

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie
Szkoła Doktorska

Dmytro Holovenko

nr albumu: 10319

praca doktorska

Roland Dyens i jego twórczość na gitarę solo

Promotor:
Prof. dr hab. Andrzej Białko

Kraków 2023

SPIS TREŚCI

Wstęp	3
I Człowiek i muzyka	5
1. Człowiek.....	9
2. Muzyka.....	23
II Analiza dzieł wybranych	43
1. Ujęcia syntetyczne wybranych utworów	43
1.1. Erik Satie - <i>Gnossienne</i> nr 1.....	43
1.2. Dizzy Gillespie - <i>Night in Tunisia</i>	45
1.3. Roland Dyens - <i>Comme le Jour</i>	47
1.4. Fryderyk Chopin - <i>Walc</i> nr 2 op. 19.....	49
1.5. Roland Dyens - <i>After Christmas Feeling</i>	51
1.6. Oscar Hammerstein II - <i>All the Things You Are</i>	53
1.7. Claude Nougaro - <i>Cecille ma Fille</i>	55
1.8. Heitor Villa-Lobos – <i>Aria z Bachianas Brasileiras</i> nr 5.....	57
1.9. <i>Roland Dyens - Hommage à Villa Lobos</i>	59
III Zagadnienia wykonawcze	64
1. Technika.....	66
1.1. Strojenie i skordatura.....	66
1.2. Tłumienie.....	69
1.3. Flażolety i <i>tapping</i>	71
1.4. <i>Glissando, portamento</i> i <i>bend</i>	74
1.5. Techniki prawej ręki (<i>arpeggio, rasgueado, tamburo, tremolo, dedillo, pizzicato</i>).....	76
1.6. Techniki perkusyjne i inne efekty brzmieniowe.....	78
2. Interpretacja.....	83
2.1. Dynamika.....	83
2.2. Czas.....	85
2.3. Barwa i artykulacja.....	86
2.4. Charakter.....	88
Refleksje końcowe	90
Bibliografia	93
Aneksy	95
Katalog notacji Dyensa.....	95
Wybrane świadectwa.....	97

W ciągu ostatnich dekad gitara klasyczna przeżywa dynamiczny rozwój. Nieustannie wzrasta poziom wykonawczy, powstają liczne nowe utwory i aranżacje, w tym kameralne, rozwijają się technologie budowy instrumentów, organizowane są prestiżowe festiwale i konkursy. Zmienia się również postrzeganie gitary przez innych muzyków i słuchaczy: zamiast niszowego instrumentu, „służącego głównie do akompaniamentu” gitara zaczyna być traktowana jako samodzielny i atrakcyjny instrument. Ogromną rolę w tym procesie odegrał Roland Dyens (1955-2016) – wybitny francuski gitarzysta tunezyjskiego pochodzenia, kompozytor, wykonawca, aranżer, pedagog i wielki popularyzator gitary, który znacząco wzbogacił jej literaturę i wzmógł proces jej rozwoju, tworząc zaawansowane technicznie prace o wysokiej wartości estetycznej.

Od lat fascynowałem się twórczością Dyensa, grałem jego utwory i aranżacje. Wieść o przedwczesnej śmierci twórcy wstrząsnęła zarówno mną, jak i wieloma gitarzystami na całym świecie, dlatego rok po jego odejściu postanowiłem wspólnie z członkami Koła Naukowego Gitarzystów i wykładowcami Katedry Gitary i Harfy Akademii Muzycznej imienia Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, zorganizować sesję naukową *Hommage à Roland Dyens*, upamiętniającą artystę. Była to bardzo ciekawa sesja, na której oprócz wysłuchania koncertu studentów i gości, wykładu Krzysztofa Cyrana i obejrzenia wystawy obrazów Doroty Pietrzyk mogliśmy porozmawiać także z siostrą kompozytora – Laurą Dyens. To właśnie znajomość z nią i późniejsze podróże do Paryżu na jej zaproszenie, gdzie poznałem przyjaciół artysty, pogłębiły moje zainteresowanie twórczością Dyensa, dlatego, kiedy pod koniec studiów magisterskich postanowiłem kontynuować naukę w Szkole Doktorskiej, to temat pracy miałem już wybrany i przemyślany.

Literatura na temat Dyensa jest dosyć skromna, jest to jedynie kilka prac naukowych w języku angielskim, artykuły, wywiady i nagrania z występów i lekcji mistrzowskich twórcy. Praktycznie brak jest źródeł w języku polskim. Wynika to z tego, że twórca odszedł stosunkowo niedawno i jego twórczość nie została jeszcze dokładnie zbadana. W bibliografii, oprócz źródeł dotyczących bezpośrednio Dyensa, znalazły się także prace naukowe poświęcone analizie i interpretacji, dualizmowi kompozytora-wykonawcy oraz strony internetowe i wywiady z twórcą i jego najbliższymi. Nie mam wątpliwości, że stan rzeczy się zmieni w przyszłości i pojawi się więcej źródeł, gdyż jego muzyka nie traci na aktualności i ze względu na wielość występujących nowatorskich rozwiązań ma znaczący potencjał badawczy.

Praca ma formę tryptyku: Część I – *Człowiek i muzyka*, w której znalazła się biografia wraz z rozważaniami na temat stylu, estetyki i źródeł inspiracji; Część II – *Analiza dzieł wybranych*, zawierająca ujęcia syntetyczne wybranych kompozycji oryginalnych i aranżacji oraz komentarz; Część III – *Zagadnienia wykonawcze*, w której są rozważania na temat techniki, interpretacji oraz notacji. W aneksie do pracy umieściłem rozmowy z przyjaciółmi Dyensa oraz katalog notacji Rolanda Dyensa z najczęściej występującymi w jego twórczości specyficznymi (często wymyślonymi przez kompozytora) sposobami notacji.

Kluczowym elementem mojej pracy badawczej i jednocześnie efektem trzyletniej nauki w Szkole Doktorskiej jest płyta *All the Things You Are*, poświęcona Dyensowi. Wszystkie nagrane utwory zostały zanalizowane i opisane w II części, dlatego zachęcam każdą osobę, czytającą tę rozprawę do sięgnięcia także po płytę, która jest zwierciadłem moich rozważań i zdobytej wiedzy w zakresie jego twórczości.

Mam nadzieję, że ta praca spełni podwójną funkcję: po pierwsze, posłuży wsparciem merytorycznym dla gitarzystów, rozpoczynającym przygodę z muzyką Dyensa lub chcących pogłębić swoją wiedzę na jej temat, a po drugie, będzie zachętą do jej odkrycia i bliższego poznania dla osób spoza kręgu gitarowego.

Część pierwsza

Człowiek i muzyka

Roland Dyens jest zaliczany do najwybitniejszych gitarzystów XX wieku. Jego świeże spojrzenie na instrument, zaawansowany warsztat wykonawczy, bogata wyobraźnia, odwaga oraz wielka pracowitość zaowocowały znakomitym i obszernym dorobkiem artystycznym. Z tematu pracy *Roland Dyens i jego twórczość na gitarę solo* wynika, że przedmiotem badań będzie zarówno twórczość, jak i życie, przy czym twórczość będzie na pierwszym planie, ponieważ dla mnie jako instrumentalisty celem pracy jest omówienie ważnych aspektów wykonawczych, analiza wybranych dzieł oraz zbadanie stylu i źródeł inspiracji, czyli wszystkiego, co służy lepszemu, bardziej świadomemu wykonaniu. Biografia twórcy w pierwszej części pracy będzie przedstawiona w ograniczonym zakresie, z niemal całkowitym pominięciem życia osobistego Dyensa. Będzie ona zawierać jedynie kluczowe wydarzenia zawodowe i artystyczne takie jak koncerty, konkursy czy publikacje. Fakty z życia osobistego są oczywiście ważne i nieraz niezbędne dla zrozumienia decyzji i stanu ducha twórcy w pewnym okresie, natomiast, na prośbę rodziny, pomijam je. Jestem pewien, że wkrótce ujrzy świat monografia tego wybitnego muzyka, która będzie stworzona przy przez jego najbliższych. Moją rolą jest zbadanie muzyki oraz prawidłowe, zgodne z zamiarami twórcy jej wykonanie.

Podczas pracy nad biografią musiałem się zmierzyć z faktem, że nikt tego wcześniej nie zrobił, dlatego jako pierwszy musiałem dokonać periodyzacji twórczości kompozytora, selekcji, weryfikacji i uporządkowania różnych faktów. Informacje, na których polegałem pochodzą ze źródeł otwartych, takich jak: prace naukowe, artykuły, wywiady z twórcą, nagrania czy notki biograficzne z koncertów Dyensa. Ważnym dopełnieniem tych źródeł są moje rozmowy z członkami rodziny i przyjaciółmi kompozytora. Niektóre z nich zostały umieszczone w aneksie do pracy jako świadectwa. Stały kontakt z rodziną twórcy, a szczególnie z Laurą Dyens oraz Orestisem Kalampalikisem – uczniem i przyjacielem Dyensa pomógł mi wyeliminować błędy, które mogłem ewentualnie popełnić.

Umownie podzieliłem drogę życiową twórcy na 7 okresów, w tym: dzieciństwo, studia, okres dojrzewania artystycznego, przeżycia związane z nasilającymi się problemami zdrowotnymi, szczyt rozkwitu twórczego oraz okres końcowy. Jest to jedynie propozycja ujęcia drogi życiowej artysty i nie mam wątpliwości, że w przyszłości powstaną bardziej rozbudowane, bardziej szczegółowe i być może inaczej zorganizowane biografie.

W celu ułatwienia orientacji stworzyłem kalendarium życia Dyensa, które umieszczam poniżej.

19.10.1955	Narodziny w Tunisie
1961	Emigracja do Francji
1964	Rozpoczęcie nauki gry na gitarze
1968	Rozpoczęcie nauki w l'École Normale de Musique de Paris
1976	Ukończenie l'École Normale de Musique de Paris Debiut artystyczny Powstanie pierwszej kompozycji pod tytułem <i>Yael</i>
1985	Poddanie się udanej i skomplikowanej operacji serca
1986	Napisanie <i>Libra Sonatiny</i>
1988	Zaliczenie do grona 100 najlepszych gitarzystów przez <i>Guitarist</i>
1997	Rozpoczęcie pracy w szkole jazzu i muzyki rockowej <i>l'École ATLA</i>
2000	Rozpoczęcie pracy w Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris
2007	Rozpoczęcie współpracy z <i>Guitar Foundation of America</i>
2008	Wydanie płyty <i>Anyway</i>
21.01.2010	Występ na koncercie poświęconym pamięci Django Reinhardta
29.10.2016	Śmierć artysty (rak płuc)
19.10.2018	Powstanie fundacji <i>Roland Dyens in the Skai</i>

Obejmuje ono najważniejsze wydarzenia, w tym osiągnięcia twórcy, o które oparta została biografia.

Drugi rozdział tej części pracy jest próbą opisanego świata muzycznego Dyensa i przyporządkowania jego twórczości w tak obszernej i zróżnicowanej systematyce stylów, tendencji i gatunków XX i XXI stulecia. Pozwala on spojrzeć na muzykę artysty w kontekście rozwoju gitary klasycznej na przestrzeni ostatnich wieków, porusza kwestię stylu i estetyki, wartości i modelu artysty uniwersalnego, łączącego w sobie kilka funkcji. Pojawia się także wątek „konfliktu” wewnętrznego u Dyensa pomiędzy pewnymi gatunkami. Odwiedzamy również zaplecze warsztatowe mistrza aranżacji i przybliżamy tajemnicę tworzenia tak udanych opracowań.

W celu przedstawienia postaci artystycznej kompozytora w sposób transparentny zaprojektowałem i umieściłem w pracy *System planetarny Rolanda Dyensa*, który naświetla takie trzy główne ogniwa jego twórczości, jak: komponowanie, aranżowanie i wykonawstwo. Jest to jeden ze schematów i tabel, które dopełniają pracę. Dla mnie jako strukturalisty są one niezwykle pomocne w poznaniu i uporządkowaniu rozmaitych faktów, cech i idei w życiu i twórczości Dyensa, a poza tym wnoszą one więcej konkretów, które w naszej humanistycznej i subiektywnej dyscyplinie wcale nie są zbędne.

„Twoja gra jest wynikiem niekończącej się ciekawości i nieskończonej odwagi, które pozwalają Ci zrealizować marzenia istniejące w twoim ponadczasowym umyśle, a których (marzeń) jest tyle, ile kroków na twoim ogromnym obszarze artystycznym.”¹”

Oscar Ghiglia o Dyensie
Soliste International, 2016 r.

¹ Tłumaczenie z angielskiego – D. Holovenko

Rozdział pierwszy

Człowiek

W słonecznej Tunezji, w rodzinie malarza i aktorki (1955-1968)

Wszystko się zaczęło pewnego pogodnego październikowego dnia w roku 1955, kiedy w starożytnym mieście, którego historia sięga czasów wielkiej Kartaginy, na północnym wybrzeżu Afryki przyszedł na świat przyszły twórca *Tango en Skai*. Był to świat postkolonialny, fragment rozpadającego się imperium francuskiego, pełen kontrastów i sprzeczności, mieszanka narodów, religii i historii. Tak więc, od samego początku Dyens przebywał na pograniczu kultur żydowskiej, francuskiej i arabskiej - w różnorodności, z której wyniósł jedną z największych swoich wartości – otwartość na świat.

Ojciec Dyensa Robert był malarzem, a matka Nina – aktorką. Mieli trójkę dzieci: Bruno, Laure i Rolanda. Robert Dyens pozostawił po sobie wiele prac, a niektóre z nich miałem przyjemność zobaczyć na własne oczy.



Robert Dyens - The Garoupe Sanctuary, Antibes, France, 1990-1999 r.²

² Źródło: <https://www.pamono.eu/robert-dyens-the-garoupe-sanctuary-antibes-france-1994-watercolor-ink-on-paper-framed>

Niewątpliwie twórczość ojca miała wpływ na młodego Rolanda, uwrażliwiając go na piękno i barwę. Dzięki temu uczył się dostrzegać detale i miał świadomość tego, czym jest wysiłek twórczy, o czym pamiętał w przyszłości, pisząc z właściwą rzetelnością już własne „obrazy” muzyczne. Nina Dyens musiała przerwać karierę aktorską, żeby opiekować się dziećmi.

Dorastając w artystycznej rodzinie przyszły kompozytor w wieku zaledwie 3 lata zaczął wykazywać zainteresowania muzyką. Uwielbiał słuchać i śpiewać, a jego ulubionym utworem w tamtych czasach była kompozycja *Johnny Guitar* Marii-Josée Neuville. Był dzieckiem spokojnym i mało aktywnym fizycznie. Miał wrodzoną wadę serca, przez co nie mógł uprawiać sportu.

W roku 1961 rodzina kompozytora, jak wiele innych rodzin świata postkolonialnego emigruje do Francji i zamieszkuje w Paryżu. W ten sposób Dyens znajduje się w sercu europejskiej kultury i otwierają się przed nim liczne możliwości.

Trzy lata później dziewięcioletni Roland rozpoczął naukę gry na gitarze. Nieco anegdotycznie brzmi historia opowiadająca o tym, co skłoniło go do wyboru instrumentu. Otóż parę miesięcy przed rozpoczęciem nauki Dyens był na obozie letnim. Jeden ze starszych kolegów miał ze sobą gitarę, dzięki czemu co wieczór grając i śpiewając skupiał na sobie uwagę wszystkich. Wtedy uwielbiający muzykę przyszły kompozytor poczuł „zdrową zazdrość”, wyobrażając sobie jak to on zachwyci swoją grą publiczność. Po powrocie do domu otrzymał gitarę w prezencie od rodziców i już nigdy się z nią nie rozstał.

Już po pierwszych zajęciach było wiadomo, że jest to „miłość od pierwszego wejrzenia”, młody twórca stał się z gitarą nierozłączny. Takie zaangażowanie w instrument miało odbicie na nauce w szkole, na innych przedmiotach, które praktycznie zaniedbał, ponieważ nic poza gitarą nie interesowało go. Wiedział, że chce być i będzie muzykiem, przez co nawet kilka razy musiał zmienić szkołę.

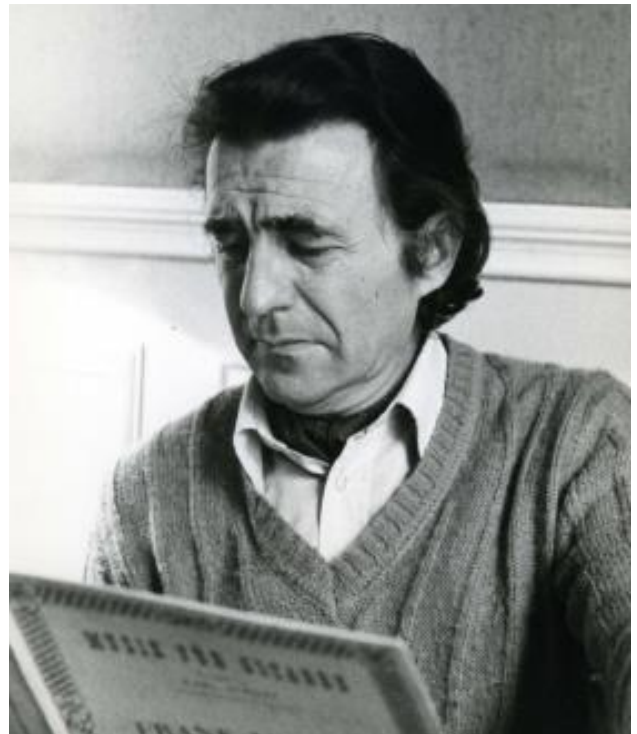
Jego pierwszym nauczycielem gitary był Monsieur Maison. Młody muzyk miał dobre relacje z nauczycielem, ale po kilku latach pedagog oznajmił rodzicom, że już niczego więcej nie nauczy Dyensa, ponieważ on już go przerósł. Rodzice widząc ogromną chęć dziecka do nauki postanowili zapisać go do bardziej zaawansowanej klasy. Od spotkania z nowym mentorem rozpoczął się nowy ważny okres jego życia.

W klasach dwóch mistrzów (1968-1976)

W wieku 13 lat Roland Dyens został przyjęty do klasy uznanego mistrza gitary Alberta Ponce’a w l’École Normale de Musique de Paris. Było to wielkie osiągnięcie i niezwykle ważny krok w jego rozwoju artystycznym. Dyens trafiając w „dobre ręce” trafiał również do konkurencyjnego środowiska w prestiżowej instytucji na wysokim poziomie, gdzie poznawał i opanowywał wymagające dyscypliny muzyczne, w tym teorię muzyki, harmonię i kontrapunkt. Te przedmioty były dla niego nie mniej ważne, niż gitara. To właśnie ich opanowanie zapewniło Dyensowi podstawy i odpowiednie narzędzia niezbędne przy komponowaniu i aranżowaniu.

Obok współpracy z Poncem niezwykle istotną była również znajomość i zajęcia z Désiré Dondeyne, u którego Dyens pobierał lekcje z przedmiotów teoretycznych. On również był wielkim autorytetem dla Dyensa. W ten sposób twórca znalazł się w klasach dwóch mistrzów i zdobył pełne i wielostronne wykształcenie muzyczne. Przybliżę w skrócie sylwetki obu pedagogów.

Alberto Ponce (1935-2019) – hiszpański gitarzysta i pedagog. Początkowo uczył się gry na gitarze u ojca, później kształcił się w Konserwatorium Barcelońskim, Konserwatorium Lizbońskim oraz Accademia Chigiana di Siena. Od roku 1962 uczył w l’École Normale de Musique de Paris i Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, gdzie udało mu się stworzyć jedną z najbardziej zaawansowanych klas gitary klasycznej w tamtych czasach i wychować pokolenia wybitnych gitarzystów. Współpracował z wieloma wybitnymi muzykami, wśród nich: Maurice Ohana, Chayne, Antonio Ruiz-Pipo czy Yoram Zerbib. Specjalizował się zarówno w muzyce dawnej, jak i we współczesnej³.



³ Źródło: <https://www.albertoponce.fr/en/biography/>

Zdjęcie: <http://miercolesdeguitarra.blogspot.com/2017/02/alberto-ponce-guitarra-del-siglo-xx.html>



Désiré Dondeyne (1921-2015) – francuski klawecista, dyrygent, kompozytor, aranżer i pedagog, laureat konkursów międzynarodowych. Uczył się w Konserwatorium w Lille i Konserwatorium Paryskim. Występował jako klawecista w składzie zespołu *Musique de l'air*, był dyrygentem w *La Musique des Gardiens de la Paix*. Współpracował z takimi kompozytorami, jak: Jacques Castérède, Louis Durey czy Gabriel Fauré. Pozostawił po sobie bogaty dorobek kompozycji autorskich na zespoły kameralne i orkiestrę symfoniczną oraz obszerną dyskografię. Piastował stanowisko dyrektora Konserwatorium w miasteczku Issy-les-Moulineaux.⁴

Osiem lat studiów w l'École Normale de Musique de Paris były dla Dyensa owocnym czasem. Ukształtował się wtedy jego warsztat wykonawczy i pogłębiła się wiedza teoretyczna. Studiując, twórca wykazywał wielkie zainteresowanie jazzem i muzyką popularną; dużo improwizował i grał w zespołach. Oczywiście, grał on również dużo muzyki klasycznej, gdyż repertuar klasyczny stanowił podstawę kształcenia, zwłaszcza w pierwszych latach nauki. Dzięki Ponce, który specjalizował się zarówno w wykonywaniu muzyki klasycznej, jak i współczesnej, Dyens poznał współczesne techniki wykonawcze oraz zdobył odpowiednie umiejętności niezbędne dla interpretacji dzieł tego nurtu.

Szczególną rolę w formułowaniu osobowości muzycznej twórcy odegrała muzyka Heitora Villi-Lobosa, którego kompozycje Dyens będzie wielokrotnie wykonywać, nagrywać, a ich fragmenty wykorzystywać jako cytaty we własnych utworach. Na recitalu dyplomowym, wykonując *Koncert na gitarę i małą orkiestrę* Villi-Lobosa, twórca improwizował w kadencji, co wywołało duży rezonans i zachwyt w środowisku akademickim. Muzyka brazylijskiego kompozytora od zawsze była wyjątkowo bliska Dyensowi, o czym więcej napiszę w drugim rozdziale tej części.

⁴ Źródło i zdjęcie: <https://www.désirédondeyne.fr/biographie>

W roku 1976, pod koniec studiów kompozytor zdobył pierwszą nagrodę w konkursie z harmonii, kontrapunktu i analizy muzycznej, co świadczy o opanowaniu przez niego dyscyplin teoretycznych w wysokim stopniu. Kończyły się lata studenckie i rozpoczynało się budowanie kariery zawodowej.



Jean-Marc Cedaha, Paul Mendy, Jean-Christophe Hoarau, Roland Dyens, Yannick Le Goff, Michel Terrioux., rok 1977⁵.

Dojrzewanie twórcze (1976-2000)

Pierwszy poważny recital Dyensa odbył się w roku 1976 w domu kultury w miejscowości Meudon obok Paryża. W tymże roku została opublikowana pierwsza kompozycja twórcy pod tytułem *Yael* na fletnię Pana i gitarę, którą napisał we współpracy ze słynnym flecistą Georgiem Schmittem. Komponować na gitarę Dyens zaczął właściwie od samego początku przygody z gitarą. Dla niego komponowanie i wykonywanie były nierozłączne.

⁵ Zdjęcie z archiwum prywatnego Jeana-Christopha Hoarau

W ciągu następnych dekad artysta działał aktywnie jako solista, kompozytor i aranżer. Zdobył wiele prestiżowych nagród i wyróżnień, wśród nich: Nagroda Specjalna w International Competition Città di Alessandria we Włoszech czy Nagroda Grand Prix du Disque de l'Académie Charles-Cros pamięci Heitora Villi-Lobosa. W wieku 25 lat otrzymał stypendium Yehudi Menuhin Foundation, a mając 33 lata został wliczony do 100 najlepszych żyjących gitarzystów wszystkich stylów przez francuskie czasopismo *Guitarist*.

Dyens aktywnie koncertował po całym świecie, zdobywając dzięki swojej wirtuozowskiej technice, oryginalnym interpretacjom, nowatorskiemu podejściu i entuzjazmowi powszechne uznanie w środowisku gitarowym i w środowisku muzycznym w ogóle. Być może jedynym wyjątkiem była właśnie Francja, w której kompozytor był nieco mniej doceniany, ale jak wiemy nikt nie jest prorokiem we własnym kraju.

Artysta działał również jako pedagog. Uczestnicząc w rozmaitych festiwalach muzycznych często poprzedzał recitale warsztatami, podczas których dzielił się wiedzą i doświadczeniem. Wyjątkowo cenną dla uczestników takich warsztatów była możliwość pracy nad kompozycjami bezpośrednio z ich twórcą. W tym okresie już zostały opublikowane takie dzieła autorskie, jak: *Trois Saudades*, *Hommage à Villa-Lobos*, *Tango en Skaï*, *Concerto Metis* czy zbiory aranżacji *Chansons françaises*. Niektóre warsztaty zostały nagrane i stanowią cenne źródło informacji dla wykonawców muzyki Dyensa. W roku 1997 artysta rozpoczął pracę w paryskiej szkole jazzu i muzyki rockowej w *l'École ATLA*. Będąc otwartym na muzykę rozrywkową i opracowując utwory różnych jej gatunków artysta świetnie się sprawdzał w tej roli, ucząc przy tym grać na gitarze klasycznej. Ze słów jego uczniów wiem, że Dyens był natchnionym i wymagającym pedagogiem, jednocześnie skłonny do dyskusji i wspólnego poszukiwania nowych rozwiązań interpretacyjnych.

Już w ostatnich latach XX wieku Dyens odczuwał brak czasu i trudności w pogodzeniu komponowania, aranżowania, uczenia i koncertowania. Artysta wykonywał około kilkadziesiąt koncertów rocznie, przeważnie recitale. Grał utwory swoje i innych kompozytorów, przede wszystkim Fernando Sora, Mauro Giuliani i Heitora Villi-Lobosa. Nigdy nie ustalał dokładnej kolejności utworów wcześniej, tworząc program na bieżąco w trakcie koncertu i dostosowując go do odbioru publiczności. Występy często poprzedzał improwizacją, wprowadzając słuchaczy w odpowiedni nastrój i opanowując treść, która u niego, jak i u wielu artystów, była zjawiskiem naturalnym i swojego rodzaju „opłatą” za głęboką wrażliwość i emocję.

Przed przejściem do następnego okresu życia Dyensa chciałbym wspomnieć o jednym wydarzeniu z jego młodości, które wyjątkowo silnie na niego wpłynęło i zainspirowało do napisania bodajże najbardziej rozpoznawanego utworu.

Per ardua ad astra con fuoco

Jak już wspomniałem wcześniej Roland Dyens miał wrodzoną wadę serca, przez co w roku 1985 musiał poddać się poważnej i skomplikowanej operacji. Artysta bardzo przeżywał ten zabieg, ponieważ nie miał stuprocentowej gwarancji powodzenia. Udaną operację przeprowadził doktor Jean-Yves Neveux. Sześć lat później została opublikowana *Libra Sonatina* – kompozycja dedykowana chirurgowi, która opisuje tę historię i przeżycia twórcy.

Libra (waga) – znak zodiaku artysty, *sonatina* – nawiązanie do gatunku muzycznego. Forma sonatowa nie występuje w żadnej z części. Dyens odwołuje się do tradycji, nie korzystając z formy. Był on jednym z kompozytorów, w twórczości którego obecna była pamięć gatunku. Utwór składa się z trzech części: *India*, *Largo* i *Fuoco*.

(à Jean-Yves NEVEUX)

LIBRA SONATINE

Durée: 14' 11"

Roland DYENS

Ⓐ INDIA

Allegretto ♩ ≈ 132 à la reprise (après la mesure $\frac{4}{2}$, 4^e portée), jouer ces deux mesures sans reprise.

♩ II

mi pa

mp

pi m *pi m* *i a*

Część pierwsza nawiązuje do okresu choroby i niepewności przed zabiegiem. Jest kolażem różnych gatunków muzycznych, wśród których słyszymy jazz czy tango. Częste zmiany nastroju, polirytmia i duże kontrasty dynamiczne symbolizują chore i niespokojne serce. *India* jest poprzedzona i zakończona charakterystycznym wstępem, który później Dyens wykorzystywał jako cytat w innych utworach.

