za wcześnie) kryją prawdziwe „pułapki dla początkujących" w postaci: sekwencji dźwięków na progach różnych strun, nieschematycznych opalcowań w prawej ręce z krzyżowaniem palców *i–m* bądź wplataniem palca *a*. Nawet jeśli podobne układy palcowania zostały przećwiczone (na etapie gry na pustych strunach), to gdy gra lewą ręką staje się bardziej dynamiczna, w prawej z pewnością pojawią się błędy, a ręce (obie!) usztywnią się. Jeszcze więcej technicznych problemów znajdujemy w jednogłosowych etiudach klasyków gitary[4]. Nie jest to odpowiedni repertuar na ten etap nauki. Rozległe pasaże, motoryczne przebiegi gamowe przez kilka strun, chromatyka to większe wyzwania niż te, z jakimi mierzymy się w pierwszych utworach dwugłosowych. Dobierając ćwiczenia dla naszych uczniów, pamiętajmy więc: jednogłosowo wcale nie oznacza łatwo.

[4] Np. etiudy Sora nr 3 i 4 z op. 60.

Drodzy Czytelnicy, na łamach SSŚ przedstawiam materiały, które staną się podstawą książki z zakresu metodyki nauczania gry na gitarze. Przygotowywana obecnie publikacja będzie adresowana do nauczycieli, a także starszych uczniów, chcących rozwijać swoją technikę. Chętnie skorzystam z Państwa uwag i sugestii. Wszystkich Państwa, którzy chcieliby mieć wpływ na zawartość książki, zachęcam do kontaktu poprzez moją stronę internetową: tatianastachak.pl lub mailowo: tatiana.stachak@euterpe.pl.

PS. Chciałaby serdecznie podziękować wszystkim Czytelnikom, którzy napisali do mnie po publikacji artykułu *Z troski o dzieci i z miłości do muzyki*. Dziękuję za słowa wsparcia i uznania. Cieszę się, że jest nas więcej. ■

Gitara i romantyzm

Jaume Torrent

„Rzekomy upadek gitary w XIX wieku nie wynikał, jak wyjaśnia Angelo Gilardino, z braku mistrzów, którzy byliby zdolni utrzymać jej prestiż i popularność, ale wynikał on ze zmieniających się ogólnych warunków w historii muzyki.

Estetyka romantyczna przyniosła ze sobą upodobanie do pompatycznych brzmień (które nie szły w parze z intymnym i łagodnym brzmieniem gitary) i poszerzenie rozmiarów zespołów instrumentalnych"[1]. W tym krótkim komentarzu podsumowano utrwaloną przez pokolenia gitarzystów opinię na temat przyczyn, które oddaliły gitarę od muzycznych ścieżek ruchu romantycznego. Wystarczy zapoznać się z twórczością Schuberta, Schumanna, Mendelssohna czy Chopina, aby zdać sobie sprawę, że zdecydowana większość wykorzystywanych przez nich środków technicznych i wyrazowych, które się w niej pojawiają, pozostała obca literaturze na nasz instrument. Twórczość XIX-wiecznych kompozytorów gitarowych, takich jak Coste, Matiegka, Mertz, Bobrowicz, Regondi, Ferranti, Damas, Parga czy Arcas, nie poruszała większości strukturalnych, formalnych i ekspresyjnych aspektów języka opracowanego przez tych wielkich kompozytorów, co było powodem, dla którego gitara stopniowo przestała być przedmiotem zainteresowania muzycznej publiczności.

