Miłosz
Mączyński

OBLICZA DIALOGU MUZYCZNEGO W LITERATURZE GITAROWEJ XX WIEKU

Akademia Muzyczna w Krakowie
Wydział Instrumentalny

Wydawca
Akademia Muzyczna w Krakowie

Koordynacja projektu
Wydział Instrumentalny
Wydziałowa Komisja do Spraw Publikacji Cyfrowych

Wydanie publikacji na prawach rękopisu na podstawie pracy doktorskiej z roku 2014
w dziedzinie sztuk muzycznych, dyscyplinie – instrumentalistyka

Rekomendacja do publikacji cyfrowej
dr hab. Michał Nagy

Projekt okładki
Antek Korzeniowski

ISBN 978-83-62743-74-2

Wydanie cyfrowe

© Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016
Wszystkie prawa zastrzeżone
www.amuz.krakow.pl

Spis treści

Spis treści 1
Wstęp 2
Rozdział I 8
1.1. XX wiek – epoka intertekstualna 8
1.2.Intertekstualność w literaturze gitarowej XX wieku 15
Rozdział II 19
Aleksander Tansman *Passacaille* 19
Rozdział III 29
Manuel de Falla *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* 29
Rozdział IV 37
Joaquín Rodrigo *Invocación y danza (Homenaje a Manuel de Falla)* 37
Rozdział V 53
Frank Martin *Quatre pièces brèves* 53
Rozdział VI 65
Benjamin Britten *Nocturnal after John Dowland op.70* 65
Zakończenie 81
Summary 84
Źródła 85
Bibliografia 86

Wstęp

Szeroko przeze mnie potraktowany termin dialog odnosi się do zewnętrznych relacji istniejących pomiędzy utworami muzycznymi. Tak rozumiany dialog oznacza przepływ informacji pomiędzy dwoma lub nawet kilkoma dziełami, istniejącymi w relacji czasowej. Inaczej mówiąc, jeżeli obecność jakiegoś utworu w kulturze, jego oddziaływanie czy rezonowanie potraktowalibyśmy jako zadane przez kompozytora pytanie, to naturalnie każde nawiązanie do takiego utworu musielibyśmy potraktować jako odpowiedź. Dlatego właśnie używam terminu dialog, opisując świadomą odpowiedź kompozytora tworzącego w swojej muzycznej teraźniejszości na dzieło dla niego minione, pochodzące z jego muzycznej przeszłości. Termin ten odnoszę także do sytuacji, kiedy kompozytor nawiązuje do utworu lub stylistyki innego twórcy, żyjącego w tym samym czasie, tworzącego w ramach kierunku czy nurtu, który jeszcze się nie skończył. W takim wypadku dzieło, które jest punktem odniesienia istnieje w przeszłości tylko w sensie fizycznym (zostało stworzone wcześniej), nie należy zaś do przeszłości muzycznej. W takim wypadku dialog twórczy może być jeszcze pełniejszy, dopełniony o dialog rzeczywisty - znajomość, wzajemne inspiracje czy wymianę myśli. W identycznym kontekście, w jakim zdecydowałem się użyć tego terminu, stosuje słowo dialog profesor Mieczysław Tomaszewski, pisząc na przykład o dialogu Witolda Lutosławskiego z Fryderykiem Chopinem[1].

„Czy się to komuś podoba czy nie weszliśmy w epokę intertekstualną" – pisze prof. Tomaszewski i dalej: „(…) interpretacja utworu - nie dopełniona o rozpatrzenie również jego relacji pozadziełowych - nie wydaje się sensowna"[2]. XX wiek w literaturze gitarowej przyniósł niezwykle dużo utworów, które rozpatrywane bez tych właśnie relacji zewnętrznych tracą, nie pokazując się w całej swojej złożoności, pozostając oderwane od przestrzeni historycznej i kulturowej. Mnogość utworów, które powstały na gitarę w XX wieku, a które w czytelny

[1] Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Kraków 2005, s. 116.
[2] Tamże, s.10.

i świadomy sposób nawiązują do muzyki przeszłej, jest zjawiskiem na tyle wyraźnym, że wręcz domagającym się odrębnego opracowania. Stąd wybór tematu pracy, który pokrywa się z prezentowaną przeze mnie częścią artystyczną. Obie części - dzieło artystyczne i jego opis - mają na celu pokazać różne rodzaje muzycznego dialogu z przeszłością w literaturze gitarowej XX wieku. Odkrycie intertekstualnego kontekstu gitarowej muzyki tego okresu jest więc wzbogaceniem, dopełnieniem spojrzenia na ten rozdział literatury instrumentu. Świadomość kontekstu, mówiąc najprościej - świadomość z czego, w dużej mierze, rodzi się jakiś utwór - jest czynnikiem niezwykle istotnym z punktu widzenia wykonawczego. Czy można bowiem wyobrazić sobie świadomą interpretację *Sonaty Romantycznej* Manuela M. Ponce`a, bez posiadania choćby podstawowych informacji na temat twórczości Schuberta? Stworzenie głębszego spojrzenia na literaturę gitarową XX wieku przez odkrycie jej intertekstualnego kontekstu, który wpływa na pełniejszą i doskonalszą interpretacje, stało się celem tej pracy.

Praca składa się z sześciu rozdziałów poprzedzonych wstępem i podsumowanych w zakończeniu. W pierwszym rozdziale prezentuję XX wiek jako epokę intertekstualną, pokazując jak relacje międzytekstowe wpływały na twórczość kompozytorów tego czasu, osobno odnosząc się do literatury gitarowej.

W kolejnych pięciu rozdziałach analizuję pod kątem relacji intertekstualnych pięć, moim zdaniem, najciekawszych przykładów literatury gitarowej XX wieku prezentujących omawiane przeze mnie zjawisko. W drugim rozdziale będzie to *Passacaille* Aleksandra Tansmana, w trzecim *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* Manuela de Falli, w czwartym *Invocación i danza* Joaquína Rodrigo, w piątym *Quatre pièces brèves* Franka Martina i w szóstym *Nocturnal after John Dowland* Benjamina Brittena. W zakończeniu zestawiam poszczególne utwory, sumując tendencje jakie zaistniały w zakresie nawiązywania do innych kompozycji, estetyki, języka dźwiękowego itp. W podsumowaniu odnoszę się także do wagi świadomości relacji intertekstualnych, jako czynnika decydującego o wartości interpretacji.

Stan badań, który pozwolił mi na zajęcie się tym zagadnieniem, obejmuje pozycje dotyczące intertekstualności jako zjawiska dotyczącego muzyki w sensie ogólnym. Są to między innymi:

- Monika Tibbe, *Musik in Musik. Collagetechnik und Zitierverfahren*;
- *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie:* „Ars nova – ars antiqua", red. Teresa Malecka, Leszek Polony;
- Charles Rosen, *Influence: plagiarism and inspiration*;
- *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Ewa Siemdaj, Mieczysław Tomaszewski;
- Melody Dale, *Intertextuality in the Works of Joaquín Rodrigo and the Spanish Modernists, Reliving the Golden Age*;
- Monika Karwaszewska, *Passacaglia w twórczości Andrzeja Dobrowolskiego. Interpretacje typu „palimpsestowego"*[3].

Badania oparłem także na opracowaniach dotyczących poszczególnych kompozytorów, których dzieła przywołuję w mojej pracy. Są to:

- John Brande Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*;
- Bernhard Billeter, *Frank Martin. Ein Aussenseiter der neuen Musik*;
- James Burnett, *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*;
- Andrzej Tuchowski, *Benjamin Britten*: *twórca, dzieło, epoka*;
- Marta Szoka, *Język muzyczny Franka Martina*;
- Andrzej Wendland, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana*;

[3] Patrz: Bibliografia.

- Graham Wade *Joaquín Rodrigo, Life In Music: Travelling to Aranjuez 1901-1939*[4].

Metoda badawcza, którą zdecydowałem się posługiwać, to interpretacja integralna autorstwa profesora Mieczysława Tomaszewskiego[5]. Metoda ta zakłada całościowe spojrzenie na utwór zarówno pod względem jego relacji wewnętrznych jak i zewnętrznych. Do tych ostatnich odnoszą się sfery: inspiracji, kontekstu i rezonansu[6]. Pragnę podkreślić, że w swojej pracy zastosowałem metodę analizy od ogółu do szczegółu. Starając się zdobyć możliwie jak najpełniejsze informacje o utworze, wybieram te, które są dla mnie najistotniejsze z punktu widzenia zagadnienia, które poruszam. Używane przeze mnie terminy stosuje w swoich pracach prof. Tomaszewski i są one wynikiem jego wnikliwych badań nad sytuacją dzieła muzycznego wobec innego dzieła. „Istnieje (…) znaczna rozmaitość pryncypiów, według których spotyka się ze sobą w jednym utworze to, co nowe z tym, co dawne lub to, co odmienne – z tym, co własne”[7] - stwierdza Tomaszewski, wyznaczając jednocześnie kilkanaście zasadniczych rodzajów takiej koegzystencji. Dzieli je na trzy zasadnicze sytuacje muzyki wobec muzyki dla siebie prymarnej. Pierwsza z nich to sytuacja, kiedy muzyka prymarna zyskuje nową szatę dźwiękową, a więc zostaje opracowana poprzez zabiegi takie jak: transkrypcja, intawolacja, harmonizacja, wokalizacja itd. W zależności od ingerencji w obraz dźwiękowy oryginału Tomaszewski rozróżnia te zabiegi na takie, które przenoszą (np. transkrypcje) i dopełniają (np. aranżacje, harmonizacje). Stąd mowa o muzyce *przeniesionej* i *dopełnionej*. Inną sytuacją jest ta, kiedy muzyka prymarna staje się punktem odniesienia dla muzyki nowej. W tym wypadku Tomaszewski wyznacza dwie duże podgrupy. Pierwszą z nich jest muzyka *rozwijająca* – taka, która znajduje w muzyce prymarnej punkt wyjścia, staje się tematem, myślą przewodnią wariacji, parafrazy czy operowej wiązanki. Inaczej jest w przypadku muzyki *imitującej*, która – według Tomaszewskiego – znajduje w muzyce prymarnej punkt dojścia. Sposoby imitowania, czyli inaczej

[4] Patrz: Bibliografia.
[5] M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.
[6] M. Tomaszewski, *O muzyce polskiej…,* s. 19.
[7] Tamże, s. 25.

mówiąc właśnie dochodzenia do wyznaczonego, muzycznego celu są jego zdaniem trzy. Pierwszym z nich jest muzyczny epigonizm, czyli naśladownictwo bezpośrednie. Łatwo wyobrazić sobie sytuację takiej muzyki, spoglądając choćby na modę stylu Ryszarda Straussa, która zapanowała pod koniec XIX stulecia. Słychać ją znakomicie w *Uwerturze Koncertowej* Karola Szymanowskiego. W takim wypadku mowa jest o muzyce *epigonicznej.* Drugim rodzajem jest muzyka *retrowersywna*, czyli ta, która „twórczo rozwija i podejmuje" muzykę już minioną, z powodu „swoistej nostalgii"[8]. W końcu trzecim rodzajem jest muzyka *stylizowana*, która ma na celu naśladować, a nawet podrabiać muzykę oryginalną.

Ostatnią sytuacją jest taka, kiedy muzyka miniona wzbogaca muzykę późniejszą. W tym obszarze piszemy o *inkluzywności* – muzyka prymarna zostaje włączona w tkankę utworu w sposób spójny (cytaty, aluzje, reminiscencje) oraz *ekskluzywności* – muzyka w muzyce istnieje jako „ciało obce"[9] (collage, quodlibet).

Część artystyczna pracy w postaci płyty CD obejmuje zarejestrowane przeze mnie utwory, jednocześnie omawiane w pracy pisemnej. Dodatkowo na płycie znajduje się także *Passacaglia* Silviusa Leopolda Weissa, którą w opisie zestawiłem w celu porównania z *Passacaille* Aleksandra Tansmana. Jestem przekonany, że jej obecność w nagraniu, wzbogaca część artystyczną właśnie poprzez intertekstualny kontekst w jakim istnieją oba te utwory.

[8] Tamże, s. 28.
[9] Tamże, s. 32.

Program

Program części artystycznej, zarejestrowany na płycie:

- Silvius Leopold Weiss *Passacaglia D – dur (The London Manuscript)*

- Aleksander Tansman *Passacaille*

- Manuel de Falla *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy*

- Joaquín Rodrigo *Invocación y danza*

- Frank Martin *Quatre pièces brèves*
  - *-Prélude*
  - *-Air*
  - *-Plainte*
  - *-Comme une Gigue*

- Benjamin Britten *Nocturnal after John Dowland op.70*
  - *-Musingly*
  - *-Very agitated*
  - *-Restless*
  - *-Uneasy*
  - *-March-like*
  - *-Dreaming*
  - *-Gently rocking*
  - *-Passacaglia*

Rozdział I

1.1. XX wiek – *epoka intertekstualna*

O początku epoki intertekstualnej pisze profesor Mieczysław Tomaszewski w kontekście trzech znaczących partytur: *I Symfonii* Gustava Mahlera, *Pietruszki* Igora Strawińskiego i *IV Symfonii* Charlesa Ivesa[10]. Oczywiście, nie wyznaczając w ten sposób momentu powstania intertekstualności, (która – jak się wydaje – jest zjawiskiem tak dawnym jak muzyka w ogóle[11]) ale pokazując czas, w którym nabiera ona szczególnego znaczenia. Kierunki istniejące w muzyce XX wieku, określane wspólnym mianem neoklasycyzmu, oparły się na zjawisku *muzyki w muzyce*, a twórczość XXI wieku kontynuuje ten proces. Jak rozległe i przede wszystkim otwarte jest to zjawisko można ocenić, spoglądając choćby na te dwie niezwykłe partytury: napisaną w 1917 roku *Symfonię Klasyczną* Sergiusza Prokofiewa (dla Tomaszewskiego arcydzieło muzyki stylizowanej[12]) i pisaną nieomal sto lat później, pomiędzy 2007 a 2008 rokiem *Pasję wg św. Marka* Pawła Mykietyna; utwór w którym od samego początku słychać echa muzyki minionej.

Przytoczmy za Profesorem Tomaszewskim słynne zdanie Wiktora Szkłowskiego: „ Każde dzieło sztuki tworzone jest zarazem jako paralela i opozycja wobec jakiegoś wzorca”[13]. Bez względu na to, czy stosunek tworzącego kompozytora do muzyki już istniejącej przejawia się jako kontynuacja, czy jako świadome zrywanie, relacje muzyki wobec muzyki są zawsze istotnym czynnikiem w procesie powstawania utworu. Nie da się więc muzyki wyabstrahować z jej kontekstu, a skoro tak, nie podobna tego kontekstu nie uwzględnić, słuchając,

[10] Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej…*, s. 10.
[11] Zdanie Johanna Nikolausa Forkela : „Muzyka jest zawsze tylko muzyką na temat innej muzyki”, zob. Johann Nikolaus Forkel, *Über J.S. Bach Leben, Kunst und Kunstwerke,* Leipzig 1802, cyt. za Mieczysław Tomaszewski, tamże, s. 22.
[12] Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej…*, s. 29.
[13] Wiktor Szkłowski, *O teorii prozy,* Moskwa 1929.

interpretując i myśląc o utworze. Tak też, spoglądając na całą muzykę XX wieku, trudno nie zauważyć wyraźnego tła innej muzyki, które maluje się przy wielu poszczególnych utworach, ale też całych kierunkach. O zależności pomiędzy powstaniem i odbiorem dzieła, a jego zakorzenieniem w kulturze pisze Ryszard Nycz, definiując termin intertekstualność jako „ten aspekt ogółu własności i relacji tekstu, który wskazuje na uzależnienie jego wytwarzania i odbioru od znajomości innych tekstów”[14]. Patrząc w ten sposób, u progu *epoki intertekstualnej*, dostrzegamy partyturę *Peleasa i Melizandy* Claude`a Debussyego jako wyraźną odpowiedź na dramat operowy Ryszarda Wagnera albo *Stanisława i Anny Oświecimów* Mieczysława Karłowicza, poematu powstałego pod silnym wpływem wzorów Ryszarda Straussa. Patrząc dalej na muzykę XX wieku: Druga Szkoła Wiedeńska to ortodoksyjne odcięcie się od dotychczasowych sposobów organizacji materiału dźwiękowego. Z drugiej strony całkowicie nastawiony na kontynuowanie i przetwarzanie neoklasycyzm oraz tendencje do tworzenia wszelkiego rodzaju kierunków *neo,* stały się wielkim rozdziałem w literaturze XX wieku, mającym ogromne znaczenie również dla literatury gitarowej. O chęci nawiązania do jakiegoś konkretnego momentu historii muzyki lub do osoby kompozytora świadczą nieraz już same tytuły, jak np. w miniaturze Maurice’a Ravela *Le Tombeau de Couperin,* utworze naśladującym sztukę ornamentacji klawesynistów francuskich. Nurt klasycyzujący jest zresztą bardzo istotny u tego kompozytora. Utwory nawiązujące do przeszłości to na przykład *Walce szlachetne i sentymentalne,* poemat choreograficzny *La Valse* (w którym słyszalny jest walc wiedeński) czy *Menuet Antyczny.* Ravel stosuje klasyczną przejrzystość formy i faktury, wyważone proporcje. Fortepianowa *Sonatina, Koncert fortepianowy, Trio* czy *Kwartet smyczkowy* są wyrazem jego neoklasycznych upodobań. Elementy stylizacyjne wynikające z zainteresowania muzyką epok minionych są także słyszalne u Claude`a Debussyego, na przykład w jego cyklu fortepianowym *Suite Bergamasque (Preludium, Menuet oraz Passepied* noszą znamiona stylizacji). Istotnym elementem muzyki XX wieku staje się sięganie do dawnych form

[14] Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy, teksty, gatunki, światy*, [w:] *Tekstowy Świat*, Warszawa 1995, s. 62.

i gatunków, jak np. w *Preludiach i Fugach* Szostakowicza albo *Tempo di Ciaccona* z sonaty na skrzypce solo Béli Bartóka. W języku dźwiękowym kompozytorów XX wieku obserwujemy włączane na szeroką skalę elementy muzyki odrębnej, przyswajanej przez nich jako własna, jak na przykład muzyka podhalańska u Szymanowskiego czy jazz u Ravela. XX wiek stał się epoką, w której muzyczna gra, zabawa konwencją stają się pełnoprawnymi elementami sztuki. Można w tym miejscu przytoczyć nie tylko partytury tak znane jak *Pulcinella* Igora Strawińskiego, czy utwory pisane przez słynną Grupę Sześciu, ale także fortepianowy *Walc romantyczny* Szymanowskiego.

W twórczości całej Grupy Sześciu słychać dialog z muzyką przeszłości. Kompozytorzy zgromadzeni wokół osoby Jeana Cocteau nawiązują do tradycji stylu *galant,* salonowej muzyki fortepianowej, tradycji pieśni romantycznej, schematów formalnych muzyki minionej (preklasyczna forma sonatowa, rondo, układ trzyczęściowy). Znaczenie zyskuje technika cytatu i autocytatu, zwłaszcza w twórczości Francisa Poulenca. W muzyce wszystkich sześciu kompozytorów istotne stają się uproszczenia melodii (często o budowie okresowej), rytmu z charakterystyczną rokokową ruchliwością i faktury (zredukowana orkiestracja, homofonia akompaniowana). U Arthura Honeggera pojawiają się wyraziste nawiązania do tradycji muzycznej. W dziełach symfonicznych operuje traktowanym klasycznie lub romantycznie aparatem orkiestrowym, korzysta z tradycyjnego warsztatu harmonicznego wzbogacanego o elementy modalizacji. Nawiązania do przeszłości słychać w realizacji formy symfonicznej (stosuje formy hybrydyczne wykorzystujące elementy tradycyjnych układów formalnych), technice snucia motywicznego, tematach o rysach neoklasycznych. Bliska jest mu estetyka postromantyczna[15]. Darius Milhaud stosuje liczne procedury stylizacyjne, w jego utworach słychać relikty muzyki romantycznej. Przebiegi pasażowe i rodzaj ornamentacji posiadają wyraźnie romantyczną proweniencję, a motoryka cechy barokowe. W ramach estetyki neoklasycznej jego styl, nawiązujący do wzorów barokowych, słychać w *Koncercie klarnetowym, III Kwintecie smyczkowym*

[15] Hasło *Artur Honegger,* oprac. Jadwiga Paja, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. IV, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1993, s. 285.

i *Kwintecie na instrumenty dęte.* Francis Poulenc stosuje liczne aluzje i reminiscencje muzyki innych kompozytorów. W jego *Trio* znajdują się odwołania do Ludwiga van Beethovena i *II Koncertu fortepianowego* Camille'a Saint-Saënsa. W początkowych taktach *Koncertu na dwa fortepiany* słychać aluzję do *Scaramouche* Dariusa Milhauda. W *Sekstecie* i *Koncercie organowym* stosuje ironiczne nawiązanie do muzyki romantycznej a w *Suicie francuskiej* stosuje zabiegi stylizacyjne. Ironia jest stałym elementem muzyki tego kompozytora. W *Suicie skrzypcowej* i *Suicie wiolonczelowej* muzyczny sarkazm odnosi się do estetyki romantycznej, w *Koncercie organowym* do muzyki barokowej i samego Jana Sebastiana Bacha, w *Nokturnach* ironicznie nawiązuje do Fryderyka Chopina i jego modelu nokturnowego. Kompozytor stosuje także rozwiązania celowo trywialne, mające wywołać efekt komiczny.

W osobie genialnego rosyjskiego kompozytora Igora Strawińskiego, tendencje neoklasyczne zyskały szczególny wyraz, połączone z jego własnym, indywidualnym stylem kompozytorskim. Wspomniana *Pulcinella* nawiązuje do stylu włoskiego baroku. Powrotem do muzycznej przeszłości jest partytura napisanej w 1922 roku opery *buffa* pt. *Mawra.* Opera – oratorium *Król Edyp* nawiązuje do twórczości oratoryjnej dojrzałego baroku, w partyturach *Sonaty fortepianowej* i *Koncertu skrzypcowego* widać wpływ muzyki Jana Sebastiana Bacha. W *Koncercie na 2 fortepiany* słychać reminiscencje barokowego snucia motywicznego, zwrot do form klasycznych (cykl wariacji) i muzyki romantycznej (nokturn). Z kolei *Symfonia in C* to synteza zdobyczy Beethovena i romantycznych symfoników. Inspiracje muzyką jazzową słychać w partyturach *Ragtime* na 11 instrumentów, *Piano - Rag music* czy *Koncertu hebanowego* na orkiestrę jazzową.

Rozważając kontekst intertekstualny muzyki XX wieku nie podobna pominąć twórczości Sergiusza Prokofiewa. Poza partyturą *Symfonii Klasycznej,* swoistego manifestu neoklasycyzmu, kompozytor stale odnosi się do muzyki przeszłości w zakresie używanych form, gatunków, rodzaju melodyki, warsztatu harmonicznego. Jego muzyka baletowa obfituje w nawiązania do muzyki dawnej, jak na przykład słynny balet *Romeo i Julia* w którym kompozytor szeroko używa

zabiegów stylizacyjnych. W zakresie formy poszczególnych części utworów cyklicznych i architektoniki całości często stosuje układy klasyczne[16]. Świadectwem tradycji jest często występujący dualizm myśli tematycznych. Jednocześnie Prokofiew jest spadkobiercą romantyzmu, stosując fakturę fortepianową zaczerpniętą od wielkich romantyków, czy typowo rosyjską, długooddechową linię melodyczną[17].

Silna więź z muzyczną przeszłością jest także obecna w twórczości Paula Hindemitha. Kompozytor jest kontynuatorem i spadkobiercą tradycji muzyki europejskiej. Odwołuje się zarówno do chorału gregoriańskiego, jak i protestanckiego. W jego twórczości spotykamy nawiązania do polifonii renesansowej i twórczości Bacha. Hindemith korzysta ze zdobyczy barokowego stylu koncertującego, adaptuje wzory konstrukcyjne muzyki dawnej. Odnosi się także do symfoniki niemieckiej XVIII i XIX wieku. W jego twórczości dominują tradycyjne dla muzyki barokowej i klasycznej formy suity, koncertu (*concerto grosso*, koncert solowy, koncert na orkiestrę), wariacji, *passacaglii*, sonaty, symfonii, ronda, fugi i kanonu[18].

Obecność *muzyki w muzyce* jest jedną cech muzyki baletowej Dymitra Szostakowicza, a jego symfonie wykorzystują wzory klasyczne.

Na gruncie polskim założenia neoklasyczne realizuje Grażyna Bacewicz. W jej bogatej twórczości szczególnie istotne są wzory sonatowe, dualizm tematyczny i praca motywiczno- przetworzeniowa, zaczerpnięte z epoki klasycznej. Środki polifoniczne i jednostajność rytmiczna na wzór *toccaty* są świadectwem inspiracji muzyką baroku, w końcu budowanie olbrzymich napięć

[16] Por. Sergiusz Prokofiew *I Koncert fortepianowy Des- dur, III Koncert fortepianowy C-dur, II Sonata fortepianowa.*
[17] Por. Sergiusz Prokofiew *II Koncert fortepianowy g- moll.*
[18] Hasło *Paul Hindemith,* oprac. Zofia Helman, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM,* T. IV, Kraków 1993, s.219.

i rozbudowywanie współczynników formy mają swoją genezę w muzyce romantycznej[19].

Także twórczość Michała Spisaka, na czele z jego *Concerto giocoso*, jest wyrazem tendencji neoklasycznych w muzyce polskiej.

W pierwszym okresie twórczości Witolda Lutosławskiego także obecne są środki techniczne i formalne oparte na wzorach klasycznych. Lutosławski stosuje modele architektoniczne zaczerpnięte z muzyki barokowej i klasycznej (suita, wariacje, symfonia) oraz dawne techniki (wariacyjna, polifoniczna, przetworzeniowa). Trzecia część *Koncertu na orkiestrę: Passacaglia, Toccata e Corale* nawiązuje do dawnych form i technik kompozytorskich. W *I Symfonii* kompozytor wykorzystuje klasyczny schemat tej formy, a w *Wariacjach symfonicznych* tradycyjną formę wariacji charakterystycznych. *Uwertura smyczkowa* posiada związki z formą allegra sonatowego a *Wariacje na temat Paganiniego* są znakomitym przykładem obecności *muzyki w muzyce.*

Interesującym przykładem powrotu do muzycznej przeszłości jest twórczość *Pokolenia `51* określana mianem „nowy romantyzm". Muzyka Aleksandra Lasonia, Andrzeja Krzanowskiego i Eugeniusza Knapika, w opozycji do założeń awangardy, przywracała związki słowa i muzyki, ważne stały się poetyckie aspekty utworu.

Dalszy rozwój muzyki XX wieku tylko potwierdza trafność sformułowania *epoka intertekstualna.* Z ogromnej ilości utworów, w których można usłyszeć dialog z muzyką przeszłości, wystarczy wymienić kwartet *Black Angels* Crumba z brzmiącą w drugiej części pieśnią *Śmierć i dziewczyna* Schuberta i znakomitą *Sinfonię* Luciano Berio, o charakterze muzycznego collage`u (wykorzystującą min. fragmenty utworów Johannesa Brahmsa, Claude'a Debussyego, Maurice'a Ravela, Paula Hindemitha, Antona Weberna) czy *Komedię na osiemnastowieczną orkiestrę* Williama Bolcoma. W 1963 roku powstają *Trzy*

[19] Hasło *Grażyna Bacewicz,* oprac. Ludomira Stawowy, [w:] *Encyklopedia Muzyczna* PWM, T. I, Kraków 1993, s.101.

utwory w dawnym stylu Henryka Mikołaja Góreckiego, utwór subtelnie nawiązujący do muzyki renesansowej, podobnie jak *Tryptyk Mariacki* Romualda Twardowskiego, a w latach siedemdziesiątych Krzysztof Penderecki zwraca się do estetyki późnoromantycznej, tworząc kontynuacje sposobu myślenia o muzyce, który dawno już został przerwany. W końcu w roku 1994 Paweł Szymański pisze swój *Koncert fortepianowy*, utwór celowo i świadomie nawiązujący do tradycji muzyki europejskiej.

1.2. Intertekstualność w literaturze gitarowej XX wieku

Literatura gitarowa XX wieku jest ogromnym źródłem przykładów najrozmaitszych sposobów prowadzenia muzycznego dialogu z estetyką przeszłości. W tym okresie szczególnie często pojawiają się nawiązania do konkretnych rozdziałów historii muzyki, czy nawet do języka dźwiękowego konkretnego kompozytora. W 1932 roku Mario Castelnuovo-Tedesco pisze swoje *Variations à travers les siècles*, utwór będący muzyczną podróżą poprzez epoki od barokowej *chaccony* aż po XX wiecznego *foxtrota*. W *La Catedral* Agustina Barriosa, słychać tradycję muzyki organowej epoki baroku, a w jego walcach piętno salonowej muzyki romantycznej.