(B) LARGO **2^{ème} Mouvement**

ff *p sub.* H. XII *dolce e poco rit.* *basses pulpées (comme une contrebasse)*
 déchirez le silence qui précède (s.v.p.)

W części drugiej – skupionej, ostrożnej i lirycznej został przedstawiony sen kompozytora w trakcie operacji. Temat otwierający *Largo* według wskazówek Dyensa powinien być grany jednym palcem „i”, co dla gitary klasycznej jest nietypowe. Taki zabieg techniczny symbolizuje precyzję i dokładność ruchów instrumentów operacyjnych⁶.

(C) FUOCO **3^{ème} Mouvement**

Vite et rythmique *p* *f* *(bien éteindre les mi graves)*

Część trzecia – *Fuoco* opisuje okres regeneracji po zabiegu oraz nowe, silne i zdrowe serce twórcy. Jest wirtuozowska, pełna kontrastów, energii i stanowi, moim zdaniem, kwintesencję języka muzycznego kompozytora, który we względnie młodym wieku stworzył tak zaawansowane i dojrzałe dzieło. Ciekawy jest fakt, że właśnie w tym okresie, w latach osiemdziesiątych - dziewięćdziesiątych, powstały najbardziej rozpoznawane kompozycje Dyensa.

Następnie przejdziemy do okresu twórczości dojrzałej, w który obejmuje najwięcej publikacji i osiągnięć, oraz najważniejsze występy artysty.

⁶ Informacje z mojego wywiadu z Laurą Dyens, 2019 r.

Następca mistrza. *Anyway...* (2000-2016)

W roku 2000 Roland Dyens rozpoczyna pracę w Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris zajmując stanowisko Alberta Ponce'a, który odszedł na emeryturę. Było to niezwykle ważne wydarzenie w życiu artysty. Z wielką pasją podchodził do pracy, rozumiejąc całą powagę funkcji – bycia następcą swojego mistrza. Przejął zaawansowaną klasę ambitnych studentów i stał się kontynuatorem tradycji. Twórca miał wiele sukcesów pedagogicznych i wychował szerokie grono zawodowych muzyków. Już w pierwszych latach pracy trzech jego studentów zostało laureatami najbardziej prestiżowego konkursu gitarowego zorganizowanego przez Guitar Foundation of America (GFA) w Miami. Dyens w pracy z uczniami nie ograniczał się do wykonywania utworów, ale również inspirował i zachęcał do aranżowania i komponowania. Zwłaszcza w aranżacjach twórca zapoczątkował „własną szkołę”, podnosząc sztukę aranżowania na nieznany dotąd poziom zaawansowania.

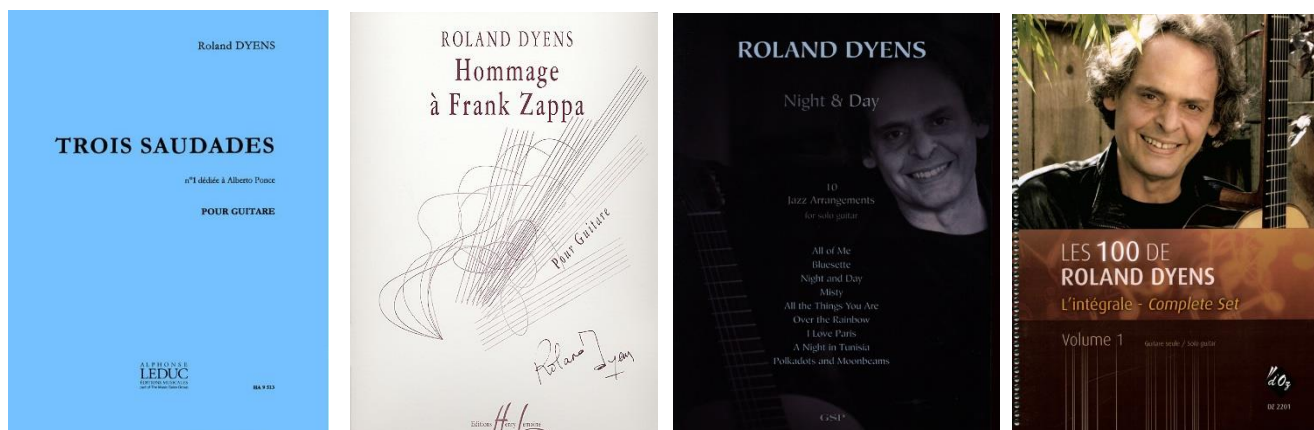


Alberto Ponce i Roland Dyens, wrzesień, rok 2006⁷

⁷ Źródło: <https://rolanddyensintheskai.fr>

Ten okres życia twórcy był najbardziej owocnym i pełnym wydarzeń. Wśród osiągnięć kompozytorskich warto wymienić zdobycie nagrody *Chitarra d'Oro 2006* na Città di Alessandria International Competition, napisanie utworów obligatoryjnych dla konkursu międzynarodowego w Miami na prośbę GFA w roku 2007, *Premio per la Composizione* na The Second International Festival of Città di Fiuggi czy skomponowanie utworu *Soleil Levants* z okazji dwudziestolecia Guitar Ensemble Association of Japan, którego prawykonanie odbyło się 9 listopada 2009 roku w Nakano Main Hall w Tokio z Dyensem w roli dyrygenta.

W 2006 roku artysta rozpoczął współpracę z wydawnictwem *Les Productions d'OZ*, które wydało wiele kompozycji i aranżacji Dyensa. Oprócz tego współpracował on również z wydawnictwami *Alphonse Leduc Éditions Musicales*, *Editions Henry Lemoine* czy *Solo Guitar Publications*.



Okladki: *Alphonse Leduc Éditions Musicales*, *Editions Henry Lemoine*, *Solo Guitar Publications*, *Les Productions d'OZ*⁸

Dorobek artystyczny twórcy jest bardzo obszerny. Zawiera on ponad 100 utworów na gitarę solo lub zespoły z gitarą w składzie, 3 koncerty gitarowe, około 100 aranżacji oraz około 50 dzieł niewydanych i niedokończonych, które, mam nadzieję, kiedyś ujrzy świat. Pełne katalogi opublikowanych dzieł twórcy zostały umieszczone na końcu mojej pracy doktorskiej.

Roland Dyens notował swoje utwory i aranżacje w wyjątkowo precyzyjny sposób, dokładnie opisując najdrobniejsze detale. Więcej na temat notacji można przeczytać w trzeciej części tej pracy. Zachowało się wiele rękopisów twórcy, które znajdują się na w Paryżu.

⁸ Źródło: <https://www.stretta-music.pl>

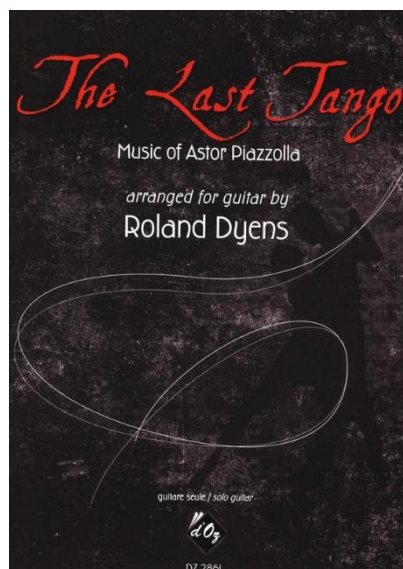
Analizując ten okres życia Dyensa zauważyłem pewne tendencje. Po pierwsze, twórca pisze i publikuje coraz więcej aranżacji w stosunku do utworów oryginalnych. Taki zwrot ku aranżacjom wiąże się być może z ogromem obowiązków twórcy, mimo że był bardzo dobrze zorganizowanym człowiekiem. Liczne koncerty i godziny ćwiczenia, praca w Konserwatorium i obowiązki rodzinne być może pozostawiały mniej czasu na tworzenie. Artysta twierdził, że pisanie utworów jest jak bycie architektem. Polega ono na stworzeniu dzieła od fundamentu i wymaga wielkiego nakładu pracy, natomiast pisanie aranżacji i transkrypcji porównał do designu wnętrz, kiedy podstawy już są i trzeba jedynie dostosować dzieło do nowego instrumentu. Aranżowanie więc było szybsze, stąd raczej mógł znaleźć na to czas. Nie oznacza to oczywiście, że zaprzestał pisania dzieł oryginalnych i całkowicie skupił się na aranżacjach. Jest to drobna, ale dostrzegalna tendencja. Oprócz tego zauważyłem, że w tym okresie powstało dużo dzieł na większe składy, czyli Dyens coraz bardziej interesował się muzyką kameralną. Miałem przyjemność brać udział w prawykonaniach niektórych z jego opracowań na kwartet gitarowy.

Jednym z najważniejszych zajęć w życiu Dyensa pozostawała działalność koncertowa. Wykonując liczne recitale na całym świecie artysta wprowadzał w zachwyt publiczność zdobywając również uznanie prasy. Na przykład, w październiku 2006 roku recital twórcy w mieście Winnipeg w ramach trasy koncertowej po Ameryce Północnej został oznaczony pięcioma gwiazdkami przez czasopismo *Winnipeg Free Press*, a w lipcu 2011 artysta występując w ramach International Córdoba Guitar Festival również otrzymał od *Spanish Press* pięciogwiazdkowe wyróżnienie, ponadto w pochlebnej recenzji określono go mianem „czarodzieja gitary”.

Na tle setek znakomitych występów w różnych prestiżowych miejscach zarówno solo jak i kameralnie warto wyróżnić koncert pamięci Django Reinhardta, który odbył się 21 stycznia 2010 roku w słynnym paryskim Théâtre du Châtelet. Na wydarzenie Dyens został zaproszony jako jedyny gitarzysta klasyczny. Wykonał on wtedy swoją aranżację reinhardtowskich *Nuages*, które poprzedził improwizacją.

W roku 2008 została nagrana i wydana przez GHA Records autorska płyta DVD Dyensa pod tytułem *Anyway*, w której recital twórcy został połączony z wywiadem w języku francuskim. W nim artysta opowiada o swoim życiu i muzyce, o tym, co go inspiruje i czego poszukuje w swoim graniu. Jest to jedna z piętnastu płyt nagranych przez Dyensa i stanowi wyjątkowo cenne źródło poznania twórczości kompozytora.

Roland Dyens in the Skaï (2016)



W roku 2016 świat przedwcześnie pożegnał wybitnego kompozytora, aranżera i gitarzystę Rolanda Dyensa. Artysta odszedł po ciężkiej chorobie, do końca nie chcąc pogodzić się z ostatecznością. Miał wiele zaplanowanych występów, festiwali, kursów mistrzowskich i niedopisanych jeszcze utworów. W ostatnim roku życia próbował dokonać jak najwięcej, odczuwając jednak, że siły go opuszczają. Jednym z niedokończonych projektów Dyensa był zbiór aranżacji utworów Astora Piazzolli *The last Tango*⁹, który został zredagowany przez Rogera Eona i Bastiena Burlota oraz wydany przez *Les Productions d'Oz*.

Po śmierci twórcy jego dziedzictwem artystycznym zaopiekowała się fundacja *Roland Dyens in the Skaï*¹⁰, założona w Paryżu w roku 2018. Osobiście miałem przyjemność uczestniczyć w koncercie inauguracyjnym fundacji, gdzie razem z jego przyjaciółmi i rodziną wspominaliśmy twórcę i graliśmy jego utwory.

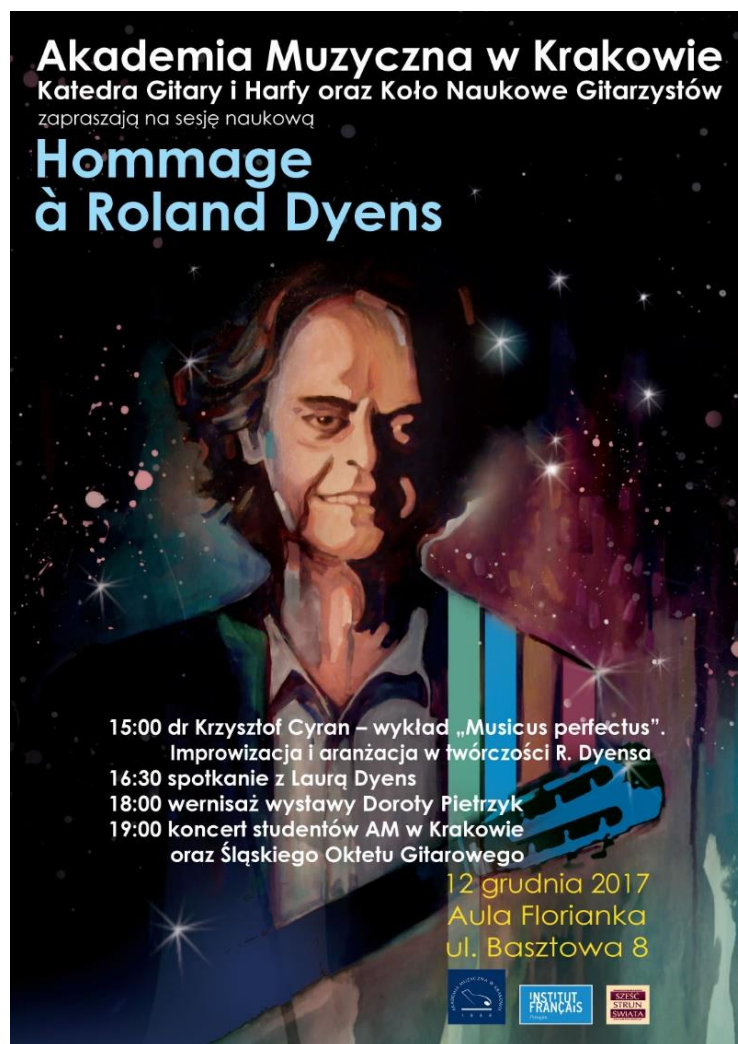
Nazwa fundacji nawiązuje do bardzo popularnej kompozycji Dyensa *Tango en Skaï*, której tytuł w tłumaczeniu z francuskiego na polski oznacza „sztuczne tango”, ponieważ „skaï” po francusku, to sztuczna skóra. Utwór jest tak zwaną parodią tanga, karykaturą, gdyż kompozytor będąc osobą wyjątkowo skromną uważał, że prawdziwe tango może napisać tylko Argentyńczyk. Tytuł utworu często był błędnie tłumaczony jako „niebiańskie tango”. Ostatecznie niebo jednak znalazło się w tytule, ale już jako gra słów w nazwie fundacji.

Prezesem fundacji jest Laura Dyens, a jednym z pierwszych zadań organizacji była konserwacja rękopisów Dyensa, co zostało wykonane w roku 2020. Siłami fundacji lub pod jej patronatem często są organizowane koncerty, konkursy muzyczne i warsztaty.

⁹ Zdjęcie okładki, źródło: <https://www.stretta-music.pl/piazzolla-the-last-tango-nr-682862.html>

¹⁰ Strona fundacji: <https://rolanddyensintheskai.fr>

Jednym z pierwszych wydarzeń upamiętniających kompozytora była wspomniana już sesja naukowa *Hommage à Roland Dyens* zorganizowana przez Katedrę Gitary i Harfy Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w grudniu 2017 roku, na który również została zaproszona Laura Dyens.



Plakat autorstwa Doroty Pietrzyk

Wydarzenie odbyło się w Auli Florianka przy ulicy Basztowej w Krakowie. Na koncercie wieczorowym zabrakło miejsc. Zabrzmiały utwory znane i mniej znane, wystąpili soliści i zespoły. Mimo tłumu ludzi było kameralnie, panowała ciepła atmosfera, przyjazna i nieco mistyczna, a Dyens uśmiechnięty i zamyślony spoglądał na scenę i publiczność z plakatów, tak jakby był wtedy wśród nas.

Rozdział drugi

Muzyka

Twórca uniwersalny

Gitara klasyczna jest niewątpliwie jednym z najbardziej rozpoznawalnych instrumentów muzycznych. Mimo, że w swoim obecnym kształcie istnieje niecałe 200 lat, dzieli ona wspólną tradycję z innymi instrumentami szarpanymi takimi jak vihuela, chordofon, lutnia czy gitara romantyczna, które już istniały wieki wcześniej. Oprócz tradycji łączy te instrumenty również literatura, gdyż gitarzyści klasyczni bardzo chętnie sięgają po dzieła lutniowe takich mistrzów jak: Francesco Canova da Milano, Luis de Milán, John Dowland, Wojciech Długoraj i innych.

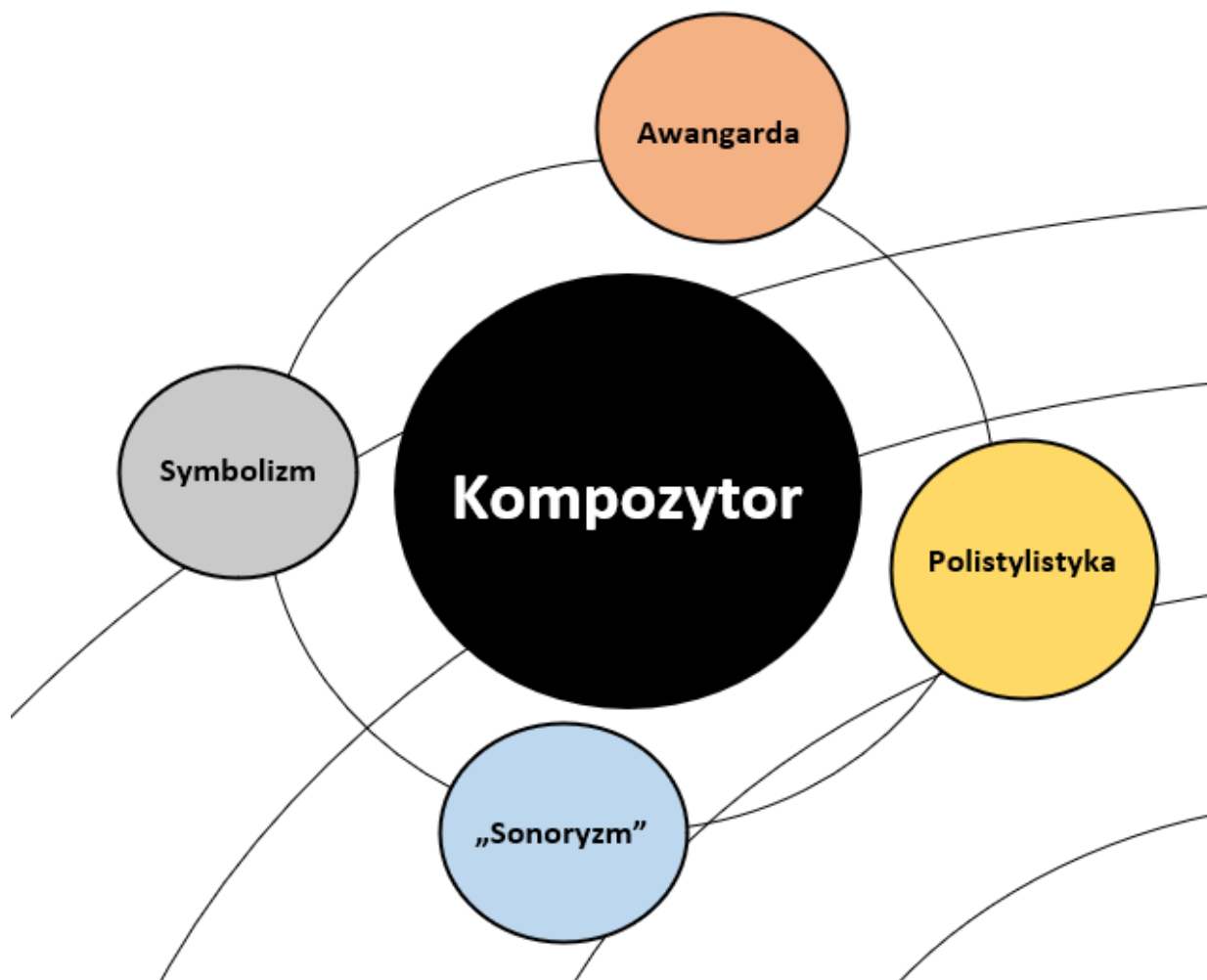
Rozwój gitary klasycznej, która właśnie teraz przeżywa największy swój rozkwit był napędzany poprzez wybitnych wykonawców, kompozytorów, lutników, aranżerów, pedagogów, popularyzatorów i organizatorów życia muzycznego, którzy miłowali ten instrument. Tak wybitne postacie jak Antonio de Torres, Fernando Sor, Mauro Giuliani, Luigi Legnani, Francisco Tarrega, Augustin Barrios, Joaquín Rodrigo, Ida Presti czy Andres Segovia są powszechnie znane nie tylko wśród gitarzystów, ale i w świecie muzycznym w ogóle. Każdy z nich pełnił jedną lub kilka wspomnianych ról i do XX wieku model twórcy uniwersalnego był często spotykany, a już od XX wieku zaczął się okres specjalizacji, gdzie każdy raczej skupiał się na jednej dziedzinie twórczości. Takie zjawisko występowało również w stosunku do innych instrumentów i gitara nie była wyjątkiem.

W drugiej połowie XX wieku niektórzy gitarzyści zaczęli powracać do modelu twórcy uniwersalnego, działając na wielu polach na równie zaawansowanym poziomie. Do tego grona należeli Sergio Assad, Leo Brouwer, Carlo Domeniconi czy Roland Dyens. W przypadku Dyensa było to komponowanie, aranżowanie i wykonawstwo, które stanowiły główne ogniwa działalności artysty na tle innych zajęć, takich jak działalność pedagogiczna. Tak więc, łączenie trzech głównych funkcji było jedną z kluczowych cech osobowości twórczej Rolanda Dyensa. Artysta komponował i aranżował na gitarę właściwie od początku nauki gry na instrumencie, gdyż miał niepohamowaną potrzebę tworzenia własnej muzyki i jednocześnie inspirował się utworami na inne instrumenty, co go motywowało do aranżowania utworów dla siebie. Takie połączenie było dla niego naturalne, a zdobyte wykształcenie pozwoliło mu działać w tych dziedzinach na wysokim poziomie technicznym i artystycznym.

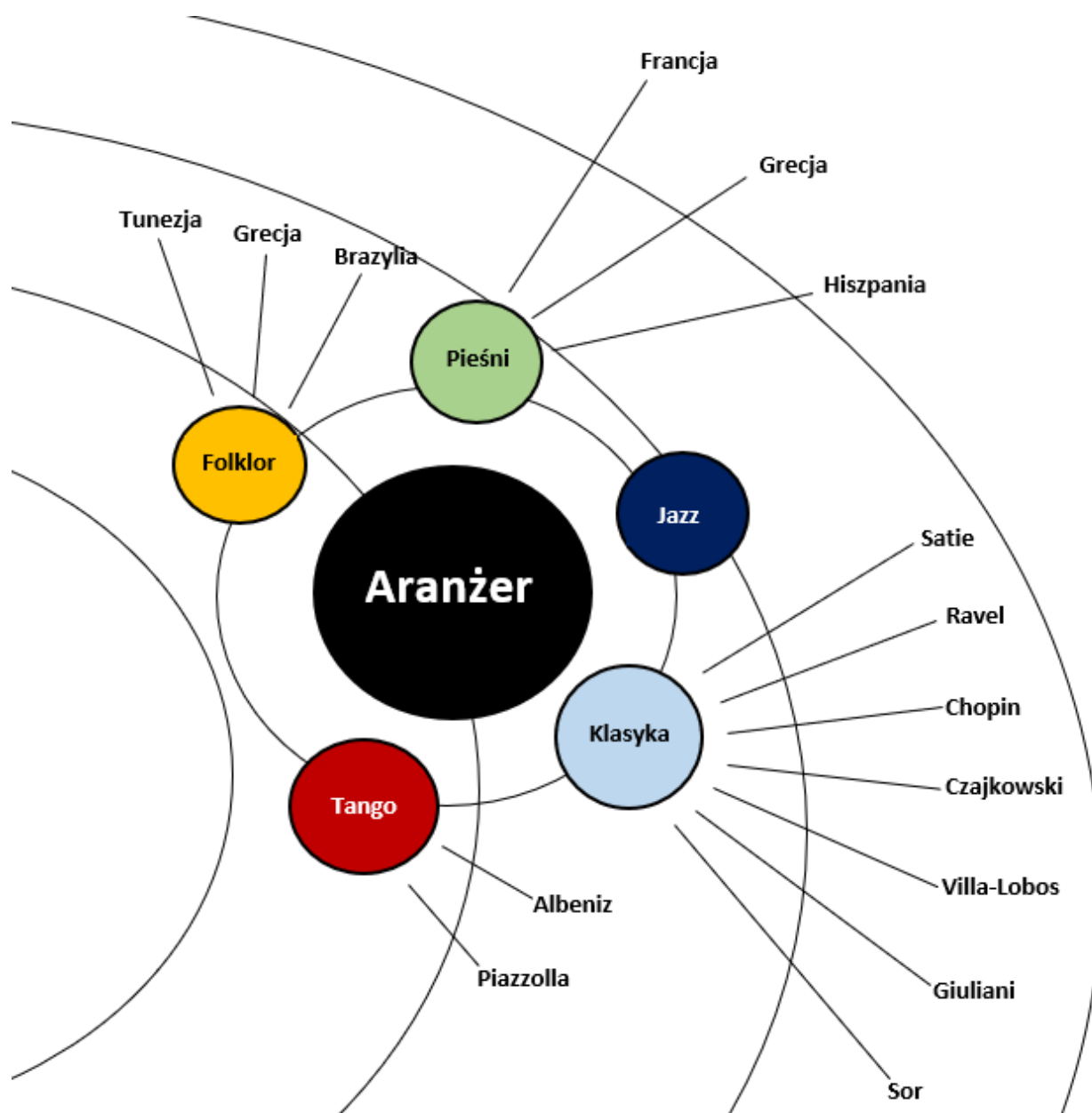
W celu umożliwienia spojrzenia na twórczość artysty „z lotu ptaka” i podkreślenia jej różnorodności zaprojektowałem *System Planetarny Rolanda Dyensa*, który umieszczam poniżej.

System planetarny (2 strony)

Na tym „dyensocentrycznym” schemacie na środku umieściłem artystę jako gwiazdę, a wokół niego główne ogniwa jego twórczości jako planety: kompozytor, aranżer i wykonawca. Wokół planet, z kolei, są satelity, które dookreślają te ogniwa oraz mniejsze planety, takie jak: improwizacja, precyzyjna notacja i nowe techniki gitarowe.