Nie dziwi więc fakt, że twórczość Tárregi i Barriosa – którzy pod koniec stulecia jako pierwsi posłużyli się językiem złożonym z elementów melodyczno-harmonicznych, wywodzących się z muzyki Schumanna czy Chopina – wzbudziła zainteresowanie, mimo to trzeba jednak przyznać, że ta romantyczna inspiracja trwała dosyć krótko i nadal nie wniosła do języka gitarowego większości syntaktycznych osiągnięć, które definiowałyby ten ruch. Jest zatem oczywiste, że powyższy komentarz nie odnosi się odpowiednio do przyczyn tego hipotetycznego spadku i sugeruję, abyśmy przeanalizowali zawarte w nim stwierdzenia, aby podkreślić, jak bardzo są one dyskusyjne i zniuansowane oraz aby wskazać, co moim zdaniem było prawdziwą przyczyną upadku gitary. Wywarła ona bowiem praktycznie zerowy wpływ na ewolucję ruchu estetycznego, który decydując o rozwoju techniki i ekspresji instrumentalnej (i w ogóle zachodniego języka muzycznego), nie wpłynął w pożądany sposób na rozwój repertuaru gitarowego.

Monumentalne brzmienie i potężne formacje instrumentalne, choć w pewnym stopniu rozszerzone w XIX wieku, w porównaniu z tymi z okresu klasycznego nie przewyższały swoim dźwiękowym potencjałem możliwości gitary. Czy dzieła orkiestrowe Haydna, Mozarta czy Beethovena brzmiały z intensywnością zbliżoną do gitary? Zdecydowanie nie, ale czy to jednak przeszkodziło takiemu kompozytorowi gitarowemu, jak Fernando Sor, w napisaniu żelaznego repertuaru naszego instrumentu? Z drugiej strony, odnosząc się do potencjału brzmieniowego zespołów instrumentalnych, trzeba stwierdzić, że romantyzm nie rozwinął się wyłącznie w sferze orkiestry symfonicznej czy kwartetu smyczkowego, ale także – i to bardzo znacząco – w kultywowaniu krótkich, kameralnych form, takich jak lieder (pieśni), impromptus czy romanze. W tego typu utworach gitara mogła być idealnym instrumentem do ich wykonania, gdyż jej brzmienie było doskonale dostosowane do charakteru muzyki i przestrzeni, dla których były stworzone. Z powyższych rozważań wynika, że argumentacja zawarta we wspomnianym komentarzu (utrwalana do dziś przez renomowanych muzykologów) jest błędna w przypisywaniu wskazanych w nim przyczyn i nie bada prawdziwego powodu, dla którego gitara miałaby uczestniczyć w taki skromny sposób w ruchu estetycznym, który byłby transcendentalny dla rozwoju techniki i ekspresji instrumentalnej.

Wczytując się w powyższe argumenty, wątpliwą wydaje się konkluzja, by upodobanie do potężnych brzmień i powiększenie rozmiarów formacji instrumentalnych miały być prawdziwymi przyczynami postępującego braku zainteresowania gitarą, jak i faktu, że została ona zdegradowana do coraz bardziej zawężonych kręgów. Prawdziwą przyczyną ostracyzmu, któremu poddano ten instrument, był brak stworzonego własnego repertuaru, którego wartość artystyczna dorównywałaby temu, jaki powstawał na fortepian, skrzypce czy poszczególne zespoły kameralne. Innymi słowy, prawdziwym powodem, dla którego gitara straciła wiele z zainteresowania świata muzycznego, było to, że **kompozytorom gitarowym XIX wieku** – ponieważ nie byli w stanie oderwać się od gitarowych wzorców okresu klasycznego – **nie udało się stworzyć motywów instrumentalnych, które pozwalałyby na przystosowanie elementów strukturalnych, formalnych i wyrazowych, obowiązujących w języku romantycznym**. To, w połączeniu z faktem braku wystarczającej i sprawnej swobody modulacji (konsekwencja braku poszerzenia palety tonacji poza te tradycyjnie uważane za idiomatyczne), doprowadziło gitarę do stagnacji w jej klasycznej przeszłości, która okazała się uzasadniona – przez historyków, biografów i muzykologów – z argumentacją zawartą w komentarzu, który poddaję pod dyskusję.