Ogromnym rozdziałem kompozycji inspirowanych przeszłością jest twórczość Manuela M. Ponce`a, który za namową Andrésa Segovii pisał utwory mające zapełnić „lukę repertuarową" i zastąpić miejsce nie dosyć wartościowej literatury minionych epok. Ponce jest autorem dwóch suit będących próbą pastiszu muzyki barokowej, wzorowanych na lutniowych kompozycjach Silviusa Leopolda Weissa. Znakomity *Walc* tego kompozytora zdradza wiele cech muzyki romantycznej. Sonaty *Classica* i *Romantica* posiadają dedykacje: pierwsza poświęcona jest pamięci Fernando Sora, druga Franciszka Schuberta. W obu tych utworach o charakterze pastiszu, Ponce redukuje odrębność swojego stylu na rzecz kopiowania muzyki przytaczanych kompozytorów i ich epoki. Daleko oryginalniejszym utworem są *Wariacje* i *Fuga na temat Folii*, zdradzające tylko subtelne nawiązania do muzyki barokowej. Ten sposób łączenia elementów muzyki dawnej i odważnie traktowanej funkcyjności z elementami bitonalności musiał szczególnie podobać się Segovii, który w jednym z listów do Aleksandra Tansmana przesyła mu kopię *Wariacji* z prośbą o przeanalizowanie techniki kompozytorskiej Ponce`a[20]. W *Preludiach* Ponce`a słychać lapidarność tej formy i jednorodność charakteru, charakterystyczne dla Chopina (poszczególne preludia posiadają

[20] Por. List Andrésa Segovii do Aleksandra Tansmana z dn. 14 lutego 1952 r., Archiwum Aleksandra Tansmana.

wyraźnie zaznaczoną i konsekwentnie realizowaną koncepcję) oraz reminiscencje *Preludiów* Francisco Tárregi. Andrés Segovia był entuzjastą utworów o charakterze hołdu, dedykacji, nawiązujących do języka dźwiękowego któregoś z wielkich minionych twórców. Jednym z wielu na to dowodów są listy do Aleksandra Tansmana w których namawia go do napisania cyklu w hołdzie Chopinowi[21], kiedy indziej przesyła mu preludium Skriabina z prośbą o napisanie kilku wariacji[22].

Jedną z czołowych kompozycji dialogujących z muzyką innego kompozytora jest znakomite *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* jedyny utwór na gitarę Manuela de Falli. Nie roszcząc sobie pretensji do systematyzowania tego ogromnego zjawiska, jakim jest intertekstualność w muzycę na gitarę XX wieku, mogę tylko przytoczyć jeszcze, nawiązujące już samym tytułem *Hommage à Tarrega* Joaquína Turiny czy całą twórczość Heitora Villi-Lobosa (zafascynowanego muzyką Bacha, ale też czerpiącego z muzyki Ameryki Łacińskiej), na czele z jego *III Preludium* dedykowanym autorowi *Pasji wg św. Jana*. W cyklu *12 Etiud* Lobosa także słychać nawiązanie do tradycji formy etiudy. Za inspiracje mogły posłużyły tu cykle etiud Chopina i Debussyego, czy z literatury na gitarę – Carcassiego, Sora i Coste`a.

Intertekstualny kontekst posiada znakomita część kompozycji Mario Castelnuovo-Tedesco. Jego *Capriccio Diabolico* z cytatem *La Campanella* Niccolò Paganiniego napisane jest w stylu XIX-wiecznej miniatury wirtuozowskiej, sonata *Omaggio a Boccherini* nawiązuje w wielu miejscach do muzyki klasycznej (część I w formie allegra sonatowego i część III *Menuet* z charakterystyczną częścią środkową *trio*). Preludia i fugi z *Les Guitares bien tempérées* to oczywista odpowiedź na *Das Wohltemperierte Klavier* Bacha. Muzykę minioną słychać także w pierwszej części *Koncertu D-dur op. 99*, posiadającego typową formę koncertu klasycznego: część pierwsza w formie allegra sonatowego z wyraźnie zarysowaną dwupłaszczyznowością tematów i mistrzowsko realizowaną pracą

[21] Por. List Andrésa Segovii do Aleksandra Tansmana z dn. 4 listopada 1965r., Archiwum Aleksandra Tansmana.
[22] Por. List Andrésa Segovii do Aleksandra Tansmana z dn. 10 listopada 1970r., Archiwum Aleksandra Tansmana.

przetworzeniową, część druga o charakterze pieśniowym, taneczny finał, również oparty na dwóch tematach. W twórczości Tedesco słychać także pewnego rodzaju przerysowania o groteskowym charakterze, kojarzące go z twórczością Dymitra Szostakowicza, Sergiusza Prokofiewa czy Grupy Sześciu[23]. Tłumacząc wagę zjawiska intertekstualności w literaturze gitarowej XX wieku, wystarczy przytoczyć całą twórczość Joaquína Rodrigo, który upodobał sobie muzykę dawną, coraz to wplatając ją w tkankę swoich utworów. Rodrigo stosuje całą paletę środków muzycznego dialogu z przeszłością od zabiegów stylizacyjnych (*Sonata Giocosa),* porzez stosowanie dawnych form (*Passacaglia* z *Tres Piezas Españolas)*, aż po konkretne nawiązania do muzyki już istniejącej (wykorzystanie tematów Gaspara Sanza w *Fantasía para un Gentilhombre).* W znakomitym utworze *La Frisança* z cyklu *Collectici Intim* Vicente Asencio (również hiszpańskiego kompozytora) słychać ślady *Gaspard de la nuit* Ravela.

Polski kompozytor Aleksander Tansman, również piszący na gitarę, za namową Andrésa Segovii pozostawił szczególnie wiele utworów, w których *muzyka w muzyce* generuje kształt całego utworu. W twórczości tego ostatniego kompozytora szczególne miejsce zajmuje *Ballada* na gitarę – dialog z muzyką romantyczną, cykl *Hommage à Chopin* prezentujący trzy wyjątkowe w muzyce Chopina formy: preludium (przez posępny charakter i repetycje nawiązujące swobodnie do słynnego chopinowskiego *Preludium e- moll*), nokturn i walc. *Suite in modo polonico* to utwór wykorzystujący bliski Tansmanowi polski folklor w częściach *Kujawiak, Oberek* i dołączonym do cyklu, wcześniejszym *Alla Polacca. Musiqe de Cour* z kolei niemal w całości oparta jest na tematach kompozytora i gitarzysty barokowego Roberta de Visée. Istotnym świadectwem inspiracji muzyką kompozytora sobie współczesnego jest cykl *Hommage à Manuel de Falla* na gitarę i orkiestrę kameralną. Do muzyki dawnej nawiązuje Frank Martin w swoim cyklu *Quatre pièces brèves*, Benjamin Britten w *Nocturnal after John Dowland op. 70*, Francis Poulenc w *Sarabande* na gitarę. W mazurkach Stanisława Mrońskiego słychać echa Chopina i Szymanowskiego, jego cykl *Hommage*

[23] Por. Mario Castelnuovo-Tedesco *Sonata Omaggio a Boccherini*, część 1. Pierwszy temat *Sonaty* posiada cechy muzycznego humoru.

à Chopin składa się z wielkich form Chopinowskich[24]: preludium, nokturnu, dwóch mazurków i poloneza. W napisanym dla Juliana Breama *Passeo* Petera Racine Frickera słychać odniesienia do ulubionych struktur interwałowych kompozytorów hiszpańskiej szkoły narodowej. Angielski kompozytor John William Duarte stosuje zabiegi stylizacyjne w swojej *Suicie Angielskiej*. Obecność *muzyki w muzyce* widoczna jest w *Wariacjach na temat pieśni Katalońskiej, Sonatinie Lirycznej* dedykowanej Mario Castelnuovo-Tedesco czy *Trzech walcach na gitarę* dedykowanych Antonio Lauro. W końcu Leo Brouwer w swojej *Sonacie* na gitarę cytuje *VI Symfonię* Beethovena, a Nicolas Maw wprowadza do utworu *Music of Memory* cytaty *Kwartetu* Mendelssohna.

Mimo, iż przywołane tu kompozycje, w których zjawisko intertekstualności jest dobrze widoczne, stanowią tylko niewielką część utworów gitarowych powstałych w XX wieku, z pełnym przekonaniem można uznać ten okres za „epokę intertekstualną" również w literaturze gitarowej.

[24] Chodzi o formy, które w twórczości Fryderyka Chopina osiągnęły swoje apogeum.

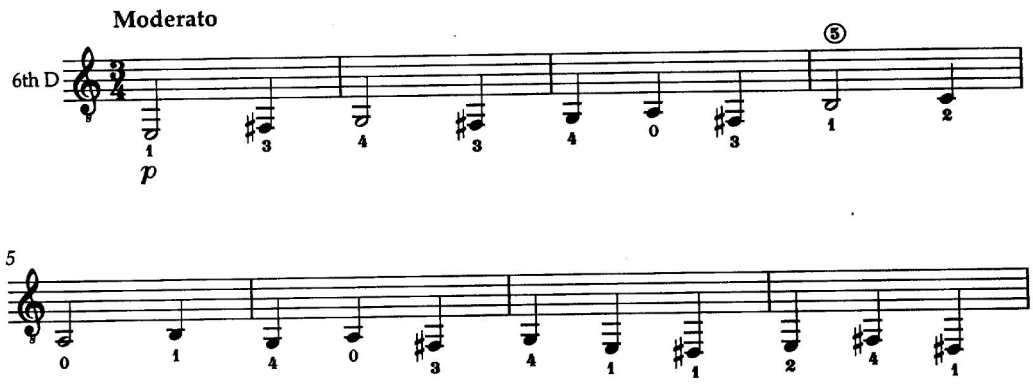
Rozdział II

Aleksander Tansman *Passacaille*

Bogata twórczość na gitarę Aleksandra Tansmana jest w dużej mierze wyrazem jego neoklasycznych upodobań i reprezentuje nieawangardowy nurt jego kompozycji. Jednocześnie twórczość gitarowa zajmuje istotne miejsce w całej spuściźnie tego kompozytora, pokazując jego stylistyczne poszukiwania i fascynacje. Bardzo często jest to muzyka nawiązująca do przeszłości, podejmująca z nią dialog[25]. Utwory gitarowe Tansmana rozpatrywane w kontekście intertekstualnym są bardzo bogatym i zróżnicowanym źródłem, prezentującym zjawisko świadomego i czytelnego nawiązywania do innej muzyki. Tendencja ta jest tak szeroka, że domagała by się osobnego opracowania.

Do niedawna zapomniana *Passacaille* Aleksandra Tansmana należy do utworów o charakterze stylistycznej podróży do przeszłości. Już pobieżna lektura utworu pozwala zauważyć, że Tansman miał na celu czytelne nawiązanie do barokowej formy, stawiając sobie za wzór i jednocześnie źródło inspiracji utwory powstałe w tamtym czasie. Świadczą o tym, zauważalne na pierwszy rzut oka, zasadnicze cechy jakie ta forma przybrała w XVII wieku: wariacje ostinatowe na tle stałej formuły basowej. Ośmiotaktowy temat *ostinato* w najniższym rejestrze nadaje całości poważny charakter:

[25] Por. Aleksander Tansman *Musique de Cour, Cavatina, Hommage à Chopin* i wiele innych.



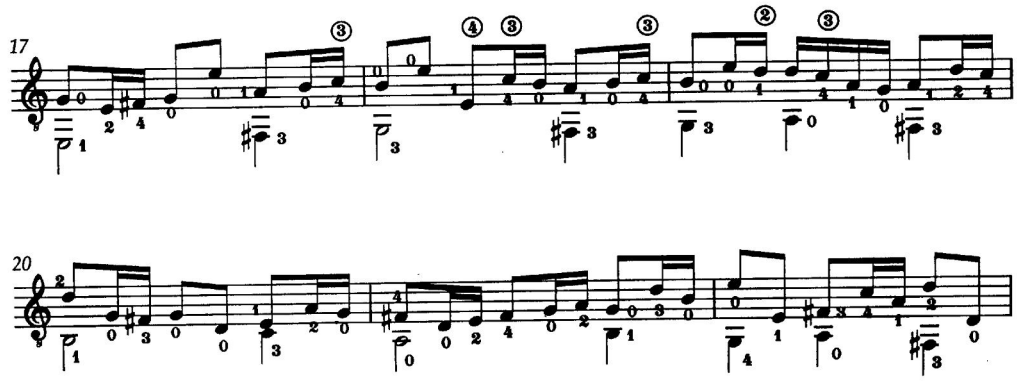
Przykład 1: Aleksander Tansman *Passacaille.* Temat *ostinato*.

Biorąc pod uwagę fakt, że muzyka tak przesiąknięta barokowym sposobem myślenia ma prawo być interpretowana przez pryzmat tej epoki, właściwa wydaje się skrócona artykulacja wszystkich ćwierćnut, które poprzedzają półnuty. W ten sposób temat nabiera plastyczności brzmienia, w odcinkach o gęstej polifonii jest bardziej czytelny, a długie wartości (półnuty) brzmią jakby były artykułowane smyczkiem. W kontekście muzyki barokowej wykonawca mógłby również zmieniać sposób artykulacji tematu[26].

Warstwa brzmieniowa utworu jest wynikiem myślenia kontrapunktycznego. Tworzące się w ten sposób współbrzmienia nie wykraczają poza ramy XVIII-wiecznej harmonii, nie można znaleźć dysonansowej struktury, która nie byłaby obecna już w tamtych czasach choćby w którejś z *Sonat* Domenica Scarlattiego[27]. Natomiast sposób zestawiania współbrzmień, czy odważne używanie składników dysonujących w celu koloryzowania akordów zdradza sposób myślenia twórcy XX-wiecznego.

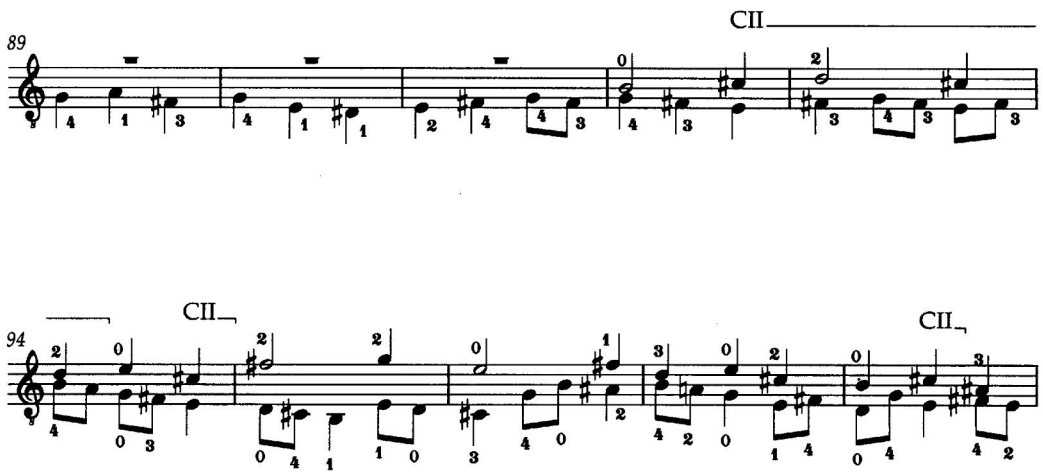
W obrębie struktur linearnych zawarta jest ukryta polifonia, która jest kolejnym ważnym nawiązaniem do barokowej techniki kompozytorskiej:

[26] Por. zmienną artykulację tematu fugi notowaną na przykład przez J. S. Bacha.
[27] Por. Domenico Scarlatti *Sonata K 119.*

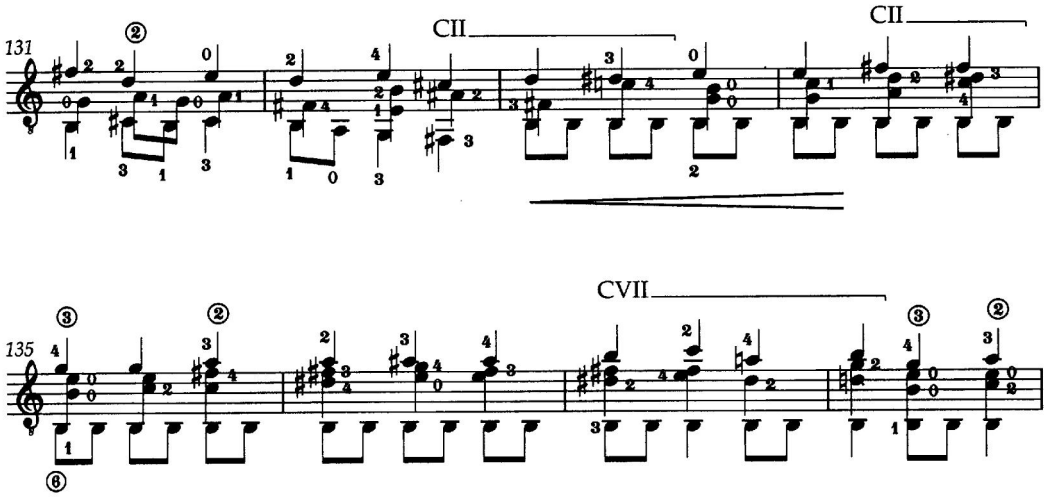


Przykład 2: Aleksander Tansman *Passacaille.* Ukryta polifonia.

Jeszcze jednym przywołaniem barokowych form i środków kompozytorskich jest trzygłosowe fugato pojawiające się pod koniec utworu i charakterystyczny zabieg użycia nuty pedałowej:

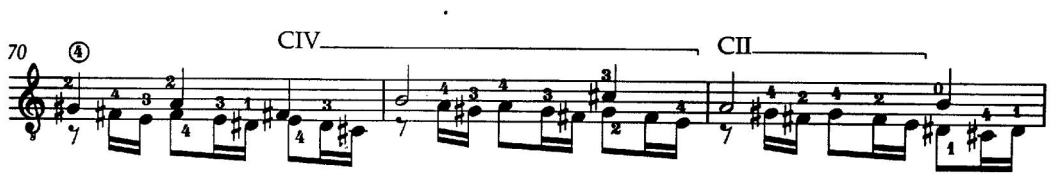


Przykład 3: Aleksander Tansman *Passacaille.* Fugato.



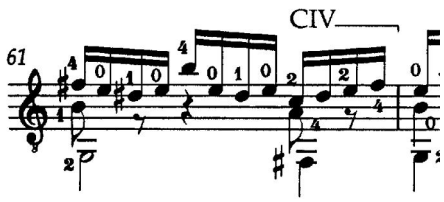
Przykład 4: Aleksander Tansman *Passacaille* Użycie nuty pedałowej.

Jednak tkanka *Passacaille* jest jeszcze głębiej przesiąknięta barokowym sposobem myślenia. W obrębie motywów bardzo często pojawia się barokowa *figura corta* . Można by powiedzieć, że ten rodzaj rozpisanego ozdobnika decyduje nawet o przebiegu całości:



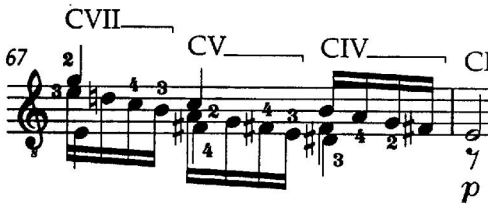
Przykład 5: Aleksander Tansman *Passacaille* Motywy oparte na *figura corta.*

Towarzyszą jej inne figury, powszechnie używane w muzyce barokowej[28], takie jak *sospiro* i *tirata*:



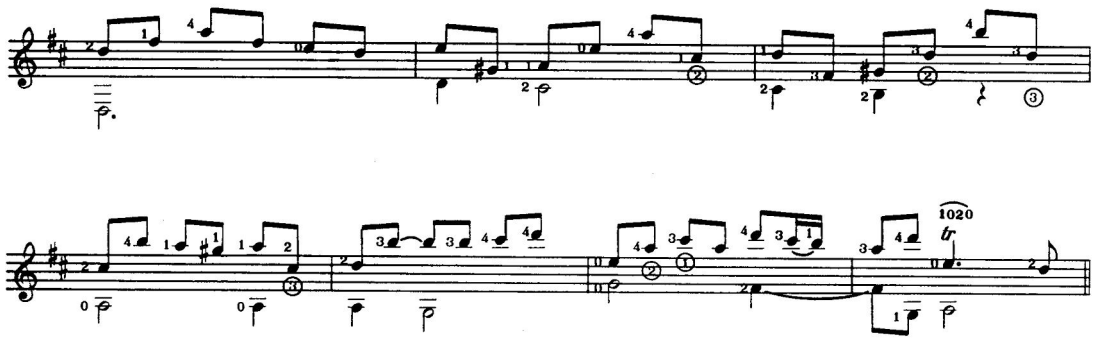
Przykład 6: Aleksander Tansman *Passacaille.* Motyw oparty na figurze *sospiro* pojawia się na trzecią miarę taktu.

[28] Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis*, Dresden 1689.



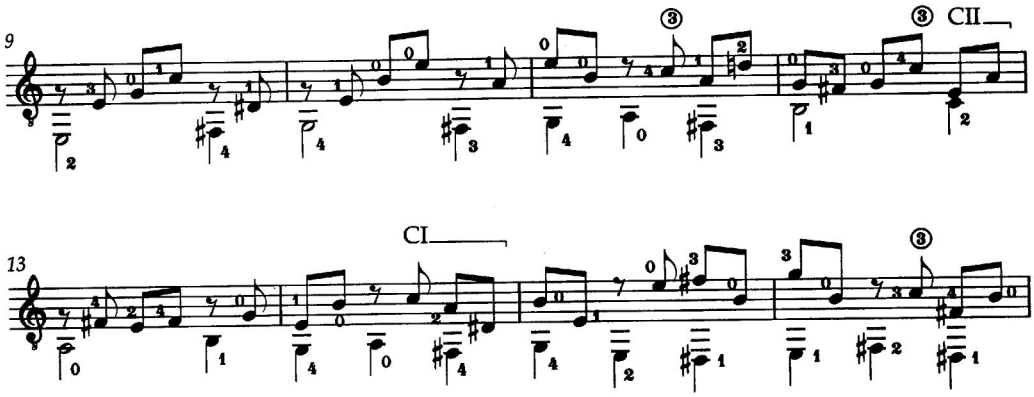
Przykład 7: Aleksander Tansman *Passacaille.* Motywy oparte na figurze *tirata.*

Jeszcze bardziej XVIII-wieczną „naturalność" *Passacaille* podkreśla lektura *Passacaglii D-dur* Silviusa Leopolda Weissa napisanej na lutnię pomiędzy 1706 a 1730 rokiem[29]. W utworze tym mocno wyeksponowane *ostinato* basu zostaje natychmiast opracowane wariacyjnie przez wprowadzenie ósemkowego kontrapunktu zawierającego ukrytą polifonię:



Przykład 8: Silvius Leopold Weiss *Passacaglia.* Pierwsza wariacja.

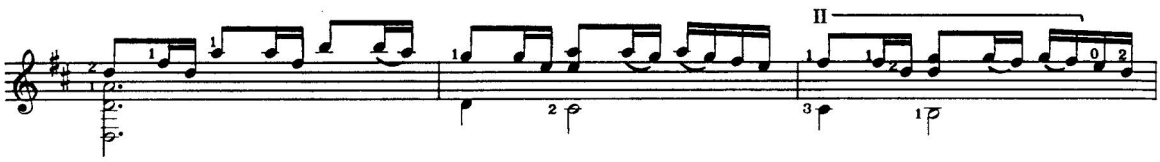
W identyczny sposób opracowuje *ostinato* Tansman, również w ramach I wariacji:



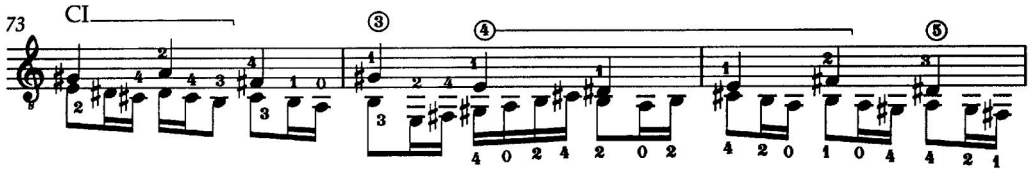
Przykład 9: Aleksander Tansman *Passacaille.* I wariacja.

[29] Zob. Silvius Leopold Weiss, *The London Manuscript*.

W utworze Tansmana zwraca uwagę podobieństwo motywiczne, które wynika również z obecności barokowych figur (*figurae superficiales*):

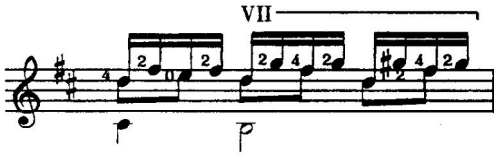


Przykład 10: Silvius Leopold Weiss *Passacaglia.* Przykład charakterystycznej motywiki.

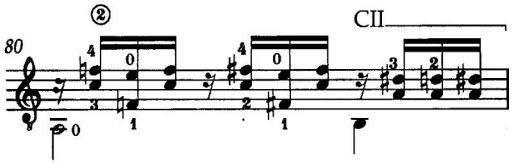


Przykład 11: Aleksander Tansman *Passacaille.* Motywika.

Ciekawym materiałem porównawczym jest odcinek o identycznej strukturze interwałowej (u Weissa dźwięki g^1 fis^1 g^1 gis^1 fis^1 gis^1, u Tansmana f^1 e^1 f^1 fis^1 e^1 fis^1):



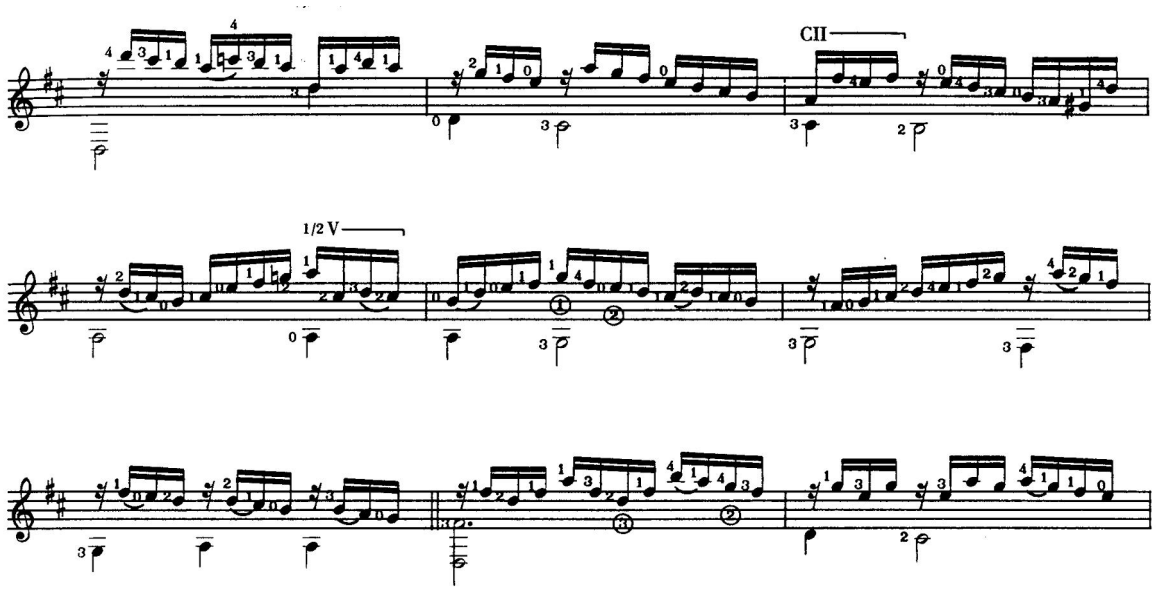
Przykład 12: Silvius Leopold Weiss *Passacaglia.*



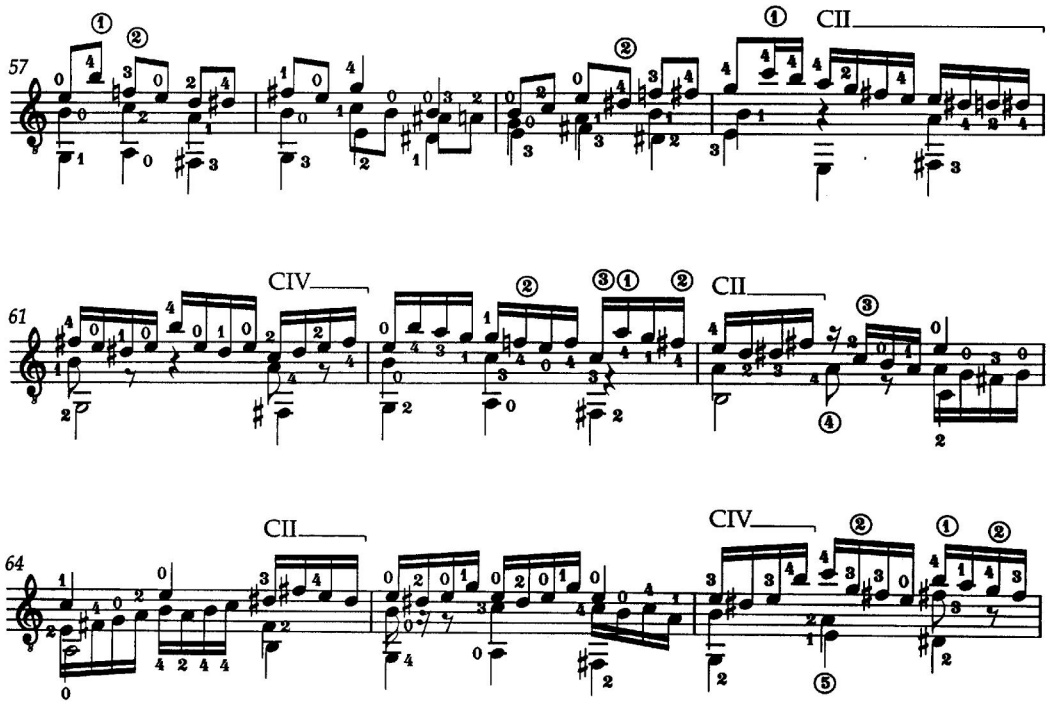
Przykład 13: Aleksander Tansman *Passacaille.*

Widoczne są podobieństwa w charakterze poszczególnych wariacji. Wyraźnie zaznaczone są różnice pomiędzy wariacjami w dłuższych wartościach o skupionym charakterze i wirtuozowskimi, traktowanymi bardziej homofonicznie.

