first movement (*Con moto largamento – Allegretto con moto*) shows the personal origin, the melody has a declamatory character of an aria, which grows from a single melodic core (like Berlioz's *Idée fixe*) and runs through the entire composition, bringing vivid figurative changes. The interludium impresses with a paradoxical combination of performance requirements (*Allegro, Molto Sostenuto, Misterioso* «al rigore di tempo»). It logically leads to a majestically passionate final movement. The finale has a free, improvisational structure, highlighted by changes in tempo and tonal shifts (*Allegro molto. Svegliando, eroico – Andante con moto tranquillo – Allegro molto – Coda: Maestoso, ma appassionato*). In the main key of E minor, the work maintains a dominant balance between the main and parallel tonalities (G major), but the general coda, the victorious knight anthem (*Maestoso, ma appassionato*) is in E-minor.

Example 3. N. Medtner, Piano Concerto No. 3 in E minor “Ballade”, bars 6–10.

In Ukrainian music of the first half of the 20th century piano and orchestral ballades were formed based on academic genres which in turn were based on folklore (primarily instrumental ballade variations) and poetic concertos. Among many compositions of this kind one should mention Stanislav Lyudkevych’s concerto (an orchestral arrangement of different folk ballads), Levko Revutskyi’s concerto, and a single-part piece by Mykola Silvanskyi.

In 1951, Ihor Shamo, a student in B. Lyatoshynsky’s composition class, composed a concerto-ballade for piano and orchestra which is a good example of the genre in question. The artist’s interest in folklore and his previous work on the *Ukrainian Suite* piano cycle (1948) logically led to its creation. The work was a reflection on the events of World War II because the composer entered the conservatory as a combat officer.

The piece was first performed at the graduation concert of the Faculty of Composition of the Kyiv Conservatory in 1951. The piano part was performed by the author. The next successful performance took place in Moscow and was reviewed by the famous musicologist Israel Nestiev who complimented the melodic basis of the concert: “The *Concerto-Ballade* captivates with a wide range of Ukrainian songs in its endless variety – from bold, heroic melodies and mournful kobzar melodies to transparent and bright lively dances.”⁴

⁴ И. Нестьев, *Достижения и трудности украинской музыки*, “Советская музыка”, 1951, № 12, p. 25 [Y. Nest’ev, *Dostyzennyya y trudnosti ukraynskoj muzyky*, “Sovetskaya muzyka”, 1951, no. 12, p. 25].

I. Shamo's *Concerto-Ballade* is a single-part piece with folklore elements that form the thematic material for the concerto and determine the genre of the composition. What is most peculiar about this single-part work is the poetic structure of the cycle, which contains four movements with a symphonic structure: an intense dramatic *Allegro*, a folklore scherzo, and a slow, recitative and expressive movement, the majestic finale, which combines all the dramatic lines. The composer chose the symphonic type as the basis of the synthetic concerto model, where the piano is presented as an important orchestral voice. The piano part is also close to Rachmaninov's tradition.

Conclusions

The genre of ballades for piano and orchestra in the first half of the 20th century is typical for European composers. Each of the artists finds individual ways for interpreting the genre from a style and form standpoint.

The *Ballade for piano and orchestra* op. 18 by L. Różycki is a good example for showing the development of Chopin's ballade prototype (free sonata, national colouring of melody without citing folklore, narrative, eventfulness, figurative transformation of themes, framing the work with common material, typical for epic genres) and concerto (virtuosity, alternate exposure of themes, change of roles of the orchestra and the soloist from accompaniment to equipollent and complementary).

The ballade features in G. Tailleferre's work of are shown through large-scale "single-componentness", slow development with frequent dramatic stops, narrative tone of leading melodic lines, eventful and picturesque dramatic development expressed through contrasting style and genre elements, epic features of slow and common framing.

Britten's interpretation of the ballade for piano and orchestra is connected with the relevant folklore and genre indications and contains not only thematic quotations but also refers to the content of the quoted works. This dictates the choice of means of expression and formation principles (variation and rhapsody) as well as the richness of timbre.

N. Medtner's concerto (subtitled *Ballade*) has a number of similar features with the romantic ballade: program, movement, a combination of a single-part work with cyclic form, narrative as the basis for melody, monothematism, free form governed by narrative rules.

I. Shamo's work demonstrates the features of the ballade, as a synthesis of folk genres and poetry in terms of the form. It presents a figurative transformation of leading themes, the contrast between genre and image, united with the general development of the piece.

While there are noticeable differences in style and unique creative decisions, there are also certain common aspects. Most of the works of this genre were created to expand the repertoire of renowned artists who cooperated with the composers. Their works reflected the stylistic palette of the given period or their creative association. To summarise the current trends in the development of this genre, the author presented the origin of works with a romantic prototype by different composers, reviewed the genre varieties, considered their form-building principles, and stated the stylistic priorities of the genre. The origin of the genre lies in the synthesis of features of the folk ballad and the poetic piano concerto. Further research may reveal national or individual stylistic features of different genre varieties and show how they may develop in the postmodern era.