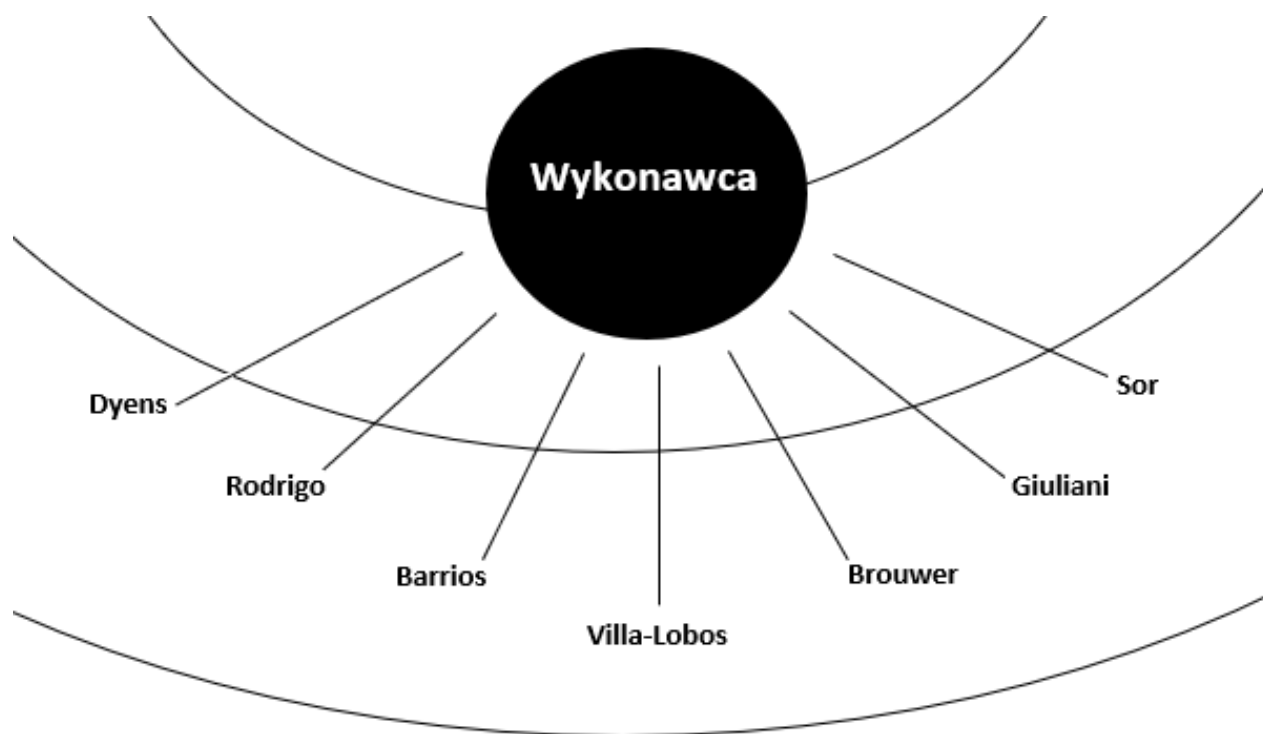


Spójrzmy na pierwszą planetę. Przedstawia ona twórczość kompozytorską Dyensa, którą trafnie charakteryzują takie określenia, jak: *polistylistyka* (łączenie stylów i rejestrów – także w ramach pojedynczych utworów), *„sonoryzm”* (w rozumieniu szczególnego zainteresowania barwą i nowatorstwem barwowym; alternatywnie: sonorystyka), *awangarda* (zaawansowany, zróżnicowany i często atonalny język harmoniczny, rytmiczne komplikacje, zmodyfikowane formy muzyczne) i *symbolizm* (znaczące i humorystyczne tytuły, często związane z grą słów, bogate programy kompozycji, cytaty i naśladowania).



Następna planeta odnosi się do Dyensa jako aranżera. Artysta działał w takich gatunkach jak: **folklor** (zwłaszcza brazylijski, gdyż artysta utożsamiał się z kulturą tego kraju), rozmaite **pieśni i piosenki** (również francuskie pieśni popularne, z którymi Dyens zadebiutował jako aranżer), **jazz** (aranżacje oparte wyłącznie na melodiach i harmonii z *Real book* bez wzorowanie się na znanych interpretacjach standardów), **muzyka klasyczna i tango**. Schemat uzupełniają także konkretyzacje geograficzne lub nazwiska kompozytorów, których utwory Dyens aranżował.

Ta dziedzina działalności dotyczy zarówno transkrypcji, jak i aranżacji dokonywanych przez artystę. Więcej w kwestii terminologicznej napiszę nieco później w tymże rozdziale.



Ostatni obszar odnosi się do Dyensa-wykonawcy. Utwory kompozytorów wypisanych na schemacie stanowiły szkielet jego obszernego repertuaru. Jest wśród nich również i nazwisko samego Dyensa, gdyż często wykonywał swoje kompozycje i aranżacje obok utworów innych kompozytorów. O wysokim kunszcie wykonawczym twórcy świadczą liczne recenzje i wyróżnienia prasy, o których już wspominałem wcześniej.

„...nie ma nikogo, kto mógłby dorównać jego delikatności i wrażliwemu zakresowi kontroli i ekspresji.... Roland Dyens to artysta najwyższego kalibru swojego instrumentu. Jedno ze światel przewodnich świata gitar”¹¹.

Tim Panting o Dyensie
Classical Guitar, 2016 r¹².

¹¹ Źródło: tłum. z angielskiego – D. Holovenko

¹² Źródło: classicalguitarmagazine.com/roland-dyens-1955-2016

Styl i źródła inspiracji

Omawiając styl artysty, będę odnosił się zarówno do kompozycji, jak i do aranżacji, gdyż na wszystkich pracach twórca pozostawiał własne piętno. Rzecz jasna, tworząc aranżacje Dyens przede wszystkim kierował się stylem oryginalnego dzieła, lecz tak w jego opracowaniach, jak i kompozycjach oryginalnych często przenikają się różne style, między innymi poprzez wprowadzone cytaty, zapożyczanie charakterystycznych progresji harmonicnych czy rytmów. Takie spontaniczne pojawianie się pozornie obcych wątków i tendencji zawsze jednak harmonicznie wkomponowuje się w całość i stanowi swojego rodzaju „autograf” artysty.

Oto niektóre przykłady cytowania i zapożyczania:

Przykład nr 1 – cytowanie wprost

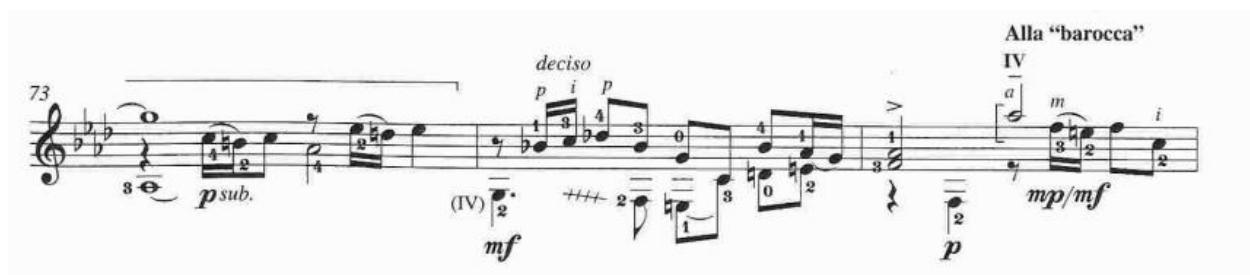


H. Villa-Lobos – *Concierto pour Guitare et petit Orchestre*



R. Dyens – *Tango en Skai*

Przykład nr 2 – wprowadzenia wątku barokowego w aranżacji jazzowej



O. Hammerstein II – *All the Things You are* (arr. R. Dyens)

Przykład nr 3 – nawiązanie do utworu *Bachianas Brasileiras* H. Villi-Lobosa



R. Dyens – *Hommage à Villa-Lobos*, cz. II *Danse Caractérielle et Bachianina*

Przykład nr 4 – cytowanie samego siebie



R. Dyens – *Libra Sonatine*, cz. I *India*



D. Reinhardt – *Nuages* (arr. R. Dyens)¹³

Roland Dyens był twórcą postmodernistycznym, klasycznie wykształconym i jednocześnie otwartym na inne gatunki muzyczne. Dzięki tej otwartości i chęci budowania mostów pomiędzy światami muzyki rozrywkowej i poważnej, wytworzył on własny styl indywidualny z elementami awangardy, impresjonizmu, jazzu, folkloru, tanga i muzyki popularnej. Oprócz tego, nie brakuje w jego muzyce nowatorstwa i wirtuozerii.

Skupiając się na źródłach inspiracji twórcy, warto wyodrębnić je geograficznie, gatunkowo oraz wymienić poszczególne postacie, których twórczość wpłynęła na jego muzykę. W trakcie swojej kariery Dyens koncertował po całym świecie i zawsze z wielkim entuzjazmem poznawał kulturę miejscową, folklor i języki różnych krajów. Starał się łapać każdy dźwięk, każdy szczegół, by

¹³ Przykłady nutowe: wydawnictwa *Editions Henry Lemoine*, *Solo Guitar Publications*, *Les Productions d'OZ*

potem barwnie ilustrując, odzwierciedlić ten świat w swoich utworach. Niewątpliwie na pierwszym miejscu tutaj będą Francja, Grecja i Brazylia.

Dyens wychował się we francuskiej kulturze, dorastał w jej sercu i opracowywał francuskie pieśni popularne. W jego dziełach oryginalnych często występują również elementy impresjonizmu, takie jak malarstwo barwowe czy swoboda rytmiczna, a impresjonizm, jak wiemy, jest jedną z cech francuskiej tożsamości kulturowej zarówno w muzyce, jak i w malarstwie. Dyens był nosicielem kultury francuskiej i współtworzył ją.

„...a potem przyszedł wielki Roland Dyens, miły i improwizujący, całkowicie oczarowujący publiczność ... Francja ma w nim wielkiego ambasadora”¹⁴.

Laurentius Vanacker o Dyensie,
Guitar International

Następny kraj, z którego czerpał inspiracje to Grecja. Artysta często ją odwiedzał, miał tam wielu przyjaciół, między innymi tak znanych gitarzystów jak Oscar Ghiglia czy Elena Papandreou, którym Dyens zadedykował wiele utworów (*Lettre Encore*, *Triaela*). W oparciu o grecki folklor powstała kompozycja oryginalna *Triaela*, a dorobek aranżacji twórcy dopełniły pieśni słynnego greckiego kompozytora Manosa Hadzidakisa, które Dyens opracowywał na kwartet gitarowy.

Brazylia i kultura brazylijska zajmują w twórczości Dyensa kluczowe miejsce. Artysta utożsamiał się z tą kulturą i wielokrotnie inspirował się nią.

„Zawsze twierdziłem, że byłem Brazylijczykiem w jednym z poprzednich żyć. Głęboko czuję się tak, jakbym był brazylijskim artystą i obywatelem. Brazylijska muzyka popularna to zdecydowanie jedna z dwóch najbardziej wyrafinowanych rodzajów muzyki popularnej na świecie, obok muzyki hinduskiej.”

Roland Dyens
Classical Guitar, 2009

¹⁴ Tłum. z angielskiego – D. Holovenko

Opisując źródła inspiracji Dyensa pod kątem gatunków, warto wymienić wspomniane już wcześniej w „schemacie planetarnym” jazz, folklor, tango, klasykę i muzykę popularną.

Artysta często określał siebie jako gitarzystę jazzowego z klasycznymi palcami. O wielkim zamiłowaniu twórcy jazzem świadczą liczne opracowania standardów jazzowych wykonanych przez artystę oraz często pojawiające się elementy jazzu w jego kompozycjach oryginalnych.



R. Dyens – *Libra Sonatine*, cz. II - *Largo*

Inspirując się folklorem różnych krajów, Dyens wzbogacał swój dorobek barwnymi i pełnymi symbolizmu kompozycjami oryginalnymi i aranżacjami. Takie utwory jak *Triaela*, *Trois Saudades* czy *Hamsa* powstały w oparciu o folklor i przepełnione są charakterystycznymi, często tanecznymi rytmami i przejściami harmonicznymi.



R. Dyens – *Saudade* nr 3

Elementy tanga również często się pojawiają w licznych kompozycjach twórcy. Opracowanie dzieł Piazzolli było ostatnim dużym projektem Dyensa, a w swoich utworach oryginalnych artysta często wprowadzał rytmy tego tańca, nieraz nawet bezpośrednio cytował motywy twórcy *Libertango*.



R. Dyens – *Libra Sonatina*, cz. I - *India*

Muzyka popularna stanowiła jedno z głównych źródeł inspiracji Dyensa. Od najmłodszych lat artysta słuchał i wykonywał muzykę popularną na gitarze klasycznej, nie odgraniczając jej od muzyki poważnej, a przeciwnie – w pewnym sensie „uszlachetniając” ją w swoich opracowaniach dzięki warsztatowi i wiedzy akademickiej.

Pisząc o szczególnych postaciach, które inspirowały Dyensa należy wyróżnić Heitora Villę-Lobosa, którego utwory Dyens wykonywał, aranżował i cytował w kompozycjach własnych. Być może, to właśnie twórczość tego kompozytora jest także przyczyną zamięłowania Dyensa do muzyki brazylijskiej. W części drugiej tej pracy oraz płycie doktorskiej znajdują się dwie kompozycje związane z Villi-Lobosem. Będzie to jego słynna *Aria z Bachianas Brasileiras* nr 5 w opracowaniu Dyensa na gitarę solo oraz kompozycja oryginalna Dyensa *Hommage à Villa Lobos*, w których artysta w subtelny sposób oprowadza nas po świecie brazylijskiego twórcy. Podkreślenia wymaga również fakt, że Villa-Lobos był zaawansowanym technicznie gitarzystą i jego podejście do instrumentu niewątpliwie również miało wpływ na to, jak Dyens traktował gitarę.

W pracowni mistrza aranżacji

Jednym z głównych ogniw twórczości Rolanda Dyensa były liczne aranżacje, dlatego postanowiłem opisać je nieco bardziej szczegółowo. Artysta wyprowadził aranżowanie na gitarę klasyczną (zwłaszcza utworów muzyki rozrywkowej) na niespotykane dotąd wysoki poziom, tworząc własną markę jakości. Zdaniem Dyensa, największym sukcesem aranżującego jest wątpliwość słuchacza, czy utwór przypadkiem nie został oryginalnie napisany na gitarę. Przy jego pracach (zakładając brak lepszej znajomości dzieł oryginalnych) taka wątpliwość może powstać, gdyż grane na gitarze brzmią one bardzo naturalnie. Przyjrzyjmy się zatem niektórym aspektom aranżacji Dyensa.

a) Terminologia

Kiedy słyszymy utwór muzyczny grany na innym instrumencie niż ten, na który oryginalnie został napisany, mówimy o transkrypcji, bądź aranżacji. Pojęcia te niejednokrotnie używane są zamiennie, co jest nieścisłością. Warto pamiętać, że transkrypcje (z łac. *przepisywanie*) są próbą jak najdokładniejszego przedstawienia oryginału na nowym instrumencie lub zespole instrumentów, a aranżacje zakładają zdecydowanie większe odejście od pierwowzoru z zachowaniem przede wszystkim melodii. Natomiast takie elementy jak harmonia, rytm oraz instrumentacja mogą ulec zmianie. W podobny sposób te terminy są rozumiane w języku angielskim. Aranżacja jest rodzajem rekonceptualizacji wcześniej napisanego utworu, a transkrypcja oznacza przede wszystkim zmianę instrumentu w praktycznych celach (na przykład wyciągi fortepianowe przy ćwiczeniu koncertów z akompaniatorem). Są także inne zamienne pojęcia jak adaptacja i bardziej ogólne – opracowanie. W związku z tym niektóre opracowania Dyensa są aranżacjami, a niektóre transkrypcjami.

b) Historia

Tradycja zapożyczania utworów od innych instrumentów liczy kilkaset lat. Wśród najbardziej znanych transkrypcji czy aranżacji znajdują się koncerty A. Vivaldiego opracowywane przez J. S. Bacha, symfonie L. W. Beethovena i H. Berlioza grane przez F. Liszta na fortepianie czy *Chaconnę* J. S. Bacha w wersji F. Busoniego. Osoby aranżujące i przekładające utwory stulecia temu miały różne motywacje: sprawdzenie polifonicznych i barwowych możliwości swojego instrumentu, poszerzenie repertuaru, oddanie hołdu kompozytorowi lub po prostu granie dla przyjemności. W dużej mierze dzięki F. Lisztowi w XIX wieku transkrypcje wychodzą na nowy poziom artystyczny tworząc nowy ważny gatunek.

Pierwsze transkrypcje głównie utworów wokalnych dla lutni i vihueli powstały już w XVI wieku. Repertuar gitarzystów klasycznych jest od prawie 200 lat wzbogacany poprzez rozmaite transkrypcje, adaptacje i aranżacje. *Rossiniany* M. Giulianiego, pieśni F. Schuberta w opracowaniu K. G. Mertza, Chopinowskie mazurki i nokturny w opracowaniu F. Tarregi, *Pieśni katalońskie* M. Llobeta, Bachowskie „dzieła lutniowe” i *Chaconna* d-moll z II partity skrzypcowej czy *Suita Española* I. Albeniza w opracowaniu A. Segovii, - to nieliczne przykłady zapożyczeń, które weszły do kanonu naszego instrumentu.

Zwłaszcza w XX wieku dynamiczny rozwój gitary był także procesem poszukiwania nowych brzmień i nowych utworów. Nie zawsze dzieła oryginalne mogły w pełni zaspokoić zapotrzebowanie miłośników sześciu strun, stąd częste wchodzenia na tzw. „obce tereny”.

Takie nowe odczyty nieraz wzbudzały dyskusje o tym czy powinny one istnieć. Niemniej jednak, niektóre z nich były na tyle udane i tak dobrze wpisały się w światową kulturę muzyczną, że nieraz są kojarzone przede wszystkim z gitarą, jak na przykład wykonana przez A. Segovię transkrypcja *Asturias* I. Albeniza.

c) Proces

U Dyensa przygotowanie opracowania mogło zajmować nawet kilka miesięcy, gdyż artysta zawsze dbał o każdy szczegół i robił je na bardzo zaawansowanym poziomie trudności technicznej. Według słów Orestisa Kalampalikisa, twórca często najpierw aranżował utwór na fortepian,

a później przez tak zwaną „kompresję” wkładał go w skromniejszą fakturę gitary. Artysta, oczywiście, sprawdzał również na bieżąco wybrane rozwiązania na instrumencie docelowym i sam był pierwszym wykonawcą swoich opracowań. Ze względu na to, że Dyens doskonale znał i rozumiał naturę swojego instrumentu, wszystkie jego aranżacje, mimo wysokiego poziomu trudności technicznej, zdaniem wielu gitarzystów, są całkiem wygodne w graniu i potocznie mówiąc są „pod palcami”.

Przy rozpoczęciu pracy wyjątkowo ważnym dla artysty było zachowanie oryginalnej tonacji aranżowanego dzieła. W literaturze gitarowej istnieje pewien stereotyp tonacji gitarowych. Zazwyczaj są to tonacje do czterech krzyżyków lub trzech bemoli. Częste używanie tych tonacji, a nie innych wynika z potrzeby posiadania dźwięków triady na pustych strunach, co między innymi ułatwia zmiany pozycji i wzmacnia rezonans. Istnieją dwie drogi wyjścia poza tonacje gitarowe: pierwsza to kapodaster. Przy jego pomocy można zmienić tonację, wyobrażając sobie, że gramy w pierwszej pozycji. Jest on świetnym rozwiązaniem przy graniu

w zespole, zwłaszcza pracy z wokalistami, natomiast w pewnym stopniu ogranicza możliwości akustyczne instrumentu oraz jego fakturę, odcinając niższe dźwięki.

Drugie rozwiązanie to skordatura. Przestrzajanie szóstej struny na d nie jest dla nas niczym nowym, tak samo piątej struny na g czy na h. Zdarzają się jednak bardziej radykalne zmiany, jak na przykład przestrojenie od razu czterech strun w *Koyunbabie* C. Domeniconi. Zdecydowanym plusem skordatury jest możliwość wykorzystania całej struny oraz wprowadzenie w stroju gitary bardziej istotnych zmian. Minusem mogą być tylko ewentualne kłopoty z nastrojeniem i utrzymaniem stroju przy graniu utworów z różną skordaturą na jednym koncercie. Dyens traktował tonację jako nieodłączny element dzieła i zazwyczaj w zachowaniu jej oryginalności pomagał sobie w skordaturą.

W swoich wypowiedziach, a między innymi w wywiadzie dla Guiliherme Vincensa w 2009 Dyens stwierdził, że pisanie aranżacji wymaga głębokiej znajomości różnych stylów muzycznych i zawsze jest wyzwaniem, zwłaszcza na gitarę solo, ponieważ wiąże się ze zmniejszaniem faktury, czyli uszczuplaniem roli pewnych elementów muzycznych. Pisanie aranżacji dla dwóch gitar – zdaniem twórcy – jest rzeczą zdecydowanie prostszą, właściwie transkrypcją. Jednym z kluczowych aspektów w aranżowaniu na gitarę solo, według twórcy, jest to, że nasz instrument w pewnym sensie jest „ograniczony”, natomiast jak wejdziemy głębiej w jego świat odkryjemy dla siebie mnóstwo nowych możliwości.

Opracowania Dyensa charakteryzuje bogata faktura polifoniczna z używaniem różnych jej technik. Krzysztof Cyran w swoim referacie *Musicus Perfectus* w roku 2017 powiedział: *Okazuje się, że Dyens niejako intuicyjnie sięga do polifonicznej improwizacji dawnych mistrzów, przeprowadzając motyw przez kolejne głosy, budując właśnie na sposób orkiestrowy opozycję między rejestrami dźwiękowymi. Opowieść muzyczna staje się przez to plastyczna, wieloplanowa, wciągająca.*

Mówiąc o harmonii, warto podkreślić obszerną i usystematyzowaną wiedzę Dyensa w tym zakresie. Jak już wspomniałem, pod koniec studiów zdobył on pierwszą nagrodę w konkursie z harmonii i kontrapunktu. W swoich opracowaniach twórca używa rozmaitych współbrzmień, w tym akordów cztero-, pięcio- i sześciodźwiękowych. *Nie tylko dobór akordów, lecz także ich układ, rozmieszczenie dźwięków, jak mówią jazzmani – voicing, nie jest nigdy u Dyensa przypadkowy. Nawet w swobodnej improwizacji z naturalnymi chwilami wahania i zawieszenia można zauważyć, że owe zawieszenia to w istocie czas intensywnego myślowego poszukiwania,*

Melodia stanowiła dla Dyensa podstawę i punkt wyjścia przy aranżowaniu. Na przykład przy pracy nad zbiorem *Night and Day* artysta nie wzorował się na żadnych z interpretacji artystycznych standardów, wykorzystując same melodie z *Real Book*. Oto jeden z przykładów opracowania melodii przy wykorzystaniu *walking basu*



Różnorodność wykorzystywanych rytmów i precyzyjna ich notacja sprawiały, że opracowania Dyensa brzmiały stylowo i żywo. Szczegółowe zamiłowanie kompozytora do tańców i rytmów tanecznych dobrze współgrało z faktem, że należał on do grona gitarzystów, dla których precyzja rytmiczna była wartością pierwszorzędą. Poza tym, oczywiście, nie należy zapominać

o improwizacji, która była jednym z głównych narzędzi twórczych dla Dyensa, podobnie jak dla Chopina zarówno przy aranżowaniu, jak i komponowaniu utworów oryginalnych. Po godzinach poszukiwań muzycznych trzeba było tylko zdecydować co zostawić, a co wyrzucić. Była ona także sposobem Dyensa na łagodzenie tremy przed estradą. Często swoje występy poprzedzał improwizacją, jak na przykład w już wspomnianym *Nuages* D. Reinhardta.

„Dokąd zmierza estetyka muzyczna?” – takie znaczące pytanie postawił na końcu swojej rozprawy Enrico Fubini¹⁶. I sam podkreśla, iż w rozważaniach natury estetycznej porusza się wiele wątków myślowych, także: filozoficznych, historycznych czy teoretycznych. I dodaje: „Wielkie bogactwo i różnorodność zjawisk współczesnej estetyki muzycznej sprawia

¹⁶ Zob. E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1997, s. 518.

niektórym satysfakcję, innych zaś niepokoi. Z tej obfitości mogą wszelako wyłonić się jutro spójniejsze teorie [...]”¹⁷. W tym podrozdziale pracy podejmę próbę zmierzenia się z ewolucją myślenia estetycznego Rolanda Dyensa.

Oczywiście, należałoby najpierw uściślić pole definicyjne pojęcia „estetyka”. W *Słowniku terminów literackich* można znaleźć taką oto definicję: „Estetyka – nauka zajmująca się badaniem przedmiotów estetycznych, zwłaszcza przedmiotów pięknych, przypisywanych im wartości estetycznych i wywoływanych przez nie przeżyć estetycznych”¹⁸. Autorzy podkreślają jednocześnie przeciwstawienie czy spotkanie dwóch „rodzajów” estetyki: obiektywnej i subiektywnej. Myślę, że te wartości – „zobiektywizowane” *versus* „zsubiektywizowane” obecne są w rozważaniach nad każdą twórczością kompozytorską, nie tylko, oczywiście, w wymiarze estetycznym.

Twórczość Rolanda Dyensa nie została jeszcze dokładnie zbadana; nikt też nie dokonał jej periodyzacji. Chcąc zmierzyć się z tym zagadnieniem, jak już wspomniałem przy biografii, polegam na rozmowach z członkami rodziny i przyjaciółmi kompozytora. Wstępnie wyróżniłem w drodze twórczej Dyensa fazy: I – wczesna (od rozpoczęcia gry na gitarze w wieku 9 lat do roku 1986, kiedy artysta kończy naukę w); II – dojrzała (1986 - 2014) i III – ostatnią (od roku 2014, kiedy pojawiły się poważne problemy zdrowotne, do śmierci artysty w roku 2016). Wyróżniony został rok 1986 jako przełomowy, ponieważ w roku 1985 została uleczona wrodzona wada serca Dyensa, a kilka lat później, w 1986 powstał utwór *Libra Sonatine*, który jest kwintesencją jego języka muzycznego oraz ilustruje transformację chorego człowieka w zdrowego. W tabelce poniżej przedstawiam wartości estetyczno-stylistyczne oraz źródła inspiracji dochodzące do głosu w poszczególnych twórczych fazach.

¹⁷ E. Fubini, op. cit., s. 522.

¹⁸ *Słownik terminów literackich*, red. Janusz Sławiński, „Ossolineum”, Wrocław – Warszawa – Kraków 2000, s. 140

Faza twórczości	Styl/gatunki muzyczne	Język muzyczny	Formy muzyczne	Źródła inspiracji
I – wczesna (1963 – 1986)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ klasyka ➤ folklor ➤ muz. pop. 	harmonia tonalna, wzbogacone współbrzmienia, taneczna rytmika	<ul style="list-style-type: none"> ➤ miniatury ➤ układy ABA ➤ cykle pieśni 	klasyka, jazz, tango muzyka popularna, folklor
II – dojrzała (1986 – 2000)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ modernizm ➤ muz. pop. ➤ jazz ➤ sonorystyka ➤ awangarda ➤ folklor ➤ tango 	harmonia tonalna i atonalna, bogate współbrzmienia, nowatorstwo barwowe, nowatorskie techniki gitarowe	<ul style="list-style-type: none"> ➤ sonaty ➤ koncerty ➤ miniatury ➤ fantazje ➤ wariacje ➤ cykle pieśni 	klasyka, jazz, muzyka brazylijska, grecka, indyjska, argentyńska, francuskie pieśni popularne
IV – ostatnia (2014 – 2016)	<ul style="list-style-type: none"> ➤ tango ➤ folklor ➤ awangarda 	jak w II fazie	cykle tańców pieśni	tango muzyka grecka

Ostatnia faza twórczości wyróżnia się przede wszystkim poprzez świadomość twórcy swojego stanu. Świadczą o tym tytuły niektórych jego cykli, na przykład *The Last Tango* oraz niemalże desperackie rozpoczęcie wielu ambitnych prac, żeby „zdażyć jak najwięcej”.

Studiując drogę twórczą Dyensa *in extenso*, bez zaproponowanego podziału na poszczególne fazy, można zauważyć proces intensyfikacji aktywności artystycznej, pójście w różnych kierunkach, wykorzystywanie rozmaitych form oraz coraz większe przenikanie do twórczości kompozytorskiej – muzyki rozrywkowej.

Warto przywołać tu jedną z kategorii myślowych czy figur symbolicznych wpisanych we współczesną estetykę. Rozpropagował ją, między innymi, patron naszej Akademii – Krzysztof Penderecki. Chodzi mi o szerokie pojęcie „labiryntu”. Twórca *Polskiego Requiem* pisał: „Inaczej z tym labiryntem, którym jest twórczość i świat. Jak osiągnąć cel artystyczny w płątaniu dróg, w tym zamęcie, który jest naszym udziałem? Pocieszeniem może być świadomość, że labirynt – metafora naszego bytowania – jest zawsze połączeniem elementów irracjonalnych, nieobliczalnych i obliczalnych, nad którymi możemy zapanować. Tylko błądzenie, droga okrężna prowadzi do spełnienia”¹⁹. Idea poszukiwania, bycia w labiryncie, obecna jest w wielu postawach estetycznych – także, myślę, u Dyensa. Wartością staje się samo „błądzenie”, inspirowanie różnymi światami, stawania na rozstaju dróg. Krzysztof Penderecki zaznaczał jednocześnie, że znakiem współczesności stała się wszechogarniająca synteza.