Cechą wspólną jest klamrowa budowa obu utworów. W utworze Weissa zostaje powtórzony temat, natomiast u Tansmana trzecia wariacja. Porównanie dwóch wirtuozowskich wariacji, w równomiernym przebiegu szesnastkowym, pozwoli dostrzec podobieństwo charakteru:

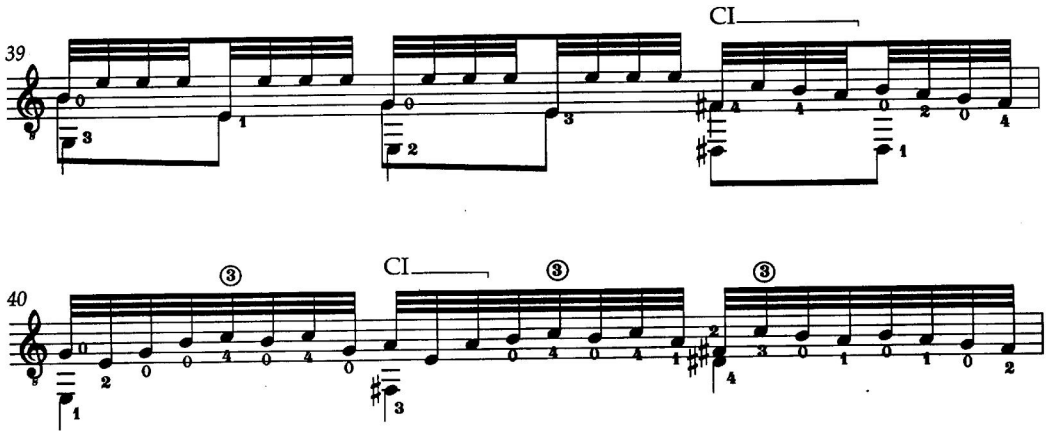


Przykład 14: Silvius Leopold Weiss *Passacaglia.*



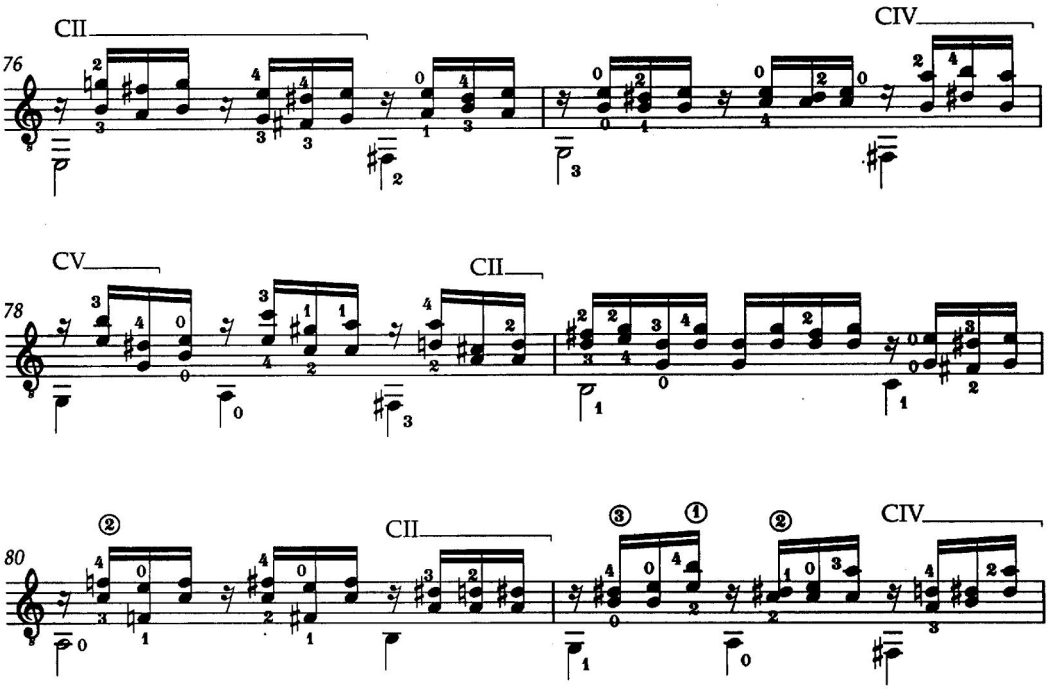
Przykład 15: Aleksander Tansman *Passacaille.*

Passacaille Tansmana posiada również odcinki o charakterze czysto wirtuozowskim. Przykładem jest wariacja wykorzystująca charakterystyczną dla gitary technikę *tremolo* przechodzącą w *arpeggio* na planie rozłożonych akordów (charakter kadencji):



Przykład 16: Aleksander Tansman *Passacaille.*

Wyjątkowym przykładem jest wariacja o wirtuozowskim charakterze i zagęszczonej fakturze, odpowiadającej bardziej instrumentom klawiszowym:



Przykład 17: Aleksander Tansman *Passacaille.*

Rozważając *Passacaille* Tansmana na tle muzyki barokowej, a szczególnie *Passacaglii* Weissa, jako wyjątkowy przykład obecności *muzyki w muzyce* sięgam do kategorii profesora Mieczysława Tomaszewskiego, który stwierdza bardzo wyraźnie: „Sposobów i rodzajów koegzystencji – w jednym utworze – jego heterogenicznych komponentów, czyli, powtórzmy: tego co w perspektywie czasu historycznego dawne *resp.* nowe i tego, co w perspektywie kulturowej przestrzeni odmienne lub *resp.* własne – istnieje ilość wprost nieskończona"[30]. Utwór Tansmana jest niewątpliwym powrotem do muzycznej przeszłości i jest konsekwentnie zaplanowany jako echo muzyki barokowej. Dlatego można zaliczyć go do większej grupy muzyki *imitującej*, znajdującej w muzyce prymarnej punkt dojścia[31]. Po analizie utworu wydaje mi się właściwe określić *Passacaille* jako muzykę *stylizowaną.* A więc taką, która naśladuje (dla swoich, nie zawsze żartobliwych celów) muzykę prymarną. Niezaprzeczalnie, wiele rozwiązań Tansmana jawi się jako naśladowanie muzyki barokowej. Jednak nie mniej odpowiednie może być określenie *muzyka retrowersywna,* która: „podejmuje twórczo i rozwija nie muzykę bezpośrednio minioną, lecz tę, już zapomnianą, do której powraca ze swoistej nostalgii…"[32]. Jestem bowiem przekonany, że *Passacaille* nie jest tylko utworem o charakterze kopii, ale posiada własne, indywidualne rysy i silnie ekspresyjny wyraz, zbudowany przez kompozytora XX-wiecznego, wykorzystującego elementy muzyki prymarnej, ale łączącego je w indywidualny sposób, szukającego (nawet jeśli w sposób bardzo subtelny) własnych rozwiązań twórczych i własnej emocjonalności. I to właśnie ekspresja, burzliwa, o cechach niekiedy prawie romantycznych, budowana przez ciągłą, konsekwentną gradację napięcia sprawia, że utwór oscyluje pomiędzy naśladowaniem, a budowaniem nowego w oparciu o zasady dawnego.

Analiza i umieszczenie *Passacaille* w kategoriach Tomaszewskiego rzuca światło na aspekt wykonawczy utworu. Pozwala, moim zdaniem, na stworzenie interpretacji zgodnej z praktyką wykonawczą muzyki dawnej, choć jest

[30] Mieczysław Tomaszewski, *O Muzyce Polskiej…*, s. 25.

[31] Tamże, s. 27.

[32] Tamże, s. 28.

to na pewno jeden z możliwych sposobów wykonania tego dzieła. Uwypuklenie ukrytej polifonii czy czytelne prowadzenie głosów jest sprawą podstawową, decydującą o uwydatnieniu konstrukcji utworu. W dalszej kolejności nie byłoby, moim zdaniem, nadużyciem wykonywanie *Passacaille* używając barokowej artykulacji (także artykulacji zmiennej w powtórzeniach *ostinato*), eksponując figury retoryczne, wreszcie zdobiąc w miejscach szczególnie tego wymagających (kadencje, długie dźwięki).

Rozdział III

Manuel de Falla *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy*

Napisane w 1920 roku *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* powstało przy okazji zamówienia artykułu dotyczącego Claude'a Debussyego[33], skierowanego do Manuela de Falli przez redaktora paryskiego czasopisma „La Revue musicale". Wydawca zapragnął w ten sposób uczcić pamięć zmarłego w 1918 roku francuskiego kompozytora. Manuel de Falla, będący wtedy w bliskim kontakcie z gitarzystą i kompozytorem Miguelem Llobetem, za jego namową zdecydował się napisać utwór na gitarę[34]. Wiadomo też, że Llobet współpracował przy powstaniu miniatury, konsultując zagadnienia techniczne związane z idiomatyką instrumentu.

Istnieją informacje, jakoby sam Debussy nosił się z zamiarem napisania utworu na gitarę, od którego odwiódł go Miguel Llobet, tłumacząc, że technika gitarowa jest bardzo skomplikowana[35].

Manuel de Falla i Claude Debussy stanowią wyjątkowy przykład twórczego dialogu, wyrosłego ze znajomości osobistej i wzajemnych inspiracji muzycznych[36]. Fascynacja Hiszpanią jest w twórczości Debussyego stale obecna. W 1903 roku pisze fortepianowe *Les Estampes*: cykl, którego środkowa część utrzymana w rytmie *Habanery* nosi tytuł *Soirée dans Grenade*, w 1909 roku zaczyna pisać tryptyk symfoniczny *Images* ze środkową częścią *Iberia*. W obu tomach *Préludes* znaleźć można preludia „hiszpańskie", jak *La sérénade interrompue* (Tom I) czy *La Puerta del Vino* (Tom II).

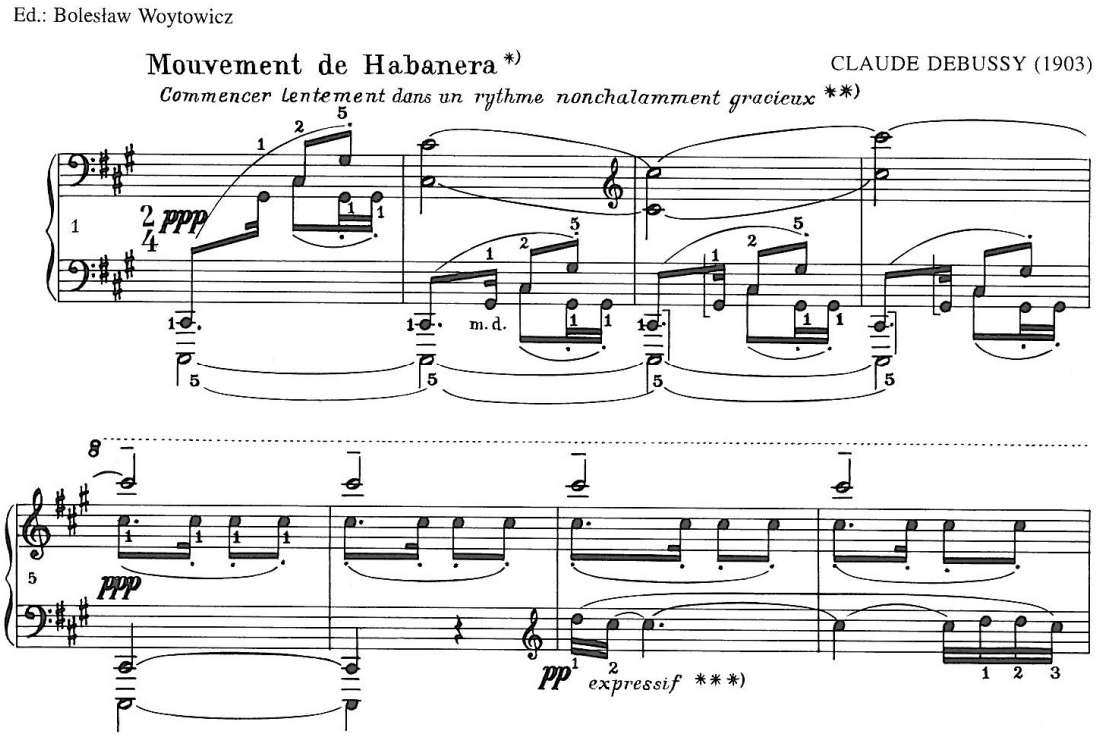
---

[33] Artykuł taki rzeczywiście powstał. Zob. Manuel de Falla, *Claude Debussy et L`Espagne*, „Revue musicale": *'A la mémoire de Claude Debussy* (numer specjalny), Paris 1920.
[34] Jaime Pahissa, *Manuel de Falla, His Life and Works,* New York 1979, s. 112-113.
[35] Bruno Tonazzi, *Miguel Llobet, Chitarrista dell`Impressionismo*, Ancona 1966, s. 19-20.
[36] Hasło *Manuel de Falla,* oprac. Wiesława Berny- Negrey, [w:] *Encyklopedia Muzyczna* PWM, T. III, Kraków 1987, s. 57.

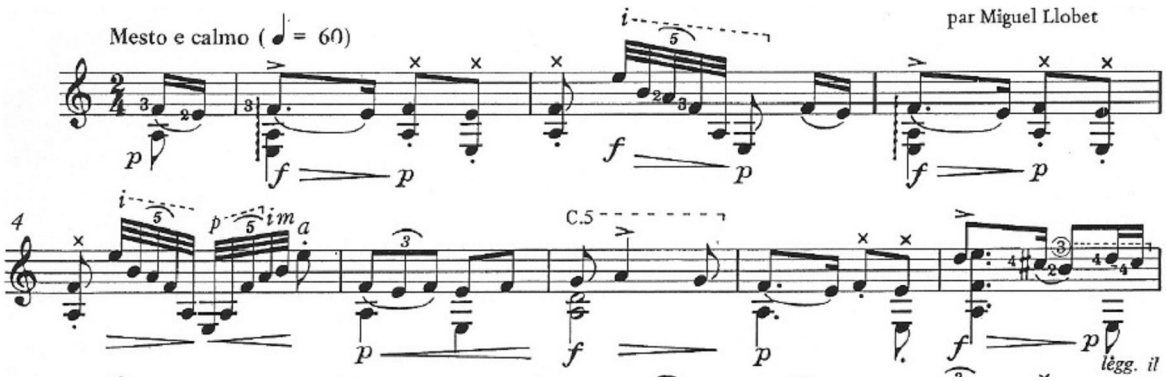
De Falla osiedla się w Paryżu w 1907 roku i od tego czasu zaczyna przyjaźnić się z czołowymi twórcami skupionymi w stolicy Francji, również z Debussym. Wpływ impresjonistów jest bardzo istotnym elementem języka dźwiękowego de Falli. O ogromnej fascynacji muzyką Debussyego najlepiej świadczy niezwykła częstotliwość, z jaką de Falla pojawiał się w salach koncertowych, aby wysłuchać wykonań utworów Debussyego. Trzykrotnie wysłuchał *Peleasa i Melizandy,* był obecny podczas premiery *Rondes de printemps,* wysłuchał także cyklów *Nocturnes* i *Iberia,* czterokrotnie był świadkiem wykonania *Preludium* do *Popołudnia Fauna* i trzykrotnie tryptyku *La Mer*[37].

Komponując utwór w hołdzie genialnemu twórcy, de Falla decyduje się odnieść do wspomnianego już *Wieczoru w Granadzie*. Pierwszym sygnałem, że kompozytor podejmuje dialog z twórczością autora *Estampes* jest użycie rytmu *Habanery*. Debussy w *Soirée dans Grenade* podkreśla fakt użycia tego rytmu, pisząc na początku *Mouvment de Habanera.* Oczywiście pojawienie się rytmu *Habanery* u kompozytora hiszpańskiego jest zupełnie naturalne, zwracam jednak uwagę na ten fakt w kontekście utworu - dedykacji. W tym wypadku odwołanie się do tego konkretnego rytmu jest już nie tylko naturalnym sięgnięciem po jeden z rodzimych elementów muzyki. Jest to także odpowiedź na konkretny zabieg kompozytorski Debussego, zastosowany w celu namalowania atmosfery hiszpańskiego wieczoru. Porównanie początków obu kompozycji jest najlepszym przykładem czerpania inspiracji z miniatury instrumentalnej Debussyego:

[37] Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain.* London 2001, s. 34.



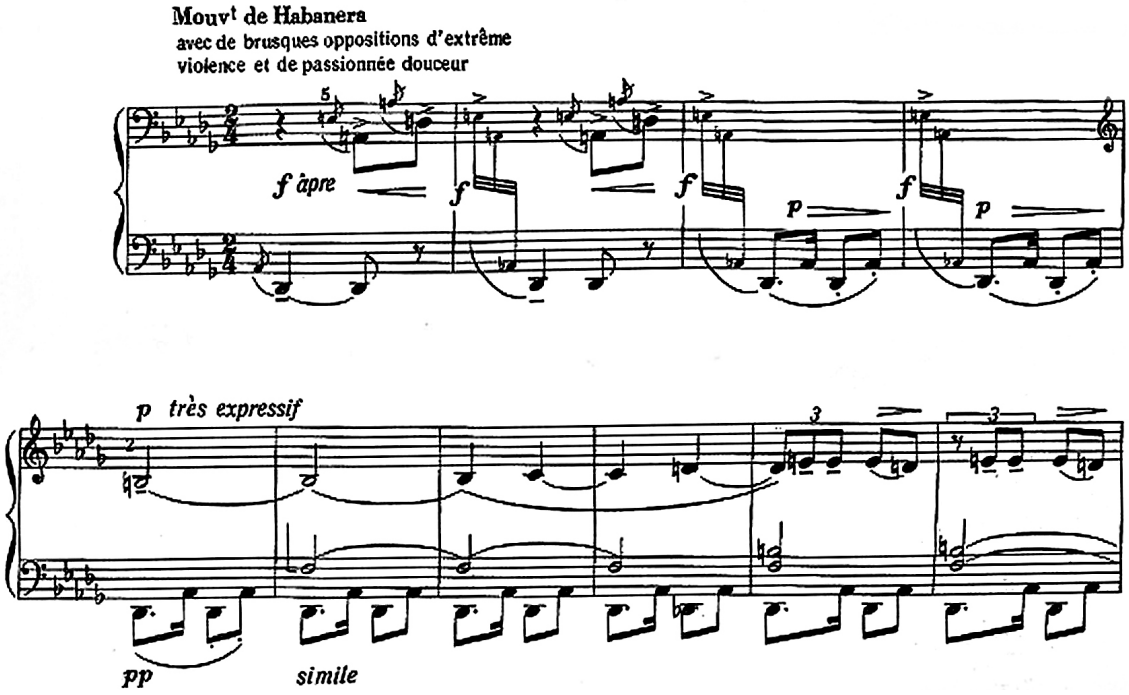
Przykład 1: Claude Debussy *Soirée dans Grenade.*



Przykład 2: Manuel de Falla *Homenaje. Le Tombeau de Debussy.*

W tym kontekście wykonawca mógłby również rozpocząć wykonanie *Homenaje* nieco wolniej i z „niedbałym wdziękiem”, zgodnie ze wskazówką wykonawczą, która widnieje na początku *Soirée dans Grenade.*

Zastosowane na początku typowe dla techniki gitarowej *arpeggia* kojarzą się z jeszcze innym utworem Debussyego. Porównajmy *Homenaje* z początkiem preludium *La Puerta del Vino* (także opatrzonym określeniem *Mouvment de Habanera)*:

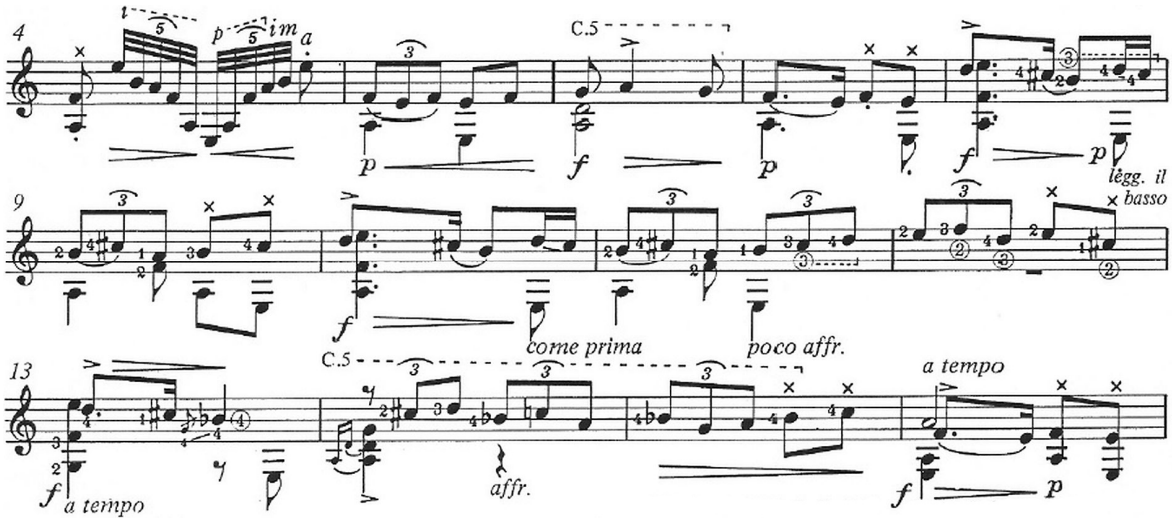


Przykład 3: Claude Debussy *La Puerta del Vino (Préludes).*

Jest to zresztą szczególna sytuacja, gdy użycie struktur posiadających pewne znaczenia, zyskuje poprzez kontekst znaczenia dodatkowe. Mam na myśli przytoczone *arpeggia*. Użyte przez Debussego z intencją imitowania brzmienia gitary, u de Falli w utworze właśnie na gitarę stają się już nie tylko naturalnym elementem techniki instrumentu, ale także *quasi* cytatem z Debussego. Pojawiający się w *Homenaje* motyw uporczywego wychylenia sekundowego, jako cecha charakterystyczna dla melodyki hiszpańskiej, łączy wszystkich trzech przytaczanych przeze mnie w niniejszej pracy kompozytorów: Debussego, de Fallę i Rodrigo.

Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy podzielony jest na trzy części w swobodnym układzie *a b a.*

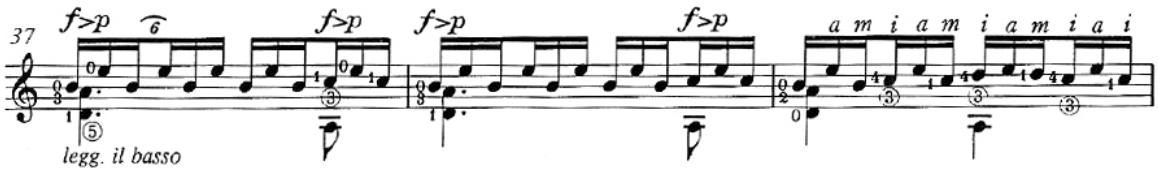
W części *a* największe znaczenie posiada, kształtowana długimi odcinkami melodia podparta, wspomnianym już ostinatowo traktowanym rytmem:



Przykład 4: Manuel de Falla *Homenaje.* Melodia na tle *ostinato* basu.

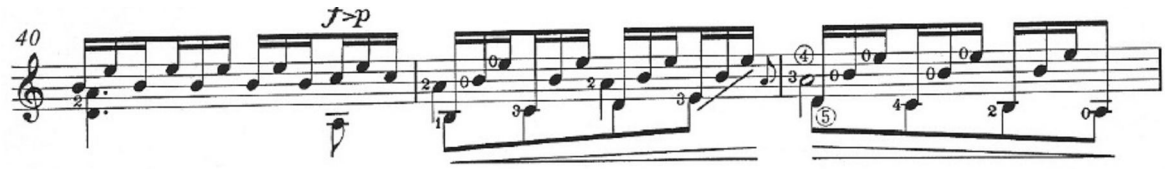
Spokojny, statyczny charakter jest przerywany *arpeggiami* na planie *crescendo – diminuendo*, później wykonywanymi jako naturalne flażolety.

W części *b* kompozytor odchodzi od rytmicznego *ostinato*. Duże znaczenia ma tutaj wykorzystanie pustych strun gitary jako brzmienia charakterystycznego:



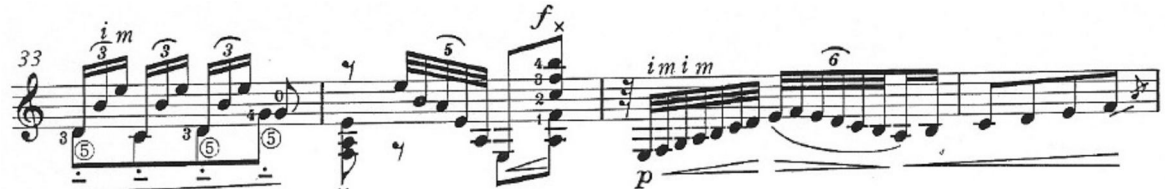
Przykład 5: Manuel de Falla *Homenaje.* Sekstole wykorzystujące brzmienie pustych strun.

Melodia pojawia się w głosach środkowych i w basie:



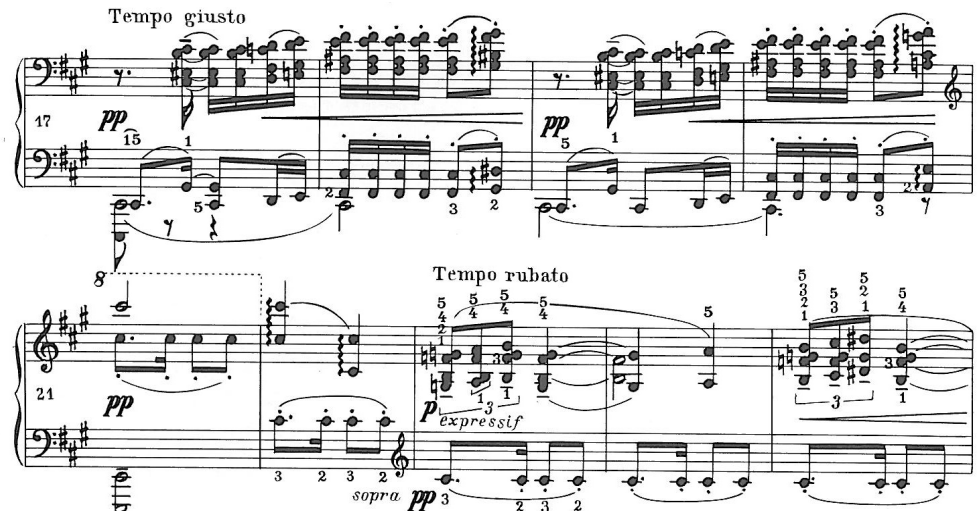
Przykład 6: Manuel de Falla *Homenaje.* Melodia w głosie basowym.

Długi odcinek gamowy wprowadzający tę część jest skonstruowany na domyślnym *accelerando* i *rallentando*:

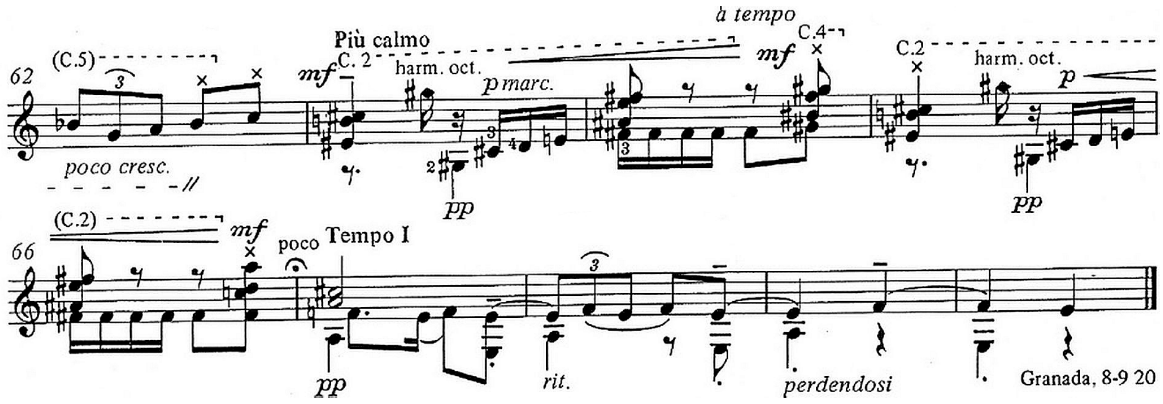


Przykład 7: Manuel de Falla *Homenaje.* Odcinek gamowy.

W powracającej części *a* pojawia się dosłowny cytat z *Soirée dans Grenade,* wpleciony w tkankę kompozycji. Użycie tego cytatu pokazuje jak istotne znaczenia miała miniatura z cyklu *Estampes* w procesie powstawania *Homenaje*:



Przykład 8: Claude Debussy *Soirée dans Grenade.*



Przykład 9: Manuel de Falla *Homenaje.* Cytat utworu Debussyego.

Sam fakt istnienia takiego cytatu i kontekst, w jakim się on pojawia wskazuje, że mamy tu do czynienia z muzyką *inkluzywną* „wchłaniającą, przyjmującą ów obcy fragment w sposób z całością zestrojony”[38]. Istotnie, oba utwory są na tyle zbliżone pod względem charakteru[39], że cytat z Debussyego w utworze Manuela de Falli wydaje się być czymś zupełnie naturalnym. W tym przypadku mamy do czynienia ze szczególnym procesem jakby sprzężenia zwrotnego. W miniaturze Debussyego można by doszukiwać się pewnych cech stylizacyjnych, mających na celu stworzyć wrażenie muzyki o hiszpańskim rodowodzie. Ta stylizacja opiera się być może na fascynacji twórczością de Falli, który muzykę hiszpańską w sposób bardzo osobisty i odrębny łączył z własnymi doświadczeniami muzyki europejskiej. Stąd sytuacja podejmowania dialogu, czy imitowania Debussyego przez autora *Homenaje*, może być interpretowana jako odwołanie się de Falli do swojej własnej twórczości.

Poznanie kontekstu, w jakim umiejscowione jest *Homenaje*, jest bardzo istotnym zagadnieniem z punktu widzenia wykonawczego. Przez kontekst rozumiem tu dzieło Debussyego – nie tylko *Soirée dans Grenade* i utwory o hiszpańskim kolorycie, ale całą twórczość, która wpłynęła na sposób myślenia

[38] Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce Polskiej…*, s. 25.
[39] Wynika to z użycia tego samego schematu rytmicznego, metrum, zbliżonego tempa, podobnego traktowania harmoniki.