W całej mojej bogatej twórczości gitarowej skomponowałem znaczną liczbę dzieł o estetyce romantycznej, którymi spróbowałem załagodzić ten żałosny brak w repertuarze gitarowym. Moje *24 Fantasías románticas en todas las tonalidades mayores y menores* (*24 Fantazje romantyczne we wszystkich tonacjach durowych i molowych*), *Crónica de un amor imposible* (*12 Intermezzi*), *Colección de Valses* i *7 Fantasías-Sonatas* to dzieła, które po raz pierwszy w literaturze gitarowej wprowadzają elementy składniowe, formalne, techniczne i ekspresyjne, nierozerwalnie związane z prawdziwym muzycznym romantyzmem, które do tej pory pozostawały poza zakresem twórczości dla tego instrumentu.

Wymienię kilka elementów prawdziwego romantyzmu, które poprzez tę pracę udało mi się włączyć do gitarowego zapisu:

— równorzędne użycie wszystkich tonacji durowych i molowych;

— rozszerzenie możliwości modulacyjnych i innowacyjnych zmian tonalności, wzmocnionych przez różnorodne i nieograniczone zastosowanie tonacji;

— systematyzacja modulacji enharmonicznych i modulacji do tonacji odległych w kole kwintowym;

— wprowadzenie niespotykanych procesów modulacyjnych do i z danej tonacji;

— ewolucja monotematyczna[2] o większym zasięgu niż konwencjonalna jako konsekwencja poszerzania środków do manipulacji tematycznej;

— konstrukcja melodii z użyciem dźwięków spoza ustalonej harmonii;

— rozbudowa środków umożliwiających przekształcanie ekspresyjnego charakteru kompozycji;

— egzaltacja uczuć poprzez użycie zróżnicowanej charakterystyki psychologicznej tematów i zagłębianie się w emocjach, które pozostały na marginesie gitarowej ekspresji (melancholia, rozpacz, czułość, niepokój, rezygnacja, walka, samotność, tęsknota...);

— dramat jako wątek przewodni dyskursu muzycznego;

— projektowanie motywów instrumentalnych zdolnych poruszać się w wielu obszarach tonalnych;

— kompozycja melodii wydłużonych ze względu na brak kadencji rozstrzygających, jak widać w temacie początkowym pierwszej części *Fantazji-Sonaty nr 3 As-dur*;

— tworzenie bardziej rozwiniętych form tematycznych, czego przykładem jest *Fantazja romantyczna nr 23 F-dur*;

— kompozycja sonat cyklicznych, takich jak *Fantazje-Sonaty nr 3 i 4*;

— rozwój dyskursów narracyjnych opartych na transformacji podmiotu tematycznego zgodnie z jego przejściem przez różne harmonijne konteksty, w myśl narracyjnej zasady schubertowskiego „wędrowca";

— przygotowanie ustrukturyzowanych korpusów w oparciu o usystematyzowanie parametrów formalnych lub składniowych, takich jak m.in. *Fantazje*, *Sonaty*, *Preludia*, *Intermezzi*, *Walce*, *Fugata*;

— rozbudowa mechanicznych zasobów technicznych w odpowiedzi na nowe wymagania romantycznego języka stosowanego w gitarze. ■

(tłum. z j. angielskiego Anna Wieczorek)

Jaume Torrent. Gitarzysta, kompozytor i członek Akademii RACBA. Utworów Jaume Torrenta można posłuchać między innymi na następujących platformach:

Partytury Jaume Torrenta można zakupić:

Editorial de Música BOILEAU, S.L.
boileau@boileau-music.com
www.boileau-music.com

[1] Leopold Neri de Caso, *Ideales y melancolías. Regino Sainz de la Maza y la guitarra en el siglo XX en España*.

[2] Monotematyzm to forma rozwoju fragmentu oparta na ciągłym i nieprzerwanym przekształcaniu tematu lub motywu.