¹⁹ K. Penderecki, *Artysta w labiryncie* (wykład z okazji otrzymania tytułu doktora *honoris causa* Akademii Muzycznej w Krakowie, wygłoszony 15 X 1994) w: tegoż autora, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 21.

I przestrzegał: „Synteza nie może polegać na mechanicznym łączeniu elementów, lecz musi wynikać

z jednoczącego przeżycia. Stary temat uaktualnia się dopiero wówczas, gdy znajdziemy do niego nowe środki ekspresji”²⁰.

Ważną część w mierzeniu się z fenomenem określonej twórczości mają świadectwa myśli kompozytorów, to, co można określić mianem estetyki „zwerbalizowanej”, na którą składają się przede wszystkim wypowiedzi twórców. Oto jedna z istotnych konstatacji Rolanda Dyensa: „Mój język jest dla mnie czymś w rodzaju tygla. Mogę powiedzieć, że kiedy komponuję, jestem i staram się być ze sobą absolutnie szczerzy. Nie jest łatwo pozostać uczciwym przez cały czas. Musisz stawiać czoła wszelkiego rodzaju małym dyktatorom: przede wszystkim dyktatorowi muzyki współczesnej, jeśli chcesz pisać wystarczająco nowocześnie. Trudno nie wpaść w tę pułapkę, to wielka pułapka, intelektualna pułapka, a ja jestem również jej ofiarą. Wreszcie, pod koniec historii, moja prawdziwa natura zawsze zwycięża, nie można się tu oszukiwać. Nie mogę pisać muzyki, której nie czuję”²¹. W wypowiedzi tej rezonują te zespoły wartości, które spotykają się regularnie w rozważaniach natury estetycznej: imperatyw szczerości i uczciwości wobec materii dźwięków; idea nowoczesności (nie sposób nie przywołać tu jakże ważnych słów Witolda Lutosławskiego, że nic tak szybko się nie starzeje jak właśnie to, co nowoczesne...), determinująca postawy kompozytorów współczesnych; konieczność wyrażania muzyką emocji własnych, którym, *de facto*, podporządkowana jest forma, nawet ta najbardziej tradycyjna.

* * *

Powyższe rozważania są próbą przybliżenia w możliwie ścisły sposób życia i sylwetki twórczej Rolanda Dyensa. Mam nadzieję, że posłużą one lepszemu zrozumieniu muzyki Dyensa i jej wykonaniu w sposób prawidłowy, zgodny z ideą twórcy. W kolejnych częściach pracy szczegółowo przeanalizuję wybrane dzieła Dyensa i omówię aspekty wykonawcze oraz ewentualne trudności, które możemy napotkać grając jego utwory.

²⁰*Passio artis et vitae*. Z Krzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie w: K. Penderecki, *Labirynt czasu. Pięć wykładów na koniec wieku*, Presspublica, Warszawa 1997, s. 67.

²¹ Roland Dyens w rozmowie z Sofią Mazi, Grecja 2006; tłum. Dmytro Holovenko.

Część druga

Analiza dzieł wybranych

W drugiej części swojej rozprawy doktorskiej, zajmując się analizą wybranych dzieł oryginalnych i aranżacji Rolanda Dyensa, chciałem uniknąć konwencjonalnej analizy opisowej, dlatego wybrałem metodę polegającą na przedstawieniu dzieł w postaci ujęć syntetycznych – „tabelek”, wynoszących przed nawias elementy konstytutywne dzieła, takie jak: forma, agogika, ekspresja, charakter, harmonika, rytmika i dynamika. Ujęcia są uzupełnione przez wzmiankę o użytych technikach gitarowych, wykres dynamiczny stworzony przez program *Audacity* oraz informację w którym takcie rozpoczyna się określony element formy. Wybór takiej metody pozwala spojrzeć na utwór niejako „z lotu ptaka”.

Część druga zawiera jedenaście ujęć, cztery dla utworu *Hommage à Villa Lobos* i po jednym dla pozostałych. Po każdym ujęciu znajdują się podstawowe informacje o utworze, takie jak: data publikacji, zbiór, dedykacja, czas trwania i poziom trudności. Określenie poziomu trudności jest oczywiście rzeczą subiektywną, dlatego oceniałem to z własnej perspektywy w celu drobnej wskazówki dla potencjalnych wykonawców dzieła i możliwości zestawienia dzieł pod tym kątem. Są także uwagi wykonawcze, np. zastosowana skordatura czy ewentualne problemy techniczne, takie jak rozległe układy lewej ręki czy duże skoki.

Ze względu na to, że informacji o tych utworach jest mało, a źródła są ograniczone, podchodzę do opisu dzieł od różnych stron, pisząc co wiem i co sędzę.

Ujęcia zawierają pewne skróty i znaki, w celu zaoszczędzenia miejsca. Nie jest ich wiele i są one bardzo intuicyjne. Przedstawiam je poniżej:

Skrót	Znaczenie	Skrót	Znaczenie
<i>a. t.</i>	<i>a tempo</i>	<i>espr.</i>	<i>espressivo</i>
<i>c. p.</i>	<i>come prima</i>	<i>c. sp.</i>	<i>con spirito</i>
<i>acc.</i>	<i>accelerando</i>	<i>all.</i>	<i>allargando</i>
<i>pizz.</i>	<i>pizzicato</i>	<i>c. f.</i>	<i>con fuoco</i>
<i>flaż.</i>	<i>flażolety</i>	→	przejście akordowe
<i>molt.</i>	<i>molto</i>	<	<i>crescendo</i>
<i>phr.</i>	<i>phrases</i>	>	<i>diminuendo</i>
<i>lent.</i>	<i>lentement</i>	<i>plp</i>	granie opuszką kciuka

Kolory „tabelek” zostały wybrane na podstawie moich własnych skojarzeń synestezyjnych.

Tabelka nr 1 - Gnossienne nr 1

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2001

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: *Mes arrangements à l'amiable*

Dedykacja: Moniseur Papouin

Czas trwania: 3:15

Poziom trudności: niewysoki

Uwagi techniczne: pasaże z dźwiękami w wysokim rejestrze

Geneza i komentarz:

Kompozycja *Gnossienne* nr 1 Erika Satie opracowana na gitarę solo przez Rolanda Dyensa to jedna z sześciu *Gnossiennes*, która powstała w roku 1890. Tytuł utworu wymyślony przez Satiego miał oznaczać nowy gatunek muzyczny. Co do genezy nazwy istnieje kilka teorii: między innymi nawiązanie do słowa „gnoza” i sekty gnostyckiej, której członkiem by Sati lub do miejscowości Knossos na Krecie i mitu nici Ariadny. Są również inne przykłady nawiązywania przez twórcę do antycznej Grecji, na przykład w powstałych nieco wcześniej *Gymnopédies*.

W transkrypcji *Gnossienny* nr 1 Dyens odchodzi od swojego zwyczaju zachowania oryginalnej tonacji i tworzy wersję na gitarę w tonacji e-moll zamiast oryginalnej f-moll. Takie rozwiązanie jest jak najbardziej uzasadnione technicznie, gdyż sprawia ono, że utwór jest bardzo wygodny w wykonywaniu i prosty, a puste struny gitary będące składnikami e-molowego trójdźwięku pozwalają wydobyć z instrumentu pełnię brzmienia z uwagi na rezonans. Taka zmiana tonacji oprócz zalet, ma jednak swoje minusy, gdyż tworzy zupełnie inną paletę barwową i, moim zdaniem, nieco odmienny nastrój. Obaj twórcy, jak Satie, tak i Dyens, to kompozytorzy francuscy, którzy biorąc pod uwagę epokę w której tworzyli byli wrażliwi na barwę i tonacja nie była dla nich elementem przypadkowym.

Wykonywanie utworu z kapodastrem na pierwszym progu przywróci oryginalną tonację, ale również zmniejszy rezonans, w związku z czym ewentualne podjęcie takiej decyzji zależy od cech konkretnego instrumentu.

Tabelka nr 2 - Night in Tunisia

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2005

Wydawnictwo: *GSP (Guitar Solo Publication)*

Zbiór: *Night and Day*

Dedykacja: Babcia Yonne

Czas trwania: 4:45

Poziom trudności: zaawansowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 6 struny na *d*, liczne techniki perkusyjne i *tapping*

Geneza i komentarz:

Kompozycja *Night in Tunisia* zwana również *Interlude* powstała między 1940 a 1942 rokiem i jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych standardów jazzowych oraz jednym z najwybitniejszych dzieł trębacza Dizziego Gillespie. Jej wersją na gitarę solo przygotowana przez Rolanda Dyensa warta jest wyróżnienia na tle innych jego opracowań standardów ze względu na dużą ilość użytych technik perkusyjnych oraz łączenie ich z *tappingiem*. Poprzedzony introdukcją temat, podobnie jak w innych jazzowych opracowaniach Dyensa, został zachowany w oryginalnym kształcie z melodią i harmonią zaczerpniętą z *Real Book* oraz rozwinięty w trzech improwizowanych chorusach.

Aranżacja ta jest pełna kontrastów, nieoczekiwanych rozwiązań, humoru i ekspresji, a jednocześnie subtelności i lekkości. W chorusie II (skrótowym) w momencie kulminacji utwór zdaje się wymykać z pod kontroli, a jednak się uspokaja w chorusie III.

Rozpoczynając pracę nad utworem warto przede wszystkim skupić się na dokładnym odczytaniu zanotowanych technik perkusyjnych, żeby po pierwsze, wykonać je we właściwym rytmie, a po drugie, uderzać w odpowiednim miejscu pudła gitary. Dokładne wskazówki twórcy umieścił na początku opublikowanej aranżacji. Palcowanie podane przez Dyensa jest opcjonalne, ja osobiście używam innych palców, niż zasugerował twórca. Przekładanie pewnych fragmentów z lewej ręki do prawej i odwrotnie również moim zdaniem jest dopuszczalne. Najważniejsze jest miejsce na pudle, w które należy uderzyć.

Tabelka nr 3 - Comme Le Jour

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2008 r.

Wydawnictwo: Éditions d'Oz

Zbiór: poza zbiorem

Dedykacja: swojej córce Yael Dyens z okazji osiemnastych urodzin

Czas trwania: 3:40

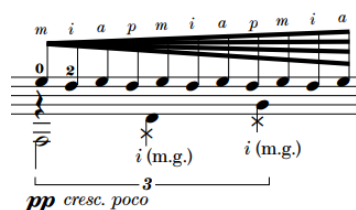
Poziom trudności: umiarkowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 6 struny na *d*, tryle, rozległe układy w lewej ręce

Geneza i komentarz:

Comme le Jour jest kompozycją oryginalną o lirycznym i nostalgicznym charakterze, napisana z okazji pełnoletnia jego córki Yael. Dla Rolanda Dyensa ogromne znaczenie miały konteksty. Każdy utwór i tytuł miał swoją historię, a czasem zagadkę czy temat do przemyślenia. W przypadku *Comme le Jour* jest to temat szybkiego dorastania dzieci, dlatego utwór jest pełen czułości i wzruszenia.

Opanowanie dzieła nie powinno stanowić problemu dla ucznia szkoły średniej. Nieco bardziej wymagająca jest część B z rozległymi układami lewej ręki w wysokim rejestrze oraz tryle w częściach A' i A''. Przy wykonywaniu tych tryli palcami prawej ręki na różnych strunach ważne jest zachowanie odpowiedniej pulsacji rytmicznej i skoordynowanie tego z dolnym głosem.



Dyens sugeruje wykonywanie tego trylu palcami *p*, *i*, *m*, *a*, a granie dolnego głosu pierwszym palcem w lewej ręce (*m.g.*), który podpisuje jako *i*, mimo że normalnie podpisuje się on jako 1. Takie podpisywanie jest uzasadnione inną rolą tego palca w tej sytuacji, gdyż on szarpie strunę, a nie zaciska. Jest to jedna z ciekawostek dotyczących notacji, o której powiem więcej w części trzeciej pracy. Moim zdaniem, dopuszczalne i wygodne jest również granie dolnego głosu palcem *p*, a trylu palcami *i*, *m*.

Tabelka nr 4 - Walc

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2001

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: *Mes arrangements à l'amiable*

Dedykacja: Thelonious Monk

Czas trwania: 3:10

Poziom trudności: umiarkowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 6 struny na *fis* i 5 struny na *h*, duże skoki

Geneza i komentarz:

Aranżowanie kompozycji Chopina to zawsze ryzyko i wyzwanie. Wymaga od aranżera wielkiej sprawności technicznej, wrażliwości, wyobraźni, znajomości dzieł oryginalnych i rozumienia idiomów twórczości Chopina. Mieczysław Tomaszewski w swojej książce *Muzyka Chopina na nowo odczytana* wyodrębnił 8 idiomów ekspresywno-semantycznych, obecnych jego zdaniem w muzyce autora ballad, i opisał ich rezonans. Są to idiomy: pianistyczny, folklorystyczny, liryczno-nokturnowy, historyczny, narracyjno-balladowy, dramatyczno-heroiczny, idiom salonu oraz morbidez. Niewątpliwie znajomość kontekstu jest wyjątkowo ważna w interpretacji dzieł Chopina, zwłaszcza na innym instrumencie, by okazując się na innym gruncie dzieło nie straciło swojej tożsamości, uzyskując jednak nowe cechy.

Roland Dyens obok Francisca Tarregi, Jana Nepomucena Bobrowicza, Mirosława Drożdżowskiego czy Jerzego Koeniga był jednym z tych odważnych, którzy wzbogacili repertuar gitarowy o dzieła twórcy ballad i mazurków.

Transkrypcja *Walca h-moll nr 2*, op. 19 znalazła się w zbiorze *Mes arrangements à l'amiable* obok ośmiu innych kompozycji z różnych gatunków muzycznych. Nie było to przypadkowe spotkanie klasyki i jazzu, tylko dowód na duże możliwości gitary i umiejętności aranżacyjne Dyensa. Bodajże największą trudnością wykonawczą tej transkrypcji jest zachowanie dobrego stroju, jeżeli utwór ten znajdzie się w programie recitalu w sąsiedztwie kompozycji z innym strojem. Podniesienie dwóch strun basowych o cały ton sprawia, że gitara może się rozstrajać w trakcie grania, dlatego warto przed wykonaniem walcu zrobić nieco dłuższą przerwę.

Tabelka nr 5 - After Christmas Feelings

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2000

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: *Pièces diverses*

Dedykacja: Stephen Robinson

Czas trwania: 4:40

Poziom trudności: umiarkowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 5 struny na *b* i 6 na *d*, rozległe układy lewej ręki

Geneza i komentarz: *After Christmas Feeling* powstała w Villi d'Avray w okresie między Bożym Narodzeniem a pierwszymi dniami stycznia 2000 roku. Utwór został napisany na prośbę amerykańskiego przyjaciela Dyensa - Stephena Robinsona, który akurat pracował nad płytą o świątecznej tematyce. Kompozycja o lirycznym charakterze nawiązuje do okresu świątecznego, opisując mieszane uczucia: radości i smutku, niepokojącego oczekiwania nowego roku, nowego tysiąclecia i nostalgii, powagi, humoru i miejscami ironii.

After Christmas Feeling jest pełna symbolizmu i nieoczekiwanych rozwiązań harmoniczych. Już sama skordatura – przestrojenie 6 struny na *d* i 5 na *b* temu właśnie służy, wprowadzając słuchacza w odpowiedni świąteczny nastrój, a jednocześnie – refleksję. W wykorzystanej tradycyjnej formie możemy dostrzec właściwy Dyensowi symbolizm i usłyszeć: bicie starego zegara sygnalizującego zbliżający się nowy rok, czy powtarzające się motywy, sugerujące nieunikniony upływ czasu, żegnanie starego i powitanie nowego.

Utwór ten nie jest często wykonywany mimo niewątpliwej wartości estetycznej i umiarkowanego stopnia trudności. Być może wiąże się to z tym, że tytuł sugeruje wykonywanie tylko w pewnym okresie – na przełomie grudnia – stycznia, lub utwór jest jeszcze mało znany.

Tabelka nr 6 - All The Things You Are

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 2005

Wydawnictwo: GSP (*Guitar Solo Publication*)

Zbiór: *Night and Day*

Dedykacja: Bill Kanengiser

Czas trwania: 3:50

Poziom trudności: zaawansowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 6 struny na *es*, rozległe układy lewej ręki

Geneza i komentarz:

Zbiór *Night and Day* niewątpliwie jest jednym z najbardziej zaawansowanych dzieł Rolanda Dyensa. Stanowi ono markę jakości dla aranżacji utworów jazzowych na gitarę solo i pod wieloma względami jest nowatorski. Warto wymienić chociażby bogatą fakturę polifoniczną, zachowanie oryginalnych tonacji, oparcie aranżacji jedynie na linii melodycznej i akordach z *Real Book* bez wzorowania się na istniejących interpretacjach, wysoki stopień zaawansowania technicznego i oczywiście wyjątkowo precyzyjna notacja. Właśnie zapisanie i wydanie aranżacji o charakterze improwizacyjnym, zgodnym z naturą gatunku stanowiło dla Dyensa wyzwanie. Między innymi dlatego zbiór został opublikowany dwa lata po wydaniu płyty *Night and Day* na liczne prośby gitarzystów klasycznych.

Aranżując jeden z najpopularniejszych standardów jazzowych Roland Dyens zachował temat w tradycyjnym kształcie, rozwijając go w dwóch improwizowanych chorusach. Jego wersja *All the Things You Are* charakteryzuje się kontrastowością i lekkością, której zachowanie ze względu na wysoki stopień trudności technicznej wymaga długiej i rzetelnej pracy nad tekstem.

Warto wyróżnić dwa elementy aranżacji: akompaniament w temacie grany palcem *p* – charakterystyczny *walking bass* delikatnie oplatający liryczny temat oraz fragment a^2 oznaczony przez twórcę *alla „barocca”*, zdobiący melodię w stylu barokowym, co wprowadza miłe zaskoczenie na tle nieustającego *swingu*.

Tabelka nr 7 - Cecille Ma Fille

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 1990

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: *Chansons Françaises vol. 1*

Dedykacja: Antoine Tatich

Czas trwania: 6:10

Poziom trudności: zaawansowany

Uwagi techniczne: przestrojenie 6 struny na *es*, częste *barre*

Geneza i komentarz:

Zbiór francuskich pieśni popularnych był swojego rodzaju debiutem Dyensa w gatunku aranżacji gitarowych. Prace nad nimi twórca rozpoczął jeszcze pod koniec lat osiemdziesiątych, a pierwszą aranżacją w tym zbiorze była kompozycja *Hymne à l'amour*, do której muzykę napisała Marguerite Monnot, a tekst słynna wykonawczyni – Édith Piaf. W tym zbiorze znalazły się kompozycje powszechnie znane we Francji, które powstały w XX wieku. Gatunek francuskiej pieśni popularnej był jednym z głównych źródeł inspiracji Dyensa.

Jedną z nich była liryczna pieśń *Cecille, ma Fille* Clauda Nougaro, którą dopracował Jacques Datin. Wysoki stopień trudności technicznej tej aranżacji jest spowodowany gęstą fakturą. Delikatne prowadzenie subtelnej melodii w połączeniu z akompaniamentem i basem w sposób polifoniczny wymaga wielkiej sprawności wykonawcy, a także siły fizycznej w lewej ręce. Akurat w *Cecille, ma Fille* bardzo często mamy do czynienia z *barre* ze względu na utrzymanie oryginalnej tonacji – c-moll, a przestrojenie szóstej struny niezbyt ułatwia nam sprawę, jedynie dodaje barwy i większego rezonansu. W wykonaniu tej pieśni bardzo ważne jest zachowanie stabilnej pulsacji rytmicznej i granie *swingu* z odpowiednim wyczuciem.

Cecille, ma Fille może być wykonywana zarówno jako osobny utwór koncertowy, jak i w cyklu, podobnie do pieśni katalońskich w opracowaniach Miguela Llobeta czy stylizowanych na ludowo utworów Witolda Lutosławskiego.

Tabelka nr 8 - Bachianas Brasileiras

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 1992

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: poza zbiorem

Dedykacja: brak dedykacji

Czas trwania: 7:00

Poziom trudności: umiarkowany

Uwagi techniczne: rozległe układy lewej ręki, łączenie *pizzicata* i naturalnego grania

Geneza i komentarz:

Wyjątkowe miejsce w życiu Rolanda Dyensa zajmuje twórczość Heitora Villi-Lobosa. Był to kompozytor, z którym Dyens się utożsamiał, często naśladował i cytował. Odbył również kilka podróży do Brazylii, żeby lepiej zrozumieć jego muzykę.

Liryczna wokaliza z *Bachianas Brasileiras* nr 5 w opracowaniu Dyensa jest transkrypcją, w której twórca zgodnie z definicją gatunku miał za cel jak najdokładniejsze oddanie oryginału. Ze słów Dyensa wiemy, że było to dla niego ogromnie trudne zadanie i że w przypadku instrumentu takiego jak gitara, sztuka aranżacji często ogranicza się do sztuki „poświęcania”. Artysta powiedział, że może przynajmniej życzyć sobie, że obecna wersja tej mistycznej arii nigdy nie będzie przypominała ofiary tej sztuki²².

Pierwsze, co zaskakuje wykonawcę to notacja: utwór został zapisany w podwójnym systemie z użyciem klucza basowego w dolnej linijce. To rozwiązanie podyktowane było trygłosową fakturą z gęstym głosem środkowym. Dla mnie osobiście rozczytywanie utworu z takim wydaniu było niewygodne, więc przepisywał linię basową do jednego systemu.

Niewątpliwie wyzwaniem stanowi połączenie charakterystycznego *pizzicata* w dolnych głosach z graniem melodii w sposób naturalny oraz liczne skoki utrudniające prowadzenie melodii *cantabile*. Utwór wymaga dużej sprawności technicznej, natomiast w większości rozwiązania Dyensa są wygodne i intuicyjne, stąd zakwalifikowałem go pod kątem trudności jako umiarkowany.

^{22 22} <https://rolanddyensintheskai.fr/bachianas-brasileiras-n5-2/>

Dostęp: 16:24, 14.11.2022

Tabelka nr 9 - Hommage A Villa Lobos - I

Tabelka nr 10 - Hommage A Villa Lobos - II

Tabelka nr 11 - Hommage A Villa Lobos - III

Tabelka nr 12 - Hommage A Villa Lobos - IV

PODSTAWOWE INFORMACJE O UTWORZE

Rok publikacji: 1986

Wydawnictwo: *Lemoine*

Zbiór: poza zbiorem

Dedykacja: Patrick Belargent

Czas trwania: 10:00

Poziom trudności: umiarkowany

Uwagi techniczne: przestrajanie strun w trakcie IV części, rozległe układy lewej ręki

Geneza i komentarz:

Kompozycję *Hommage à Villa Lobos* przedstawiłem w czterech osobnych ujęciach po jednym dla każdej z części. Już wspominałem o tym, że Heitor Villa-Lobos i jego twórczość zajmowali szczególne miejsce w życiu Dyensa. Artysta inspirował się brazylijskim twórcą, wykonywał i nagrywał jego utwory, często go naśladował i cytował.

Ujęty w czterech kontrastujących ze sobą częściach utwór stanowi swojego rodzaju hołd dla brazylijskiego twórcy, jak i dla kultury brazylijskiej. Porywające *Climazone*, taneczna i liryczna część druga, nawiązująca do *Bachianas Brasileiras*, nieco jazzowa część trzecia z charakterystyczną dla Dyensa grą słów w tytule – *Andantinostalgie* i trzymające w napięciu *Tuhũ*, zamykające cykl ognistym improwizowanym popisem, który słyszymy również na początku utworu w niezmienionej postaci.

Oprowadzając nas po świecie Villi-Lobosa Dyens naśladuje jego język harmoniczny i rytmikę, pozostając w swoim charakterystycznym stylu. Możemy to również zauważyć w aranżacjach twórcy i utworach innych kompozytorów, które wykonywał. Stawał się częścią wszystkiego, czego dotykał. Obojętnie czy były to dzieła F. Sora, H. Villi-Lobosa czy J.S. Bacha.

Poziom trudności *Hommage à Villa Lobos* jest raczej umiarkowany. Pomijając niektóre fragmenty z rozległymi układami w lewej ręce cały ciężar przypada na prawą rękę, zwłaszcza w pierwszej i czwartej części. Wykonanie szybkich repetycji we właściwych tempach wymaga dużej biegłości i precyzyjnej kontroli w celu wyrazistego prowadzenia linii melodycznej, która w sposób sygnałowy pojawia się na tle owych repetycji.

* * *

W niniejszej części pracy przy pomocy ujęć i krótkich komentarzy spróbowałem naświetlić od strony teoretycznej wybrane dzieła i aranżacje Rolanda Dyensa. Przystawione w pojemnych kształtach analizy pozwalają spojrzeć na utwór jednocześnie „od środka”, jak i „z zewnątrz”, przybliżając ich genezę i ułatwiając zrozumienie strategii komponowania lub aranżowania wybranej przez Dyensa. W opisach do ujęć i samych ujęciach pojawiły się uwagi techniczne oraz oznaczenia wybranych przez kompozytora technik. Ich głębszą analizą zajmuję się w części trzeciej pracy, która w całości jest poświęcona aspektom wykonawczym.

Myślę, że przy wykonaniu kompozycji i aranżacji takich twórców jak Dyens niezbędna jest znajomość ich dzieł od już wspomnianej strony teoretycznej i świadomość wybranych strategii, które pozwalają na właściwe ich wykonanie, zgodne ze stylem i zamysłem twórcy. Mam nadzieję, że owe ujęcia i opisy ułatwią potencjalnym wykonawcom pracę nad utworami oraz poszukiwanie głównej idei dzieła.

Część trzecia

Zagadnienia wykonawcze

W trakcie trzyletniej nauki w Szkole Doktorskiej Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie miałem okazję i przyjemność uczestniczyć w konferencjach naukowych jako prelegent, na których mogłem przedstawić częściowe wyniki swojej pracy i skonfrontować z innymi gitarzystami niektóre pomysły i hipotezy. Opowiadając o twórczości Rolanda Dyensa prosiłem słuchaczy o podzielenie się swoimi skojarzeniami dotyczącymi jego osoby i muzyki. Wówczas padały hasła: „jazz”, „muzyka rozrywkowa”, „aranżacje”, „nowatorstwo”, „precyzja”, „trudna notacja”, „kontrasty”, „zaskoczenie”, „wygodne wykonywanie”, „humor”, „ciekawe tytuły” etc. Na różnych spotkaniach skojarzenia były podobne, a najczęściej mówiono o trudnej notacji, wygodzie w wykonywaniu (potocznie: utwory Dyensa są „pod palcami”) i nowatorstwie.

Podczas pierwszego kontaktu z pracami twórcy, jego kompozycje i aranżacje mogą wydawać się trudniejsze, niż w rzeczywistości są. Trudności na etapie rozczytywania i wygoda w graniu to charakterystyczna cecha dzieł artysty, zaś warunkiem tej wygody i uzyskania odpowiedniego efektu wykonawczego jest dokładne wykonanie wskazówek Dyensa. Niniejszą część pracy starałem się napisać w taki sposób, żeby mogła ona ułatwić oba te etapy. Podzieliłem ją na dwa rozdziały.

W pierwszym zatytułowanym „Technika” przedstawione są sposoby wykorzystania przez Dyensa typowych technik gitarowych oraz ich modyfikacje, a także notacja wraz z praktycznymi wskazówkami ich prawidłowego wykonania.

W rozdziale drugim „Interpretacja” znajdują się rozważania dotyczące takich kluczowych elementów interpretacji muzycznej jak:

- Dynamika - zarówno w kontekście kontrastów dynamicznych i bieżącego stosowania dynamiki w utworze (*piano, forte, crescendo...*), jak i w kwestii proporcji dynamicznych pomiędzy poszczególnymi głosami;
- Czas - (tempo, pulsacja, figury rytmiczne, agogika), czyli wszystko, co jest związane z operowaniem czasem w utworze muzycznym;
- Barwa i artykulacja – zagadnienia dotyczące zmiany rejestrów i pozycji, sposobów artykulacji i używania odpowiednich części palców prawej ręki do wydobywania dźwięków;
- Charakter – czyli zagadnienie, leżące nieco ponad wspomnianymi wcześniej elementami, które stanowi efekt prawidłowej ich realizacji. Pewien zespół cech, który powstaje niezależnie w kontekście każdego utworu kompozytora, z dającymi się wyodrębnić cechami wspólnymi – kluczowymi, rodzaj „autografu” twórcy. Oprócz charakteru jako piętna

indywidualnego twórcy poruszę tu również kwestię utrzymania wykonywanego dzieła w kanonach stylistycznych reprezentowanego gatunku i epoki.