Manuela de Falli o harmonice i instrumentacji. Podobnie istotne jest poznanie orkiestrowej twórczości samego de Falli, która pozwala doszukać się w jego utworach instrumentalnych barw i rodzajów faktury charakterystycznych dla muzyki pisanej na orkiestrę.

Rozdział IV

Joaquín Rodrigo *Invocación y danza (Homenaje a Manuel de Falla)*

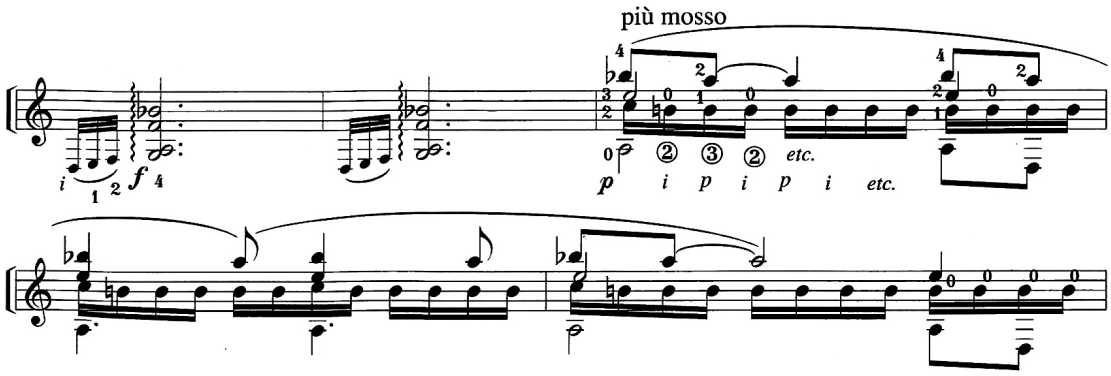
Twórczość gitarowa Joaquína Rodrigo jest wyjątkowym przykładem stylistycznej i estetycznej spójności. Styl kompozytorski Rodrigo jest wynikiem jego muzycznych fascynacji impresjonizmem, neoklasycyzmem i twórczością hiszpańskiej szkoły narodowej[40], a w końcu jednoczącą te elementy twórczością Maurice'a Ravela (częste użycie "dobrudzanych" Ravelowskich akordów jest cechą charakterystyczną całej twórczości Rodrigo). Istotnym elementem są także inspiracje sposobem śpiewu, nazywanym *Cante jondo i* tańcem *Flamenco.* Muzyczne inspiracje przeszłością sięgają do muzyki hiszpańskiego baroku *(Fantasia para un Gentilhombre)* czy twórczości Domenico Scarlattiego *(Sonata giocosa)*. Stojący z dala od osiągnięć awangardy styl kompozytorski Rodrigo charakteryzuje się prostotą w zakresie harmoniki (rzadko o cechach tonalności poszerzonej) i orkiestracji[41], jest połączeniem tradycji formalnej oraz elementów hiszpańskiej muzyki ludowej. Przede wszystkim jednak twórczość Rodrigo, tak uparcie trzymająca się z dala od nowoczesności, posiada niezwykłą siłę wyrazu i elegancję ukazującą Rodrigo jako kontynuatora najszlachetniejszej XIX-wiecznej tradycji.

Invocación y danza jest utworem napisanym w hołdzie Manuelowi de Falli (podtytuł *Homenaje a Manuel de Falla*), wielkiemu poprzednikowi Joaquína Rodrigo. Podtytuł kieruje uwagę interpretatora na warstwę intertekstualną utworu, sygnalizuje, że kompozytor świadomie odnosi się do osoby innego twórcy. Świadomość tej warstwy utworu jest kluczem w jego interpretacji i pozwala odkryć nowe treści i znaczenia. Szczególnie w przypadku utworów – dedykacji, często

[40] Graham Wade, *Joaquín Rodrigo, A Life in Music: Traveling to Aranjuez 1901-1939*, GRM publications 2006, s. 374.
[41] Marco Tomás, *Spanish Music in the Twentieth century* , Harvard 1993, s.130.

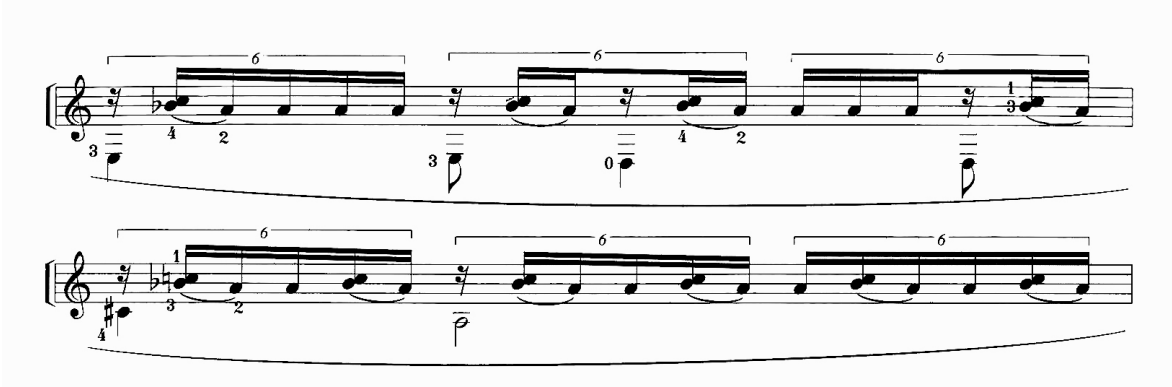
filtrowanych poprzez inne dzieło lub kilka dzieł, odczytywanie tekstu wyłącznie *per se,* jest odarciem go z wielu istotnych informacji kluczowych dla wykonawcy w procesie interpretacji.

Uważna lektura *Invocación y danza* ujawnia niezwykłą ideę kompozytorską Joaquína Rodrigo, która przejawia się w całym utworze. *Inwokacja* i wiele fragmentów *tańca* są "utkane" z interwału sekundy, obecnego jako czołowy motyw w dwóch utworach de Falli, które niewątpliwie posłużyły tu jako inspiracja. Analiza przykładów pozwala zobaczyć, jak subtelnie wplata Rodrigo interwał sekundy w tkankę całego utworu. Motyw wychylenia sekundowego jest na pewno charakterystyczny dla całej hiszpańskiej muzyki, myślę jednak, że w tym miejscu jego znaczenie jest pogłębione i jest potraktowany aluzyjnie jako odpowiedź na kompozycje Manuela de Falli. Niewątpliwie sekunda mała w kierunku opadającym jest kojarzona ze smutkiem, rezygnacją[42], ale też z uporczywością i trudem. W ten sposób jej częste użycie w inwokacji decyduje o jej posępnym, dramatycznym charakterze:

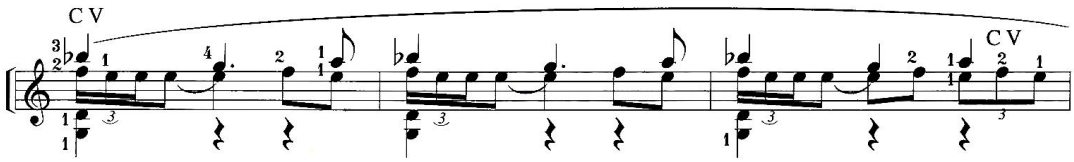


Przykład 1: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Motyw uporczywego wychylenia sekundy w sopranie.

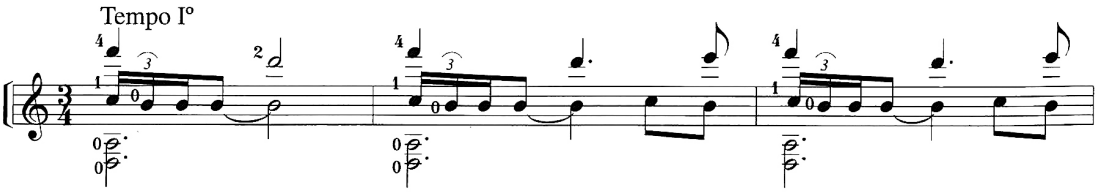
[42] Barokowa figura retoryczna *patopoia* wykorzystująca opadające kroki sekundowe była wyrazem smutku, rezygnacji, rozpaczy.



Przykład 2: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Motywy sekundowe wykorzystujące repetycje dźwięków.



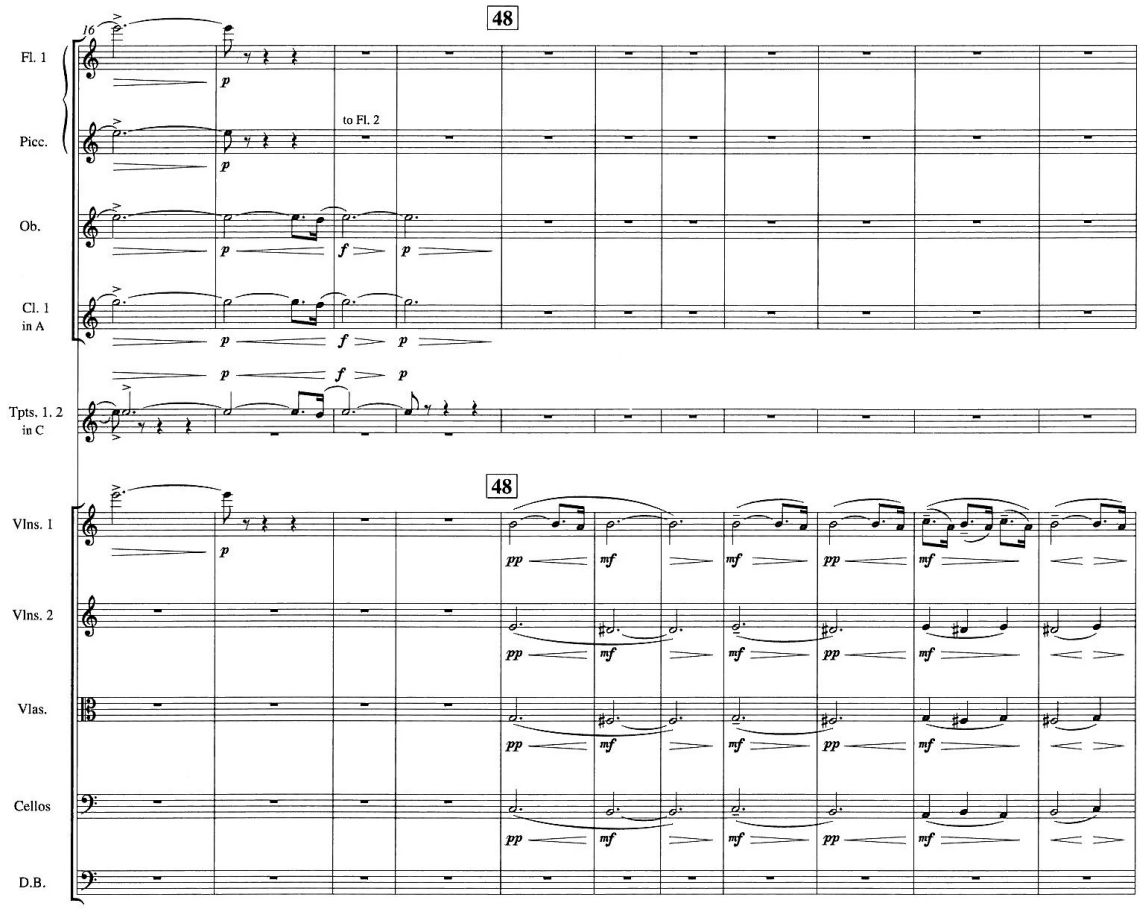
Przykład 3: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Motywy wychylenia sekundowego w głosie altowym.



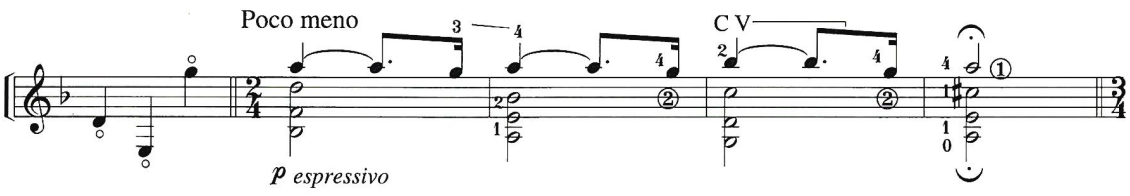
Przykład 4 : Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Zakończenie *Inwokacji* z motywem wychylenia sekundowego w głosie środkowym.

Innym sposobem podjęcia muzycznego dialogu z twórczością Manuela de Falli jest technika muzycznego cytatu, z której korzysta Rodrigo w sposób twórczy. Cytaty u Rodrigo nie są dosłowne, mamy tu do czynienia z drobnymi przekształceniami materiału wyjściowego, w taki jednak sposób, iż słuchacz nie ma wątpliwości, że jest to świadome nawiązanie. Istotne jest także umiejscowienie cytowanych fragmentów w kontekście całości, związane z budowaniem planu dramaturgicznego.

Pojawiający się na samym końcu cytat z *El amor brujo (Pantomima)* w konstrukcji dramaturgicznej całego utworu posiada charakter anty-kulminacji (ściszona dynamika, rozrzedzenie faktury, wolniejsze tempo). Znaczenie tego zabiegu kompozytorskiego jest jednak bardzo doniosłe. Cały utwór w najróżniejszy sposób nawiązuje do fragmentu frazy zaczerpniętej z *Pantomimy*, nie jest on jednak w żadnym innym miejscu cytowany w tak dosłowny sposób, a jedynie jego elementy (wychylenia sekundowe) są wykorzystywane jako materiał motywiczny. Dlatego moment pojawienia się cytatu z baletu Manuela de Falli staje się centrum całego utworu, stanowiąc rodzaj tematu, który staje się punktem wyjścia dla konstrukcji całości. Cytat pojawia się w subtelnym kontekście harmonicznym, spokojnym tempie, dynamice *piano* i jest rozładowaniem obecnych w utworze napięć, wyjaśnieniem konfliktów.

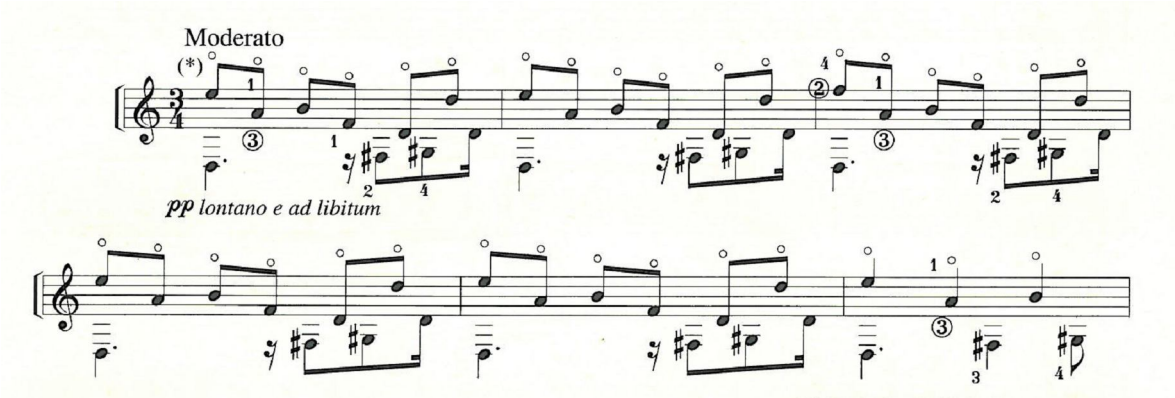


Przykład 5: Manuel de Falla *El amor brujo (Pantomima)*.



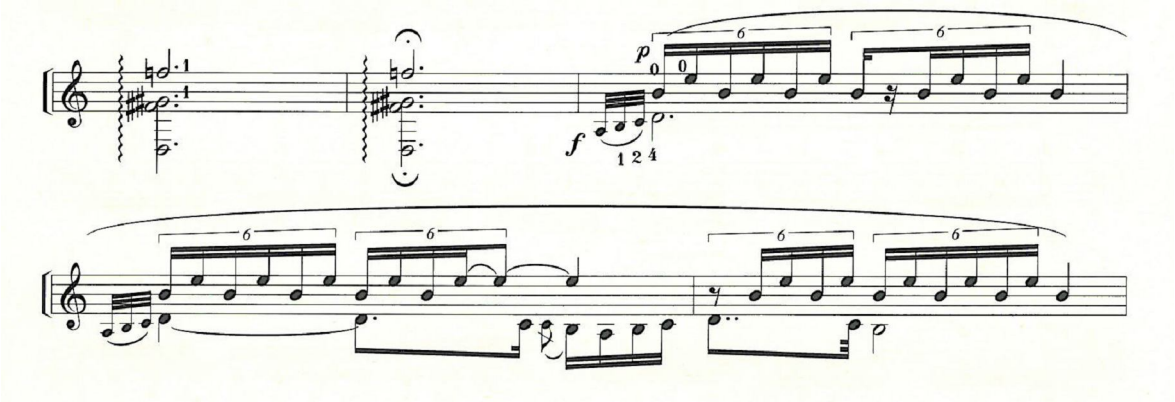
Przykład 6: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Cytat z baletu Manuela de Falli.

Niezwykły, odrealniony początek *Inwokacji* również jest *quasi* cytatem z początku części *Pantomima*: Najwyższe dźwięki e^2, d^2 i f^2 (wykonywane jako flażolety) tworzą charakterystyczne motywy:

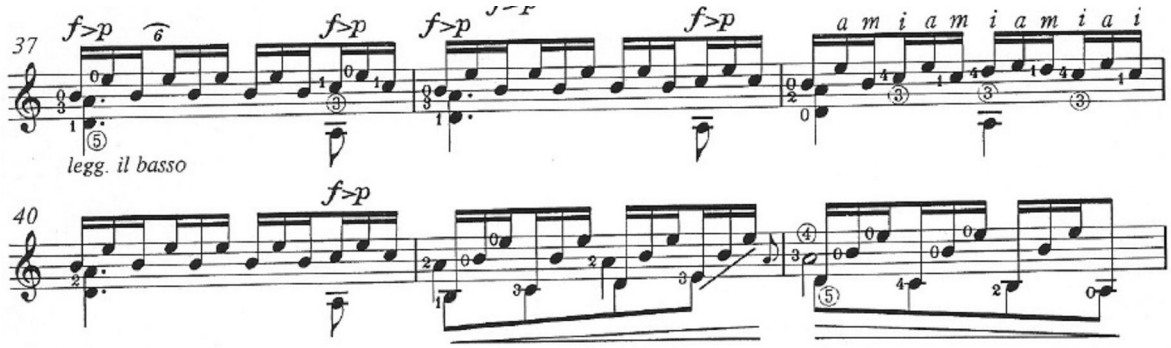


Przykład 7: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.*

Mocno skontrastowany odcinek, następujący po początkowych flażoletach, jest kolejnym odniesieniem do *Homenaje.* Kontrast buduje Rodrigo na opozycji pomiędzy dynamiką *piano pianissimo,* określeniem *lontano,* ruchem ósemkowym (fragment otwierający utwór) a dynamiką *forte,* sekstolami szesnastkowymi i gwałtownymi akordami (odcinek następny). Wspomniane sekstole w interwale kwarty, wykorzystujące puste struny gitary, są nawiązaniem do analogicznego fragmentu z utworu Manuela de Falli.

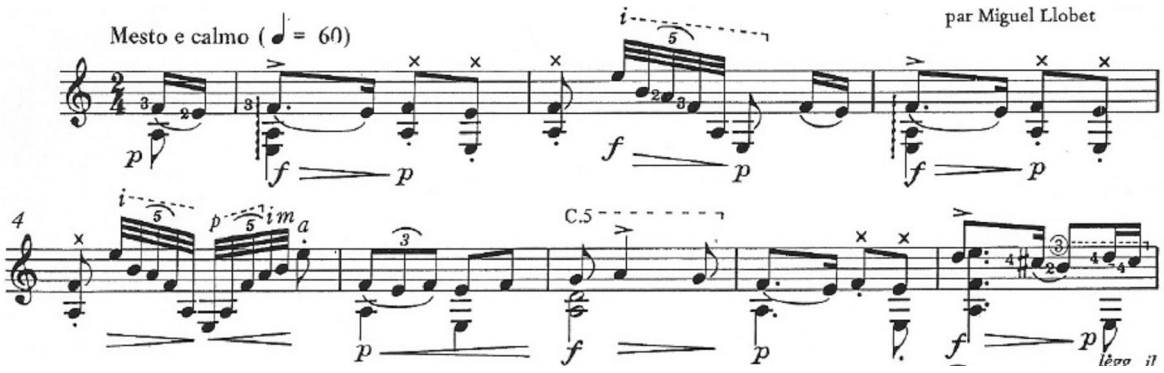


Przykład 8 : Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Sekstole.

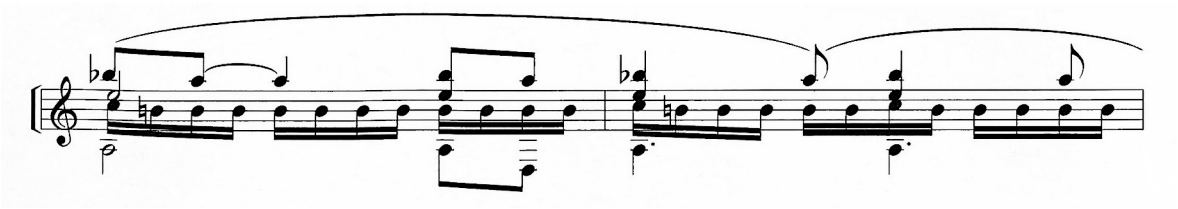


Przykład 9: Manuel de Falla *Homenaje*. *Le Tombeau de Debussy.* Analogiczne miejsce z sekstolami.

Bardzo swobodnym cytatem jest przykład prezentowany poniżej. Mamy tu do czynienia z twórczym przekształceniem początku *Le Tombeau de Debussy* de Falli. Uporczywa gra dwóch dźwięków zyskuje wyraz jeszcze większej żarliwości w wersji Rodrigo. Wrażenie napięcia związane z powtarzalnością jest w *Invocación y danza* bardzo wyraziste. Kompozytor osiąga to poprzez uproszczenie rytmu i umieszczenie melodii na tle ruchliwych, repetowanych szesnastek jeszcze bardziej podkreślających charakter uporczywej prośby:



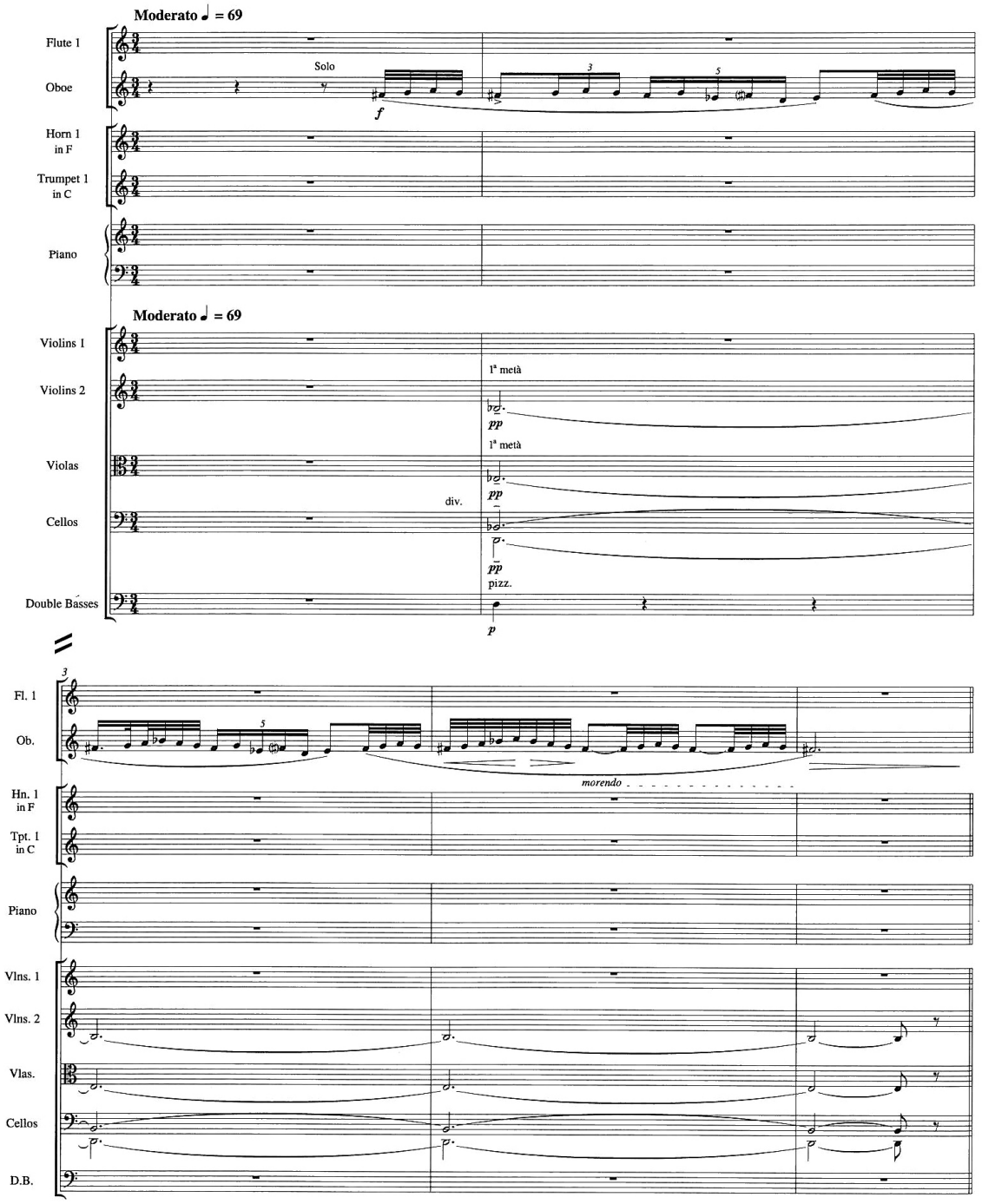
Przykład 10: Manuel de Falla *Homenaje. Le Tombeau de Debussy.*



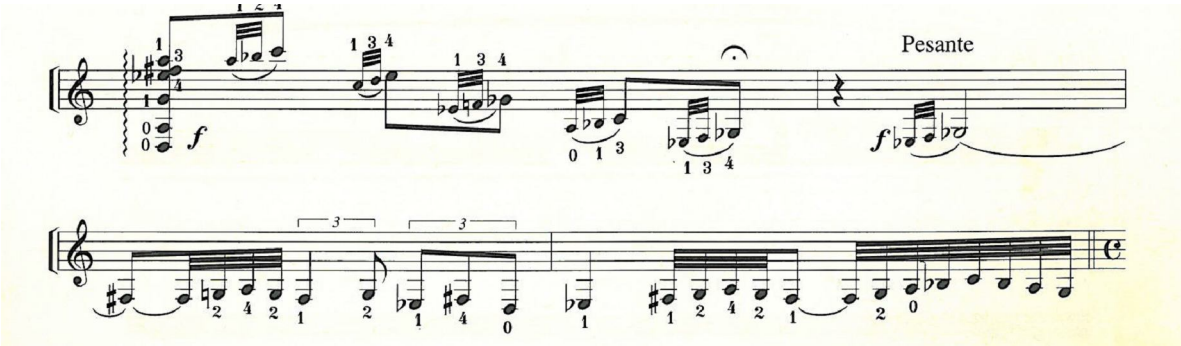
Przykład 11: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.*

Kolejny cytat jest również subtelny i mógłby nosić miano aluzji. Podobieństwo jest fragmentaryczne i opiera się przede wszystkim na użyciu wybranych motywów i oparciu całego fragmentu na charakterystycznej, łatwo rozpoznawalnej skali. A jednak słuchacz nie może mieć wątpliwości o obecności nawiązania do innej muzyki. Dużą umiejętnością Rodrigo jest stosowanie odniesień subtelnych, a mimo to czytelnych. Ten cytat, bądź aluzja, ma w *Invocación* swoje istotne miejsce w planie dramaturgicznym całego utworu. Kompozytor używa go w ramach łącznika budującego napięcie przez stopniowe rozdrobnienie wartości i prowadzącego aż do wielkiej kulminacji, a zarazem końca *Inwokacji:*

