



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

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

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

University of Wrocław

e-mail: 302980@uwr.edu.pl

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

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

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

Abstract

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

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

Date of submission: 23.04.2021

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

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

Date of acceptance: December 29, 2021

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

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

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

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

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

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

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

18th and 19th centuries compositions

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ E. Becherucci, op. cit., p. 14.

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

¹⁰ E. Becherucci, op. cit., p. 16.

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

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

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

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

¹² Ibidem.

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

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

Allegro moderato

The image shows a musical score for guitar and piano. The title is "Allegro moderato". The guitar part is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part is written on two staves (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The guitar part starts with a chord, followed by a series of sixteenth notes and dotted eighth-sixteenth note groups. The piano part starts with a chord, followed by a series of chords and sixteenth notes. Dynamics include "f" and "p".

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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

20th century pieces

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

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

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

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

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

¹⁵ E. Becherucci, op. cit., s. 24.

Trio
Ruhiger Walzer⁷ (Gitarre begleitet)⁸

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

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

Allegro giocoso (ma non troppo)

(à la «gavotte»)

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ *Ibidem*, p. 16.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Ibidem, p. 26.

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

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

21st century pieces

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

²⁶ S. Desmet, op. cit., pp. 86–88.

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

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

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

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

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

Translated from Polish by Patrycja Czarnecka-Jaskóła

References

Sources

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

Studies

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

²⁸ Ibidem.

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

Doctoral dissertations

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

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

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

Websites

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Streszczenie

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

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

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

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

Aleksandra POPIOŁEK-WALICKI

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

Uniwersytet Wrocławski

e-mail: 302980@uwr.edu.pl

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

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

Streszczenie

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

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

Data zgłoszenia: 23.04.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 22.11.2021/29.11.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 22.11.2021/22.12.2021

Data akceptacji: 29.12.2021

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

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

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

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

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

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

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

Utwory XVIII i XIX wieku

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

⁸ E. Becherucci, dz. cyt., s. 14.

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

¹⁰ E. Becherucci, dz. cyt., s. 16.

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

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

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

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

¹² Tamże.

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

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

Allegro moderato

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

W wydaniu P. Mechetiego¹⁴ łukowanie jest konsekwentnie wprowadzone w całej partii fortepianu, zauważa się u Diabelliego dbałość o łukowanie, a w tym szczególnym przypadku dbałość również o unaocznienie pianicie lekkości wykonania przez zastosowanie dużej ilości krótkich łuków obejmujących dwie nuty.

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

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

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

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



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

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



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

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

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

Utwory XX wieku

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

The image displays a musical score for the first part of the Sonata C-dur by Anton Rebay. It consists of two systems of music. The first system is titled 'Tema' and 'Langsam', with a dynamic marking of 'pp'. The second system is titled 'I. Var. - L'istesso tempo' and includes a 'solo' section for the guitar and a 'pp sempre' section for the piano accompaniment.

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

¹⁵ E. Becherucci, dz. cyt., s. 24.

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

Trio
Ruhiger Walzer? (Gitarre begleitend*)

124

p

(espress.)

p *smfz* *pp* *p* *pp*

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

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

Allegro giocoso (ma non troppo)

mf

(à la «gavotte»)

p

mf

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

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

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

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

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

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

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

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

¹⁹ Tamże, s. 16.



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

Ritardo ($\text{♩} = 108$)

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

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

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

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

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

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

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

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

²¹ Tamże, s. 26.

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

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

Utworky XXI wieku

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

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

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

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

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

[[...] przywraca słuchaczowi wspomnienia klasyczności formy [w kontekście historycznym] i porusza wyobraźnię]²⁴.

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

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

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

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

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

The image shows a musical score for guitar and piano, measures 27-28 of 'Sonate Printaniere' by D. Bogdanovic. The score is written for guitar (top staff) and piano (bottom two staves). The guitar part features a melizmatic line with complex rhythms and dynamics, including a forte (f) dynamic. The piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The score is marked with a 7/8 time signature and includes a measure number '5' at the bottom.

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

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

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

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

²⁶ S. Desmet, dz. cyt., s. 86–88.

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

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

27

mp

Łeń * Łeń * Łeń * Łeń *

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

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

144

B

poco in modo raiato e poco a poco tempo rubato

p *mf*

Łeń * Łeń * Łeń * Łeń *

149

poco a poco con ferocezza

Łeń * Łeń * Łeń * Łeń *

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

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

Bibliografia

Źródła

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

Opracowania

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

²⁸ Tamże.

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

Dysertacje doktorskie

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

Strony internetowe

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abstract

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

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