W aneksie pracy znajdzie się katalog sposobów notacji Dyensa wraz z opisem sposobu wykonania, który ma ułatwić znalezienie i prawidłowe odczytanie odpowiedniego zapisu. Jestem świadom, że dany katalog może nie być wyczerpujący. Dorobek Dyensa jest bardzo obszerny i zagranie wszystkich jego dzieł (wydanych i niewydanych) wraz ze nalezieniem wszystkich oryginalnych sposobów zapisu pozostaje moim zadaniem na przyszłość.

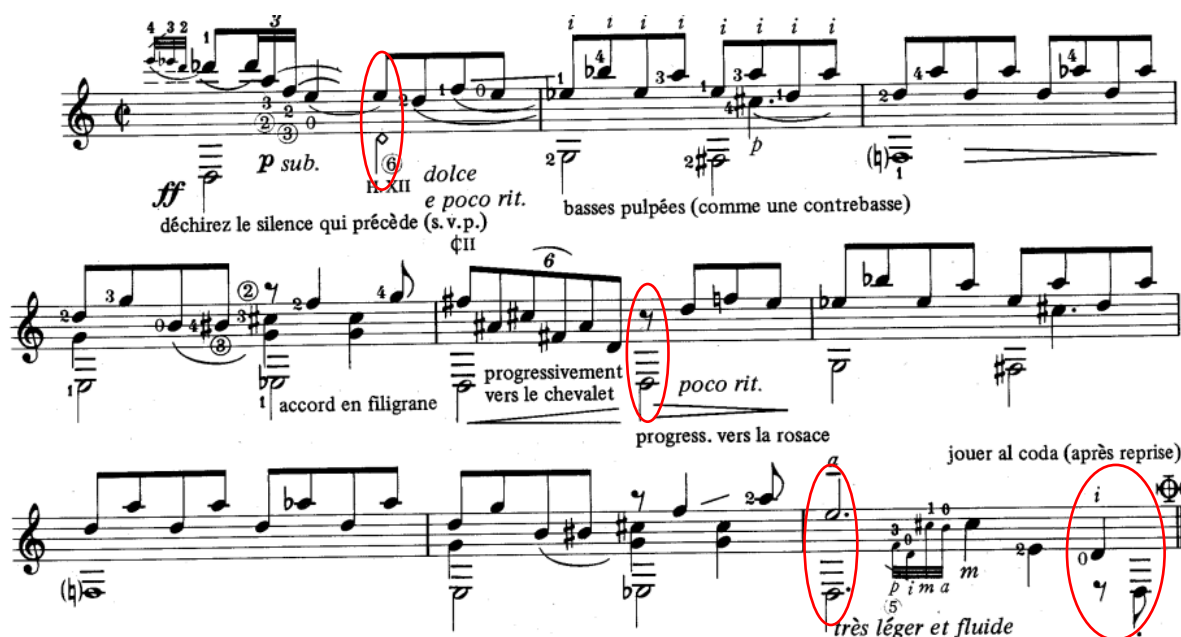
I. TECHNIKA

1. Strojenie i skordatura

W pierwszej części pracy w rozdziale dotyczącym aranżacji już wspominałem o podejściu twórcy do tonacji kompozycji oryginalnej czy aranżowanego dzieła. Był to dla niego wyjątkowo ważny element muzyczny, mający wpływ na nastrój, charakter i barwę utworu. Często wiązało się to ze skordaturą, najczęściej strun basowych. Wszystkie tego typu zmiany tradycyjnie umieszczał w nutach na początku utworu.

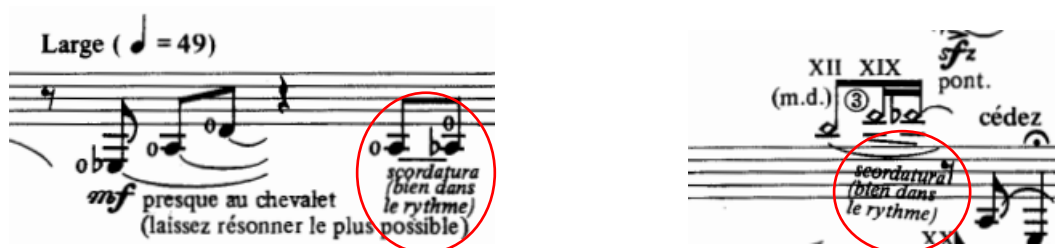
Tymczasowa zmiana stroju gitary nieraz może powodować problemy z nastrojeniem instrumentu. Z moich obserwacji wynika, że przy przestrojeniu struny na wyższy dźwięk wymaga ona więcej czasu i częstszego dostrajania, żeby się ustabilizować na dźwięku docelowym, niż w przypadku obniżania struny. Oczywiście jest to uzależnione od instrumentu, konstrukcji i stanu maszynek, materiału, z którego wytworzone są struny i stopnia ich twardości. W przypadku, gdy strój się różni w poszczególnych utworach wykonywanych po kolei w trakcie jednego koncertu, strojenie nie powinno stanowić problemu, zwłaszcza, że czas przerwy między utworami leży w gestii wykonawcy i nieraz jest wydłużany zapowiedzią o kolejnych utworach. (samodzielne przedstawianie utworów wraz z kontekstem ich powstania to typowa dla Dyensa forma zachowania).

Problem zaś pojawia się, gdy strój się zmienia w częściach jednego utworu, jak na przykład w *Libra Sonatinie* w części II *Largo* przestrajana jest szósta struna na *d*. W nutach nie ma wskazówki, żeby grać I i II części po sobie *attaca*, ale nawet przy odpowiednim wyczekaniu szósta struna ma tendencję podwyższania się. Jako rozwiązanie w tym konkretnym przypadku wykorzystuję momenty, w których mam wolną rękę, żeby dyskretnie dostroić gitarę.

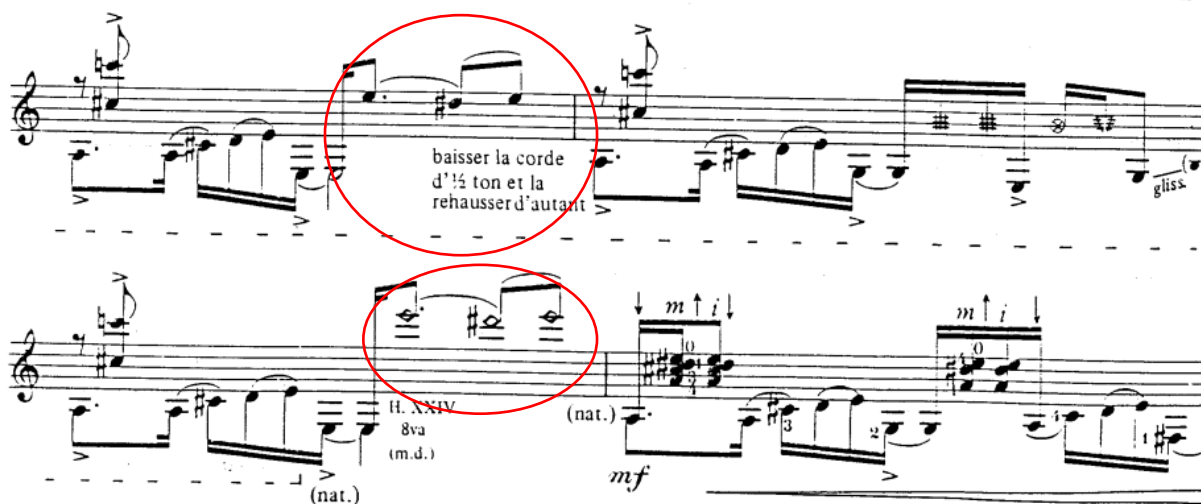


Przy utworach o charakterze kantylenowym jest to możliwe i efektywne, natomiast w przypadku na przykład *Fuoco* z tejże *Libra Sonatiny*, przy przestrojeniu z powrotem na *e*, jedynym rozwiązaniem pozostaje szybkie nastrojenie z naciąganiem struny i dostrajaniem oraz odpowiednia przerwa, której wydłużenie, w moim odczuciu, po zbudowaniu napięcia na koniec części drugiej jest wbrew narracji dzieła. *Fuoco* po części drugiej „bardzo chce się” zagrać *attaca*, ale, niestety, nie jest to możliwe.

Zdarzają się również przypadki wykorzystywania przez Dyensa skordatury bezpośrednio w trakcie utworu, jako efektu dźwiękowego z zachowaniem pulsacji. Takie stosowanie skordatury między innymi występuje w cz. I *Danish time* w *Côté nord* – oryginalnej kompozycji na duet gitarowy:



Innym przykładem będzie skordatura w cz. IV – *Tuhū* z *Hommage a Villa-Lobos*:



Czasami kompozytor pozostawiał stosowanie skordatury w gestii wykonawcy, jak na przykład w cz. IV – *Hillerød* kompozycji *Côté nord*:

II. HILLERØD

(accordez-vous sur un accord de sol majeur si nécessaire)
Allegretto (♩ = 66)

(accordez-vous sur le premier arpège si nécessaire)
Comme une barcarolle

⑥ = D
 ⑥ = E♭
 ⑤ = B♭

mp dolce (pulpe)

mp

Podsumowując, Dyens używał skordatury na różne sposoby: zarówno w celu przystosowania stroju gitary do pewnej tonacji, jak i w celu wydobycia konkretnych efektów dźwiękowych.

Jeżeli chodzi o samo nastrajanie gitary w stroju tradycyjnym bez względu na skordaturę, to do tej kwestii Dyens również miał własne podejście i sugerował, by stroić gitarę przy pomocy akordów, które będą występować w danym utworze. W ten sposób można stworzyć odpowiedni nastrój i wprowadzić słuchacza w stan skupienia. Dobrym przykładem będzie cykl *20 lettres* – 20 miniatur, gdzie Dyens na początku każdej miniatury umieszcza akordy, przy pomocy których należy nastroić gitarę.

II. Lettre à la Seine

Roland DYENS [2000]

Pour s'accorder :
 (use these arpeggios to tune up)

pp

Osobiście dostrzegam wiele zalet tego sposobu strojenia i staram się go stosować również przy innych utworach, nie tylko tych autorstwa Rolanda Dyensa. Przy układaniu programu koncertu staram się również ustalać kolejność utworów w taki sposób, by nie znalazły się utwory z różnym strojem, w których różnica w wysokości dźwięku przestrajanej struny wyniesie więcej, niż 1 ton, gdyż przy większej różnicy utrzymanie stroju może być problematyczne. Być może, warto zwracać uwagę również na kwestie pewnej spójności tonalnej poszczególnych utworów w programie koncertu, gdyż częste jej zmiany, lub przeciwnie jej monotoność mogą mieć wpływ także na percepcję słuchacza, nawet jako pewien element podświadomy. Brak jest informacji, czy Dyens rozważał tę kwestię. W każdym razie, to pytanie wykracza poza temat tej pracy, ale myślę, że warto się nad tym zastanowić.

2. Tłumienie

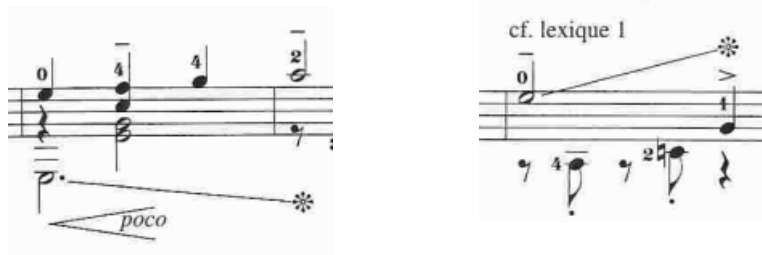
Kolejnym istotnym zagadnieniem wykonawczym jest tłumienie strun, a zwłaszcza basów. Gitara jest instrumentem o ogromnych możliwościach, między innymi ma bogatą paletę barwową i duży zakres kontroli nad artykulacją, natomiast ma również swoje „słabsze strony”, takie jak: ograniczone możliwości dynamiczne czy stosunkowo krótki czas trwania zagrane go dźwięku, zwłaszcza, kiedy nie jest on grany na pustych strunach. Z tego wynikają trudności związane z graniem *legato*. Krzysztof Sadłowski – mój pedagog i mistrz, starszy wykładowca Akademii Muzycznej imienia Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie, powiedział mi na jednej z lekcji: „Na gitarze najtrudniejsze są dwie rzeczy: *legato* i pasaże. Są one tak jakby wbrew naturze tego instrumentu. Opanowanie ich jest kluczowe dla dobrego gitarzysty”.

Rzeczywiście, specyfika techniczna gitary sprawia, że granie *legato* na niej wymaga dużej sprawności technicznej i ta umiejętność jest i powinna być budowana u wykonawców przez lata kształcenia. Inną kwestią jest selektywność brzmienia i unikanie huczących dźwięków, zwłaszcza basów na pustych strunach w trakcie grania. Czy zawsze da się te dwa zagadnienia ze sobą pogodzić?

Niewątpliwie, patrząc teoretycznie na tekst nutowy, każdy dźwięk powinien trwać tyle, ile wynosi jego wartość rytmiczna, poza przypadkami, kiedy mamy *fermatę* czy inny zapis, pozostawiający wykonawcy większą swobodę. W ten sposób ćwierćnuta trwa ćwierćnutą, a ósemką trwa ósemką, tylko że w praktyce w wielu przypadkach wydłużamy dźwięki, przede wszystkim basy. Dotyczy to przede wszystkim utworów wirtuozowskich, w których odpowiednie tłumienie wszystkich huczących dźwięków nieraz jest technicznie niemożliwe. Zdarza się również, że w utworach kantylenowych także wydłużamy brzmienie pewnych dźwięków, gdy nie jest to sprzeczne z harmonią. Uzyskujemy wtedy pełniejsze brzmienie,

większą płynność. Oczywiście, granie *legato* sensu stricto jest kwestią prowadzenia frazy i rozmaitych szczegółów wykonawczych, między innymi zsynchronizowania obu rąk, natomiast rezonans nieprzytłumionych strun stwarza efekt większego *legato* sensu largo.

Roland Dyens dostrzegał zarówno kwestię tłumienia strun, jak i wydłużania brzmienia pewnych dźwięków i odpowiednio to notował. Przedłużanie dźwięków tradycyjnie oznaczał długim łukiem, a tłumienie dźwięków na dwa sposoby. Pierwszy z nich to połączenie dźwięku, który trzeba stłumić z gwiazdką *, która znajduje się dokładnie w miejscu, w którym dźwięk już powinien przestać brzmieć. Ten sposób jest stosowany do dźwięków we wszystkich głosach.



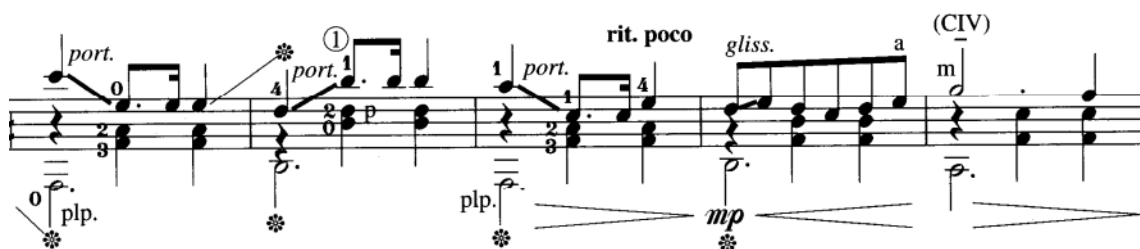
Drugi to podpisanie konkretnego dźwięku lub akordu w taki sposób *. Oznacza to wycofanie lub stłumienie dźwięku. W ten sam sposób pianiści, jak wiemy, oznaczając zdjęcie pedału.



W przypadku, gdy gwiazdka jest umieszczona w nawiasach, stłumienie jest opcjonalne.



Dyens dodaje takie oznaczenia bardzo często, dbając o szczegóły we właściwy dla siebie precyzyjny sposób. Wskazówki stłumienia dźwięków nieraz są umieszczane praktycznie w każdym takcie i ilustrują decyzje, które zwykle wykonawca podejmuje we własnym zakresie w celu uniknięcia dysonansu lub przy zmianie funkcji akordu.



Czasami rozczytując utwory Dyensa odnosiłem wrażenie, że tak częste oznaczanie tłumienia jest zbędne, gdyż jak już wspomniałem wcześniej, nieraz te uwagi są oczywiste. Niemniej jednak, znaczenie tych wskazówek jest obiektywnie istotne i jeżeli nawet pokrywają się one z normalną strategią wykonawcy, to stanowią przypomnienie o ważności dbania o klarowność brzmienia i „czyszczenia” tekstu od huczących dźwięków. Warto pamiętać, że Roland Dyens był entuzjastycznym pedagogiem i być może taka pozornie „nadmierna” dokładność w umieszczeniu wskazówek dotyczących tłumienia jest przejawem jego „opieki pedagogicznej”, a nie „rygoryzmu”.

3. Flażolety i tapping

Wydaje się, że flażolety to jedna z najbardziej lubianych przez wykonawców i publiczność technik gitarowych. Jest w pewnym znaczeniu „wdzięczną” techniką, gdyż zagranie flażoletu łączy się z minimalnym wysiłkiem fizycznym i polega na precyzyjnym dotknięciu struny palcem lewej ręki w odpowiednim miejscu, angażując jak najmniejszą powierzchnię palca, aktywacją struny prawą ręką i puszczeniu struny w taki sposób, żeby czas kontaktu palców ze struną również był minimalny. W ten sposób wykonywane są naturalne flażolety. Najbardziej słyszalne są one na XII, VII i V, nieco mniej na IV, III i XI progu (wraz z symetrycznymi odpowiednikami nad pudłem rezonansowym). Mówiąc o tym odpowiednim miejscu, warto zwrócić uwagę na to, że w przypadku XII i VII progu jest ono dokładnie nad progiem, zaś w innych przypadkach nieco przed (np. V) lub po (np. III) progu. Oczywiście, dokładne miejsce wydobywania najbardziej słyszalnego flażoletu uzależnione jest od konkretnej gitary, a ogólna jakość flażoletów jest jedną z podstawowych cech instrumentu badanych przy jego wyborze.

Drugi rodzaj – to sztuczne flażolety, wydobywane poprzez zacinienie struny lewą ręką oraz dotknięcie i zagranie struny prawą ręką. Taki flażolet jest mniej nośny, ale jego największą zaletą jak i przeznaczeniem jest możliwość zagrania flażoletu każdej nuty, gdyż szereg dobrze słyszalnych naturalnych flażoletów jest ograniczony. Obie te techniki są wykorzystywane przez gitarzystów i wykonawców instrumentów spokrewnionych (właściwie wszystkich instrumentów strunowych) od wieków.

W dzisiejszych czasach flażolety są podpisywane poprzez użycie określenia *harmonics*, *armonici* oraz skróty *harm.*, *arm.*, *fl* często z podpisaniem liczbami rzymskimi odpowiedniego progu i struny, na której należy zagrać flażolet. Nuta, która ma być zagrana jako flażolet graficznie ma kształt rombu (często przezroczystego). Zdarza się, że obok flażoletów

umieszczany jest znak oktawy 8, a czasami po prostu jest umieszczany na pięciolinii już na docelowej wysokości.

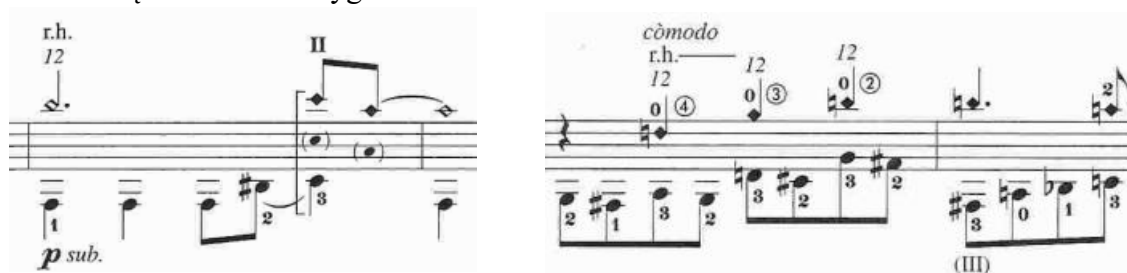
Roland Dyens aktywnie wykorzystywał zarówno naturalne, jak i sztuczne flażolety w różny sposób i w różnych kontekstach. U twórcy flażolety występowały jako ozdobnik wieńczący koniec frazy, lub wprowadzający dodatkowy kontrast:



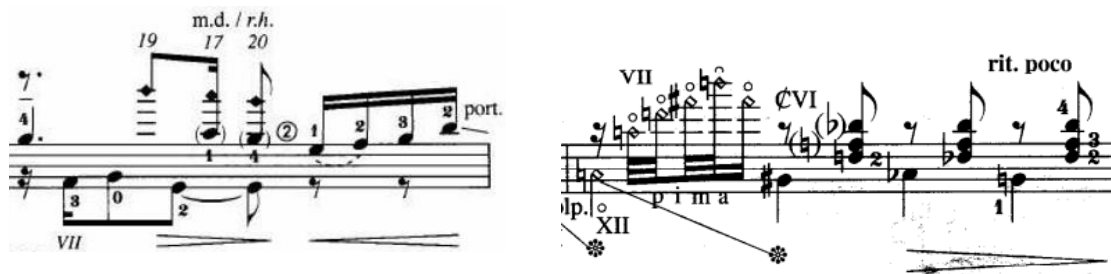
Jako sposób wprowadzenia „naturalnej” fermaty, gdyż samo wykonanie flażoletu wymaga rozszerzenia czasowego:



Jako sposób zagrania wysokiego dźwięku, którego normalne zagranie na gryfie byłoby nadmiernie uciążliwe lub niewygodne:



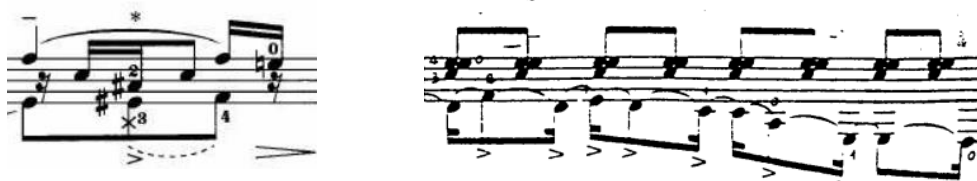
Jako sposób zróżnicowania głosów i podkreślenia wielogłosowości:



Podsumowując, prawie w każdej kompozycji oryginalnej lub aranżacji Dyensa występują flażolety, które twórca wykorzystuje w celu powiększenia możliwości gitary lub urozmaicenia brzmienia.

Zdecydowanie rzadziej na gitarze klasycznej wykorzystywany jest *tapping*. Na gitarze akustycznej i elektrycznej *tapping* to jedna z technik „panujących”, ponieważ dzięki budowie i większej twardości strun (gitara akustyczna) oraz wzmocnieniu (gitara elektryczna) brzmi ona wystarczająco głośno i klarownie, znacząco powiększając możliwości tych instrumentów. Opisuję tę technikę razem z flażoletami, ponieważ są one względnie ciche w stosunku do innych sposobów wydobywania dźwięku. Na gitarze klasycznej *tapping* jest cichszy, niż flażolety i dużo mniej nośny. Czas trwania dźwięków zagranych tą techniką na gitarze klasycznej to maksymalnie kilka sekund, dlatego przeważnie jest wykorzystywany dla urozmaicenia brzmienia lub jako popisowy zabieg wirtuozowski. Bardzo dużo w przypadkach wykorzystywania *tappingu* na gitarze klasycznej zależy od kontekstu, gdyż bardziej zasadna jest obecność tej techniki we fragmentach utworu zachowanych w dynamice *piano/pianissimo*. Korzystali z tej techniki tacy twórcy jak: Francisco Tarrega czy Miguel Llobet.

Roland Dyens używa *tappingu* dla podkreślenia poszczególnych dźwięków i zróżnicowania pewnego głosu, albo dla osiągnięcia odpowiedniego efektu brzmieniowego.

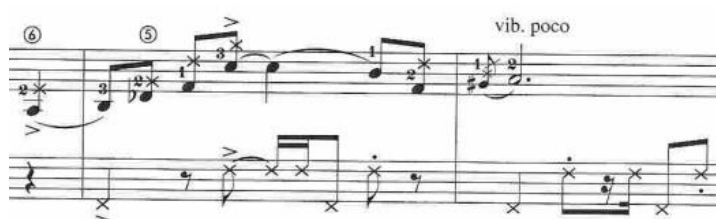


Dyens podpisuje *tapping* poprzez przekreślenie łaski nuty lub słownie informuje, że następujące dźwięki należy zagrać przy użyciu jedynie lewej ręki. W powyższym przykładzie po prawej stronie w utworze *Saudade* nr 3 dolny głos prezentuje się jako ciąg legat wstępujących i zstępujących, tworząc efekt podobny do *tappingu*.

Innym przykładem stosowania *tappingu* jest aranżacja *Night in Tunisia* Dizziego Gillespie:

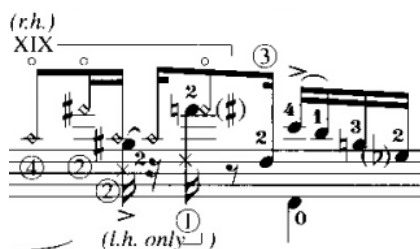


W ten sposób przedstawiony jest wstęp, który po kilku taktach przechodzi w temat:



W tym utworze *tapping* brzmi bardzo dźwięcznie, gdyż jest wykonywanych na bardzo cichym tle technik perkusyjnych i z wykorzystaniem głównie basowych strun, których metalowa powłoka sprawia, że po uderzeniu brzmią głośniejsz, niż struny wiolinowe.

Zdarzają się również przypadki użycia obu technik (flażoletów i *tappingu*) jednocześnie. Jeden z nich to fragment kompozycji *After Christmas Feeling*:

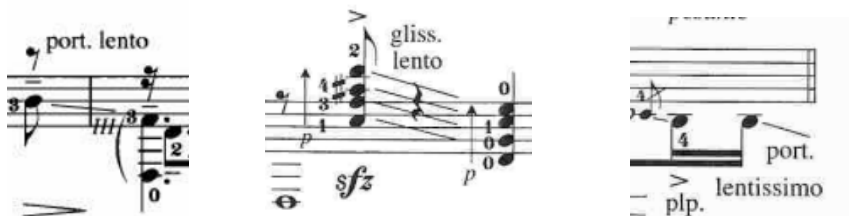


Kompozytor w celu uzyskania odpowiednich dysonansów (półtonów) łączy *tapping* na dźwiękach w wyższym rejestrze z również wysokimi flażoletami naturalnymi, zagranymi wyłącznie prawą ręką. W ten sposób powstają wyjątkowe współbrzmienia z ciekawą kombinacją barwową.

Intensywność wykorzystania przez Dyensa flażoletów jest kolejnym przejawem jego wielkiej dbałości o szczegóły, a także zaawansowanego warsztatu wykonawczego, gdyż poprzez użycie flażoletów twórca znacząco zwiększa możliwości gitary. *Tappingu* używa zdecydowanie mniej, niż flażoletów, ale ma w swoim dorobku kilka przykładów bardzo udanego wykorzystania tej techniki, mimo niekorzystnych predyspozycji instrumentu.