8. **Escena; Scène; Scene**

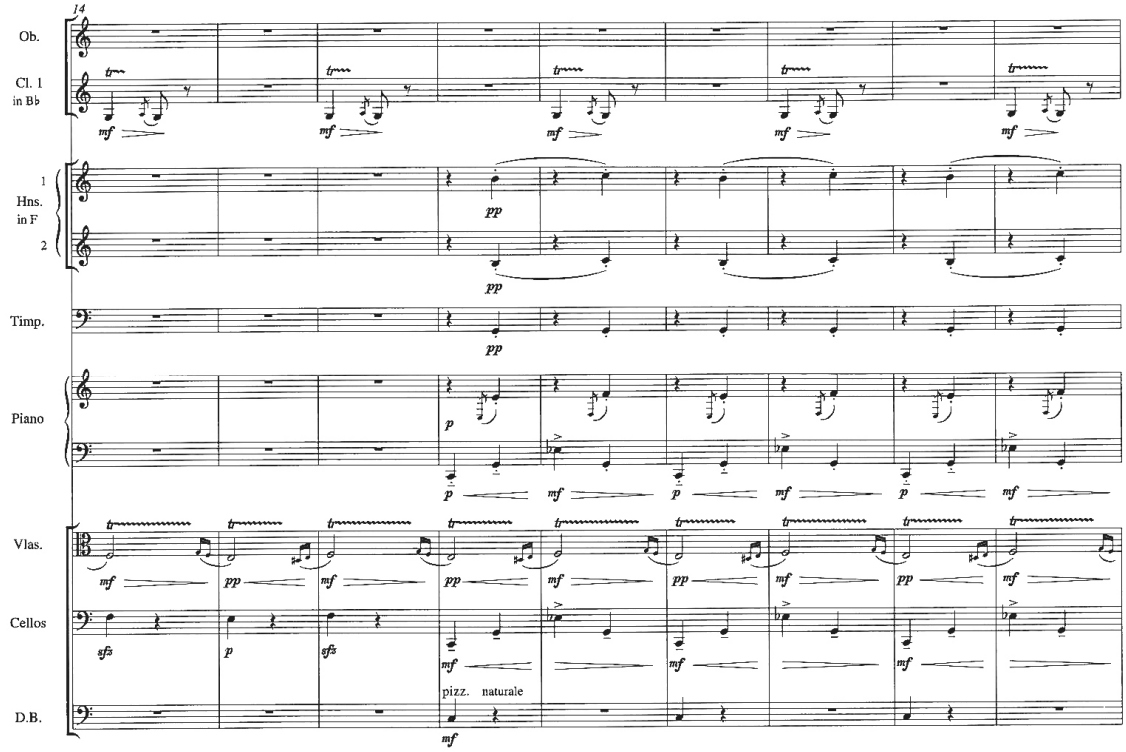


Przykład 12: Manuel de Falla *El amor brujo (Escena).*

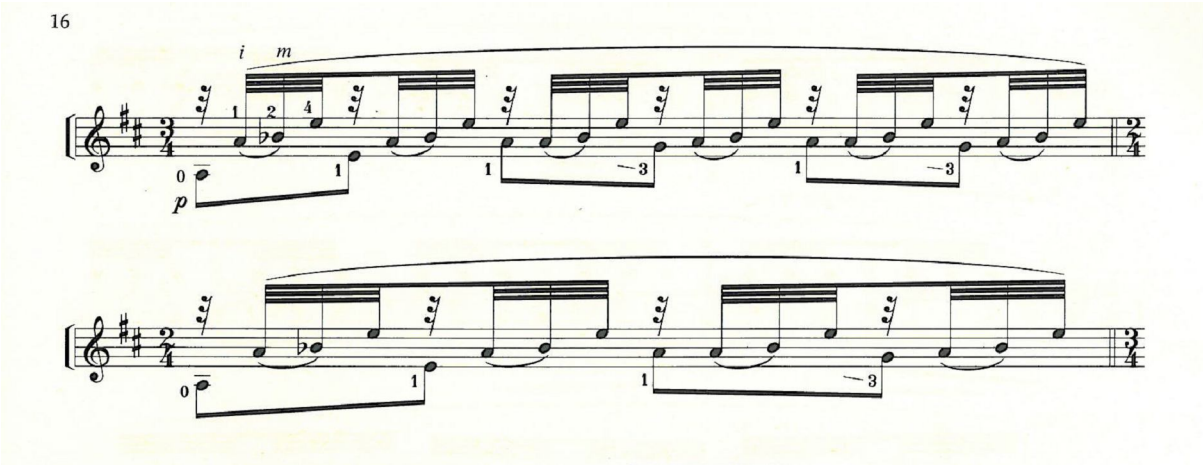


Przykład 13: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Cytat części *Escena* z *El amor brujo.*

Niezwykłym przykładem jest na pewno świadome nawiązanie do słynnego *Tańca ognia* z baletu de Falli, nie będące cytatem, ale twórczą aluzją. Rozwiązania stosowane przez obu kompozytorów różnią się, ale efekt pozostaje taki sam. Początek *Tańca ognia* Manuela de Falli wykorzystujący długie tryle jest inspiracją dla faktury Rodrigo. Ten ostatni nie używa wprawdzie trylów, ale tworzy ruchliwą tkankę opartą głównie na krokach sekundowych i repetycjach. O niewątpliwym nawiązaniu świadczy podobieństwo podstawy basowej. Wrażenie pełgających języków ognia jest w obu wypadkach wyjątkowo czytelne:



Przykład 14 : Manuel de Falla *El amor brujo (Danza ritual del fuego).*

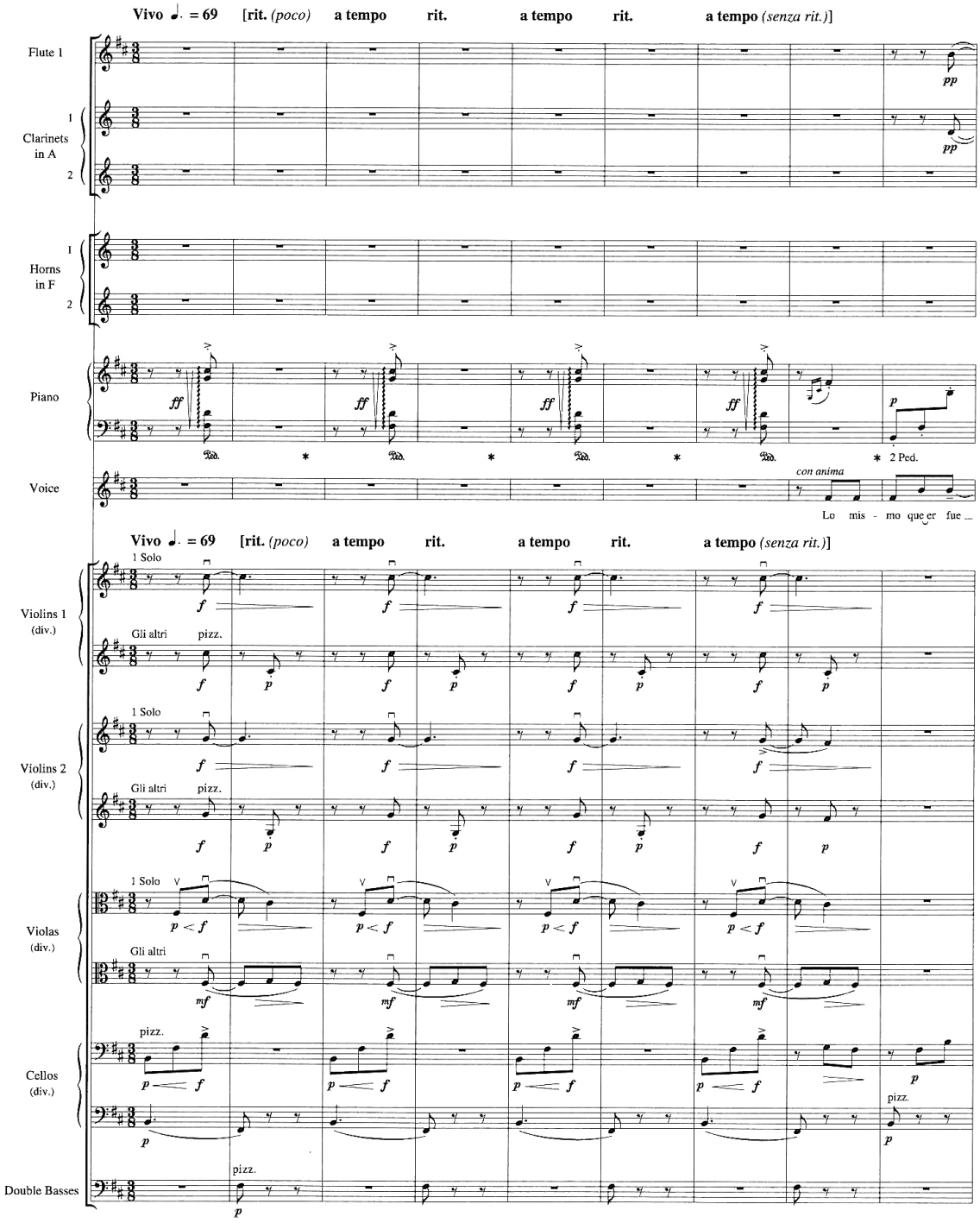


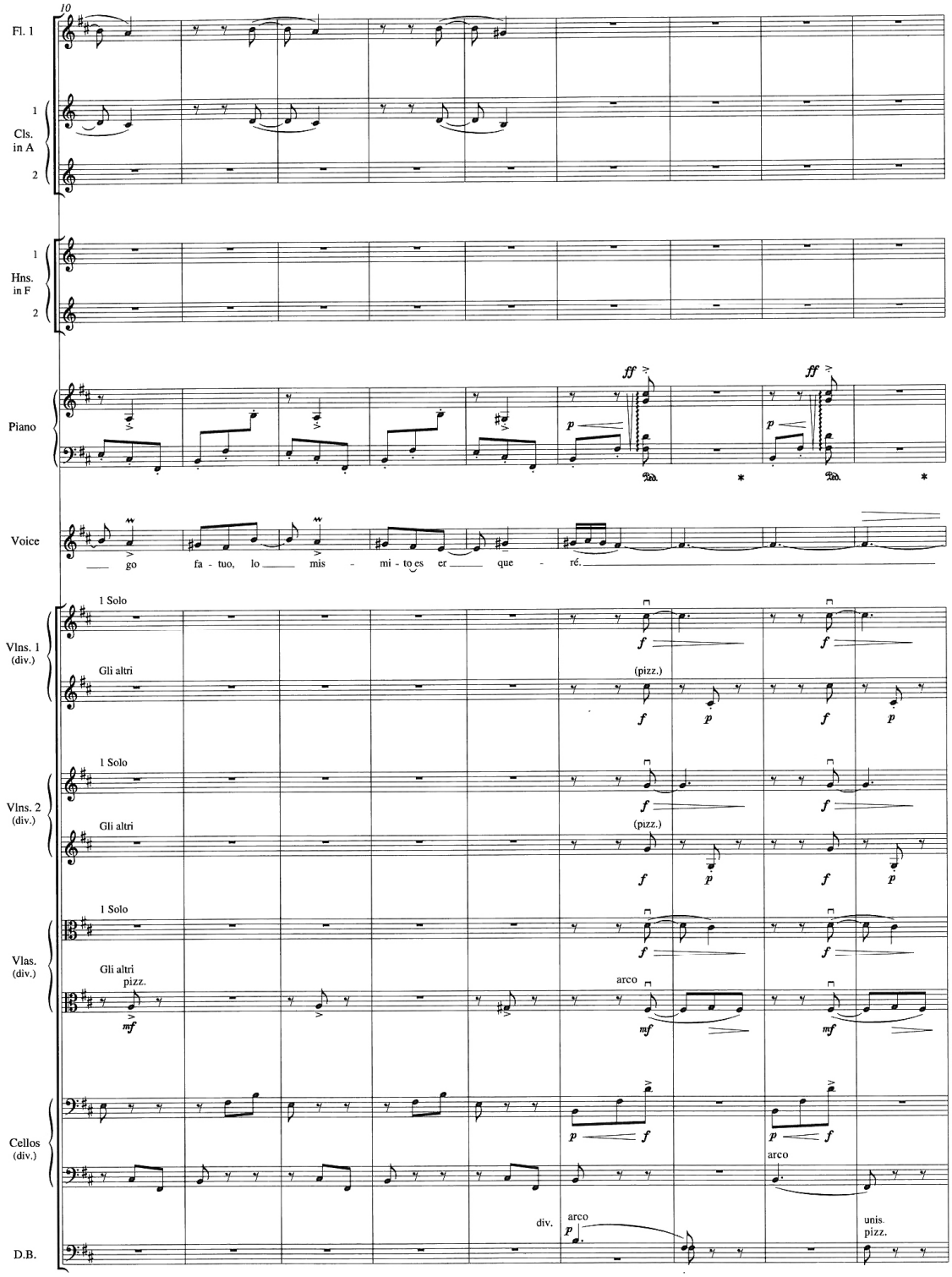
Przykład 15: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Przykład faktury nawiązującej do *Tańca ognia.*

Fragment ten powinien zostać wykonany na planie *crescendo* i *diminuendo,* które sprawią, że zabrzmi przestrzennie i nadadzą mu charakter „języków ognia”.

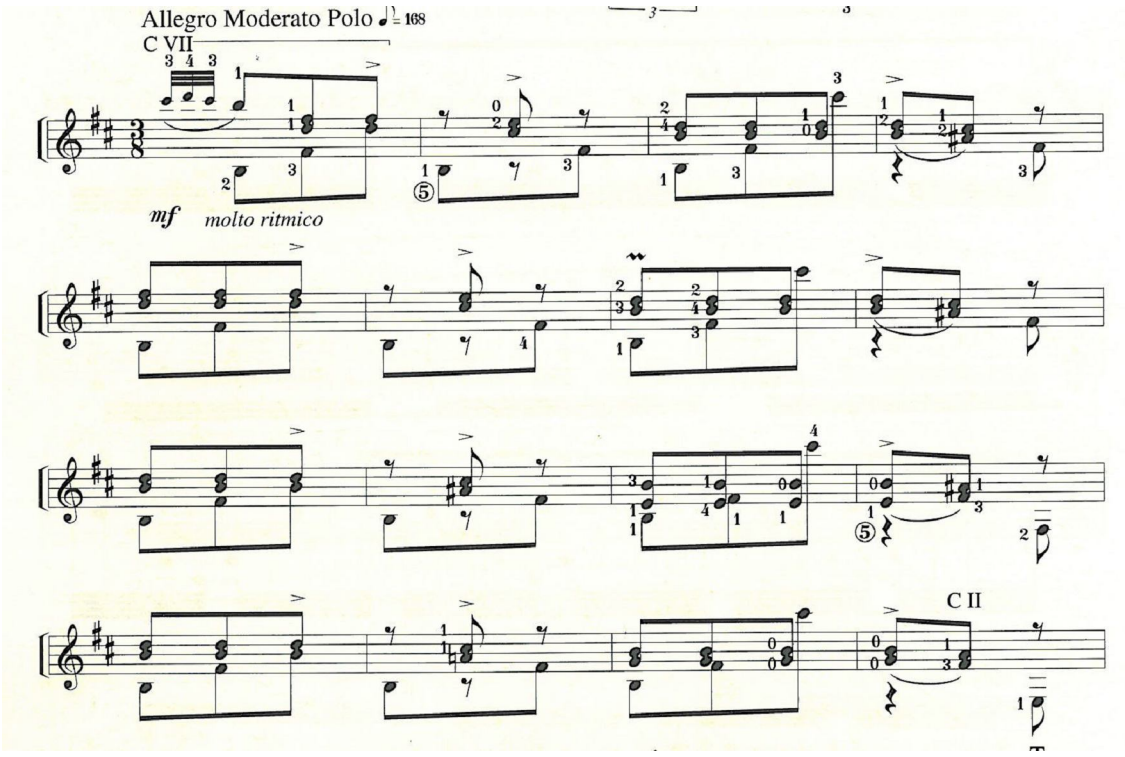
Podobieństwo *danza (Polo)* i *Canción del fuego fatuo* także nie wydaje się przypadkowe. Melodia w obu wypadkach wykorzystuje repetycje, jest takie samo metrum (3/8) i niemal identyczne rozmieszczenie akcentów. Podobne jest nawet użycie drobnego ozdobnika bardzo charakterystycznego dla muzyki hiszpańskiej:

9. Canción del fuego fatuo; Chanson du feu follet; Song of the Will-o'-the-Wisp





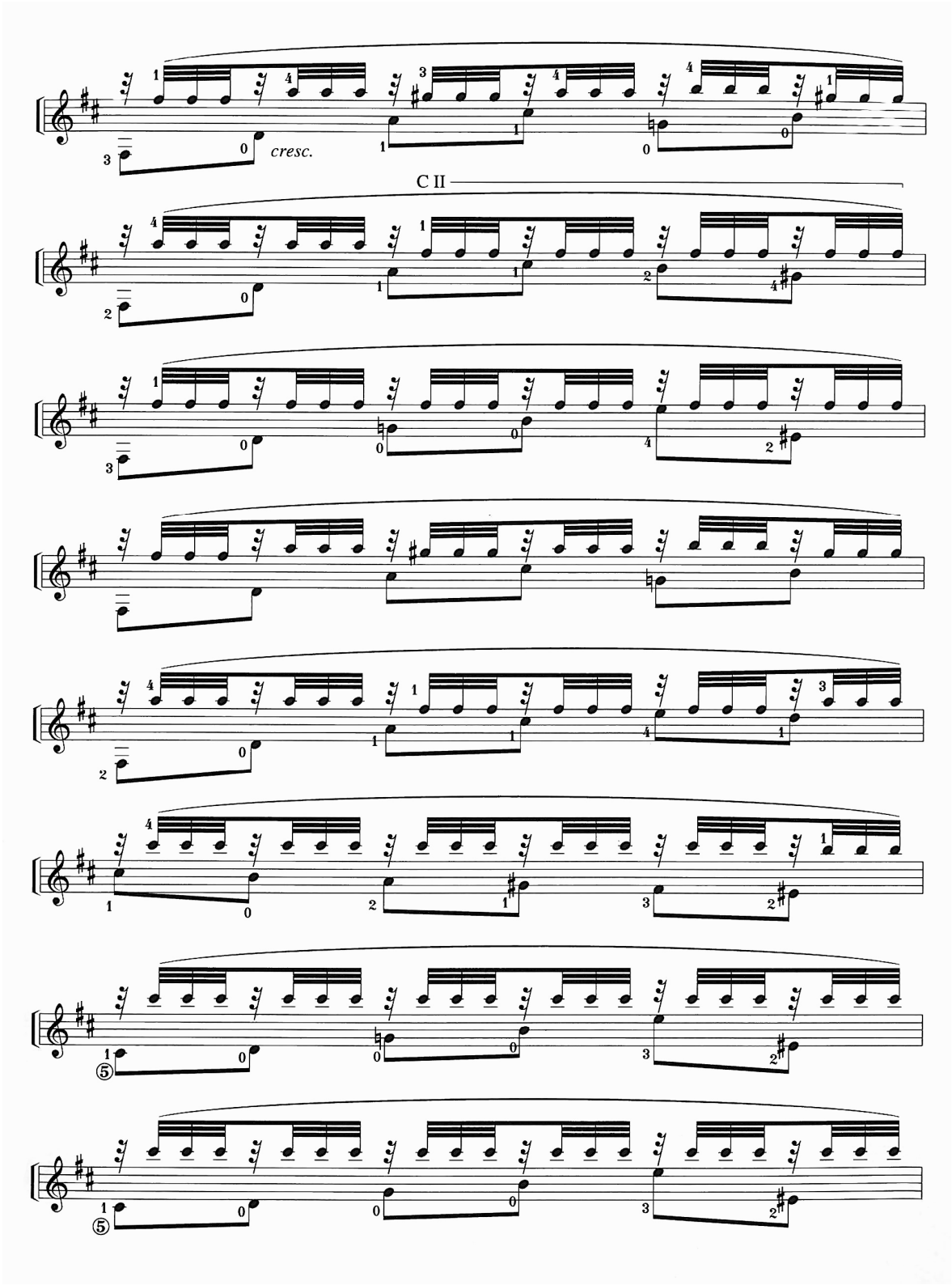
Przykład 16: Manuel de Falla *El amor brujo (Canción del fuego fatuo)*.



Przykład 17: Joaquín Rodrigo *Invocación y danza (Polo)*.

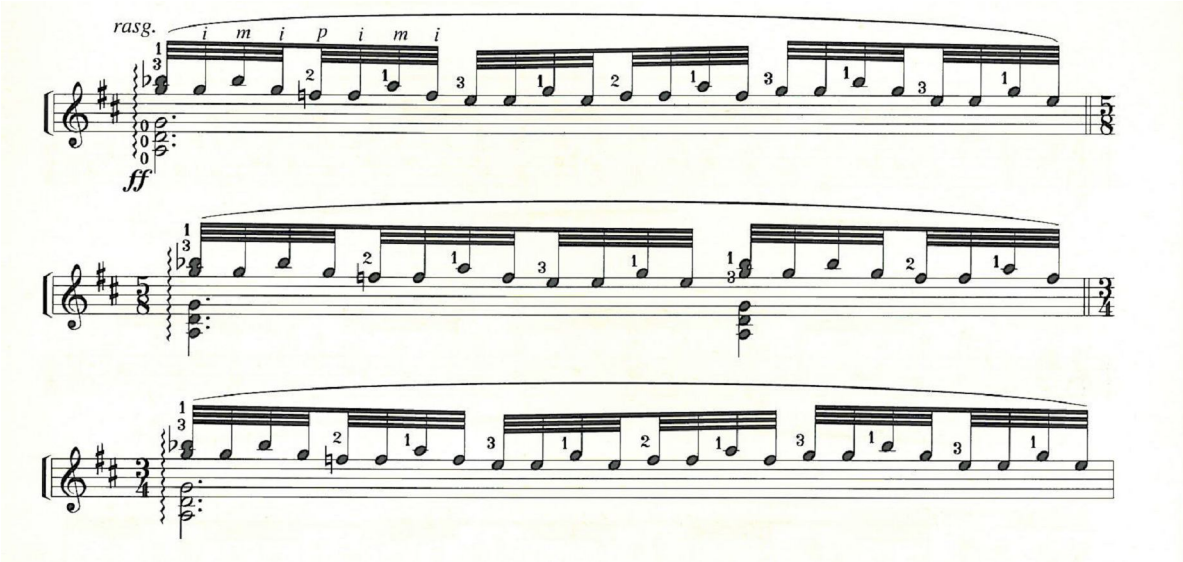
Szczególną rolę w *tańcu*, który również pod względem ekspresji porównuję do *Tańca ognia,* odgrywa bardzo konsekwentnie budowana gradacja napięcia prowadząca do szalonej, wręcz transcendentalnej kulminacji w momencie trzeciego pojawienia się tematu *Polo* w tonacji d- moll. Długie odcinki o stopniowo wzrastającym napięciu, budowanym powoli z charakterystyczną dla tego utworu uporczywością, mogą kojarzyć się z rytuałem, obrządkiem magicznym, momentem rzucania zaklęć[43]. Pierwszą fazą *tańca* budowaną na planie *crescenda* dynamicznego i gradacji ekspresji, jest obszerny fragment napisany w technice *tremolo*:

[43] Zwłaszcza w kontekście akcji dramatycznej baletu *El amor brujo* Manuela de Falli.



Przykład 18 : Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Stopniowa gradacja napięcia.

Długooddechowe frazy *tremolo* prowadzą do repetowanych akordów (*rasqueado*, dynamika *forte fortissimo*), przedzielanych ruchliwą tkanką drobnych wartości. Fragment ten jest prawdziwym wybuchem ekspresji i kulminacją tej fazy utworu, ale równocześnie prowadzi do najistotniejszego miejsca utworu, wspomnianego, trzeciego pokazania tematu *tańca*:



Przykład 19 : Joaquín Rodrigo *Invocación y danza.* Kulminacja następująca po długim odcinku *tremolo.*

Kulminacja w tym fragmencie jest zresztą osiągnięta tylko na chwilę, zaraz rozmywa się przez użycie stopniowego *decrescendo,* ekspresja gaśnie w ruchliwej fakturze utrzymanej w dynamice *piano,* przypominającej pełzające języki ognia[44].

Z punktu widzenia obecności *muzyki w muzyce* utwór Joaquína Rodrigo mieści się w kategorii twórczości wzbogacanej obecnością cytatów, aluzji i reminiscencji, w tym wypadku wprowadzanych w sposób niezwykle spójny i naturalny. Warstwa intertekstualna *Inwokacji i tańca* jest niewątpliwie kluczowa

[44] Por. przykład nr 15.

dla świadomej interpretacji utworu, co więcej, dla wprowadzenia wykonawcy i słuchaczy w świat pewnych skojarzeń, treści pozamuzycznych, które stanowią o wartości całego utworu. Czytając bowiem *Inwokację i taniec* (utwór instrumentalny, nie posiadający programu) wyłącznie *per se*, bez kontekstu muzyki de Falli, pomija się całe bogactwo tła na jakim utwór ten powstawał. Nie jest możliwe wartościowe odczytanie tego dzieła nie przez pryzmat *El amor brujo* de Falli. Ten utwór (jako dzieło sceniczne) posiada akcję dramaturgiczną, a co za tym idzie szeroko cytowane przez Rodrigo jego fragmenty nie mogą zostać wyabstrahowane od pozamuzycznej treści, która się z nimi łączy. *Taniec ognia* i inne fragmenty posiadają więc powiązania z magią (rzucanie zaklęć), światem duchów i niemożliwej do spełnienia miłości. Nie oznacza to, że wykorzystująca fragmenty tego baletu *Inwokacja* staje się przez to dziełem posiadającym akcję dramatyczną, nie jest również dziełem programowym. Ale świadomość, o czym opowiada muzyka Manuela de Falli, pomaga w bogatszy sposób odczytywać poświęcony mu i jego wielkiemu baletowi utwór Joaquína Rodrigo.

Rozdział V

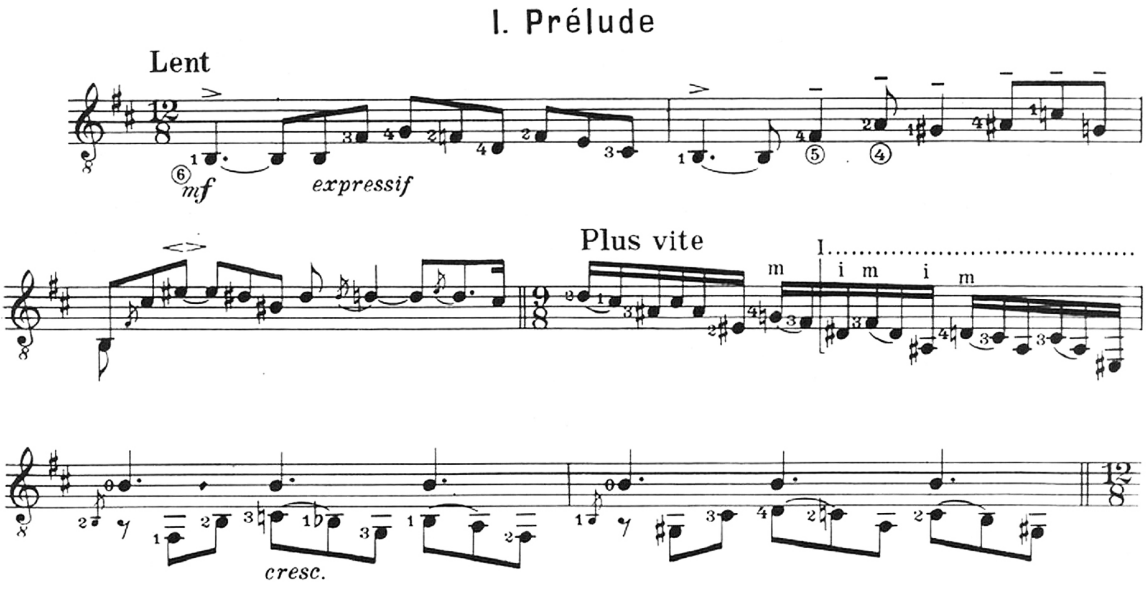
Frank Martin *Quatre pièces brèves*

Napisane w 1933 roku *Quatre pièces brèves* Franka Martina stanowi cykl wzorowany na barokowej formie suity. Same tytuły poszczególnych części *Prélude, Air, Plainte, Comme une Gigue* stanowią jasną zapowiedź stylizacji w zakresie charakteru poszczególnych części i architektoniki całego cyklu. Obecność kilku istotnych centrów tonalnych i powracający materiał dźwiękowy decydują o szczególnej spójności i lapidarności utworu.

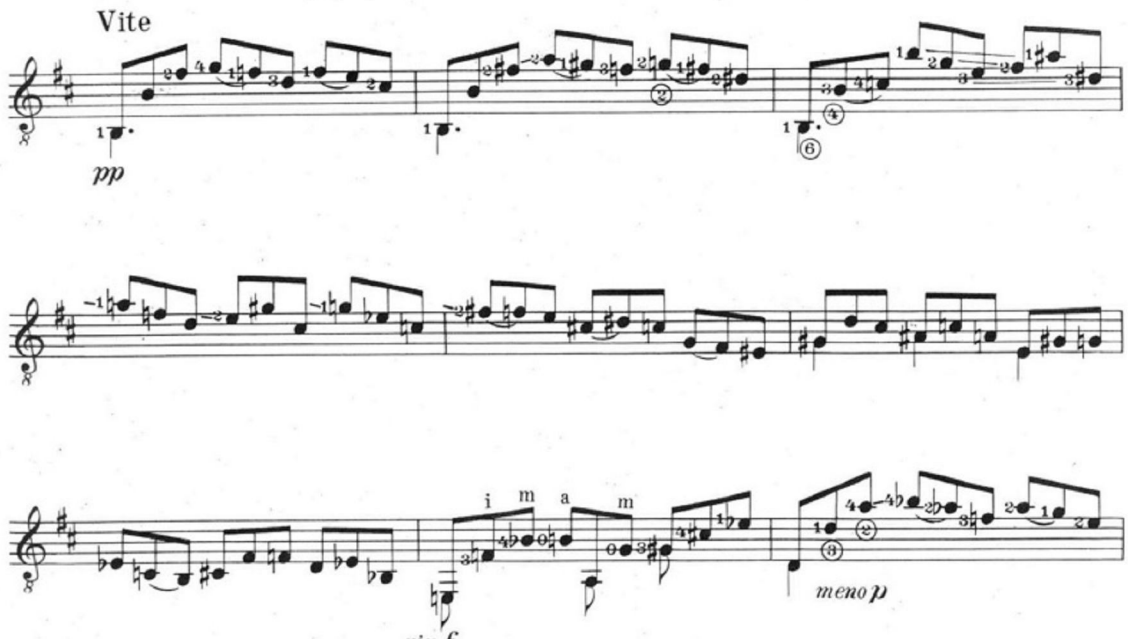
Język dźwiękowy Martina, pomimo wieloletniego zainteresowania doktryną Schönberga, zawsze pozostawał silnie indywidualny, oscylując pomiędzy dwunastodźwiękową organizacją materiału, a harmoniką traktowaną jako zjawisko przestrzenne. Martin przyjmuje dodekafonię jako system szczególnie pożądany do linearnego kształtowania materiału. Harmonia natomiast, jako system napięć i odprężeń, posiada związki z funkcyjnością. Sam Martin pisze: „należy znaleźć muzykę opartą na systemie dwunastodźwiękowym w sensie melodycznym i kontrapunktycznym. Do relacji interwałowych należy dodać relacje harmoniczne”[45]. Ta indywidualność języka i oryginalność w zakresie traktowania obu elementów (dodekafonii i funkcyjności) została w *Quatre pièces brèves* zestawiona z czytelnym nawiązaniem do muzyki baroku.