References

Studies

- Gelfand Janelle, *Germaine Tailleferre (1892–1983). Piano and Chamber Works*, publishing house University of Cincinnati, Cincinnati 1999.
- Haquard Georges, *Germaine Tailleferre, la Dame des Six*, maison d'édition L'Harmattan, Paris 1999, p. 53.
- Martyn Barrie, *Nicolas Medtner: His Life and Music*, publishing house Routledge, NY 2017.
- Northcote Sydney, *The Ballade in Music*, publishing house Oxford university press, London; N. Y.; Toronto 1942.
- Жимолостнова Вероніка, *Балада й специфіка її перетворення у західно-європейському музичному романтизмі*, (typescript of an art history candidate's dissertation written under the supervision of L. S. Neboliubova, 17.00.03) Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv 2003 [Zhymolostnova Veronika, *Balada y spetsyfika yiyi peretvorenniya u zakhidnoyevropeys'komu muzychnomu romantyzmi*, (typescript of an art history candidate's dissertation written under the supervision of L. S. Neboliubova, 17.00.03) Pyotr Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine, Kyiv 2003.
- Пастеляк Неоніла, *Поємність в українській фортеп'яній музиці першої половини ХХ ст. як принцип художнього мислення*, (typescript of an art history candidate's dissertation written under the supervision of L.O. Kyvanovska, 17.00.03), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv 2009 [Pastelyak Neonila, *Poemnist' v ukrayins'kiy fortepianniy muzytsi pershoyi polovyny KHKH st. yak pryntsyv khudozhn'oho myslennya*, (typescript of an art history candidate's dissertation written under the supervision of

L.O. Kyuanovska, 17.00.03), Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, Lviv 2009.

Articles

- Бегичева Ольга, *Романтическая баллада в русском музыкальном искусстве XIX–XX вв.: жанровый обзор*, “Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение”, 2018, no. 4, pp. 206–211 [Behycheva Ol’ha, *Romantycheskaya ballada v rusском muzykal’nom yskusstve XIX–XX vv.: zhanrovyy obzor*, “Vestnyk Aдыheyskoho hosudarstvennoho unyversyteta. Seryya 2: Fylohohyya y yskusstvovedenye”, 2018, no. 4, pp. 206–211].
- Kański Józef, *Poematy symfoniczne Ludomira Różyckiego. Melodyka i problemy treści*, “Музыка: кварталник Института Сztuki Польской Академии Наук”, 60 (1971), vol. 16/1, pp. 21–49.
- Newsom Carol A., *Pairing Research Questions and Theories of Genre*, “A Case Study of the Hodayot. Dead Sea Discoveries”, 2010, no. 17, pp. 270–288.
- Нестьев Израиль, *Достижения и трудности украинской музыки*, „Советская музыка”, 1951, no. 12, pp. 22–31 [Nest’ev Yzrayl’, *Dostyzhenyya y trudnosti ukraynskoy muzyky*, “Sovetskaaya muzyka”, 1951, no. 12, pp. 23–31].
- Невінчана Тамара, *Невтомний у пошуках*, „Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського”, Київ 2015, no. 2, pp. 17–31 [Nevinchana Tamara, *Nevtomnyu u poshukakh*, “Chasopys Natsional’noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny Imenip. I. Chaykovs’koho”, Kyiv 2015, no. 2, pp. 17–31].
- Ярко Марія, *Естетика романтизму та романтичні традиції в українській музичній культурі XX століття: проблеми інтерпретації*, [in:] *Романтизм у культурній генезі: Збірн. матеріалів міжнар. конф. “Німецький романтизм і європейська культура XX ст.”*, Видавництво Вимір, Дрогобич 1998, pp. 127–133 [M. Yarko, *Estetyka romantyzmu ta romantychni tradytsiyi vukrayins’kiy muzychniy kul’turi KHKH stolittya: problemy interpretatsiyi*, [in:] *Romantyzm u kul’turniy henezi: Zbirn. materialiv mizhnar. konf. “Nimets’kyy romantyzm i yevropeys’ka kul’tura 20 st.”*, Vydavnytstvo Vymir, Drohobych 1998, pp. 127–133].

Gatunek ballady na fortepian z orkiestrą pierwszej połowy XX wieku – aspekty stylistyczne i formotwórcze

Streszczenie

Artykuł jest poświęcony analizie porównawczej twórczych rozwiązań w zakresie gatunku ballady na fortepian z orkiestrą, w dorobku kompozytorów różnych krajów, których twórczość przypada na pierwszą połowę XX wieku – takich jak: L. Różycki, G. Tailleferre, B. Britten, N. Medtner i I. Shamo. Charakterystyczne, że większość utworów ma celowo ukierunkowaną inspirację, co wpływa na ich stylistykę. Geneza tego gatunku muzycznego tkwi w syntezie cech ballady typu ludowego z koncertem fortepianowym typu poetyckiego. Pierwsza z tych składowych łączy cechy gatunku pieśni epickiej, cytaty z pieśni ludowych lub ich stylizacje, deklamacyjność melodii; druga przejawia się w różnych typach współdziałania pianisty z orkiestrą, połączenia cech charakterystycznych dla gatunków jednoczęściowych i cyklicznych (suite, rapsodia czy też sonata cykliczna w różnych odmianach) i w wynikającej z tego połączenia – logiki zestawiania kontrastów cech gatunkowych czy też obrazowej transformacji wariantów monotematycznych.

Słowa kluczowe: geneza gatunkowa ballady na fortepian i orkiestrę, inspiracja ukierunkowana, poetycka forma koncertu, cechy ballady ludowej.