4. Glissando, portamento i bend

Glissando i *portamento* to powszechnie wykorzystywane techniki gitarowe, których Dyens często używa w tradycyjny sposób. Warto podkreślić, że robi to z właściwą sobie szczegółowością, opisując dokładnie tempa wykonywania *glissando* czy *portamento*:



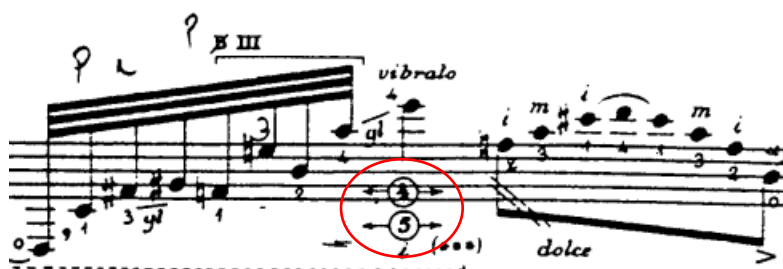
Uwagę kompozytora przykuła również kwestia nieco związana z *glissando*, a konkretnie świst, który powstaje przy zmianie pozycji wzdłuż gryfu. Nieraz bywa to przedmiotem sporów pomiędzy gitarzystami, gdyż część wykonawców uważa, że jest to przydźwięk pozamuzyczny, potocznie „brud”, który trzeba czyścić, a inni twierdzą, że jest to przydźwięk typowo „gitarowy” i nie warto go eliminować. Moim zdaniem to rzeczywiście jest rodzaj nieczystości,

którego warto unikać, zwłaszcza że na gitarze klasycznej jest to o wiele łatwiejsze niż na przykład na akustycznej (ze względu na metalowe struny). Z technicznego punktu widzenia, ten świst powstaje, gdy przy zmianie pozycji nie odrywamy palców od strun, przesuając je wzdłuż gryfu. Uważam, że właściwym sposobem zmiany pozycji jest zupełne oderwanie palców przy zachowaniu minimalnej odległości od strun. W ten sposób unikamy świstu, a sam ruch przeniesienia ręki jest szybszy i bardziej precyzyjny, ponieważ siła oporu w postaci tarcia między strunami a palcami jest wtedy wyłączona. Dodatkowo, nie warto się obawiać, że puszczając strunę straci się orientację na gryfie, gdyż funkcję „kompasu” wciąż będzie pełnić kciuk lewej ręki, który jako pierwszy znajdzie się na nowej pozycji i to sprawi, że trafimy w odpowiedni próg bez problemu.

Roland Dyens miał podobne podejście do wyżej opisanego świstu i umieszczał w nutach odpowiednie zapisy nakazujące jego eliminację. Umieszczał takie uwagi w miejscach, w których powstanie tego świstu było najbardziej prawdopodobne.



Oprócz tradycyjnego sposobu wykorzystywania *portamento* i *glissando*, artysta używał tych technik również w celu wydobywania odpowiedniego efektu dźwiękowego. W poniższym fragmencie z *Saudade* nr 3 mamy sytuację, w której wspomniany świst staje się narzędziem:

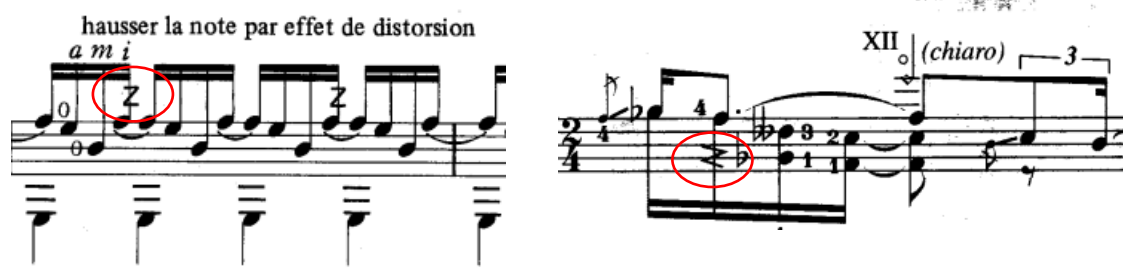


Poprzez intensywne przesuwanie palców prawej ręki wzdłuż czwartej i piątej struny, wydobywany jest odpowiedni świst/szelest. Podobny efekt brzmieniowy możemy usłyszeć od skrzypków na przykład przy wykonaniu niektórych utworów Astora Piazzolli.

Kolejną techniką lewej ręki często używaną przez Dyensa jest *bend*, czyli technika polegająca na podciągnięciu struny w poprzek gryfu, podwyższając ją w ten sposób nawet o cały ton. Twórca zapisywał ją poprzez dodanie zygzaku do łaski nuty, lub poprzez dodanie instrukcji słownej. Jest to jedna z tradycyjnych technik dla gitary elektrycznej i akustycznej, czyli mamy do czynienia z kolejnym przykładem zapożyczenia i wpływów innych instrumentów. Warto

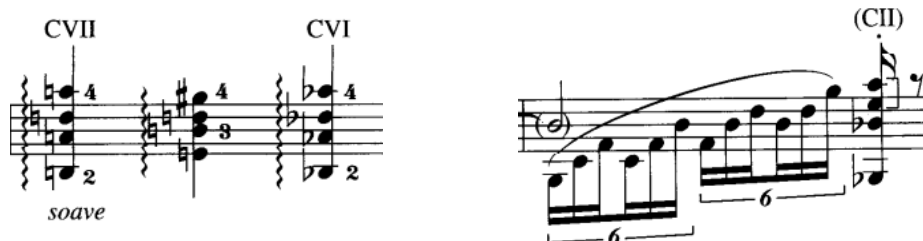
podkreślić, że w odróżnieniu od *tappingu*, *bend* brzmi na gitarze klasycznej bardzo dobrze, zwłaszcza w wyższych pozycjach, bliżej środka gryfu, gdzie struna jest miększa. Dla prawidłowego wykonania tej techniki dobrze jest używać kilku palców lewej ręki, najlepiej 1, 2 i 3.

Przykłady zastosowania tej techniki znajdziemy w wielu utworach, między innymi w *Fuoco* z *Libra Sonatiny* czy w aranżacji standardu *Round Midnight*:



5. Techniki prawej ręki (arpeggio, rasgueado, tamburo, tremolo, dedillo, pizzicato)

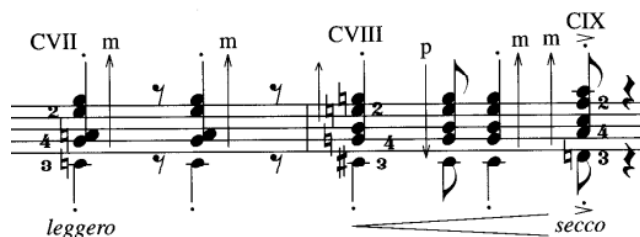
W tym punkcie rozważań starałem się ująć podstawowe techniki prawej ręki oraz sposób ich wykorzystania przez Dyensa. Pierwszą rzeczą wartą podkreślenia jest bardzo intensywne używanie przez Dyensa *arpeggia* zarówno w rozumieniu zagrania dźwięków danego akordu po kolei, jak i w bardziej szerokim rozumieniu, ogólnie: sposobie zagrania współbrzmienia prawą ręką w odpowiednim kierunku, gdy poruszamy się po płaszczyźnie jednego akordu:



Jeżeli chodzi o krótsze *arpeggia*, mające charakter ozdobnika i oznaczane linią falistą przy akordzie, to Dyens czasami dodaje do takiej linii również strzałkę, wskazującą kierunek wykonania oraz łączy je z innymi technikami, na przykład ze sztucznymi flażoletami, jak w aranżacji kompozycji *Nuages* Django Reinhardta, czy z *bendem* w *Round Midnight* Theloniousa Monka:



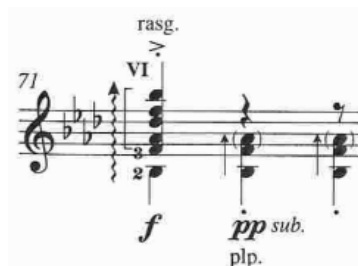
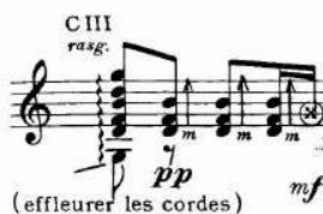
Na osobną uwagę zasługuje rodzaj szybkiego *arpeggia* wykonywany wewnętrzną lub zewnętrzną częścią jednego palca i zapisywany poprzez użycie strzałki wskazującej kierunek uderzenia:



Często obok takiej strzałki znaleźć można zapis (plp.), nakazujący zagranie *arpeggia* opuszką kciuka prawej ręki, dzięki czemu ono brzmi miękko i lekko. Taki sposób jest często wykorzystywany w aranżacjach jazzowych we fragmentach swingujących:



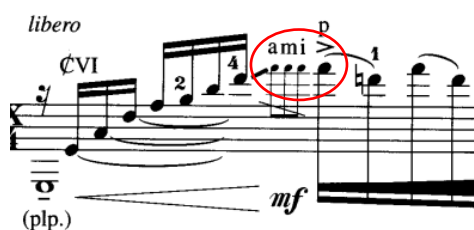
Techniki *Rasgueado* artysta używa w sposób tradycyjny w celu podkreślenia akordu na początku czy końcu frazy, lub w kulminacji, przy czym podpisuje to jako *rasg.*, dodając też arpeggiową linię ze strzałką:



Kolejną techniką gitarową zapożyczoną z *flamenco* jest *tambora*, której wykonanie polega na uderzeniu kciukiem strun przy mostku gitary. Kluczem do prawidłowego wykonania tej techniki jest podobnie jak z flażoletami zminimalizowanie czasu kontaktu palca ze strunami oraz użycie jak najmniejszej powierzchni palca. Kompozytor dodaje tę technikę przeważnie na koniec utworu:

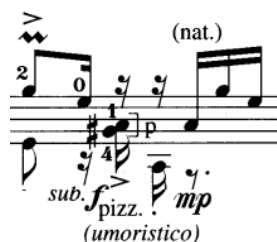


Bardzo często spotykamy również rozmaite *tremolo* i *tremolando* pełniące role ozdobników:



Takie *tremolando* wykonywane są poprzez użycie techniki *dedillo*, polegającej na szybkim uderzeniu jednego lub kilku strun obiema stronami palca lub kilku palców.

Ostatnią kwestią, dotyczącą prawej ręki, którą chciałbym poruszyć jest używanie przez kompozytora techniki *pizzicato*. Na gitarze klasycznej jej wykonanie polega na dotknięciu i przytłumieniu prawą dłoń strun przy mostku: czasami wszystkich sześciu, a czasami tylko basowych. W związku z takim ustawieniem dłoni zakres palców prawej ręki jest ograniczony, przez co często w takich sytuacjach wykonawcy ograniczają się do użycia jedynie palców *p* oraz *i*. Dyens używa *pizzicata* jak do zdobienia poszczególnych dźwięków:



Tak i do dłuższych fragmentów, stosując tę technikę w jednym z głosów:



Lub we wszystkich głosach, jak w transkrypcji *Arii z Bachianas Brasileiras* nr 5, zanotowanej w nietypowy dla gitary sposób (w podwójnym systemie), która jest bodajże najlepszym przykładem stosowania *pizzicata*:



Podsumowując, Dyens wykorzystuje większość tradycyjnych technik gitarowych dla prawej ręki w bardzo intensywny sposób, łącząc je w efektywne kombinacje służące brzmieniu, większej wygodzie wykonawczej i poszerzające możliwości instrumentu.

6. Techniki perkusyjne i inne efekty brzmieniowe

Jedną z cech charakterystycznych twórczości Rolanda Dyensa jest duża ilość technik perkusyjnych i innych efektów „pozamuzycznych” wydobywanych z instrumentu,

wzbogacających brzmienie oraz sprawiających, że rozczytywanie tekstu staje się prawdziwym wyzwaniem. Niektóre techniki, jak na przykład *pizzicato* bartokowskie, można było również zakwalifikować do technik prawej ręki, a z kolei celowe wydobywanie świstu ze strun poprzez *glissando* jak najbardziej należy odnieść do niniejszej grupy. Ta przynależność do kilku grup jedynie potwierdza nierozłączność i uniwersalność pewnych strategii gitarowych, a podział na grupy jest umowny i wynika z chęci przedstawienia technik używanych przez Dyensa w ujęciu ogólnym, bez konieczności podziału i przeciwstawiania, chociaż taka potrzeba również wynika, jak przy wspomnianym *glissando*.

Różne techniki perkusyjne występowały u Dyensa na wszystkich etapach jego twórczości, zarówno w kompozycjach oryginalnych, jak i w opracowaniach: od pojedynczych uderzeń w *Tango en skaï* czy w *Saudade* nr 3 do długich i rozbudowanych fragmentów w aranżacji *Night in Tunisia*. Właśnie w aranżacjach perkusja była wykorzystywana dużo intensywniej, niż w dziełach oryginalnych. Szczegółowe instrukcje dotyczące miejsca i sposobu uderzania zawsze były umieszczane na początku utworu. W celu stworzenia jak najszerzego arsenału możliwości perkusyjnych, Dyens wprowadzał uderzania w różnych miejscach gitary: wszystkie części pudła rezonansowego, mostek, strunnik, gryf i same struny. Używał do tego różnych palców obu rąk, w tym nadgarstków, a także opisywał czy w przypadku palców ma to być wykonywane opuszkami czy paznokciami.

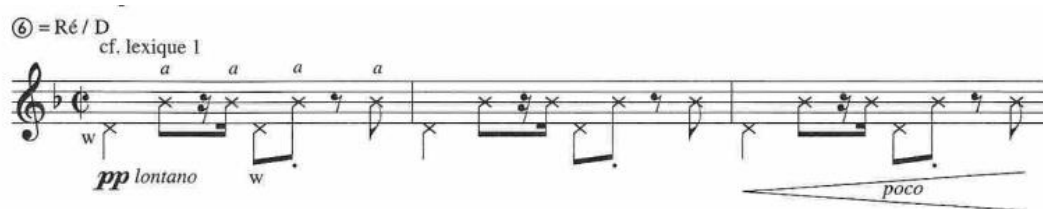
W tekście nutowym techniki perkusyjne są oznaczane poprzez krzyżyki zamiast główek oczywiście z odpowiednim oznaczeniem wartości rytmicznej. U Dyensa perkusja wpisywana była jako pojedyncze dźwięki pewnego głosu lub jako odrębny głos, czasami z zachowaniem metrum, a czasami bez, jak to w poniższym przykładzie z *Saudade* nr 3. Widzimy, że dwie szesnastki perkusyjne w każdym takcie przy metrum 2/4 są odrębnym głosem bez zachowania proporcji metrycznych, czyli rozpoznać kiedy trzeba je uderzyć można jedynie graficznie. Nad nutami widzimy instrukcje słowne dotyczące sposobu wykonania.



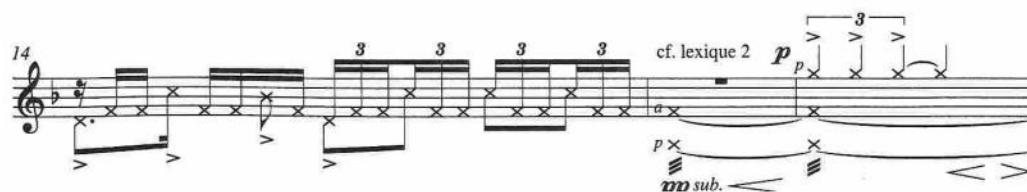
W przypadku, gdy użycie technik perkusyjnych było jedynie sporadycznym dodatkiem do utworu, twórca nie umieszczał instrukcji na początku, jak w przykładzie powyższym, czy w aranżacji *Felicidade* C. Jobima. Mamy tu również sytuację, w której uderzać należy strunę, więc krzyżyk jest wzięty w kółko.



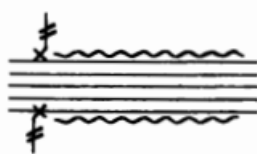
Prawdziwą kwintesencją stosowania technik perkusyjnych jest aranżacja *Night in Tunisia*, w której te techniki wykonywane są różnymi palcami i nadgarstkiem prawej ręki. Oznaczenia uderzeń są umieszczone na pięciolinii na różnych wysokościach w celu ich zróżnicowania.



Niezwykle istotne jest rzeczywiste wykonywanie tych uderzeń różnymi palcami i w różnych miejscach pudła rezonansowego dla wydobycia tonów perkusyjnych o różnym zabarwieniu, żeby uniknąć monotoności i dodać utworowi trójwymiarowości.



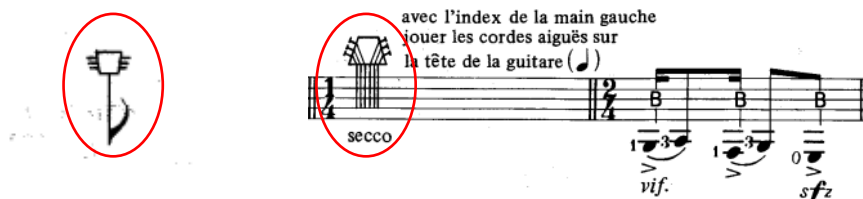
Wykonywanie uderzeń obiema rękami w różnych miejscach lub przesuwanie ręki wykonującej szybkiego uderzenia są podpisywane w następujący sposób:



Z praktycznego punktu widzenia, uważam, że przy technikach można stosować alternatywną aplikaturę, ponieważ dużo zależy od indywidualnych właściwości dłoni. Artysta stosował opalcowanie według własnych preferencji, co dla niektórych wykonawców może się okazać mniej wygodne. Ma tu na myśli również przenoszenie obciążenia między rękami, gdy sytuacja na to pozwala. Na przykład w powyższym utworze *Night in Tunisia* często wykonywałem uderzenia, przeznaczone dla prawej ręki – lewą w miejscach, gdzie było to uzasadnione. Najważniejsze jest miejsce uderzenia i sam fakt różnicowania, chociaż myślę, że w tym zagadnieniu wykonawca również może mieć pewną swobodę, ponieważ na każdym

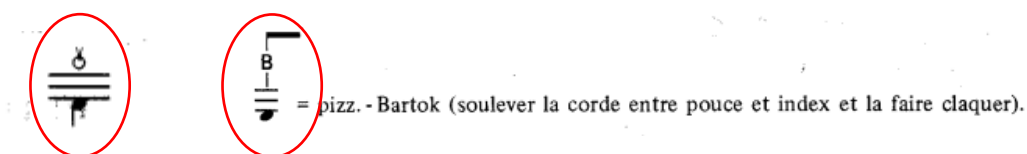
instrumencie uderzenie w pudło rezonansowe będzie brzmiało inaczej. Absolutnie ściśle należy traktować rysunek rytmiczny, podział uderzeń na pudło, gryf i struny oraz to czy uderzamy opuszkiem palca, czy paznokciem.

Jeżeli chodzi o pozostałe efekty brzmieniowe wykraczające poza konwencjonalne techniki gitary klasycznej to, poza wspomnianymi już wcześniej *glissandem* wydobywającym świst *bendem* czy *tappingiem* chciałbym wymienić jeszcze kilka. Pierwsza z nich polega na zagraniu prawą lub lewą ręką na odcinku strun pomiędzy siodełkiem a kołkami i oznaczana jest na następujące sposoby:



Można ją spotkać w takich utworach jak *Libra Sonatina* czy *Hommage à Villa-Lobos*. Ta technika jest często wykorzystywana przez współczesnych kompozytorów gitarowych, w tym, na przykład, przez Marka Pasiecznego.

Pizzicato bartokowskie, którego zagranie na gitarze klasycznej polega na naciągnięciu i wypuszczeniu struny, dzięki czemu struna uderza w gryf, wydając ostry i agresywny dźwięk. Dyens podpisywał tę technikę następująco:



Kolejna technika warta uwagi została wykorzystana w kompozycji oryginalnej na duet gitarowy *Côté nord*. Mimo że temat mojej pracy to twórczość Rolanda Dyensa na gitarę solo, znowu odnoszę się do danej kompozycji, gdyż można w niej znaleźć wiele ciekawych przykładów. Wykonywanie tej techniki polega na zagraniu bliżej nieokreślonych dźwięków w wysokim rejestrze poprzez przyciskanie lewą ręką strun również powyżej gryfu i granie prawą ręką. Oznaczenie tych dźwięków jest symboliczne i nie oznacza dokładnych wysokości, ani rytmu, który podlega uzgodnieniu z partią drugiej gitary.



Jeszcze jeden przykład z *Côté nord* to granie wszystkimi możliwymi technikami prawą ręką w czasie, gdy lewa ręka zaciska struny i jest powoli przesuwana od pierwszego progu w dół. W wielu przypadkach obie te techniki były wykonywane w sekwencji.



Powyżej przedstawiłem zagadnienia techniczne związane z wykonywaniem utworów i aranżacji Rolanda Dyensa. Poza tradycyjnymi technikami gitary klasycznej, kompozytor wykorzystywał także techniki zapożyczone od gitary elektrycznej i akustycznej, skrzypiec oraz także zapożyczone od innych instrumentów sposoby myślenia, na przykład kwestię używania pedału przez pianistów. Poza niektórymi wyjątkami, wszystkie te techniki są często używane przez kompozytorów gitarowych i Dyens nie jest ich autorem. Mimo to, postać kompozytora powszechnie kojarzy się z nowatorstwem, które polega na bardzo udanym łączeniu tych technik i tworzeniu efektywnych kombinacji w sposób dostosowany do potrzeb utworu.

Wykonując dzieła Dyensa odnoszę wrażenie, że żadna decyzja nie jest przypadkowa, co udowadnia wyjątkowo precyzyjny sposób ich zanotowania oraz rękopisy (szkice utworów), z którymi miałem okazję zapoznać się w trakcie moich pobytów w Paryżu w roku 2021 i 2022. Niestety, nie mogę opublikować ich w tej pracy, ale pokazują one, że proces twórczy artysty polegał na trwałym poszukiwaniu, eksperymentowaniu i porównywaniu w celu znalezienia najlepszego rozwiązania. Bardzo wysoki poziom warsztatu wykonawczego i głęboka znajomość dyscyplin teoretycznych sprawiły, że utwory i aranżacje Dyensa to zaawansowane dzieła o wysokiej wartości estetycznej, które są wygodne dla wykonawców i w których dopilnowane zostały najdrobniejsze szczegóły harmoniczne i polifoniczne.

Dzieła twórcy mogą być wykonywane przez gitarzystów na średnim i wysokim poziomie umiejętności, zaczynając od uczniów starszych klas szkół muzycznych II stopnia. Prawidłowe wykonywanie muzyki Dyensa wymaga dobrej techniki obu rąk, dobrego przygotowania w zakresie teorii muzyki, znajomości stylów i, co najważniejsze, ciekawości i cierpliwości. Są to cechy właściwe Dyensowi, dzięki którym jego dzieła wzbogaciły literaturę gitarową w takiej właśnie postaci. Odpowiednie podejście wykonawcy sprawi, że muzyka odwzajemni te starania, wnosząc w jego warsztat wiele nowych wartości.

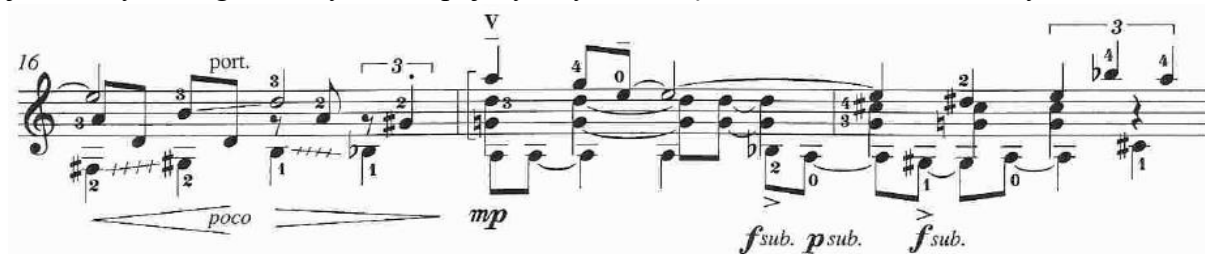
II. INTERPRETACJA

W tej części pracy przedstawione zostaną podstawowe zagadnienia interpretacyjne w oparciu o wskazówki wykonawcze, które kompozytor umieszczał w nutach, jak i na jego własnej interpretacji na podstawie licznych nagrań. Takie podejście będzie zgodne z ideą twórcy uniwersalnego, którą reprezentował Dyens.

Możliwość korzystania z materiałów audio i wideo naprowadza na dygresję, że mimo skromnej literatury na temat twórcy, możemy korzystać z tak licznych i cennych źródeł, jakimi są nagrania. O sposobie grania innych, dawniejszych mistrzów, którzy tworzyli przez upowszechnieniem się urządzeń do nagrywania i odtwarzania dźwięku i obrazu, możemy wnioskować jedynie na podstawie ich zanotowanych dzieł oraz subiektywnych opisów/recenzji słuchaczy z tamtych czasów. Stosunkowo współczesnych twórców możemy usłyszeć i zobaczyć, a także, jak w przypadku Dyensa, mamy możliwość zapoznania się z procesem nauczania, ponieważ jest mnóstwo ogólnodostępnych nagrań lekcji mistrzowskich prowadzonych przez nich. Technologie współczesne zapewniają nowe materiały i narzędzia badawcze, a ogólny postęp technologiczny w naukach różnych dziedzin sprawia, że paradoksalnie, oddalamy się w czasie, a historia staje się coraz bliższa.

1. Dynamika

Przede wszystkim warto podkreślić, że w swoich kompozycjach i aranżacjach Dyens bardzo intensywnie stosuje zmiany dynamiczne zarówno między głosami w celu osiągnięcia odpowiedniego balansu, jak i na poziomie całości (ogólnego współbrzmienia). Dynamika w twórczości Dyensa charakteryzuje się dużym ambitusem (od *ppp* do *fff*) oraz kontrastowością. Zmiany nieraz występują kilka razy w jednym takcie, przy czym opisywany jest każdy szczegół: od dynamiki pojedynczych dźwięków lub akordów do motywów i fraz.



Kompozytor często używa innych określeń opisujących dynamikę, niż zwykle *piano*, *forte* czy *crescendo*, na przykład, takich jak *quasi niente* czy *quasi forte*. Określenia ekspresyjne, takie jak *con fuoco*, *furioso* czy *calmato* także pośrednio opisują dynamikę, przy czym różnorodność używanych wyrazów może zaskakiwać, gdyż Dyens czasami używa trzech języków na raz.

Jeżeli chodzi o strategię twórcy dotyczącą sposobu używania dynamiki albo celu, to zauważalna jest wspomniana już wielopoziomowość/wielofunkcyjność, czyli: różnicowanie głosów, podkreślanie pojedynczych dźwięków i akordów, reakcja na zmiany harmoniczne i ogólne prowadzenie narracji.

Ciekawym faktem jest to, że Dyens używając dynamiki o szerokim ambitusie, przez większość czasu pozostaje w zakresie *pp/mp* ze sporadycznie wybuchającymi i kontrastującymi *sforzando* czy *subito forte*. Oczywiście, dzieje się to w kompozycjach oraz aranżacjach lirycznych i kantylenowych, ale nieprzypadkowo stanowią one większość w dorobku Dyensa. W swoich wypowiedziach kompozytor podkreślał, że w wykonawstwie najbardziej ceni poetyckość i delikatność, a jak wiadomo zakres dynamiczny gitary pozwalający na odpowiednie delikatne granie jest ograniczony. Na pewnym poziomie dynamicznym granie *forte* wiąże się z dźwiękami pozamuzycznymi, z wyraźnym i często ostrym szarpaniem, które pozbawia nas tej delikatności. Być może też stąd wynika taka praktyka. Na tle ogólnej tendencji w środowisku gitary klasycznej obserwowanej w ciągu ostatnich kilku dekad, polegającej na wzmacnianiu brzmienia i budowaniu coraz głośniejszych instrumentów (doubletopów, tripletopów) Dyens idzie w innym kierunku, dążąc właśnie do tej delikatności i subtelności, która możliwa jest przy pozostawaniu w cichszym rejestrze dynamicznym.

Patrząc na szczegółowość opisywania dynamiki w nutach twórcy powstaje również pytanie: czy konieczne jest jej stosowanie w sposób absolutnie zgodny z tymi wskazówkami? Jest to część zagadnienia swobody wykonawczej, które rozwinę w podsumowaniu, ale pewne kwestie chcę zasygnalizować już tutaj.

Moim zdaniem, dynamika jest elementem muzycznym i częścią składową interpretacji, która w większości powinna pozostawać w gestii wykonawcy. Owszem, generalne pomysły dotyczące kulminacji i reakcji na pewne współbrzmienia mogą być z góry ustalone, a ogólny zakres dopuszczalnych rozwiązań dynamicznych powinien być zgodny z kanonami stylu utworu, natomiast uważam, że sam proces kształtowania dynamiki powinien przebiegać w sposób naturalny i żywy, na bieżąco, czyli bezpośrednio w trakcie wykonywania już dobrze opanowanego tekstu muzycznego. Decyzje dynamiczne powinny być podejmowane z odpowiednim udziałem spontaniczności i intuicji. Takie podejście służy większej elastyczności wykonawczej, odwadze i wyrazowi.