Otwierające cykl *Prélude* opiera się na oscylacji dwóch wyraźnie skontrastowanych odcinków różniących się przede wszystkim pod względem tempa (*Lent – Vite)* konstruowanych na bazie wspólnego materiału:

[45] Frank Martin, *Système et création*, „Musica Viva”, 1936, s.26.



Przykład 1: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude (Lent).*



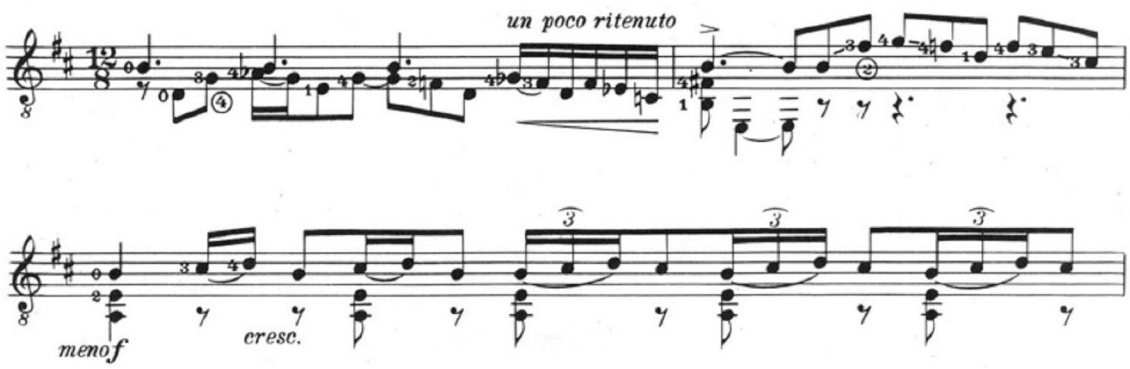
Przykład 2: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude (Vite).*

Materiałem obu odcinków jest swobodnie ukształtowana seria: *H fis g f d e cis a gis ais c*^{l} *dis*^{l}. Centrum tonalne stanowi powracający dźwięk *H*.

Ten dualizm charakteru poszczególnych fragmentów *Lent* – poważny, majestatyczny i *Vite* – ruchliwy, budzi dalekie skojarzenia z formą uwertury

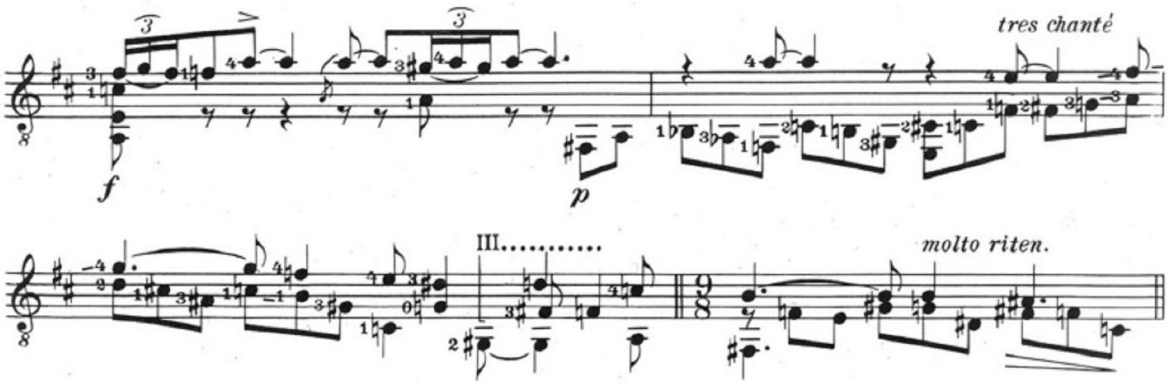
francuskiej. Z punktu widzenia dramaturgii poważny, powolny początek utworu sprawia wrażenie rodzaju *Entrée,* otwarcia, wprowadzenia. Jednocześnie jest to prezentacja serii.

W dalszym przebiegu *Lent,* kompozytor odchodzi na chwilę od materiału serii. Jest to odcinek o charakterze jakby tonalnym, wyraźnym centrum staje się dźwięk *A*:



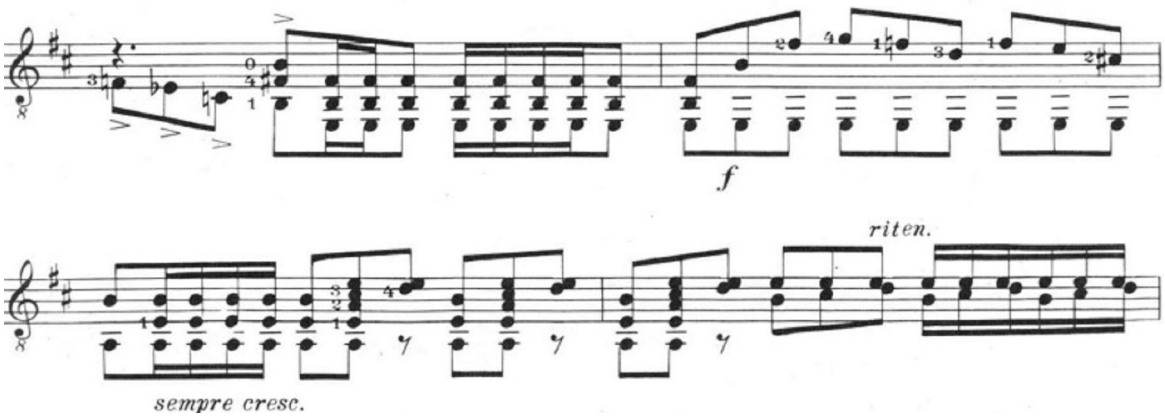
Przykład 3: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude.* Materiał dwunastodźwiękowy zostaje zredukowany do powtarzanych motywów opartych na trzech dźwiękach (odcinek *quasi* tonalny).

Powrót materiału opartego na swobodnie traktowanej serii jest jednocześnie odcinkiem dwugłosowym *(tres chanté)*:



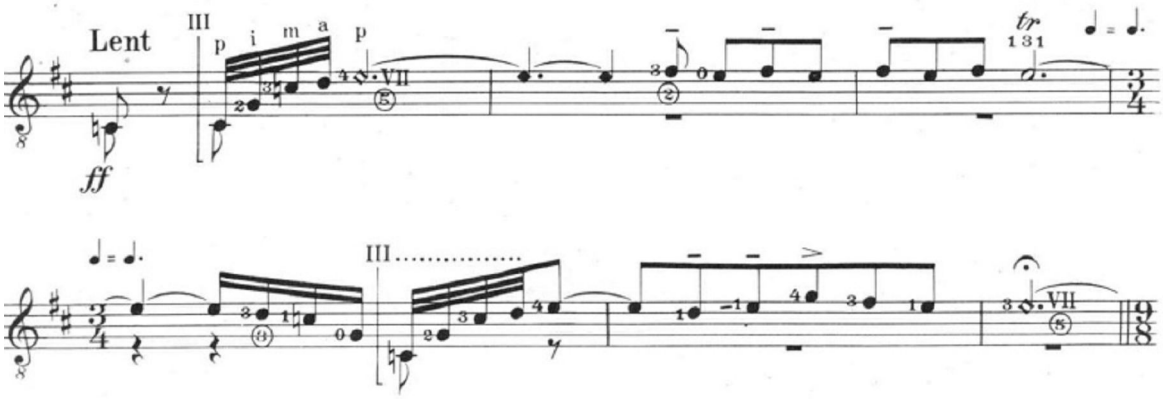
Przykład 4: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude.* Fragment polifoniczny oparty na materiale serii.

Punktem kulminacyjnym środkowej części *Vite* jest fragment w dynamice *forte*, wykorzystujący repetowane akordy w dwóch płaszczyznach tonalnych:



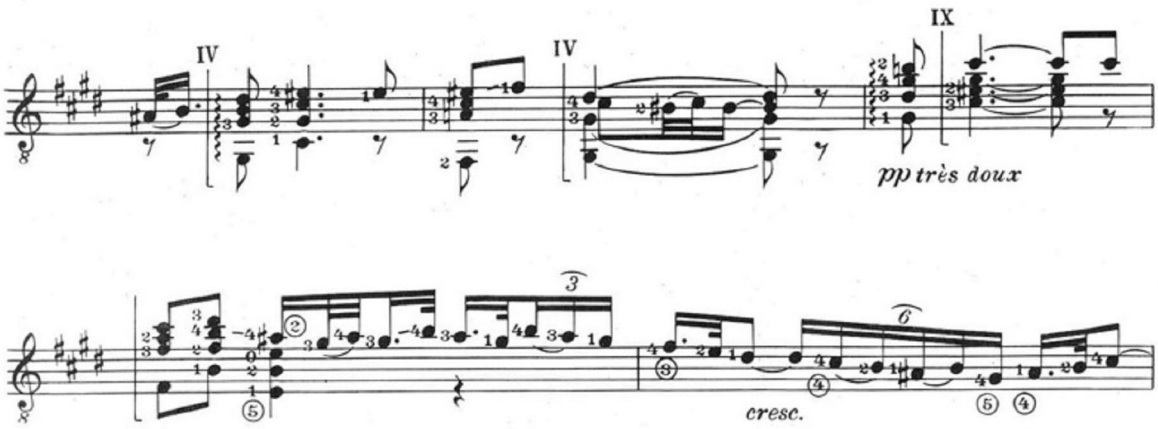
Przykład 5: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude.* Kulminacja cząstki *b.*

Rozpisany długi tryll zakończony *arpeggiem*, jakby zapożyczonym z faktury lutniowej (w manuskrypcie *cadence*) jest istotnym fragmentem z punktu widzenia założeń stylizacyjnych. To miejsce posiada charakter *quasi* improwizowany, dlatego sensowne wydaje się wykonanie go *ad libitum*:



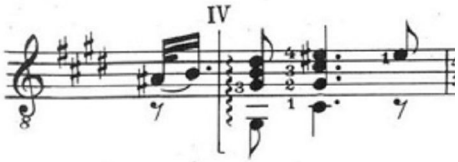
Przykład 6: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Prélude.* Powrót tempa *Lent,* charakter improwizacyjny.

W *Air* kompozytor całkowicie rezygnuje z dwunastodźwiękowego kształtowania materiału i zastępuje go subtelną harmoniką, zdradzającą jego fascynacje osiągnięciami Debussyego i Ravela. Melodia arii pojawia się na tle prostej faktury akordowej, nawiązując do lutniowej praktyki akompaniamentu:

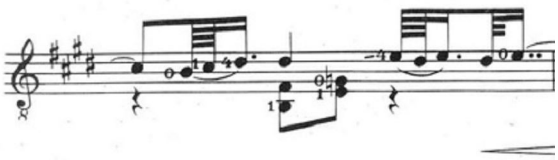


Przykład 7: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Air.* Melodia na tle prostej faktury akordowej.

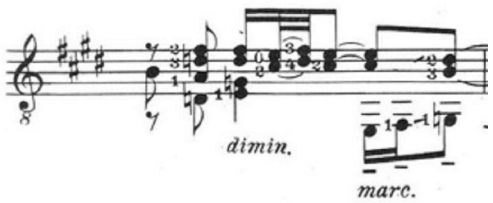
Szczególnie istotne z punktu widzenia stylizacji są rozpisane ozdobniki:



Przykład 8: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Air.* Przykład *Appoggiatury* (na pierwszą miarę taktu).

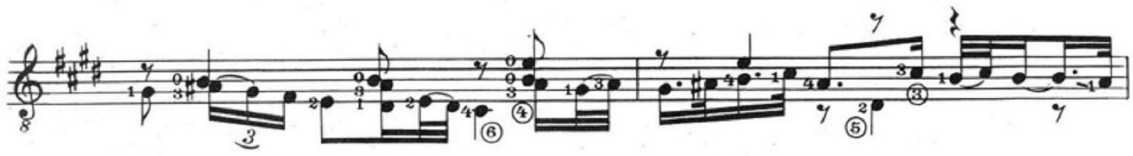


Przykład 9: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Air.* Przekreślony mordent (na trzecią miarę taktu).



Przykład 10: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Air.* Przykład rozpisanego *trillo*[46] w interwale tercji (na drugą miarę taktu).

Całość rozgrywa się w ściszonej dynamice, nadając dodatkowo arii skupiony, zamyślony charakter. Obecność rytmu punktowanego kolejny raz podkreśla inspiracje muzyką baroku:

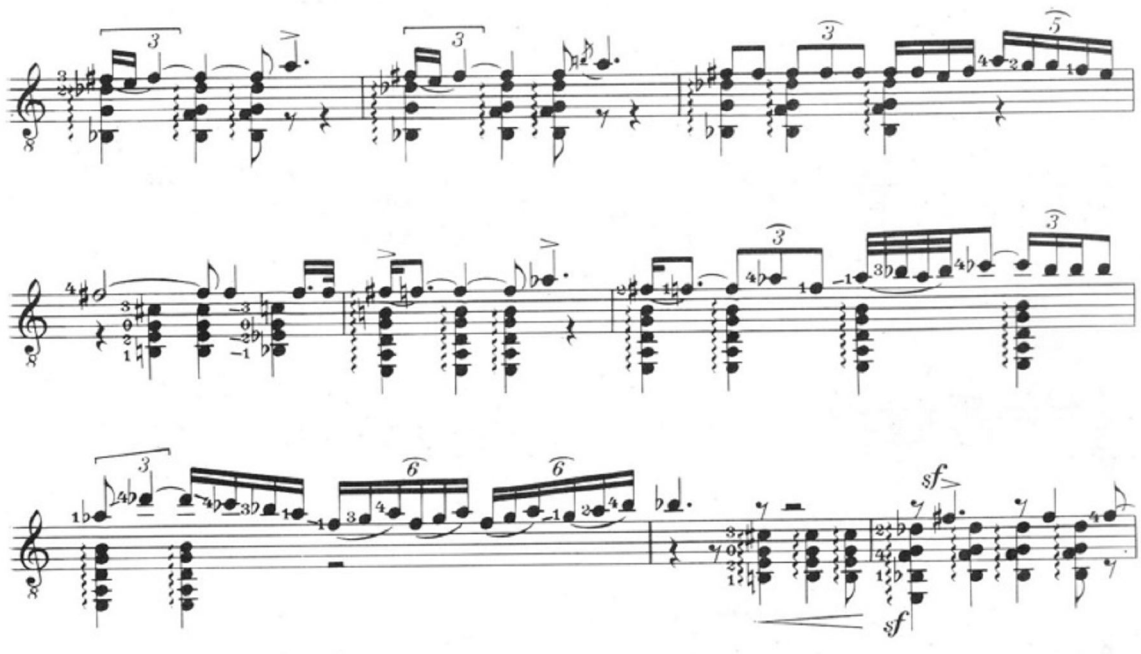


Przykład 11: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Air.* Rytm punktowany.

Tytuł trzeciej części *Plainte* to kolejne nawiązanie do muzyki barokowej, wystarczy zwrócić uwagę, jak często tytułowali w ten sposób swoje utwory Klawesyniści francuscy. *Plainte*, czyli skarga, jest określeniem budującym charakter tej części.

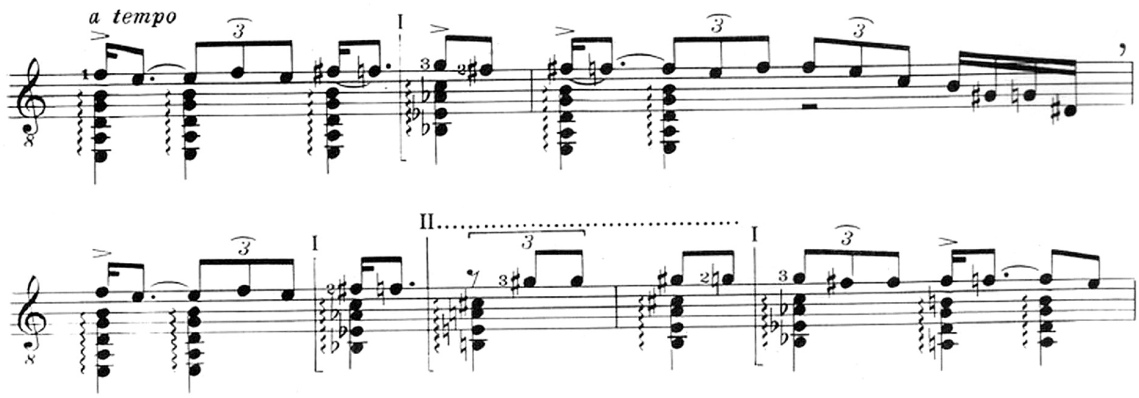
Wrażenie uporczywej, nieustającej skargi osiąga kompozytor przez stosowanie ulubionych dla siebie technik ostinatowych. Szczególnie istotną rolę posiada melodyka, skonstruowana na planie krótkich, przerywanych motywów. Te z kolei, skomponowane są w sposób wariacyjny z tendencją ciągłego powrotu do dźwięku – centrum (na początku jest to *fis*[1] później dźwięki centralne motywów ulegają zmianie):

[46] Według tabeli ozdobników Jana Sebastiana Bacha pozostawionej w *Clavier – Büchlein vor Wilhelm Friedmann Bach.*



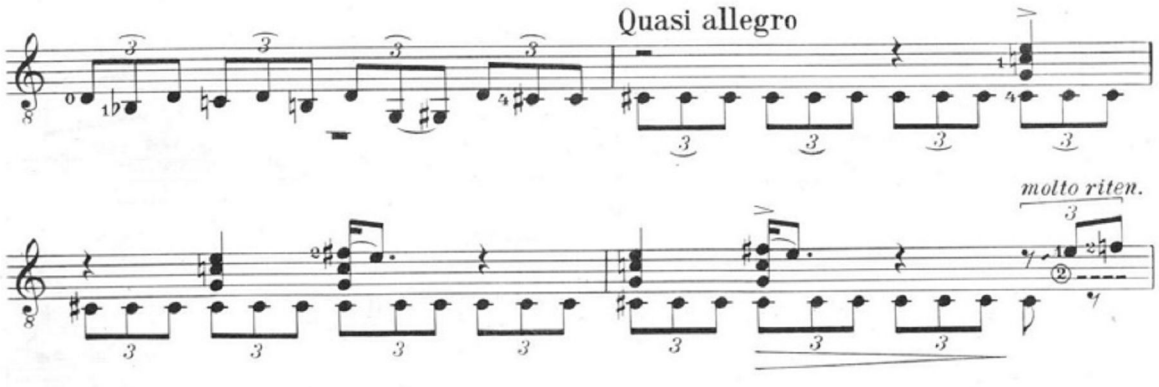
Przykład 12: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Plainte.* Przykład melodyki.

Ten rodzaj melodyki w dużej mierze opartej dodatkowo na interwale sekundy opadającej jest zabiegiem retorycznym, tworzącym atmosferę skargi albo lamentacji, której apogeum osiąga kompozytor we fragmencie *forte*:



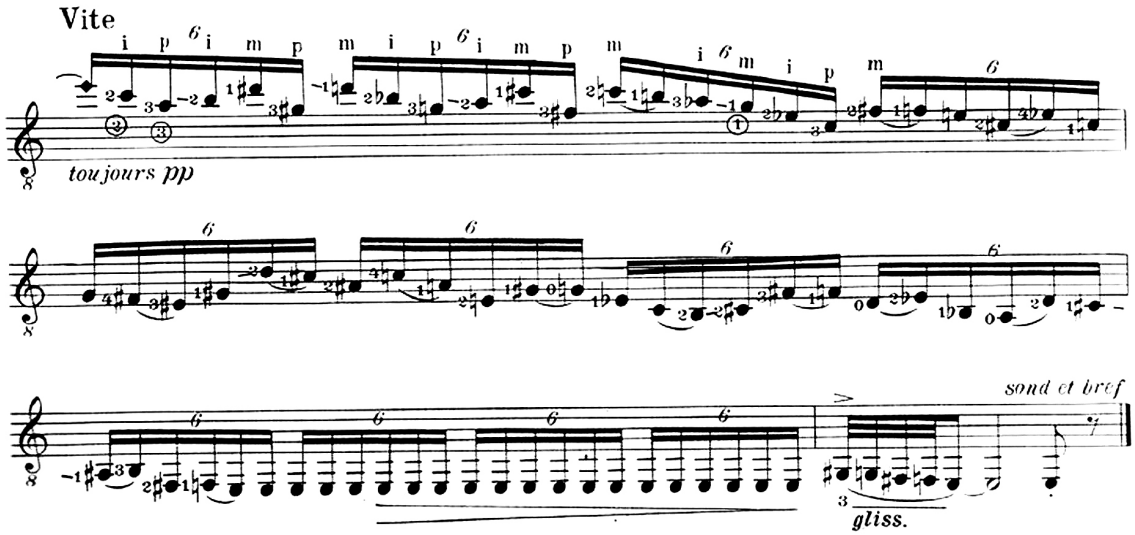
Przykład 13: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Plainte.* Kulminacja.

Chwilową zmianę nastroju wprowadza odcinek *Quasi allegro:*



Przykład 14: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Plainte.*

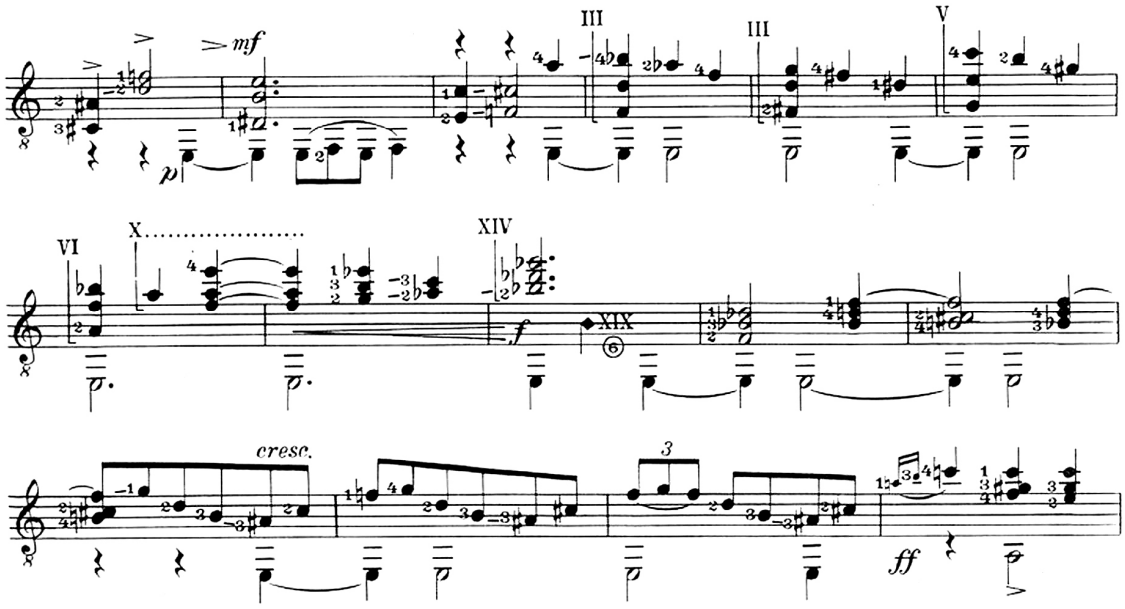
Powracający na końcu materiał serii zaczerpnięty z *Prélude* (określenie *Vite*, dynamika *pp,* w rękopisie *cadence*) stanowi silny kontrast charakteru, nastrój cierpienia rozmywa się w ruchliwej fakturze, oddala się i w końcu gaśnie (*glissando* w ściszonej dynamice):



Przykład 15: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Plainte.* Zakończenie.

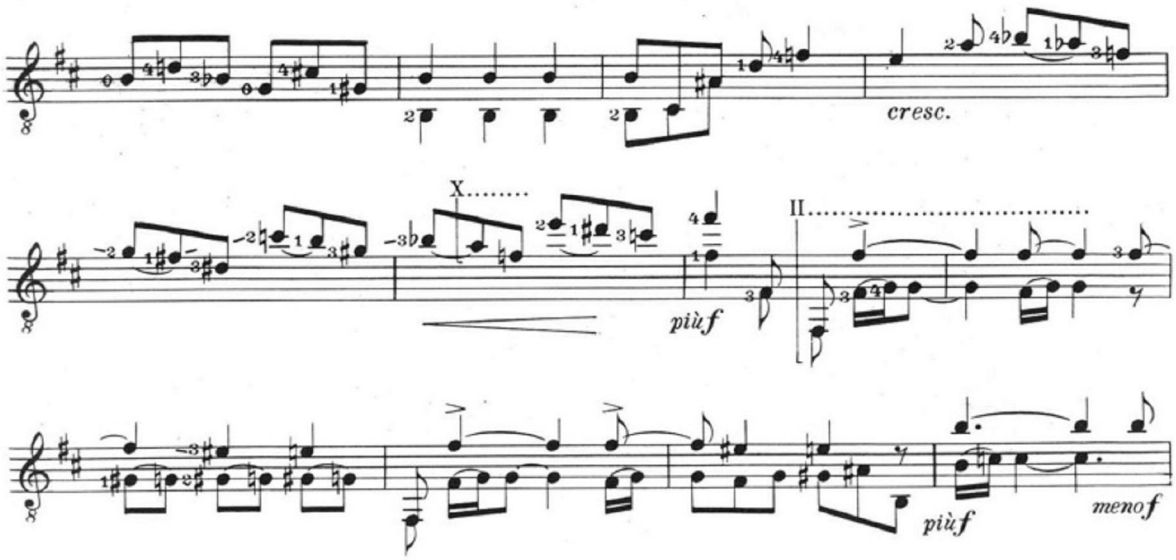
Ostatnia część cyklu *Comme une Gigue* opiera się na systemie dwunastodźwiękowym. Martin konstruuje dwie dopełniające się serie, które posiadają charakter tonalny przez wprowadzenie dźwięku centralnego – nuty pedałowej. Bardzo swobodne traktowanie dodekafonii w połączeniu z wyraźnie wyczuwalnymi związkami z tonalnością tworzą odrębny język dźwiękowy, najtrafniej określony przez samego Martina jako styl chromatyczny. Podobnie jak w *Prélude* seria służy do linearnego kształtowania materiału.

Cały utwór oparty jest na dwóch wyraźnie zarysowanych płaszczyznach tonalnych h-moll i e-moll, wyznaczanych przez użycie, ulubionych dla Martina nut pedałowych odpowiednio *H* i *E:*



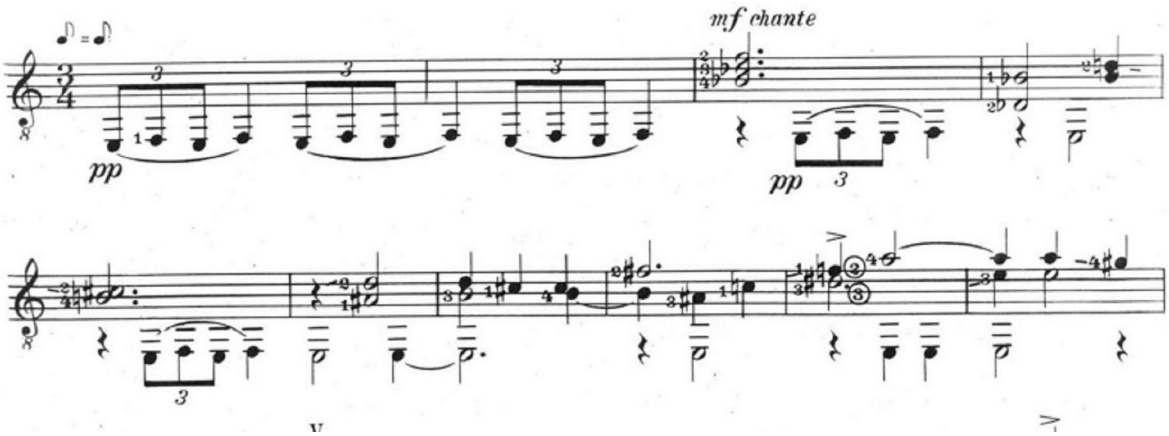
Przykład 16: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Comme une Gigue*. Nuty pedałowe.

W ramach typowego dla *Gigue* metrum 6/8 kompozytor tworzy burzliwie taneczny charakter, zestawiając równy przebieg ósemkowy z rytmem synkopowanym i hemiolami:



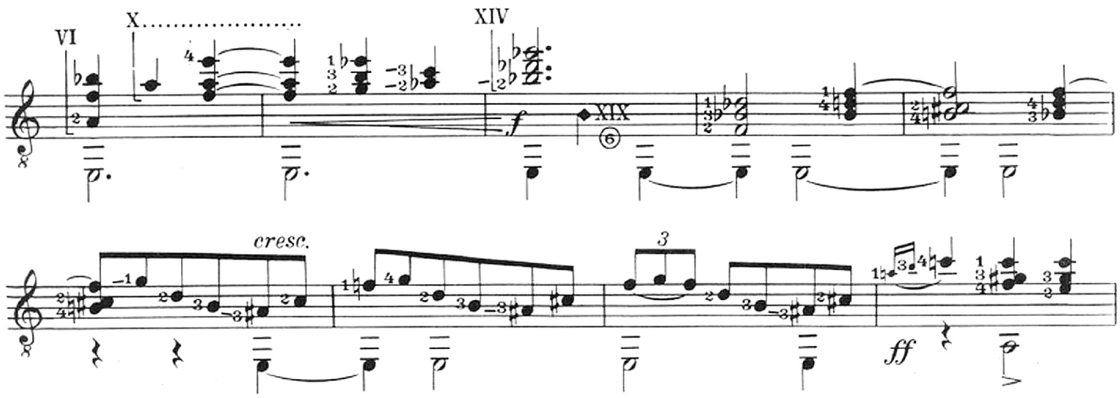
Przykład 17: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Comme une Gigue.* Zmienne struktury rytmiczne.