Podsumowując, moim zdaniem, wskazówki dynamiczne Dyensa należy traktować jako punkt wyjścia, jako przykład bardzo przemyślanego i zbalansowanego, ale jednego z wielu

możliwych rozwiązań, ostatecznie jednak podejmując decyzję samodzielnie zgodnie ze swoimi własnymi preferencjami estetycznymi.

2. Czas

Czas i operowanie nim jest kluczowym zagadnieniem wykonawczym, gdyż muzyka bardziej, niż jakakolwiek inna sztuka podlega jego zasadom. Roland Dyens należał do grona wykonawców, dla których precyzja rytmiczna i utrzymanie tempa były wartościami pierwszorzędnymi. Takie podejście to cecha charakterystyczna jego interpretacji: stabilna i nienaruszona pulsacja oraz doskonale odtworzony rysunek rytmiczny.

W swoich kompozycjach i aranżacjach twórca z właściwą dla siebie precyzją notował rytmy, tworząc skomplikowane konstrukcje polirytmiczne. Zwłaszcza w aranżacjach standardów jazzowych, w których wiele fragmentów to po prostu zanotowana improwizacja, prawidłowe rozczytanie rytmu może stanowić prawdziwe wyzwanie wykonawcze. Oto przykład z aranżacji *Round Midnight* Theloniousa Monka :

Zdarzają się również fragmenty o charakterze improwizacyjnym, zapisane nie mniej precyzyjnie, ale pozostawiające pewną swobodę, jak na przykład w introdukcji tegoż *Round Midnight* czy *Saudade* nr 3:

Dobrym sposobem na opanowanie takiego tekstu jest skupienie się na proporcjach oraz grupowanie pewnych fragmentów.



Obok różnorodnych rytmów i częstych zmian metrum, Dyens stosował również częste zmiany tempa oraz przyspieszenia i zwolnienia, a także fermaty. Intensywność używania i różnorodność określeń dotyczących operowania czasem jest, jak i w przypadku dynamiki, znacząca. Określenia agogiczne również pojawiają się w trzech językach (włoskim, francuskim i angielskim) z częstotliwością co kilka taktów, a czasami nawet częściej. Oznaczone są najmniejsze drobiazgi (w tym szybkość wykonania *glissanda* czy *arpeggia*).

Jeżeli chodzi o swobodę wykonawczą, to w odróżnieniu od dynamiki, uważam, że zakres możliwych odstępstw jest ograniczony (tempo i jego zmiany), a w przypadku rytmu są one wręcz niedopuszczalne. Precyzja rytmiczna to aksjomat muzyki Rolanda Dyensa, a ewentualnych modyfikacji tempa należy dokonywać ostrożnie, by utwór nie utracił swojego charakteru. Zwłaszcza w utworach wirtuozowskich należy się powstrzymać przed "zagonieniem", gdyż wtedy mogą nam umknąć liczne ważne szczegóły.

3. Barwa i artykulacja

Barwa dźwięku od wielu lat jest jednym z głównym przedmiotów zainteresowania badaczy gitary klasycznej. Jest kluczową cechą każdego dźwięku, obok wysokości i czasu trwania, będącą unikatową kombinacją wielu czynników. W gitarze klasycznej są to czynniki takie jak: sam instrument (rodzaj drewna, budowa i wiek), rodzaj strun, sposób piłowania i polerowania paznokci prawej ręki, część palca, wykorzystywana do wydobywania dźwięku, rejestr, w którym gra prawa ręka, pozycja na gryfie, rodzaj artykulacji, rodzaj ruchu prawej palców prawej ręki... Niewątpliwie również sama harmonia ma ogromny wpływ na barwę – pojęcie funkcjonujące na poziomie świadomym i podświadomym, będące wynikiem połączenia elementów technicznych, wyobraźni, wrażliwości i czasami przypadku.

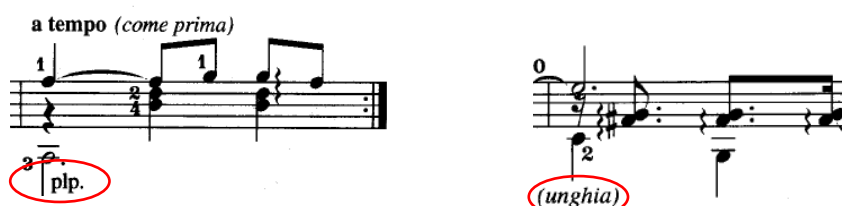
Krzysztof Sadłowski powiedział kiedyś, że „dobrze zagrany dźwięk, to dźwięk zagrany w odpowiednim miejscu, z odpowiednią siłą i w odpowiednim czasie”. Ta definicja jest dosyć elastyczna i wykraczająca poza pojęcie barwy, ale jednocześnie sprowadza nas do kombinacji – zawsze złożonej i niepowtarzalnej.

Roland Dyens, będąc synem malarza – Roberta Dyensa, od początku życia otaczany był sztuką plastyczną, co niewątpliwie dodatkowo uwrażliwiło go na barwy, zwłaszcza, że większość życia, w tym okres edukacji, spędził we Francji – ojczyźnie impresjonizmu.

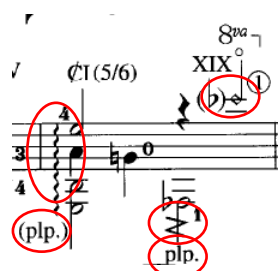
O wielkim zainteresowaniu artysty barwą świadczy intensywność zmian elementów współtworzących ją, które kompozytor z niezmienną troską o szczegóły zapisywał w nutach. Dyens często stosował zmiany rejestru prawej ręki, wykorzystując zarówno tradycyjne *sul tasto*, *sul ponticello*, jak i na przykład *metal.*, które wiąże się nie tylko z przeniesieniem prawej ręki do mostku, ale także z koniecznym wykorzystaniem samych paznokci.



Co kilka taktów możemy także natrafić na określenia *plp.* (opuszek) czy *unghia* (paznokieć), a *p.* oznacza zagranie *apoyando*.



Intensywna zmiana sposobów artykulacji (*marcato*, *pizzicato*, *non legato*...) oraz używanie *vibrata*, *bendu*, *glissanda* i *portamenta*, a także świadome zmiany pozycji lewej ręki służące zmiękczeniu brzmienia sprawiają, że kompozycje i aranżacje Dyensa są pełne rozmaitych i zaskakujących połączeń, tworzących bogatą paletę barwową.



Jeżeli chodzi o swobodę wykonawczą w kontekście barwy, to jak już wcześniej powiedziałem jest to kombinacja wielu czynników, z których każdy w różnym stopniu pozostaje w gestii wykonawcy, natomiast niewątpliwie niezwykle istotne jest dokładne wykonanie wszystkich wskazówek Dyensa dotyczących rejestrów, artykulacji i technik w celu odczytania w sposób całościowy jego wizji. Większość z tych elementów jest może mieć różny stopień intensywności i wskazówki na kształt *poco. metal.* zawsze są przybliżone, więc ostateczną decyzję podejmuje wykonawca.

4. Charakter

Zamykając rozważania na temat interpretacji, chciałbym poruszyć kwestię charakteru. Na wstępie do tej części pracy zasygnalizowałem, że pisząc o charakterze mam na myśli zarówno indywidualny sposób wykonywania właściwy Dyensowi, jak konieczność zachowania przez innych wykonawców jego utworów lub aranżacji odpowiedniego nastroju i stylu.

Zacznijmy od cech indywidualnych Dyensa. Na szczęście zachowało się wiele nagrań audio i wideo, a poza tym ostatni występ na żywo artysty miał miejsce nie tak dawno, prawie do samego końca swojego życia Dyens aktywnie koncertował, grając dziesiątki koncertów rocznie na całym świecie wykonując zarówno swoje utwory, jak i dzieła innych kompozytorów gitarowych, solo i kameralnie. Jego występy cechowała wyjątkowa otwartość i bliski kontakt z publicznością. Artysta raczej nie ustalał z góry kolejności utworów, improwizując zarówno w utworach, jak i z ich kolejnością, reagując na nastroje słuchaczy. Gesty i mimika Dyensa były swobodne i naturalne, bez nadmiernych ruchów czy wyrazów twarzy.

Uważam, że kluczową cechą w jego interpretacji było doskonałe wyczucie stylu, które wynikało z głębokiej znajomości nurtów wykonywanych kompozycji oraz umiejętności dbania o szczegóły. Wszystkie nowatorskie elementy techniczne i ich kombinacje zawsze są zgodne z kanonami stylistycznymi opracowywanego dzieła oryginalnego. Rozwiązania w kompozycjach własnych z kolei zawsze są zgodne z ideą utworu, w związku z czym w jego pracach można dostrzec pewną „wewnętrzną harmonię”. W połączeniu z dużą odwagą, cechy te współtworzyły niepowtarzalny „dyensowski” charakter, w który również nie brakowało właściwego Dyensowi poczucia humoru.

Z perspektywy wykonawcy utworów Dyensa ważne jest odpowiednie przygotowanie. Jeżeli chodzi o aranżacje i transkrypcje, to konieczna jest dobra znajomość pierwotnej wersji utworu oraz, o ile to możliwe, znalezienie alternatywnych opracowań zrobionych przez innych aranżerów i porównanie różnych strategii, znalezienie uzasadnienia dla podjętych decyzji. Na przykład słynną pieśń Ariela Ramireza *Alfonsina y el Mar*, którą opracował Dyens, aranżował również Jorge Cardoso, a do robienia transkrypcji utworów Fryderyka Chopina nigdy nie brakowało chętnych i odważnych.

Przy pracy nad tekstem nutowym warto zwracać uwagę na wskazówki wykonawcze dotyczące charakteru. Rozmaitość używanych przez Dyensa określeń i częstotliwość ich występowania, a zwłaszcza tych rzadziej używanych określeń, może zniechęcić do ich dokładnej realizacji,

dlatego dobrze jest jeszcze przed rozczytywaniem wypisać wszystkie nieznane określenia, tworząc mały słownik. Po wstępnym opanowaniu tekstu i ustaleniu aplikatury można dodać warstwę ekspresyjną, ustosunkowując się do wszystkich tych określeń. W ten sposób łatwiej jest uchwycić właściwy charakter utworu.

PODSUMOWANIE

Powyższe rozważania miały na celu opisanie w sposób holistyczny strategii wykonawczych Dyensa i stworzenie ogólnej świadomości stopnia komplikacji technicznej oraz wskazanie najważniejszych zagadnień, na które warto zwrócić uwagę podczas wykonywania jego kompozycji.

Myślę, że kluczowym zagadnieniem są granice swobody wykonawczej. Stopień precyzyjności i szczegółowości notacji na pierwszy rzut oka zdaje się zmierzać ku ograniczeniu tej swobody, a jednocześnie ku jak najdokładniejszemu odczytaniu zamiaru kompozytora. Czy da się te dwie idei ze sobą pogodzić? Dyens w wydanym zbiorze aranżacji *Mes arrangements à l'amiable* częściowo odpowiedział na to pytanie następująco:

„Krótkie słowo na temat zapisu muzycznego w związku z notacją wykorzystaną w tym zbiorze. Chociaż wszyscy zgadzamy się, że tradycyjna notacja jest, ogólnie rzecz biorąc, stosunkowo zadowalająca w przypadku prawie całej muzyki klasycznej i również większości muzyki współczesnej, to jeżeli chodzi o bardziej popularne style i improwizację, napotykamy jej ograniczenia. To wyjaśni, dlaczego niektóre z tych aranżacji wydają się być usiane dodatkowymi szczegółami i znakami. Choć nie jest to pełna odpowiedź, jestem pewien, że taka precyzja pozwoli wykonawcy zbliżyć się do sedna materiału i okiełznać tego wspaniałego ptaka wolności, żywą muzykę.”

Tą wypowiedzią twórca sugeruje, że precyzja w notowaniu ma służyć swobodzie wykonawczej i jednocześnie zbliża do sedna utworu. Mówi to w kontekście aranżacji, lecz jak jest w przypadku utworów oryginalnych? Wydaje się, że wtedy zakres odstępstw jest jeszcze mniejszy, gdyż pracujemy z pierwowzorem. Myślę, że każdy wykonawca sam odpowiada sobie na to pytanie. Niewątpliwie jednak, wszystkie decyzje dotyczące przyjmowania lub nieprzyjmowania pewnych uwag powinny być świadome, żeby niewykonanie wskazówki wykonawczej nie było wynikiem nieuwagi lub lenistwa.

Interpretacja odzwierciedla zamysł kompozytora/aranżera, ale nigdy nie wprost, zawsze pod pewnym kątem i przy innym świetle. Konsekwencją złożoności procesu komponowania czy

aranżowania jest, pewnie, w mniejszym stopniu, ale również złożony proces interpretacji artystycznej. Najważniejsze w tym procesie – to przy dbaniu o szczegóły nie wypuścić z uwagi całości. Jest to kolejne zagadnienie, wymagające pewnych kompromisów i czasu, które bezpośrednio jest związane z zagadnieniem swobody wykonawczej.

REFLEKCJE KOŃCOWE

Powyżej przedstawiłem efekty mojej trzyletniej pracy oraz wieloletniej fascynacji twórczością Rolanda Dyensa. Skupiłem się na kompozycjach i aranżacjach napisanych na gitarę solo, chociaż kilka razy wspominałem również o utworach kameralnych oraz koncertach gitarowych. Stanowią one znaczącą i niezwykle cenną część jego dorobku. Poza wysoką wartością estetyczną są przykładem udanego łączenia z gitarą innych instrumentów, co ze względu na jej właściwości, w tym pewne ograniczenia dynamiczne, nieraz jest wyzwaniem. Twórczość kameralna jest niemniej obszernym i atrakcyjnym tematem badawczym o ogromnym potencjale, dlatego nie mam wątpliwości, że w najbliższej przyszłości ukażą się inne prace, zgłębiające tę część dorobku artysty.

Przy wyborze dzieł, które zanalizowałem w II części pracy i które weszły do programu płyty, dążyłem do przedstawienia muzyki Dyensa z różnych, być może, nie znanych tak dobrze stron. Postać kompozytora jest znana praktycznie każdemu gitarzyście klasycznemu na całym świecie, ale często ta znajomość ogranicza się jedynie do najbardziej znanych utworów, takich jak *Tango en skaï* czy *Libra Sonatine*, dlatego większość wybranych przeze mnie utworów jest stosunkowo rzadziej wykonywana, a jednocześnie nie brakuje w nich przykładów nowatorskich rozwiązań.

Bodajże największym dla mnie wyzwaniem przy pisaniu tej pracy było zachowanie odpowiedniego stopnia obiektywizmu. Badanie twórczości, którą jest się zafascynowanym ma dobre i złe strony. Wśród dobrych można wymienić wielką motywację i ciekawość, która temu towarzyszy, gdyż zawsze chętniej uczymy się tego, co nam się podoba i wtedy interesuje nas każdy szczegół. Być może, jest to w ogóle warunek jakiejkolwiek pracy naukowej, zwłaszcza artystycznej, żeby temat nie był nam obojętny, żeby to zafascynowanie było kołem napędowym procesu badawczego. Tkwi w tym także pewne niebezpieczeństwo popadnięcia w bezwarunkową akceptację wszystkich rozwiązań kompozytora i odbieranie ich jako słusznych, zapominając o tym, że na przykład Dyens w dużej mierze pisał te utwory dla siebie, dla swoich rąk i dla swojego ucha. O ile o wartościach estetycznych zawsze można dyskutować, to fakt zaawansowanego warsztatu wykonawczego i stopień złożoności jego dzieł jest faktem.

Jednakże, są techniki i fragmenty utworów, które można zagrać inaczej, wygodniej. Próbowałem to sugerować w niektórych miejscach, ale robiłem to ostrożnie traktując jako punkt wyjścia uwagi kompozytora.

Warto pamiętać, że wszystkie liczne, a czasami (pozornie) zbyt liczne uwagi Dyensa są ukierunkowane na efekt, który może polegać na kontraście, wyróżnieniu pewnego planu, czy wywołaniu pewnego nastroju. Uwagi w większości są tylko wskazówkami, podpowiedziami, sugestiami i w odróżnieniu od elementów obiektywnych, takich jak melodia, harmonia i rytm, są dyspozycyjne.

Dla mnie właśnie na tym polega obiektywizm, który starałem się zachować w pracy, ta wątpliwość, zmuszająca do twórczego, a nie odtwórczego myślenia. Staram się ją również zachować jako wykonawca, staram się pamiętać, że ode mnie dużo zależy. Sądzę, że należy być odważnym i zawsze poszukiwać własnej drogi, gdyż tekst nutowy jest tylko mapą, planem podróży, ale po drodze może dużo wydarzyć.

Mam nadzieję, że tą pracą dało mi się zachęcić Czytelnika do bliższego poznania twórczości Dyensa oraz do grania jego utworów i aranżacji, przede wszystkim tych mniej znanych, a także czekam z niecierpliwością na moment, gdy ta praca trafi do rąk gitarzystów i innych muzyków, żeby poprzez dzielenie się wiedzą i dyskusje wspólnie zgłębiać temat i odkrywać muzykę Dyensa na nowo i dla jak największego grona.

* * *

Chciałbym podziękować swojemu promotorowi prof. dr. hab. Andrzejowi Białce za pomoc i wsparcie merytoryczne, przyjaciołom i członkom rodziny Dyensa, a zwłaszcza Laurze Dyens, Orestisowi Kalampalikisowi, Jeanowi-Marcowi Zvellenreutherowi i Dorocie Pietrzyk za godziny inspirujących i pełnych ciekawych faktów rozmów, które pozwoliły mi poznać twórcę tak dobrze, jak było to możliwe, swojemu mistrzowi Krzysztofowi Sadłowskiemu i dr. hab. Małgorzacie Janickiej - Słysz za cenne rady i pomoc, a także swojej żonie Martynie, siostrze Ani i przyjacielowi Muratowi Arslanowi za wsparcie i pomoc przy redagowaniu pracy.

BIBLIOGRAFIA

- Alloca, Gianluca; Matarazzo, Lucio; Pulzone, Gianvito: Classico nelle dita e jazziste nella mente. Guitart, 1998
- Bartolomé, Fernando: Roland Dyens y el precio de la libertad, 2020
- Beavers, Sean: Homage in Solo Guitar Music of Roland Dyens. PhD Diss., Florida State University, 2006
- Beauvais, William: Truth And Matter. Ludwig van TORONTO, 2016
- Bergeron, Kathleen: Roland Dyens Continually Defies Convention with his Bold Playing and Diverse Compositions. Classical Guitar, 2014
- Bialaszewski, Kailee: Interview with Roland Dyens. On Classical Guitar, 2012
- Birch, Michelle: Jazz Mind and Classical Hands - Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing, 2005
- Childed, Serg: Tango En Skai: light party atmosphere of Roland Dyens' challenging guitar work. Music Tales, 2020
- Cyran, Krzysztof: Musicus perfectus. Roland Dyens: improwizacja i aranżacja, Akademia Muzyczna w Krakowie, 2017
- Duarte, Daniel: A Study of Multiculturalism in 20th Century Guitar Music and the Brazilian Elements in The Music of Roland Dyens, Indiana University, 2016
- Edouard H.: Rencontre avec Roland Dyens. La Guitare.com, 2002
- Fubini, Enrico: Historia Estetyki Muzycznej, Musica Jagellonica, Kraków, 2015
- Incontro con Roland Dyens. Playgame Music, 2000
- Interview with Roland Dyens (pytania czytelników). Vancouver Classical Guitar Society, 2014
- Matarazzo, Lucio: Roland Dyens. dotGuitar.it, 2012

- Morris, Tony: Roland Dyens Interview. Classical Guitar Alive, 1998
- Pasieczny, Marek: The Duality of the Composer-Performer, University of Surrey, 2016
- Passamonti, Florent: Roland Dyens - à cœur ouvert. Guitare Classique
- Pietrzyk, Dorota; Wencel, Danuta; Pasieczny, Marek: Roland Dyens (1955-2016). Sześć Strun Świata, 2017
- Piris, Bernard: Entretien avec Roland Dyens. Les Cahiers de la Guitare, 1992
- Roland Dyens – Anyway. GHA Records, 2008
- Tomaszewski, Mieczysław: Interpretacja Integralna Dzieła Muzycznego. Rekonesans, Kraków, 2000
- Vincens, Guilherme Caldeira Loss: The Arrangements of Roland Dyens and Sérgio Assad: Innovations in Adapting Jazz Standards And Jazz-Influenced Popular Works to the Solo Classical Guitar, The University of Arizona, 2009
- Warren, John: Improvisation and Classical Guitar part II. Juans World, 2016
- Yanbékian, Annie: France Info: La disparition de Roland Dyens, géant de la guitare, artiste sans frontières, 2016





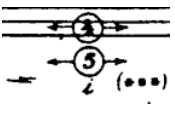


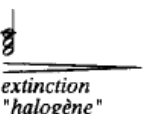


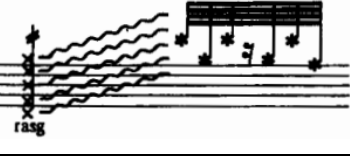
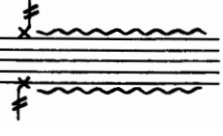

Strony internetowe:

- Roland Dyens in the skaï – Association.
<https://rolanddyensintheskai.wordpress.com/>
- Roland Dyens The Official Website. Biography
<http://www.rolanddyens.com/biography/>

ANEKSY

Katalog notacji Dyensa

Zapis nutowy	Sposób wykonania
	Technika perkusyjna polegająca na uderzeniu strun nad otworem rezonansowym prawą pięścią od strony palców. Opcjonalnie może być wykonywana także lewą stroną kciuka prawej ręki. Efekt jest podobny.
	Zapis zapożyczony od pianistów, którzy w ten sposób zapisują zmianę pedału. W gitarze oznacza moment, w którym wybrany dźwięk należy stłumić. W przypadku nawiasów, tłumienie jest opcjonalne.
	Bend, technika zapożyczona z gitary elektrycznej. Należy naciągnąć strunę lewą ręką w kierunku innych strun. Najlepiej użyć kilku palców jednocześnie. Najlepiej brzmi bliżej środka gryfu, gdzie struny są miększe.
	Należy zagrać prawą lub lewą ręką na odcinku strun między siodełkiem a gryfem, wydobywając bliżej nieokreślone dźwięki. Często jest umieszczony z zapisem <i>secco</i> .
	Pizzicato bartokowskie. Należy szybko naciągnąć i puścić strunę prawą ręką, żeby ona uderzyła w gryf, wydobywając ostry dźwięk. Najczęściej jest wykorzystywane na strunach basowych i grane palcem <i>p</i> .
	Slap – technika wykorzystywana przez muzyków grających w stylu funk. Polega na uderzeniu struny basowej lewą częścią kciuka, żeby struna uderzyła w gryf.
<i>p.</i>	Kropka obok palca <i>p</i> . oznacza, że należy zagrać apoyando, czyli z oparciem o następną strunę.
<i>plp</i>	Dźwięk należy zagrać opuszką palca prawej ręki.
<i>unghia</i>	Dźwięk należy zagrać paznokciem palca prawej ręki.
<i>ded.</i>	Dedillo, polegające na szybkim zagraniu kilku strun w obie strony wskazującym lub środkowym palcem prawej ręki. Opcjonalnie można używać trzech palców (i, m, a) jednocześnie.
	Łączenie dźwięków pozostaje w gestii wykonawcy, czyli można jako ćwierćnutę albo jako dwie ósemki.
	Dźwięk w nawiasach trzeba zacisnąć lewą ręką, nie grając go jednak prawą ręką, żeby jedynie stłumić poprzedni dźwięk.
	Różne techniki perkusyjne wykonywane w różnych częściach instrumentu, grane prawą ręką (m.d. – skrót z j. franc.) i lewą ręką (m. g.). Kluczowe jest wykonywanie uderzeń w różnych miejscach.
<i>CLAP/CL</i>	Klaskanie.

	Tapping. Dźwięk należy zagrać wyłącznie palcem lewej ręki poprzez odpowiednie precyzyjne uderzenie.
	Tapping. Dźwięk należy zagrać tappingiem wskazującym palcem prawej ręki, pozostając w zakresie dynamicznym <i>p/pp</i> .
	Dźwięki oznaczone kratką należy zagrać palcami prawej ręki, tłumiąc przy tym wszystkie struny gitary lewą ręką w dowolnym miejscu gryfu.
	Zmiana pozycji z uniknięciem świstu. Dla prawidłowego wykonania należy odrywać palce od strun przy przenoszeniu ręki, co sprawi, że ruch będzie lżejszy, bardziej precyzyjny i bez niepotrzebnych przydźwięków.
	Szybkie przemieszczanie wskazującego palca prawej ręki po strunach basowych bez ich dociskania w celu wywołania świstu. Opcjonalne jest także wykorzystanie innych palców, w tym lewej ręki.
	Niezamalowane szesnastki należy zagrać na pustych strunach. Kompozytor stosuje ten zabieg w celu uzyskania jak największego rezonansu oraz podkreślenie nut granych z udziałem lewej ręki.
	Nuty z łukami należy przetrzymywać jak najdłużej w celu uzyskania rezonansu.
	Tłumienie „halogenowe”, polegające na stopniowym tłumieniu strun poprzez położenie boku prawej ręki na przedniej krawędzi mostka.
	Przestrojenie struny w trakcie utworu z zachowaniem rysunku rytmicznego.
	Gwiazdką oznaczony jest bardzo wysoki, bliżej nieokreślony dźwięk. Uważam, że dopuszczalne jest zarówno zagranie go w sposób normalny na gryfie, jak i flażoletem.
	Lekko zaciskając pierwszy próg należy powoli przesuwać lewą ręką do wyższych dźwięków, wykonując przy tym prawą ręką rozmaite techniki (tremolo, arpeggio, rasgueado), robiąc krótkie pauzy. Dźwięki z wysokiego rejestru nieokreślonej wysokości, dlatego zapis jest symboliczny.
	Szybkie stukanie palcami <i>p</i> oraz <i>a</i> w górnej(lewej) i dolnej (prawej) części gryfu.
	Szybkie stukanie palcami <i>p</i> oraz <i>a</i> przemieszczając je od górnej(lewej) do dolnej (prawej) części gryfu.

Wybrane świadectwa

Rozmowa z Jeanem -Marcem Zvellenreutherem (Paryż, wrzesień 2021)

D: Czy mógłbyś się przedstawić? Powiedz słów o Tobie.

J: Nazywam się Jean-Marc Zvellenreuther, jestem koncertującym gitarzystą i nauczycielem w Konserwatorium Paryskim oraz w regionalnym Konserwatorium w Bolonii. Jako gitarzysta byłem szkolony przez muzyków ze szkoły Tarregi i Pujola (Emilio), która jest jedną z najważniejszych szkół gitarowych w epoce nowożytnej. Tarrega był, jak wiesz, gitarzystą z XIX wieku z Hiszpanii; Pujol z kolei był jego najważniejszym uczniem Akademii Pedagogicznej. Stworzył wielką szkołę gry, jaką jest *Escuela Razonada de la Guitarra*, która w rzeczywistości jest szkołą Tarregi, ale Pujol ją opublikował. Tak więc, wyrosłem w szkole Tarregi i Pujola, a następnie naukę kontynuowałem w klasie Alberto Ponce, który był jej kontynuatorem.

D: To ten sam nauczyciel co Rolanda, prawda?

J: Tak, dokładnie. Alberto Ponce był wielką osobowością w Paryżu. Miał wielu wybitnych i sławnych uczniów. Choć mam wrażenie, że wśród nich Roland był najważniejszy.