W części środkowej wprowadza nuty pedałowe opisane triolami, które w szybkim tempie sprawiają wrażenie ozdobników (*appoggiatura* + mordent przekreślony). Jest to kolejna subtelna aluzja do muzyki barokowej:



Przykład 18: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Comme une Gigue.* Opisane dźwięki *F* tworzą wrażenie ozdobników.

Powtarzalność motywów z wprowadzaniem drobnych zmian o charakterze wariacyjnym nawiązuje do ludowego pochodzenia *Gigue*:



Przykład 19: Frank Martin *Quatre pièces brèves. Comme une Gigue.* Wariacyjne zmiany o ludowej proweniencji.

Metrum i przebieg ósemkowy sprawiają, że część utrzymana jest w charakterze włoskim (*Giga*), co implikuje szybkie tempo wykonania (w partyturze *Con moto*).

W cyklu *Quatre pièces brèves* Franka Martina spotykamy się ze zderzeniem oryginalności myśli kompozytorskiej i wielkiej indywidualności języka dźwiękowego z zabiegami stylizacyjnymi przenoszącymi słuchacza w świat muzyki minionej. Pośrednio celem Martina staje się idiomatyka muzyki barokowej, ale realizacja założeń stylizacyjnych jest rozłożona nierównomiernie (*Air* posiada wyraźne cechy imitujące arię barokową i oparta jest na systemie funkcyjnym, *Prélude* i *Comme une Gigue* są utworami daleko oryginalniejszymi, korzystającymi z dodekafonii).

Cykl *Quatre pièces brèves* oscyluje pomiędzy tym, co nazywamy *stylizacją*, a twórczym wykorzystaniem pewnych elementów muzyki prymarnej, prowadzącym do tworzenia się nowych jakości. Martin jako kompozytor niezwykle oryginalny (Bernhard Billeter nazywa go nawet outsiderem)[47] wymyka się

[47] Bernhard Billeter, *Frank Martin. Ein Aussenseiter der neuen Musik*, Stuttgart 1970.

klasyfikacjom. Podobnie jego utwór nie sposób określić mianem muzyki tylko stylizowanej, ale muzyki, która posługując się stylistyką przeszłości jako inspiracją, stwarza osobny świat dźwiękowy.

Rozdział VI

Benjamin Britten *Nocturnal after John Dowland op.70*

Spoglądając na *Nocturnal* Benjamina Brittena w perspektywie intertekstualnej łatwo zauważyć, że jest to utwór głęboko wpisany w obszar muzycznych zainteresowań i fascynacji kompozytora. Inspiracje muzyką innych kompozytorów, muzyką przeszłości, dawnymi formami, gatunkami i technikami kompozytorskimi są stale obecne w jego twórczości[48]. Muzyka dawna miała istotne znaczenie dla Brittena, który działał jako jej wydawca (edycja pieśni H. Purcella ze zbioru *Orpheus Brittanicus)* i inicjator wykonań (w 1951 roku pod jego dyrekcją i w jego opracowaniu wykonano operę *Dydona i Eneasz* Purcella). Britten zafascynowany tradycją zwracał się także do muzyki ludowej, aranżując liczne pieśni francuskie, angielskie, walijskie, szkockie, irlandzkie[49].

Tematem swobodnej formy wariacyjnej jaką jest *Nocturnal* jest pieśń Johna Dowlanda *Come, heavy Sleep*, pochodząca z *The First Booke of Songs or Ayres* z 1597 roku. Manierystyczny tekst pieśni jest wezwaniem snu, które przy całej niejednoznaczności tej poezji, można interpretować jako przywołanie samej śmierci. Istotnym elementem jest forma utworu: cykl ośmiu wariacji z ostatnią w formie *passacagli* i tematem usytuowanym na końcu utworu.

[48] Por. Benjamin Britten *Lachrymae. Reflections on a Song of John Dowland op. 48 na altówkę i fortepian, Wariacje i Fuga na temat Purcella, Passacaglie* z oper: *Peter Grimes, The Rape of Lucretia , The Turn of the Screw* i in., *Soirées musicales wg Rossiniego* i wiele innych.
[49] Hasło *Benjamin Britten*, oprac. Jadwiga Paja, [w:] *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. I, red. Elżbieta Dziębowska, Kraków 1979.

Jak zauważa Michał Nagy, użycie *passacagli* wiąże się z symboliką śmierci[50], co dodatkowo dookreśla obszar treści pozamuzycznych obecnych w utworze.

Poszczególne wariacje, różnorodne pod względem wyrazu, nastroju i dramaturgii, mogą być interpretowane jako ilustracje faz snu. Etapy snu są tak samo różne, czasami spokojne o charakterze marzeń sennych, a czasem pełne burzliwych, dramatycznych wydarzeń. Forma wariacyjna jest realizowana konsekwentnie przez użycie motywiki tematu, zaczerpniętej z partii wokalnej oraz materiału akompaniamentu lutni. Istotny jest zabieg formalny obecny zarówno w temacie jak i w tych wariacjach, które odpowiadają jego budowie. Polega on na pominięciu kompletnego powtórzenia części *b*, które występuje w oryginalnej pieśni Dowlanda. Zabieg ten sprawia, że – jak pisze M. Nagy – każdy z fragmentów jest jakby niedopowiedziany[51]. Skontrastowane pod względem tempa, artykulacji i faktury wariacje budują obraz cyklu zróżnicowanego pod względem nastroju i muzycznego wyrazu. W tym kontekście pojawiająca się na końcu, dosłownie cytowana renesansowa pieśń jawi się na pewno jako uspokojenie, układanie do snu[52]. Na myśl przychodzi tu słynny cykl *Trenów* Jana Kochanowskiego, w którym *Tren XIX albo sen* jest właśnie pocieszeniem spływającym na wyczerpanego cierpieniem ojca, a jednocześnie rozwiązaniem wszystkich konfliktów dramatycznych obecnych w poprzednich ogniwach cyklu. Z drugiej strony ten zabieg formalny w *Nocturnal* sprawia, że elementy tematu rozproszone w wariacjach (reminiscencje, aluzje) na końcu wiążą się w całość, w pewnym sensie wyjaśniając i określając to, co wcześniej było tylko zaznaczone, naszkicowane. Sprawia to wrażenie ujrzenia pełnego obrazu, którego wcześniej widoczne były tylko swobodnie przepływające przed oczami zarysy.

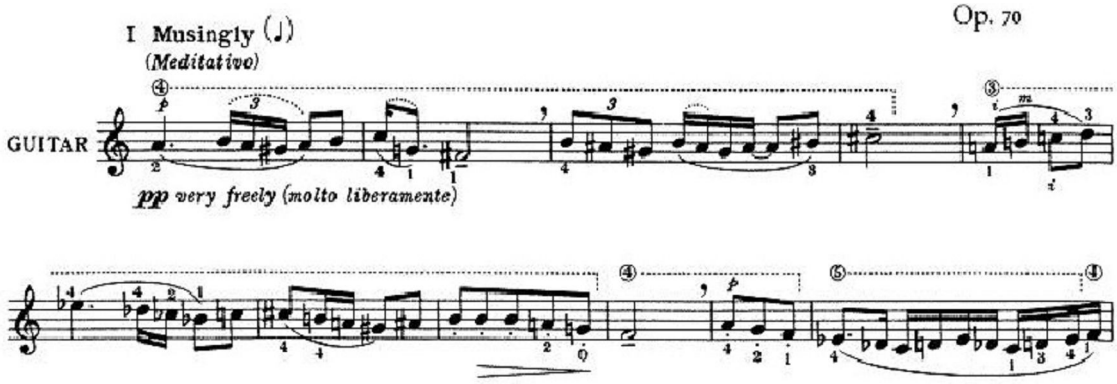
---

[50] Michał Nagy, *Element tradycji w angielskiej muzyce lutniowej i gitarowej na przykładzie wybranych kompozycji J.Dowlanda, B. Brittena i W.Waltona*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Kraków 2007, zob. także: Andrzej Tuchowski *Symbolika oper Benjamina Brittena*, Zielona Góra 1990.
[51] Michał Nagy, *Element tradycji…*, s. 29.
[52] Tamże, s. 29.

Analiza poszczególnych wariacji pozwoli zauważyć, jak wielki wpływ posiada temat nie tylko na obraz dźwiękowy wariacji, ale także na ich treść pozamuzyczną.

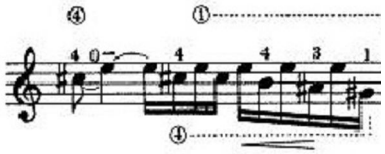
Wariacja 1 *Musingly (Meditativo)*

Spokojny, zamyślony nastrój pierwszej wariacji jest jakby początkową fazą snu na granicy marzeń rzeczywistych, ostatnich myśli dnia i marzeń sennych. Melodia tematu zostaje poddana przekształceniom przywodzącym na myśl sztukę ornamentacji:



Przykład 1: Benjamin Britten *Nocturnal. Musingly.* Swobodnie opracowana melodia pieśni Dowlanda.

Materiał tematu pojawia się aluzyjnie, w tym miejscu jako dwa zaledwie dźwięki w interwale tercji małej (pierwszy interwał melodii pieśni):

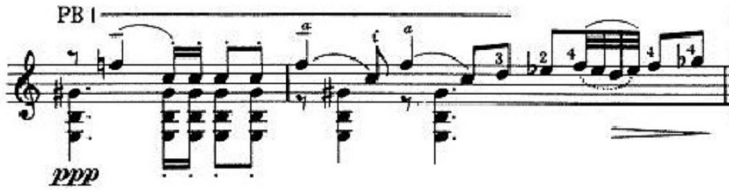


Przykład 2: Benjamin Britten *Nocturnal. Musingly.* Aluzja tematu.

Melika pieśni *Come, heavy Sleep* kształtuje dłuższe odcinki tej wariacji:

Przykład 3: Benjamin Britten *Nocturnal. Musingly.* Odcinek zaczerpnięty ze struktury interwałowej tematu.

Kompozytor przywołuje także fragment partii lutniowej z tematu:

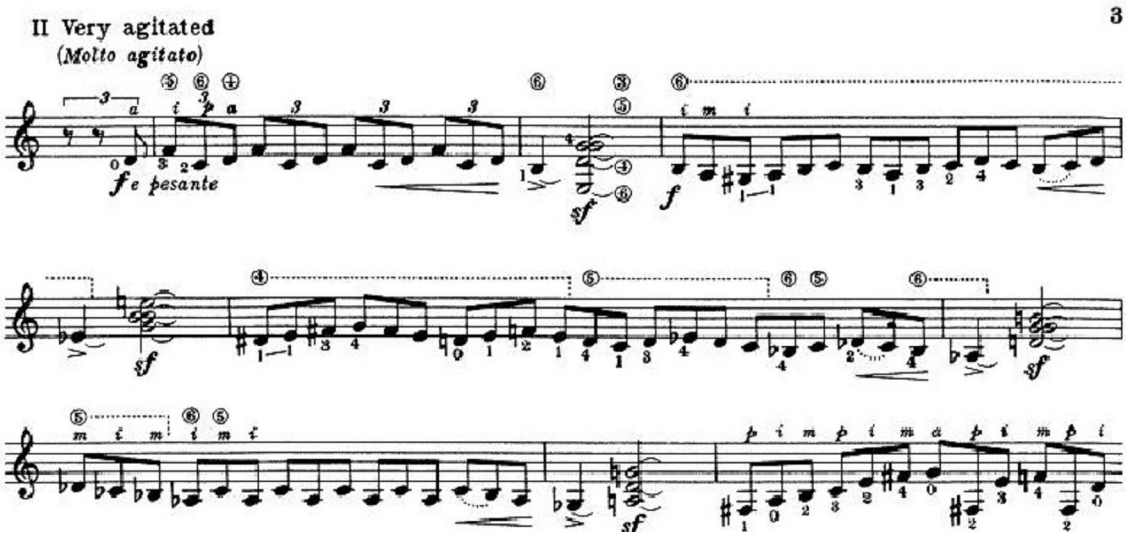


Przykład 4: Benjamin Britten *Nocturnal. Musingly.* Nawiązanie do akompaniamentu lutni.

Cała wariacja posiada nierealny, senny nastrój podkreślony przez kompozytora określeniem *very freely* i dynamiką *piano pianissimo.*

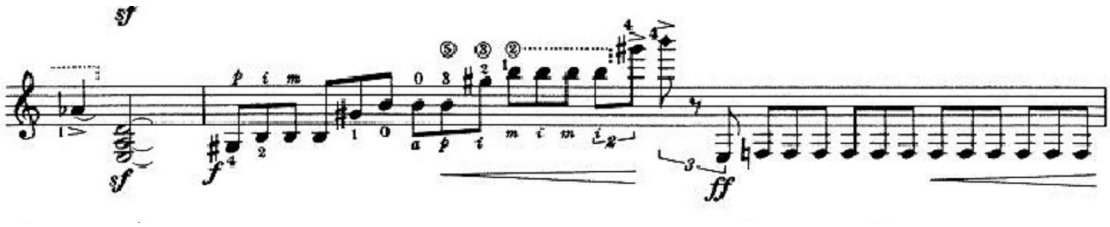
Wariacja 2 *Very agitated (Molto agitato)*

Jest to wariacja budząca skojarzenia z fazą snu, w której pojawiają się intensywne, czasem dramatyczne zdarzenia, dziejące się w szybkim tempie. Podkreślają to szybkie przebiegi przerywane nagłymi *sforzatami:*



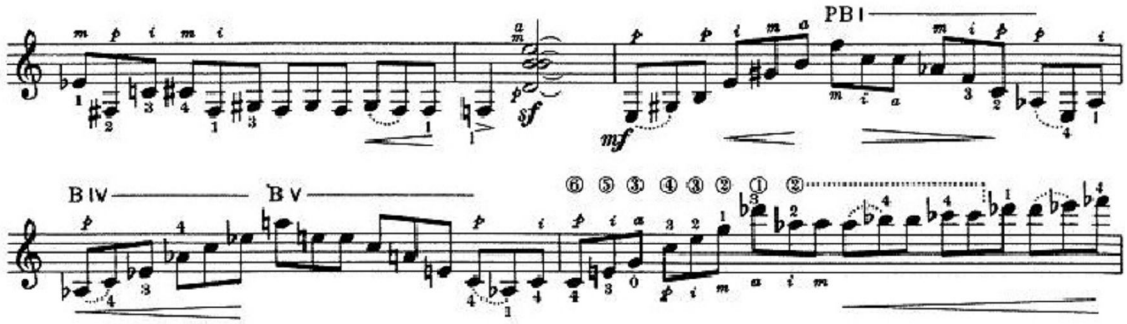
Przykład 5: Benjamin Britten *Nocturnal. Very agitated.* Przebiegi przerywane akordami na pustych strunach gitary.

Przebiegi o dużym ambitusie i zmiennej dynamice tworzą niespokojny, pełen napięć obraz wariacji:



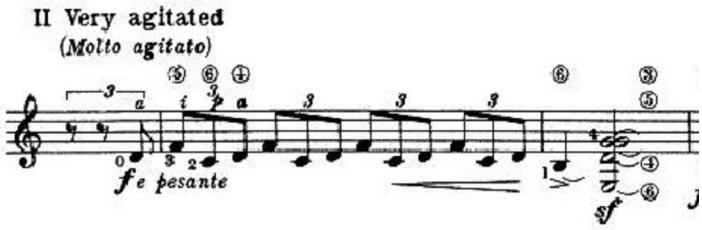
Przykład 6: Benjamin Britten *Nocturnal. Very agitated.* Przebieg na planie *crescenda.*

Następujące po sobie akordy E, f, As, a, posiadające dźwięki wspólne (tercja E-dur staje się po enharmonicznej zamianie tercją f- moll itd.), sprawiają wrażenie fluktuacji, stopniowego przeobrażania się akordu w kolejny. Kojarzy się to ze znanym wszystkim momentem snu, kiedy pojawia się wrażenie, że towarzysząca nam osoba jest kimś konkretnym, aby zaraz później naturalnie zamienić się w kogoś innego, lub być jednocześnie dwiema osobami:



Przykład 7: Benjamin Britten *Nocturnal. Very agitated.* Pasaże na planie zmieniających się akordów.

Motywika tematu także oddziałuje na materiał tej wariacji:



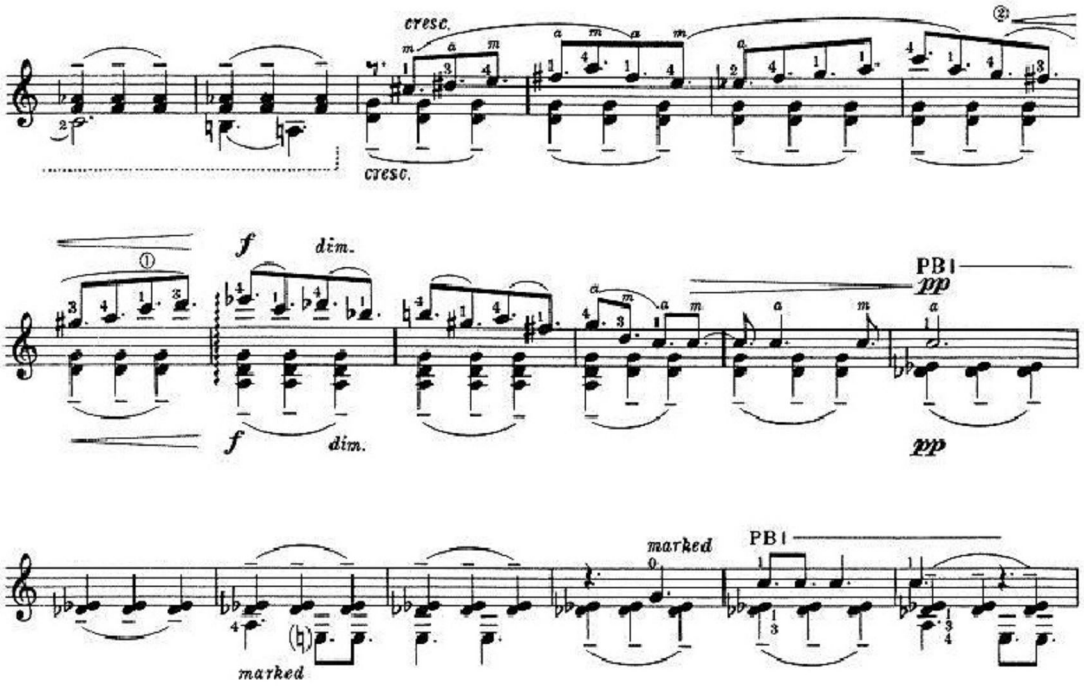
Przykład 8: Benjamin Britten *Nocturnal. Very agitated.* Przebieg zbudowany na motywie czoła tematu.

Wariacja 3 *Restless (Inquieto)*

Pokrewieństwo z tematem wykazuje otwierające wariację kwartowe *ostinato* (skok kwarty zaczerpnięty z tematu ma doniosłe znaczenie w konstrukcji całej formy):

Przykład 9: Benjamin Britten *Nocturnal. Restless.* Przykład *ostinato.*

Polirytmiczna konstrukcja przy jednocześnie towarzyszącym ostinatowym rytmie tworzy wrażenie snu rozgrywającego się na wielu płaszczyznach. Środkowy puls ćwierćnutowy to jakby uporczywa wizja, męczący, niespokojny obraz, który nie chce odejść (restless). W dwóch pozostałych planach rozwija się pełen napięć dialog:



Przykład 10: Benjamin Britten *Nocturnal. Restless.* Dialog skrajnych głosów.

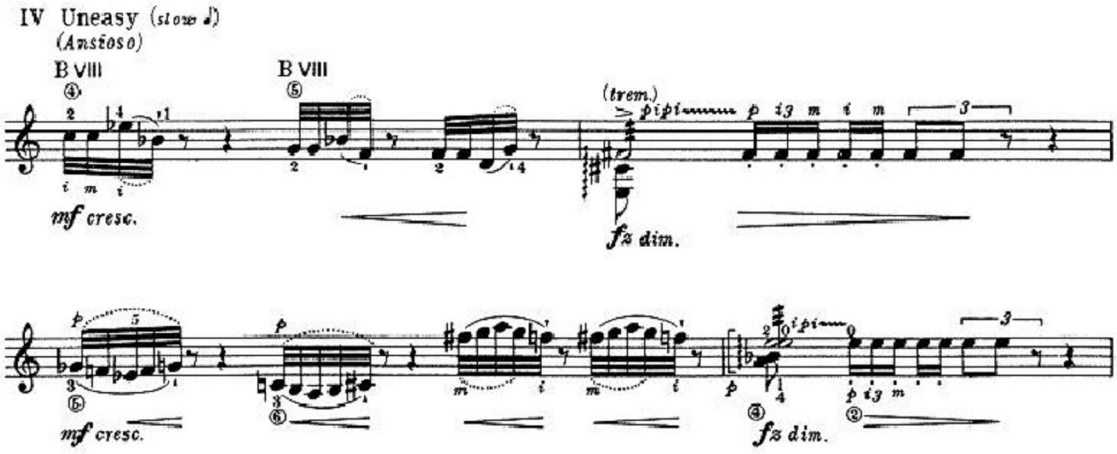
Nawiązania do motywiki tematu są tak subtelne i odległe, że należy tu mówić raczej o reminiscencjach.

Zwraca uwagę nawiązanie do struktury rytmiczno - interwałowej drugiej części pieśni Dowlanda:

Przykład 11: Benjamin Britten *Nocturnal. Restless.* Melodia w basie (*marked)* jest odbiciem drugiej części tematu.

Wariacja 4 *Uneasy (Ansioso)*

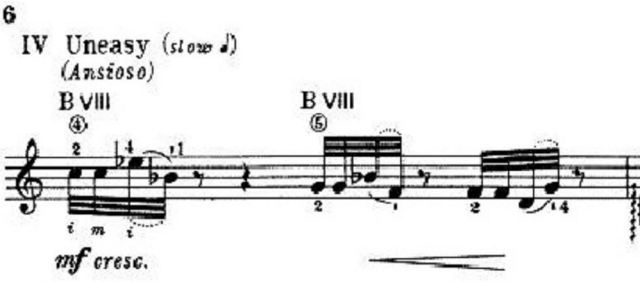
W tej wariacji Britten operuje krótkimi odcinkami, tworząc w ich ramach duże napięcia (domyślne *accelerando* jest wynikiem zagęszczania motywów), które zaraz rozmywają się w stopniowo ściszanej dynamice *tremolando* (*diminuendo* czasem podkreślone na końcu dodatkowym określeniem *niente*):



Przykład 12: Benjamin Britten *Nocturnal. Uneasy.* Krótkie odcinki na planie *crescendo – diminuendo.*

Krótkie, ruchliwe motywy oddzielane pauzami, zmienna dynamika, *accelerando,* tworzą obraz snu pełnego niepokoju, męczącego, nerwowego. Duże znaczenie ma sposób kształtowania materiału pod względem napięcia. Odcinki w których po krótkiej kulminacji natychmiast następuje stopniowe uspokojenie, mówiąc metaforycznie, zapalające się na moment i natychmiast gasnące (*rallentando i diminuendo*), można interpretować jako wizje, obrazy, które pojawiają się we śnie na moment i po chwili znikają.

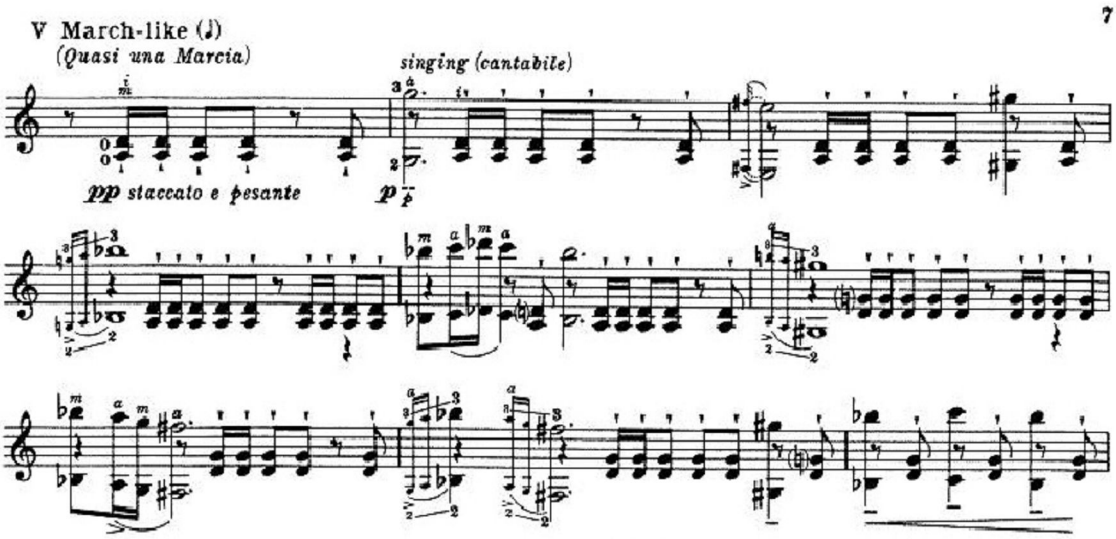
Melika tematu jest wykorzystana już w pierwszym motywie:



Przykład 13: Benjamin Britten *Nocturnal. Uneasy.* Nawiązanie do struktury interwałowej tematu.

Wariacja 5 *March-like (Quasi una Marcia)*

Marszowy rytm *ostinato*, konsekwentnie realizowany na pustych strunach, tworzy bardzo zdecydowany wyraz tej wariacji o charakterze groteskowym[53], ale także niepokojącym. Marsz jest kolejnym obrazem lub wizją pojawiającą się, jak można by sobie wyobrazić, u śpiącego. Motywika melodii prowadzonej w podwójnych oktawach swobodnie czerpie z pieśni Dowlanda:



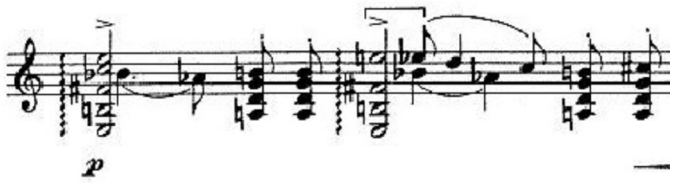
Przykład 14: Benjamin Britten *Nocturnal. March-like.* Przykład melodyki.

[53] Michał Nagy, *Element tradycji…*, s. 32.

Wariacja 6 *Dreaming (Sognante)*

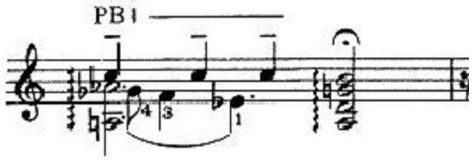
Jest to kolejna wariacja o spokojnym, marzycielskim charakterze podkreślanym przez pochody flażoletów oddzielających poszczególne odcinki. Istotnym zabiegiem jest wprowadzenie aluzji materiału innych wariacji:

Akordy na pustych strunach (*staccato*) z wariacji *March-like:*



Przykład 15: Benjamin Britten *Nocturnal. Dreaming.* Akordy zaczerpnięte z V wariacji.

Polirytmia z wariacji *Uneasy:*



Przykład 16: Benjamin Britten *Nocturnal. Dreaming.* Fragment polirytmiczny.

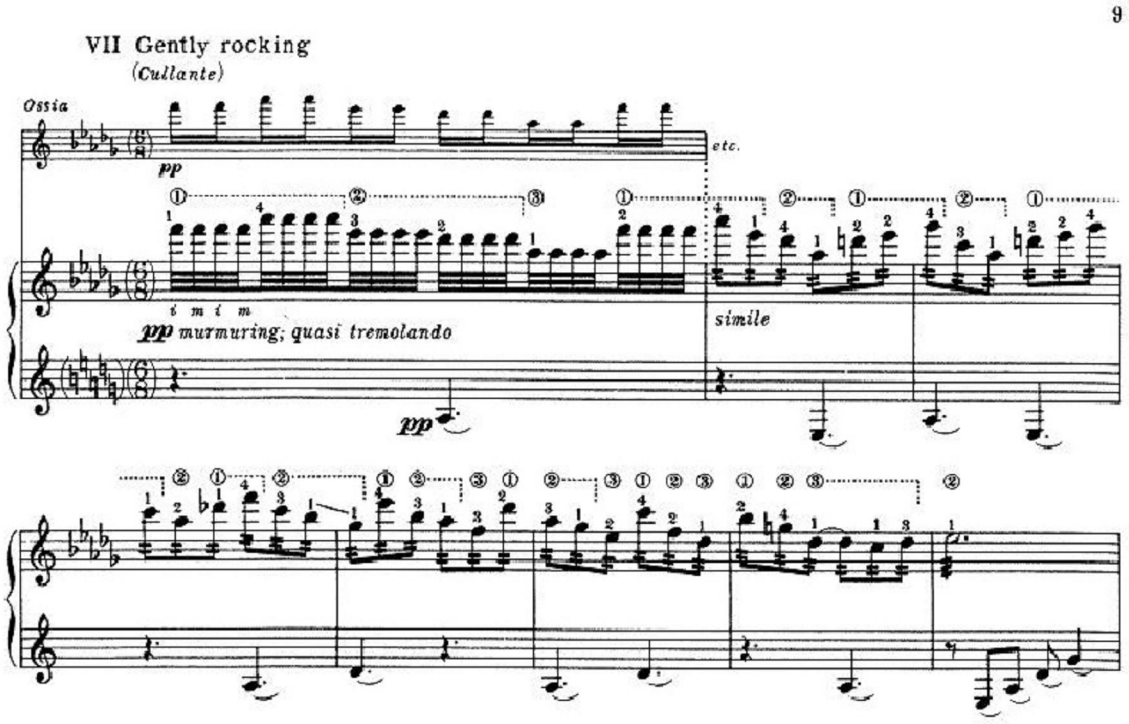
Pochód flażoletów o charakterze aluzji do przebiegu z wariacji *Very agitated:*

Przykład 17: Benjamin Britten *Nocturnal. Dreaming.* Flażolety nawiązujące do przebiegu z II wariacji.

Przez użycie aluzyjnych fragmentów poprzednich wariacji *Dreaming* jeszcze bardziej kojarzy się ze snem i mieszającymi się w nim reminiscencjami rzeczywistości.

Wariacja 7 *Gently rocking (Cullante)*

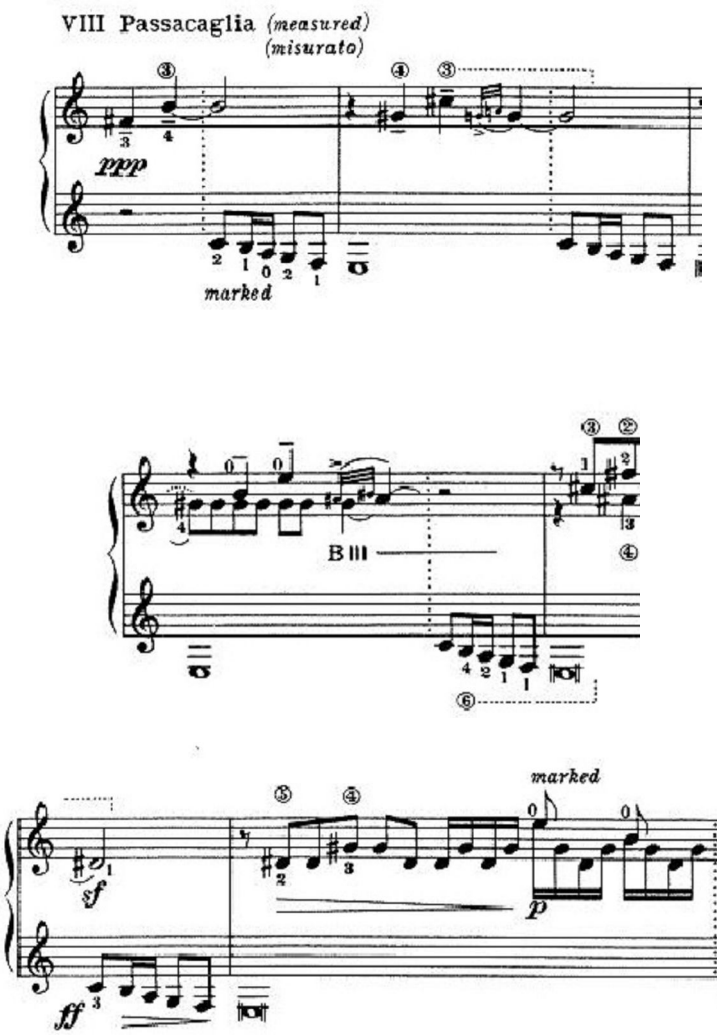
Kolejny raz Britten wykorzystuje motywikę czoła tematu, tym razem tworząc ruchliwą, migotliwą fakturę (trzydziestodwójki, *quasi tremolando*) skontrastowaną z długimi dźwiękami pustych strun gitary. Efekt *quasi tremolando* można osiągnąć poprzez palcowanie prawej ręki *p, a, m, i,* i zrywanie strun basowych lewą ręką, co nadaje wariacji bardziej ruchliwy i jednocześnie płynny charakter:



Przykład 18: Benjamin Britten *Nocturnal. Gently rocking.*

Wariacja 8 *Passacaglia.*

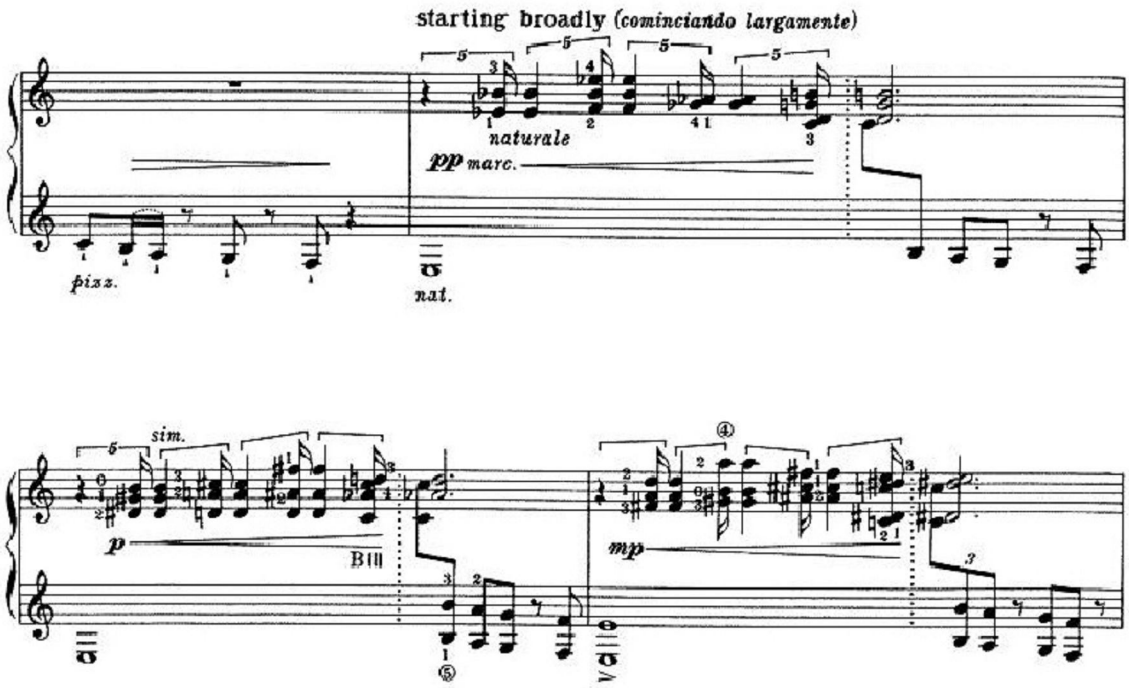
Jak pisze Michał Nagy, wariacja ta jest punktem ciężkości cyklu i jednocześnie są to jakby wariacje w wariacjach[54]. Wiążący całość wariacji *ground* jest odbiciem pochodu zaczerpniętego z warstwy akompaniującej pieśni Dowlanda. Nawiązanie do tematu jest także realizowane poprzez ciągle powracający skok kwarty, który, jak pisałem, ma doniosłe znaczenie w całości cyklu[55]:



Przykład 19: Benjamin Britten *Nocturnal. Passacaglia.* Interwał kwarty jest czynnikiem formotwórczym.

[54] Tamże, s. 34.
[55] Tamże, s. 36.

Jeszcze jedną aluzją do muzyki barokowej są jakby przepunktowane akordy pojawiające się pod koniec *Passacagli* (rytm został tu wyostrzony przez użycie kwintoli):



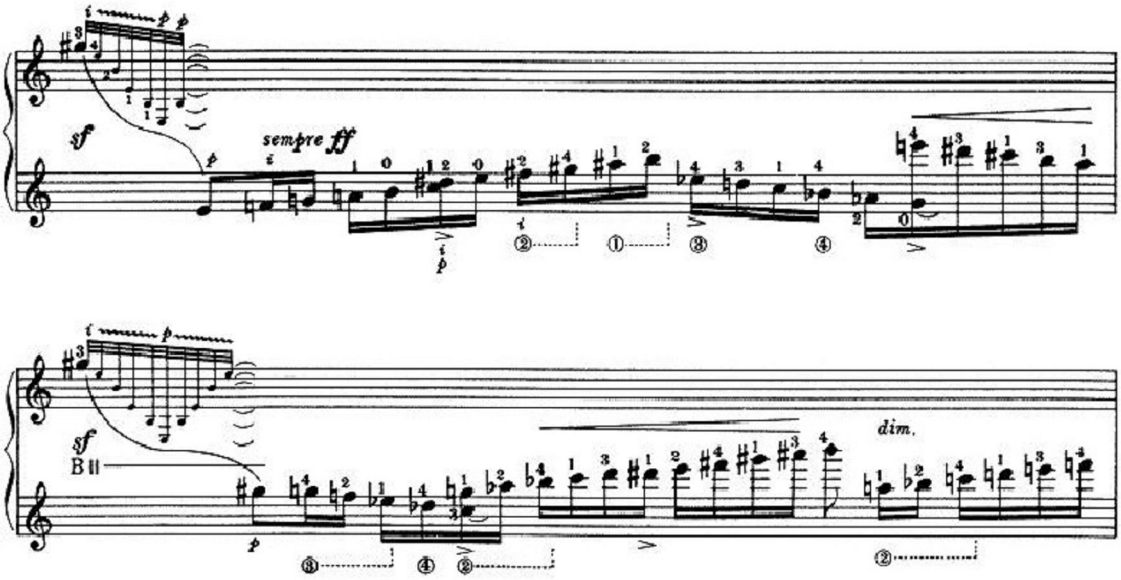
Przykład 20: Benjamin Britten *Nocturnal. Passacaglia.* Charakter uwertury francuskiej.

Kompozytor uzyskuje w ten sposób pewien rodzaj podniosłego charakteru odpowiedniego dla wolnej części uwertury francuskiej, której praktyka wykonawcza zakładała wyostrzenie rytmu punktowanego (przepunktowanie).

W kontekście tematyki pieśni Dowlanda fakt, że Britten korzysta z formy *passacagli* jest jeszcze jednym dowodem na symboliczne traktowanie tej formy. Opadający *ground* jest zresztą ukształtowany na wzór barokowej *patopoi*, co dodatkowo dookreśla nastrój tej wariacji.

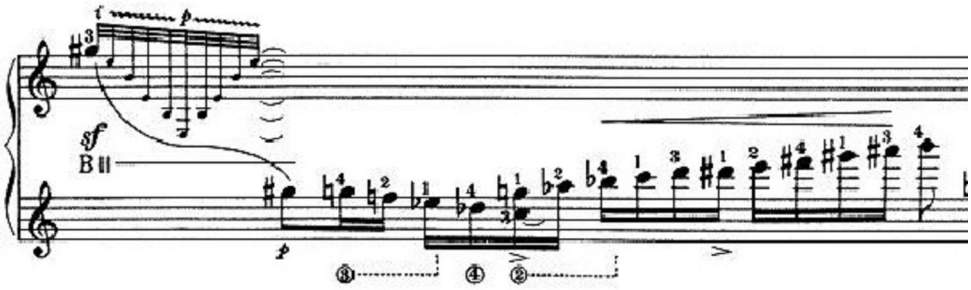
Niezwykłym momentem jest zakończenie oparte na przebiegach gamowych w różnych tonacjach i trybach. Następują one bezpośrednio po sobie, tworząc jakby bitonalną strukturę tego fragmentu. Jednocześnie przebiegi przerywane są powracającym akordem E-dur wykonywanym *arpeggio.* Akord ten jest jednocześnie pierwszym występującym w pieśni *Come, heavy Sleep.* Jest to

więc zarówno aluzja do tematu, jak i jego przygotowanie poprzez osadzanie fragmentu w powtarzanym centrum tonalnym[56]:



Przykład 21: Benjamin Britten *Nocturnal. Passacaglia.*

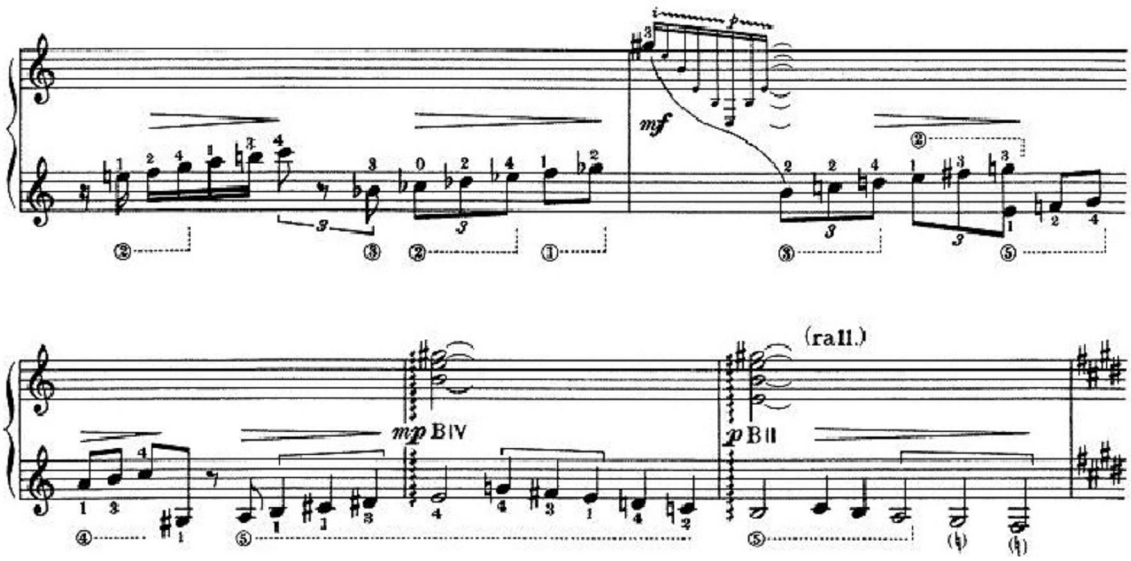
Stopniowo powiększa się ambitus, gamy prowadzą do coraz wyższych dźwięków, aż do h² wykonanego jako flażolet:



Przykład 22: Benjamin Britten *Nocturnal. Passacaglia.* Kulminacja.

[56] Michał Nagy, Element tradycji…, s. 37.

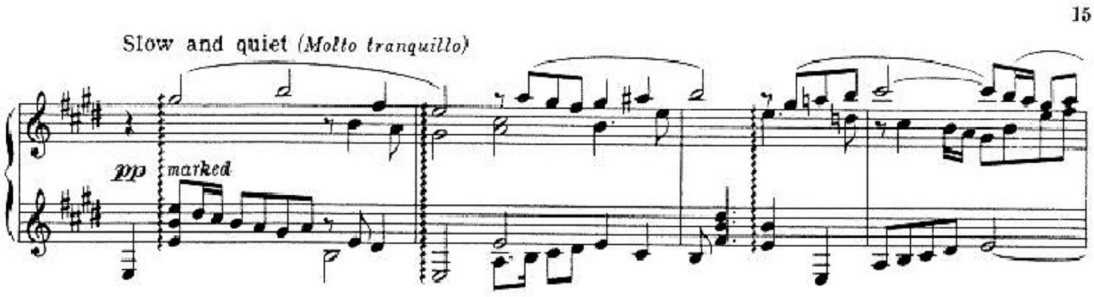
Po tej kulminacji przebiegi gamowe stopniowo zwalniają (co osiąga kompozytor przez stosowanie coraz dłuższych wartości rytmicznych), ciągle jednak przerywane arpeggiowanym akordem E-dur. Odcinki prowadzone wcześniej do góry zyskują teraz kierunek opadający, a ostatni z nich płynnie przeradza się w ostatni raz powracający *ground,* którego ostatni dźwięk E staje się jednocześnie jakby pierwszym dźwiękiem tematu, poprzez wprowadzenie tonacji E-dur, do której przetranskrybowana jest pieśń Dowlanda[57]:



Przykład 23: Benjamin Britten *Nocturnal. Passacaglia.* Zakończenie.

Ten fragment i następujący po nim temat brzmiący w tym kontekście z olbrzymią, szlachetną prostotą, przywołuje nie tylko muzykę renesansową, wzruszając samym wrażeniem nagłej podróży w czasie, ale także szereg znaczeń i symboli obecnych w całym cyklu wariacji, a pochodzących z warstwy słownej pieśni. Wrażenie spokoju tematu spotęgowane jest przez poczucie wyjaśnienia konfliktów dramatycznych obecnych w wariacjach:

[57] Michał Nagy, *Element tradycji…*, s. 37.



Przykład 24: Benjamin Britten *Nocturnal. Slow and quiet.*

Z punktu widzenia kategorii koegzystencji *muzyki w muzyce*, forma wariacji za prof. Tomaszewskim klasyfikowana jest w grupie muzyki *rozwijającej*, znajdującej w *prymarnej* punkt wyjścia. Sytuacja *Nocturnal* jest jednak odmienna. Tu tkanka pieśni Dowlanda przenika przez cały cykl z niebywałą konsekwencją, a kompozytor, w ramach techniki wariacyjnej, stosuje aluzje i reminiscencje tematu. Jest to ta sytuacja, o której Tomaszewski pisze: „muzyka dawna zostaje w organizm muzyki nowej włączona organicznie”[58]. Jak różna jest koncepcja tego cyklu od tradycyjnych wariacji można zauważyć, porównując któreś ze znanych cyklów wariacyjnych pochodzących z literatury gitarowej XIX wieku. Prawdziwa przepaść dzieli nierzadko konwencjonalne wariacje figuracyjno-ornamentalne z tym niezwykłym cyklem, w którym temat nie tylko materiałowo, ale także „duchowo” buduje całość formy.

Interpretacja tego wyjątkowego utworu wymaga użycia szczególnych środków wykonawczych. Nierealny, senny charakter niektórych wariacji wymaga zastosowania różnych odcieni *piano* i wyczulenia na barwę dźwięku. Z drugiej strony *Passacaglia* przygotowująca temat *Nocturnalu* musi posiadać ogromną konsekwencję i logikę rozwoju dramatycznego, inaczej pieśń Dowlanda nie stanie się elementem tak poruszającym. Świadomość symboliki *Passacaglii* jest także wskazówką dla wykonawcy, rodzajem intelektualnego i emocjonalnego przesłania utworu.

[58] Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce polskiej…*, s. 29.

Zakończenie

Wybrane przeze mnie utwory, które w poprzednich rozdziałach uczyniłem przedmiotem analizy, łączy wiele cech wspólnych. Każdy z nich jest znaczącym dziełem dla muzyki gitarowej XX wieku. Łączy je wyjątkowa wartość artystyczna, która zadecydowała o ich szczególnej pozycji w literaturze instrumentu. W ramach przyjętych przez siebie ram formalnych kompozytorom udało się stworzyć, wypełnione treścią muzyczną i jak udało mi się pokazać, także niejednokrotnie pozamuzyczną, poematy dźwiękowe inspirowane dodatkowo muzyką dla nich wcześniejszą. Nie ma wśród nich utworów, które nie sięgałyby do muzycznej przeszłości w sposób twórczy, oryginalny, wzbogacający o nowe treści i znaczenia. Stąd znajdujemy tylko niektóre kategorie z szerokiego spektrum wyznaczonego przez profesora Mieczysława Tomaszewskiego w jego fundamentalnej pracy pt. *O muzyce polskiej w perspektywie intertekstualnej*.

We wspaniałej *Passacaille* Aleksandra Tansmana usłyszeliśmy żal za muzyką, która minęła, ukazujący retrowersywny charakter tego utworu, jednocześnie niosącego znamiona stylizacji. *Passacaille,* choć mocno zdeterminowana przez barokowy sposób myślenia, okazała się utworem o indywidualnych rysach.

Natomiast w cyklu *Quatre pièces brèves* Franka Martina, posiadającym szczególnie indywidualny charakter wymykający się kategoryzacji, doszukaliśmy się jedynie subtelnych zabiegów stylizacyjnych.

Szczególnie istotne dla muzyki gitarowej XX wieku dzieło *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* Manuela de Falli ukazało się jako przykład wyjątkowego dialogu pomiędzy kompozytorami sobie współczesnymi, równocześnie zainspirowanymi swoją muzyką. Stąd bardzo podobny charakter miniatur *La Soirée* Debussyego i *Le Tombeau* de Falli. Znaczącym środkiem

okazał się cytat, którego znaczenie podkreśla umiejscowienie go w ważnym z punktu widzenia dramaturgicznego miejscu – pod koniec utworu. *Le Tombeau* stało się przykładem muzyki *wzbogaconej*, wchłaniającej fragment innej twórczości w sposób naturalny i spójny (*inkluzywny* w terminologii Profesora Tomaszewskiego).

Szereg cytatów, niejednokrotnie tak niewielkich, że mogących nosić miano aluzji, stał się szczególnym środkiem służącym do *wzbogacania* muzyki w *Invocación y danza* Joaquína Rodrigo. Jednocześnie akcja dramaturgiczna przytaczanych przez Rodrigo fragmentów muzyki baletowej de Falli wywołała skojarzenia pozamuzyczne.

Szczególnym przykładem muzyki *wzbogaconej* stał się *Nocturnal,* którego temat będący intawolacją pieśni Dowlanda może być również potraktowany jako obszerny cytat. O jego szczególnym znaczeniu decyduje fakt, że zamyka on szereg wariacji skomplikowanych rytmicznie, zróżnicowanych pod względem agogiki, faktury z punktu widzenia harmonicznego czerpiących z tonalności poszerzonej i bitonalności. Olbrzymia passacaglia prowadząca do tego zakończenia, przygotowuje pojawienie się renesansowej pieśni. Biorąc pod uwagę znaczenie symboliczne Brittenowskiej *Passacaglii* oraz znaczenie tekstu pieśni Dowlanda można nawet powiedzieć, że pojawiająca się intawolacja staje się momentem mistycznym utworu. Wielka ilość aluzji i reminiscencji tematu występująca w wariacjach i *Passacaglii* decydują o fakcie, iż temat nie brzmi jako wyłączony, osobny, czyli *ekskluzywny.*

W przytaczanych utworach zauważalne były różne proporcje pomiędzy tym, co w nich jest własne, a tym, co obce, inaczej mówiąc, pomiędzy oryginalną myślą kompozytorską, a myślą jawnie zdeterminowaną przez muzykę minioną. W tym kontekście język dźwiękowy Brittena, Martina, Rodrigo i de Falli pozostał indywidualny, wykorzystujący ich własne doświadczenia i osiągnięcia (wyjątkiem stała się *Air* z *Quatre pièces brèves* Franka Martina silnie zdeterminowana przez osiągnięcia impresjonistów). W znakomitej *Passacaille* Aleksander Tansman,

zachowując pewne indywidualne rysy, podporządkował swój warsztat barokowemu sposobowi myślenia dla celów stylizacyjnych. Pomimo to, udało mu się rozszerzyć znane sobie środki barokowe i wtopić elementy oryginalnej myśli kompozytorskiej, co decyduje o wartości artystycznej utworu.

Świadomość kontekstu muzyki gitarowej XX wieku i jej intertekstualnych relacji wzbogaca spojrzenie na ten rozdział literatury muzycznej i decyduje o jej dojrzałej interpretacji. Dlatego nie da się muzyki, która tak czytelnie nawiązuje do innej twórczości, wykonać w sposób pełny i głęboki bez pewnego rodzaju doświadczenia i wiedzy dotyczącej muzyki, która została w tkankę tych utworów włączona. W przypadku *Passacaille* Tansmana będzie to umiejętność wykonania muzyki barokowej, rządzącej się swoimi własnymi prawami, których respektowanie określa się mianem stylowości wykonania. Podobnie umiejętność dostrzeżenia kontekstu muzyki dawnej będzie miał znaczenie w wykonaniu cyklu *Quatre pièces brèves* Franka Martina. W *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy* Manuela de Falli istotna będzie znajomość miniatur instrumentalnych Claude'a Debussyego, ale także utworów orkiestrowych obu tych kompozytorów, których impresjonistyczna barwność kształtuje sposób myślenia w utworach na instrument solowy. Muzyka Manuela de Falli staje się kluczem w zrozumieniu *Invocación y danza* Joaquína Rodrigo, jako materiał budujący materiał muzyczny utworu, a także, jak się wydaje, jego warstwę znaczeń pozamuzycznych. W końcu znajomość muzyki Johna Dowlanda oraz tekstu jego pieśni *Come, heavy Sleep*, świadomość wieloznaczności literatury manieryzmu i symboliki używanej przez Brittena w jego operach, pozwoli na zobaczenie prawdziwego dramatyzmu i wielości znaczeń zamkniętych w partyturze *Nocturnal op. 70* Benjamina Brittena.

Summary

The guitar literature of the 20th century abounds in examples of various solutions for the music of the past; epochs, trends, profiles of specific composers. This phenomenon is wide enough to even talk about this time, referring to Professor Mieczysław Tomaszewski's term, as "the intertextual age". The author of the dissertation, convinced of the key role intertextuality plays in 20th-century guitar music, discusses the phenomenon on the example of selected literature from that period. The ability to discern the intertextual layer of these compositions is, in the author's opinion, necessary for every mature perception of that music and its conscious, full and complete interpretation. Applying Professor Tomaszewski's terminology, the author considers in turn: Aleksander Tansman's *Passacaille*, Manuel de Falla's *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy*, Joaquín Rodrigo's *Invocación y danza*, Frank Martin's *Quatre pièces brèves* and Benjamin Britten's *Nocturnal after John Dowland op. 70*. The author presents these compositions in the perspective of their external relations connecting them with music which preceded them. The dissertation emphasises the wide range of measures through which the composers refer to other music. The work is completed by interpretation conclusions and performance remarks.

Źródła

1. Benjamin Britten, *Nocturnal after John Dowland (for Guitar) op. 70,* Faber Music Limited, London 1965.
2. Claude Debussy, *La Soirée dans Grenade*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1999.
3. Claude Debussy, *Préludes vol. II,* Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1964.
4. Manuel de Falla, *El amor brujo,* Chester Music, London 2001.
5. Manuel de Falla, *Homenaje. Le Tombeau de Claude Debussy*, J. & W. Chester, London 1921.
6. Frank Martin, *Quatre pièces brèves,* Universal Edition, Vienna 1976.
7. Joaquín Rodrigo, *Invocación y danza,* Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid 1997.
8. Aleksander Tansman, *Posthumous Works for Guitar,* Bèrben, Ancona 2003.
9. Silvius Leopold Weiss, *Passacaglia,* Hal Leonard Publishing Corporation, United States 1997.

Bibliografia

I. Książki

1. Alexander Bellow, *The Ilustrated History of the Guitar,* Franco Colombo Publications, Nowy Jork 1970.
2. Bernhard Billeter, *Frank Martin. Ein Aussenseiter der neuen Musik*, Schott Music International, Stuttgart 1970.
3. James Burnett, *Manuel de Falla and the Spanish Musical Renaissance*, Gollancz, London 1979.
4. Melody Dale, *Intertextuality in the Works of Joaquín Rodrigo and the Spanish Modernists, Reliving the Golden Age,* The University of Tennessee at Chattanooga, Chattanooga 2010.
5. Johann Nikolaus Forkel, *Über J. S. Bach Leben, Kunst und Kunstwerke,* Hoffmeister und Kühnel, Leipzig 1802.
6. Carol Hess, *Manuel de Falla and Modernism in Spain,* The University of Chicago Press, Chicago - London 2001.
7. Michał Nagy, *Element tradycji w angielskiej muzyce lutniowej i gitarowej na przykładzie wybranych kompozycji J. Dowlanda, B. Brittena i W.Waltona*, maszynopis rozprawy doktorskiej, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2007.
8. Ryszard Nycz, *Intertekstualność i jej zakresy, teksty, gatunki, światy*, [w:] *Tekstowy Świat*, Universitas, Warszawa 1995.
9. Jaime Pahissa, *Manuel de Falla, His Life and Works,* Hyperion Pr, New York 1979.
10. Wolfgang Caspar Printz, *Compendium musicae signatoriae et modulatoriae vocalis*, G. Olms Verlag Publisher, Dresden 1689.
11. Charles Rosen, *Influence: plagiarism and inspiration,* [w:] *On Criticizing Music*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1981.
12. Wiktor Borisowicz Szkłowski, *O teorii prozy,* Sovetskij Pisatel, Moskwa 1929.

13. Marta Szoka, *Język muzyczny Franka Martina,* Astra, Łódź 1995.
14. Thomas Juan Maria, *Manuel de Falla en la isla,* Capella Classica, Palma de Mallorca 1947.
15. Tomás Marco, *Spanish Music in the Twentieth century*, Harvard University Press, Harvard 1993.
16. Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2000.
17. Mieczysław Tomaszewski, *O muzyce Polskiej w perspektywie intertekstualnej*, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2005.
18. Bruno Tonazzi, *Miguel Llobet, Chitarrista dell`Impressionismo*, Bèrben, Ancona 1966.
19. John Brande Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Alfred A. Knopf, New York 1929.
20. Andrzej Tuchowski, *Benjamin Britten*: *twórca, dzieło, epoka,* [w:] *Musica Iagellonica*, Kraków 1994.
21. Andrzej Tuchowski, *Symbolika oper Benjamina Brittena*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Zielonej Górze, Zielona Góra 1990.
22. Graham Wade, *Joaquín Rodrigo, A Life in Music: Traveling to Aranjuez 1901-1939*, GRM Publications, 2006.
23. Andrzej Wendland, *Gitara w twórczości Aleksandra Tansmana,* Ars Longa, Łódź 1996.
24. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. I, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979.
25. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. II, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1984.
26. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. III, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
27. *Encyklopedia Muzyczna PWM*, T. IV, red. Elżbieta Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1993.

28. *Muzyka w muzyce. Spotkania muzyczne w Baranowie:* „Ars nova – ars antiqua”, red. Teresa Malecka i Leszek Polony, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980.
29. *Krzysztof Penderecki – muzyka ery intertekstualnej. Studia i interpretacje*, red. Ewa Siemdaj, Mieczysław Tomaszewski, Wydawnictwo Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 2005.

II. Artykuły

1. Manuel de Falla, *Claude Debussy et L`Espagne*, „Revue musicale”: *‘A la mémoire de Claude Debussy* (numer specjalny), Paris 1920.
2. Monika Karwaszewska, *Passacaglia w twórczości Andrzeja Dobrowolskiego. Interpretacje typu „palimpsestowego”*, „Sztuka, kultura, edukacja”, nr 3, Gdańsk 2012.
3. Frank Martin, *Système et création*, „Musica Viva”, 1936.
4. Monika Tibbe, *Musik in Musik. Collagetechnik und Zitierverfahren,* „Musica”, nr 25/6, 1971.