Mój pierwszy nauczyciel był także uczniem Alberto Ponce'a. Potem sam poznałem Alberto i zostałem jego asystentem w Konserwatorium Paryskim. Byłem więc z nim bardzo blisko i kiedy byłem studentem, Roland w tym czasie był swego rodzaju legendą muzyczną. W tym czasie jeszcze go nie poznałem, ale ludzie byli nim bardzo zafascynowani. Mówili: „Wow, Roland... on jest geniuszem!”. Opowiadali, o tym, jak Roland grał Koncert na gitarę i małą orkiestrę Villi-Lobosa na swoim dyplomie w Paryżu. Znasz kadencję, prawda? Nie grał kadencji zapisanej w nutach. Sam ją zaimprovizował. Ta historia była legendarna. Tak też zaczęła się kariera Rolanda. W tym czasie zacząłem słuchać jego płyt i wykonywać jego muzykę. Potem skończyłem Konserwatorium, starałem się jeździć na konkursy i wygrałem jeden z najważniejszych wówczas konkursów gitarowych na południu Francji. Roland akurat był w jury i skomponował utwór obowiązkowy dla konkursu. Był to rok 1988, zdobyłem wtedy pierwszą nagrodę.

D: Świetnie! Gratulacje!

J: Dziękuję! Potem poznałem go osobiście. To było moje pierwsze spotkanie z Rolandem. Tym utworem obowiązkowym było *Eloge de Léo Brouwer*. Bardzo skomplikowany, trwał około 15

minut. Zaraz po konkursie Alberto Ponce poprosił mnie, abym został jego asystentem. Już o tym mówiłem.

Następnym razem spotkałem Rolanda podczas 60. urodzin Alberto Ponce'a. To było w 1995 roku. Mieliśmy niespodziankę dla Alberto. Pojechaliśmy do niego z wieloma innymi jego studentami. Nagraliśmy utwory Emilio Pujola na 2 płytach CD. Każda osoba zagrała jeden utwór i Roland również. W tym czasie grałem zarówno na gitarze jazzowej, jak i klasycznej. Z innym gitarzystą, Marcelo, graliśmy wspólnie muzykę klasyczną i jazz w duecie, dlatego na tę szczególną chwilę, na urodziny Alberto Ponce, przygotowaliśmy z Marcelo taki właśnie repertuar. Rolanda to bardzo zainteresowało. Zaczęliśmy rozmawiać o tym, ile utworów jazzowych zagraliśmy. Potem, gdy Alberto Ponce w wieku 65 lat odszedł na emeryturę z Konserwatorium Paryskiego, jego miejsce zajął Roland i poprosił mnie, abym kontynuował funkcję asystenta. Oto historia.

D: Gdybyś miał opisać Rolanda jednym zdaniem, jakie by ono było?

J: Może mógłbym powiedzieć, że jest to mieszanka bardzo wysokiej inteligencji, świetnego poczucia humoru i oczywiście ogromnej muzykalności. Nie tylko jako wykonawca, ale także jako kompozytor, aranżer i improwizator.

D: Jaki miał charakter?

J: Był dość skomplikowany. Oczywiście był melancholijny, czasem nawet popadał w depresję. Powiedziałbym, że wydawał się mieć dwie osobowości. Jednocześnie potrafił dzielić się szczęściem. Był życzliwy, kochał ludzi, swoich uczniów. Mimo to miał zaledwie kilku bliskich przyjaciół.

D: Na przykład Orestis?

J: Tak, na przykład.

D: Czy pamiętasz najdziwniejszą, najbardziej niezwykłą sytuację, jaką miałeś z Rolandem? Najbardziej zapadającą w pamięć?

J: Och, było ich tak wiele. Któregoś razu, gdy byliśmy w Konserwatorium Paryskim w Jury podczas egzaminu wstępnego dla nowych studentów, słuchaliśmy występu jednego z kandydatów, który... delikatnie mówiąc nie zagrał na takim poziomie, jakiego się spodziewaliśmy. Roland patrzył wtedy na mnie wielkimi oczami i bardzo śmieszną miną. Nigdy tego nie zapomnę.

Jest jeszcze jedna historia. Czasami wysyłał e-maile do mnie i swoich uczniów. Przesyłał wideo z dopiskiem „Posłuchajcie tego znakomitego gitarzysty”. Otwieraliśmy linki z zainteresowaniem, a na wideo był ktoś, kto grał bardzo źle. Takie było właśnie poczucie humoru Rolanda – często sarkastyczne.

D: Może przejdźmy do pytań bardziej specjalistycznych. Czy byłbyś w stanie określić styl muzyczny Rolanda?

J: Jego styl jest mieszaniną lub fuzją różnych muzycznych krajobrazów: jazzu, piosenek francuskich, muzyki romantycznej, ale zawsze z wyraźnym francuskim tłem. Był wielkim harmonistą o wielkiej wrażliwości na fakturę i harmonię. Słyszał to na sposób francuski, niczym Debussy, Ravel. Jednym z jego głównych nauczycieli komponowania był Désiré Dondeyne. Był francuskim profesorem, językoznawcą.

D: Czy masz na myśli dobre zrozumienie harmonii i faktury mówiąc o „francuskim tle”?

J: Tak, francuska muzyka współczesna skupia się na fakturze i harmonii. Od Debussy’ego po muzykę filmową. Roland jest świetnym harmonistą.

Istnieją jednak również aspekty formalne, takie jak forma sonatowa lub jakakolwiek inna forma. We wszystkich jego dziełach, począwszy od *Saudades*, które były jego pierwszymi kompozycjami, istnieje brazylijska ekspresja, ale jednocześnie niezwykle subtelność. To jak malarstwo francuskie.

D: Mówiąc o *Saudades*, muszę wspomnieć, że mają one tradycyjne formy. Pierwsza to: ABA, druga to Rondo. Moje pytanie brzmi: czy forma była ważna dla Rolanda? W muzyce Rodrigo jest sporo nowych elementów, ale wszystko utrzymane jest w tradycyjnej formie.

J: W pewnym sensie był tradycjonalistą. Jego ulubionym kompozytorem muzyki klasycznej i kompozytorem gitarowym był Fernando Sor. Powiedziałbym, że wolał wyrażać się w znanych mu formach.

D: Zacząłeś mówić o obrazach. Wiem, że ojciec Rolanda był malarzem, a matka aktorką. Czy możesz powiedzieć kilka słów o tym połączeniu? Czy sądzisz, że inspirował się malarstwem ojca?

J: Na pewno, był amatorem wszelkich dziedzin sztuki, od malarstwa po poezję i niewątpliwie widać to w jego kompozycjach, ale szczerze mówiąc, mogę się tylko domyślać, bo nigdy o tym nie rozmawialiśmy.

D: Każdy utwór Rolanda ma swoją własną historię. Generalnie kompozytorów możemy podzielić na dwie grupy. Ci, którzy wolą muzykę programową i ci, którzy chcą czegoś zupełnie odwrotnego. Czy istnieją kompozycje Rolanda, które są absolutne?

J: Moim zdaniem muzyka absolutna nie istnieje. Każda muzyka ma program, w niektórych utworach jest on jedynie wyraźniej określony. *Symfonia fantastyczna* Berlioza, na przykład, moim zdaniem również ma swój program. Nigdy nie wiesz, czy za dziełem, które postrzegałeś jako absolutne, kryje się jakaś ukryta historia. Podsumowując, Roland twierdził, że wkłada w tę muzykę wiele osobistych doświadczeń.

D: Dziękuję. Pisząc biografię do pracy doktorskiej zastanawiałem się, czy można podzielić twórczość Rolanda na okresy twórcze, podobnie jak to robimy z innymi kompozytorami?

J: Wydaje mi się, że Roland zaczął głębiej wnikać w grę na gitarze od kiedy zainteresował się brazylijską muzyką Villi-Lobosa, ale także z muzyką popularną, taką jak bossa nova itp.

D: A w jakim był wtedy wieku?

J: Och, to było w latach 80-tych. To był jego pierwszy okres twórczości i można powiedzieć, że cykl *Saudades* skryształizował ten okres. Ogromny wpływ na niego miał także Alberto Ponce. Miał on bardzo silną osobowość, był dla nas jak Bóg, co zdecydowanie wpłynęło na kompozycje Rolanda. Co więcej, jazz jest bardzo ważnym aspektem twórczości Rolanda, ponieważ na początku był on gitarzystą jazzowym. Zaczął od komponowania i dopiero kilka lat później zapisał aranżacje typu: *Night in Tunisia*, *Nuages*... Podsumowując, powiedziałbym, że pierwszy okres to muzyka brazylijsko-jazzowo-klasyczna i Alberto Ponce. Potem zaczął być nie tylko świetnym uczniem, ale samym Rolandem Dyensem. Wspomniał kiedyś, że Alberto Ponce powiedział: „Od teraz jesteśmy równi”. To było dla niego ważne, był z tego bardzo dumny.

D: Więc to było około 2000 roku?

J: Tak.

D: Co było dalej? W tym czasie zmieniała się także gitara jako instrument. Powiedziałbym, że ten czas był jak renesans gitary, ponieważ pojawiło się wiele nowych kompozycji, konkursów, festiwali itp.

J: Następny okres to okres, kiedy Roland zaczął uczyć w Konserwatorium Paryskim w 2000 lub 2001 roku, nie pamiętam dokładnie. To był wspaniały okres, ponieważ miał on wtedy wielu

świeatnych uczniów, takich jak Jérémy Jouve, Orestis itp. Roland miał wtedy wiele koncertów na całym świecie. Nie miał wystarczająco dużo czasu na komponowanie, co przysparzało mu wielu trudności. Był perfekcjonistą, potrzebował czasu, aby skupić się na swojej muzyce. Wracał do utworu, żeby zmienić jedną nutę lub pojedynczy niuans, chociaż z powodu wielu koncertów, cały czas był po prostu zmęczony. To właściwie był drugi okres w jego życiu, który trwał do końca.

D: Ludzie mówią, że w tym czasie był w stanie napisać utwór w ciągu jednego wieczoru, jak np. *Valse en Skaï*. Moje pierwsze pytanie brzmi: czy to prawda?; a drugie: czy istnieją inne historie podobne do tej?

J: Tak, to całkowita prawda. Czy znasz utwór zatytułowany *The Delights of Jetlag*? To zabawna i prawdziwa historia. Jak już powiedziałem, był wiecznie opóźniony i ciągle w podróży.

D: Historia, o której mówię, to historia z jednego z konkursów gitarowych. Podczas kolacji Roland zapytał jednego z jurorów, czy jutro wykona zupełnie nowy utwór. Muzyk odpowiedział, że tak, ale tylko wtedy, gdy on sam go skomponuje. Po kilku godzinach Roland zapukał do jego pokoju hotelowego i wręczył mu nuty. Nie pamiętam już, kto mi to powiedział, ale wydaje mi się to interesujące i szczególnie ważne dla pełnego zrozumienia osobowości Rolanda. Słyszałem, że miał dobre poczucie humoru.

J: Roland był perfekcjonistą i potrzebował czasu, aby ukończyć utwór, ale jednocześnie był w stanie napisać utwór w ciągu jednego wieczoru. Krążą historie, że Mozart napisał Uwerturę do Opery wieczór przed premierą. W ciągu kilku godzin udało mu się stworzyć arcydzieło.

D: Czy Roland miał trudności ze znalezieniem inspiracji? Czy zdarzały się odwrotne sytuacje, że musiał coś skomponować, ale nie miał pomysłu lub nie mógł dokończyć utworu? Czy komponował tylko dlatego, że czuł taką potrzebę, czy może też miał zamówione kompozycje?

J: Trudno powiedzieć. Miał w sobie coś melancholijnego. Być może z powodu tego uczucia czasami było mu trudno komponować. Myślę jednak, że więcej na ten temat mogliby powiedzieć Orestis lub Laura. Jestem pewien, że nigdy nie komponował dla pieniędzy. Skomponował *Tango en Skaï*, które jest niczym bestseller, ale za swoje kompozycje nie otrzymywał w ogóle pieniędzy. Nie zarabiał na kompozycjach. Być może nie mógłby żyć bez komponowania. Dzięki temu stał się prawdziwym kompozytorem. Musiał komponować, żeby żyć, żeby być szczęśliwym. To główny powód, dla którego tak dokuczał mu brak czasu. Kiedy był chory, również komponował. Nigdy nie przestał.

D: Roland był nie tylko kompozytorem, ale także aranżerem i świetnym gitarzystą. Jeśli odłożymy na bok wykonawstwo, to który aspekt jego twórczości cenisz najbardziej? Jego kompozycje czy aranżacje?

J: Gdy o tym myślę, nie potrafię oddzielić kompozycji od aranżacji. Jeśli mówimy o aranżacjach utworów jazzowych, np. *All the Things You Are*, to jest w nich tyle własnej, twórczej inwencji, że nie powiedziałbym, że to tylko aranżacja. Dla mnie to już kompozycja. Z oryginału Dyens brał tylko temat, a cała reszta została przez niego skomponowana. Ta sama sytuacja ma miejsce we wszystkich francuskich piosenkach, które „aranżował”. Dla mnie Roland jest bardziej kompozytorem niż aranżerem. Moim zdaniem, właśnie dlatego jego aranżacje są tak fenomenalne i tak wyjątkowe.

D: Dziękuję bardzo za poświęcony czas i całą wiedzę, którą się ze mną podzieliłeś.

J: To była przyjemność!

Rozmowa z Orestisem Kalampalikisem (Paryż, wrzesień 2022)

D: Proszę, powiedz mi kilka słów o sobie.

O: Jestem muzykiem, gitarzystą, kompozytorem i aranżerem. Komponuję głównie na gitarę, ale także dla teatru, a od 15 lat mieszkam w Paryżu. Poznałem Dyensa w 2000 r. w Grecji na kursach mistrzowskich.

D: Jakie było twoje pierwsze wrażenie po spotkaniu z nim?

O: Jego gra i podejście do muzyki były takie oryginalne i poruszające. To do mnie przemówiło, dotknęło mnie. Nigdy czegoś podobnego nie widziałem. Myślę, że główną jego cechą była oryginalność. Jego muzyka przyciąga, przykuwa uwagę. Do tego dochodzi osobowość, osobowość muzyczna. W tej oryginalności jest głębia.

D: Gdybyś mógł opisać Rolanda w jednym zdaniu, jak by ono brzmiało?

O: Można go opisać jednym słowem – jest kolorowy.

D: Porozmawiajmy więc o tym, jaką był osobowością. Był bardziej melancholijny czy był sangwinikiem?

O: Był melancholijny. Miał pewne wzloty i upadki. Był bardzo kruchy. Był też bardzo opiekuńczy w stosunku do ludzi. Zawsze z każdym rozmawiał. Interesował się wszystkimi. Nie uprawiał żadnego rasizmu społecznego. Kochał ludzi. Uwielbiał rozmawiać. Mówił w wielu językach, więc łatwo z nim było znaleźć wspólny język. Szukał okazji do dyskusji.

D: Zatem następnym pytaniem byłoby: co najbardziej w nim cenisz? Jako jego uczeń i bliska osoba. Słyszałam od Laury, że byłeś dla niego prawie jak syn.

O: Był dla mnie trochę jak muzyczny ojciec. Była między nami znacząca różnica wieku. Jego zdanie było dla mnie bardzo ważne. Choć Dyens nigdy nie zmuszał swoich uczniów do grania czegoś w określony sposób. Starał się pomóc uczniowi w odnalezieniu własnej drogi, w tym momencie nas wspierał. Moim zdaniem takie podejście pomaga ludziom rozwijać się, dorastać, a nie być tylko w jego szkole, w jego cieniu i kopiować wszystko.

D: Kiedy byłeś studentem, grałeś jakieś jego utwory?

O: Zawsze sam proponowałem program na semestr, jak wszyscy inni studenci.

D: Może pamiętasz najbardziej niezwykłą, dziwną lub zabawną historię z nim związaną?

O: Tak. Miał kiedyś występ na wsi w Grecji. Był taki ksiądz, który był zachwycony, wiadomo. Roland mówił w wielu językach i zawsze chciał nauczyć się greckiego, ale nie miał na to wystarczająco dużo czasu, więc znał tylko kilka słów. A więc ksiądz podszedł i pogratulował mu występu i Roland powiedział: Ty jesteś *papa*, ja jestem *gallos*, razem tworzymy *papagalos*. *Papa* znaczy ksiądz, *gallos* oznacza francuski, a *papagalos* to po grecku papuga.

D: Czy mógłbyś opisać indywidualny styl muzyczny Dyensa?

O: Był pod wpływem muzyki francuskiej, jazzu i muzyki brazylijskiej, a także kompozycji Badena Powella i Villi-Lobosa. Z gitarowych kompozytorów klasycznych lubił Sora i Tarregę. Bardzo lubił też Chopina.

D: Rozumiem, ale miał jakieś szczególne powiązania z Villą-Lobosem, bo pojechał do Brazylii, żeby studiować jego muzykę?

O: Tak, był wtedy bardzo młody. Kochał muzykę brazylijską.

D: Czasami nawet cytował kompozytorów brazylijskich. Na przykład w *Tango en skaï* wykorzystał pasaż z *Koncertu na gitarę i małą orkiestrę* Villi-Lobosa.

Przedwcześniej rozmawiałem z Jeanem-Markiem i on również powiedział, że w całej twórczości Dyensa zawsze było jakieś francuskie tło. A mówiąc o francuskim tle, miał na myśli specjalne traktowanie harmonii i faktury. Dodawał, że harmonia i barwa dźwięku zawsze były najważniejsze. Szczególnie kontrasty pomiędzy głosami. Co myślisz?

O: Zgadzam się. Język jest bardzo francuski. Również harmonia, rytm, frazowanie i wszystkie inne podstawowe elementy. To francuski styl. Nie jestem pewien czy to impresjonizm.

D: Nie jesteś pewien co do impresjonizmu w muzyce Dyensa?

O: Nie, nie mam pewności czy możemy to w ten sposób określić.

D: W muzyce Dyensa wszechobecna jest symbolika. Ten fakt mógłby wskazywać na impresjonizm.

O: Dyens używał często akordu neapolitańskiego w kadencjach. Poza tym używał też skali powiększonej, skali całotonowej i skali pomniejszonej. Lubował się też w dysonansach.

D: Zauważalny jest również szeroki ambitus w jego utworach.

O: Tak, są tam częste i duże skoki interwałowe. Jest dużo humoru w muzyce Dyensa. Myślę, że on tego nieustannie szukał. Słyszalne są też wpływy muzyki Erika Satie na jego koncepcję

i pojmowanie muzyki. Kładł duży nacisk na to, aby brzmienie było odrobinę surrealistyczne. W tym sensie, że nie chciał, żeby muzyka była bardzo poważna, bardzo prostokątna i bardzo formalna.

D: Mówiąc o formie, używał formy tradycyjnej, jak na przykład w 3 *Saudades*. Zasadniczo to właśnie dzieła w klasycznej formie jako pierwsze zyskały sławę. Na przykład, pierwsze *Saudade* – ABA; drugie *Saudade* - Rondo, ostatnie *Saudade* również ma to ściśle podziały. Może więc był odrobinę podobny do Rodrigo w tym, że używał tradycyjnych form i wypełniał je jakimś nowym znaczeniem.

O: Tak, myślę, że tak. Nawet w bardziej rozbudowanych kompozycjach myślę, że podstawą są tradycyjne formy. To było coś... Było mu bardzo bliskie od początku to się trzymał.

D: Swoją drogą, wiesz, koncepcja utworu, który wczoraj grałeś na koncercie (Concerto Metis) to jest Allegro, druga część jest wolna, a trzecia jest szybka. To jest bardzo tradycyjne podejście do formy.

O: Zdecydowanie. Ja też używam takiej konstrukcji w moich kompozycjach. Jest ona prosta i pozwala jednocześnie zachować balans.

D: Rozumiem. Wróćmy na moment do poprzedniego tematu, gdzie rozmawialiśmy o indywidualnym stylu. W mojej pracy pierwsza część dotyczy biografii i stylu muzycznego. Mam tu pewne problemy, ponieważ, w biografii większości kompozytorów zwykle istnieje pewna periodyzacja twórczości, pewne okresy dojrzałości, a może i okres ostatni. W biografii Dyensa możemy wyodrębnić ten okres, kiedy studiował u Alberto Ponce, później kiedy był samodzielnym muzykiem oraz ostatni okres twórczości, kiedy wiedział już, że jest ciężko chory.

O: Jeśli wiedział, że umrze, wiedział to osiem miesięcy przed śmiercią.

D: Ale „Ostatnie Tanga”, dlaczego on to tak nazwał?

O: Nie nazwał tego w ten sposób, myślę, że to było nazwane w ten sposób przez wydawców.

D: A co z pozostałymi okresami?

O: Myślę, że pierwszym był okres muzyki eksperymentalnej. Był to koniec lat 70-tych i 80-tych. Grał wtedy w zespołach, próbował nowych rzeczy. Miał na to czas, ponieważ jeszcze nie pracował. Grywał w zespołach z klasycznymi instrumentami jak perkusja, fortepian. W momencie, kiedy w końcu odnalazła swoją drogę z gitarą... odszedł.

D: Jak nazywał się zespół, w którym grał?

O: Było ich sporo, grywał w kwartetach, oktetach. Komponował utwory na te składy. Moim zdaniem był to pierwszy okres twórczości. Następny był czas aranżacji. Zaaranżował wtedy pieśni francuskie, które zostały wydane w dwóch tomach. Wśród nich np. *Hymne à l'amour* – Edith Piaf. W tym czasie sukces odniosło także *Tango en Skaï*. Zagrał ten utwór kiedyś na koncercie nie wspominając, że jest to jego własna kompozycja.

D: Dlaczego?

O: Nie wiem.

D: Być może wynikało to ze skromności? Czy był skromny?

O: Raczej nie.

D: Z nieśmiałości?

O: Bycie nieśmiałym nie czyni cię skromnym czy pokornym. Mimo wszystko Dyens lubił być kochanym i podziwianym.

D: W przypadku niektórych tytułów, jak np. *Tango en Skaï*, pamiętam, że opowiadałeś mi to trzy lata temu, że Dyens nazwał ten utwór „en Skaï”, co oznacza „sztuczny”, ponieważ uważał, że tylko Argentyńczyk może skomponować prawdziwe Tango. To jest jego Tango, czyli parodia Tango, czyli *Tango en Skaï*.

O: Tak, to żart muzyczny.

D: Czy to, że nie był tak pewien swojej muzyki, ma związek z jego typem charakteru?

O: Głęboko wierzę, że *Tango en Skaï* to jedynie muzyczny żart.

D: Dobrze, wróćmy zatem do tego muzycznego okresu. Pierwszy był okres eksperymentów, drugi okres to aranżacje. Porozmawiajmy proszę o trzecim okresie.

O: Myślę, że trzeci okres, to moment, w którym Roland powrócił do komponowania. W roku 2007 lub wcześniej powiedział, że nie będzie już więcej komponował.

D: Tak powiedział?

O: Tak. Stwierdził w pewnym momencie, że jako kompozytor nie ma nic więcej do powiedzenia. Myślę, że wynikało to z tego, że był przemęczony. Występował wtedy na wielu festiwalach, fizycznie brakowało mu czasu na komponowanie. Na szczęście wrócił do tego.

D: Przejdźmy do innego tematu, jeśli pozwolisz. Dyens był kompozytorem, wykonawcą, świetnym gitarzystą i aranżerem. Ten model trzech typów artysty w jednej osobie, wrócił do świata gitarowego dopiero w drugiej połowie XX wieku, bo wcześniej, mam na myśli pierwszą połowę XX wieku, nie było ich tak wielu... Być może A. Barrios był ostatni, ale kompozytorów nie było zbyt wielu, którzy byli jednocześnie naprawdę dobrymi gitarzystami. Jeśli odłożymy na bok wykonawcę, a zostawimy jedynie kompozytora i aranżera, powiedz proszę, kogo cenisz najbardziej? Dyensa jako aranżera czy Dyensa jako kompozytora? Ja osobiście podziwiam całokształt jego twórczości, lecz aranżacje są dla mnie ciekawsze, podobnie jak dla wielu gitarzystów, z którymi rozmawiałem. Nie potrafię powiedzieć dlaczego, ale... Nawet w swoim repertuarze mam więcej aranżacji niż oryginalnych kompozycji.

O: Z jakiego punktu widzenia powinienem to ocenić? Jako muzyk czy jako gitarzysta?

D: Może zupełnie niezależnie emocjonalnie.

O: Myślę, że aranżacje.

D: Dlaczego?

O: Ponieważ są wyjątkowe. W nich gitara brzmi jak nigdy dotąd. Są dwie cechy, które rozkwitają w aranżacjach. Po pierwsze Dyens pisze na instrument, który zna bardzo dobrze. Po drugie, tworzy on nowe obrazy bazując na utworach, które już zna.

D: Trzy lata temu mówiłeś mi, że czasami początkowo aranżował utwory na fortepian, a potem kompresował je i umieścił w gitarowej fakturze.

O: Tak, Dyens pracował przy fortepianie. Myślę, że bardzo trudno jest pracować wyłącznie na gitarze. Szczególnie podoba mi się połączenie tonalności z tradycyjnym brzmieniem i muzyką współczesną. Tej muzyki można słuchać bez końca i nigdy Cię ona nie znudzi.

D: Jaki jest Twój ulubiony utwór i dlaczego?

O: Muszę pomyśleć... Pierwszy utwór, który przychodzi na myśl to Saudade nr 3. Napisany w pierwszym okresie twórczości. Myślę, że najważniejszą rzeczą w komponowaniu jest opowiedzenie historii, komunikacja, stworzenie czegoś oryginalnego i gustownego.

To jest właśnie w *Songe Capricorne*. Dla mnie to najpiękniejszy oryginalny utwór.

D: Mam jeszcze jedno pytanie. Jest muzyka, sztuka kierowana jedynie emocjami. Istnieje też ta, w której na pierwszym miejscu jest inteligencja. Co sądzisz o Dyensie? O nim jako wykonawcy? Był bardziej emocjonalny czy intelektualny?

O: Był bardzo emocjonalny, ale jednocześnie bardzo zdyscyplinowany. Można powiedzieć, że był bardzo zdyscyplinowany w swoich emocjach. Każdy jego występ był niezwykle uczuciowy, Dyens nie bał się podejmować ryzyka. Żaden występ nie był taki sam. Julian Bream był w tym podobny. Czasem schodził z drogi, ale miał wspaniałe momenty podczas recitali. Kiedy coś się zadziało, to był to naprawdę ten jeden moment... Moment, który ludzie wyczuwają będąc w korytarzu. Istotą jest podejmowanie ryzyka. Dzięki niemu muzyka żyje. Poza tym, Dyens nie był kimś o nieskazitelnej technice, kimś, kto nigdy nie popełnia błędów. Mimo to podejmował ryzyko. To jest coś, co bardzo doceniam.

D: Chciałbym Cię jeszcze zapytać o wpływ, jaki Dyens wywarł na świat gitary. Choć nie wiem, czy aby nie jest za wcześnie, aby o tym mówić... Być może potrzebujemy jeszcze dziesięciu lat, aby to zobaczyć.

O: Moim zdaniem on już w jakiś sposób wywarł wpływ na gitarystykę. Dyens stosował nowoczesne techniki gry i choć moim zdaniem trudno powiedzieć, który kompozytor stworzył jakąś technikę jako pierwszy, to Dyens był mistrzem nie tylko w tworzeniu nowych technik, ale także w łączeniu niektórych z nich i wykorzystywaniu ich na wysokim poziomie, w sposób zaawansowany.

D: Moje pytanie dotyczy tych nowoczesnych technik. Jakie jest źródło tych technik? Rozumiem jaki jest ich cel, że chodzi o to, aby uzyskać odpowiednie brzmienie. Czy znasz jakieś, które Dyens stworzył? Czy mógłbyś powiedzieć więcej o znanych już technikach, które Dyens w nowatorski sposób połączył ze sobą?

O: Myślę, że najważniejsze jest to, że techniki, których Dyens używał, były spowodowane tym, że potrzebował czegoś, co będzie brzmiało w określony sposób. Dyens poprzez określone zabiegi techniczne i harmoniczne próbował uchwycić dany obraz i koloryt. Nie szukał więc nowych technik samych w sobie. Był to raczej sposób na osiągnięcie jakiegoś konkretnego celu, czy wręcz na rozwiązanie problemu. Dyens był prawdziwym twórcą. Wizję, którą miał w głowie starał się idealnie oddać w nutach. Dlatego jego aranżacje są tak poruszające i wyjątkowe.

D: Dziękuję za poświęcony czas, Orestis.