



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.02>

Radosław WIECZOREK

<https://orcid.org/0000-0001-9245-2132>

The Krzysztof Penderecki Academy of Music in Krakow (Poland)

e-mail: radoslawwieczorek@gmail.com

Guitar Sonoristics in *Sette studi* by Maurizio Pisati

translation of an article published in this issue <http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.01>

How to cite: Radosław Wieczorek, *Guitar Sonoristics in Sette studi by Maurizio Pisati*, "Edukacja Muzyczna" 2022, no 17, pp. 211–227.

Abstract

The tone colour capabilities of the classical guitar have fascinated composers of earlier periods (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, p. 16.) as well as those of the 20th and 21st centuries. The growing interest in timbre in the past century is also apparent in solo guitar music. An example of this is a collection of studies for guitar solo entitled *Sette studi* by Maurizio Pisati. This work illustrates how the sonoristic approach towards the instrument allows to achieve new expressive and artistic qualities. This article aims to define the concept of "sonoristics", indicate the role of the cycle among the composer's works, and present the differences between the interpretation of the described studies and other works of the same type. Furthermore, the author shall describe the technical and artistic challenges the performer is faced with at each stage of working on the piece: familiarizing oneself with a complex music score and abundant performance markings; understanding and performing the composer's intentions; sharpening the expression to help draw the listener into an original soundscape. The article will also present several examples of other works, the learning and interpretation of which can be facilitated by the experience gained while working on *Sette studi*.

Keywords: Maurizio Pisati, contemporary guitar music, classical guitar, studies for guitar, sonoristics.

Date of submission: September 8, 2022

Review 1 sent/received: September 9, 2022 / September 13, 2022

Review 2 sent/received: September 9, 2022 / October 10, 2022

Date of acceptance: December 11, 2022

Sonoristics: Terminological Considerations

The definitions of the terms “sonorism” and “sonoristics” have been addressed by many researchers, such as Krzysztof Sz wajgier¹, Hanna Kostrzewska², Iwona Lindstedt³ or Krzysztof Droba⁴. “Sonoristics” seems to be a more inclusive term which takes into account a range of works in which the aspects of sound and timbre play an important role. For the purpose of this article, “sonoristics” shall be understood in accordance with the definition created by Antoni Poszowski:

Sonoristics:

- a) is synonymous with the sonic qualities of the work and the technique referred to as purely sonic,
- b) involves problems related to tone colour and all the phenomena affecting it in the piece,
- c) is the primary factor in the structure of the work, in which sonic qualities are the basis for technical and tectonic principles⁵.

The above definition is complemented by Wojciech Malinowski who views sonoristics as a complex element of a music piece consisting of three types of artistic devices:

- 1) harmonic choices,
- 2) instrument timbre,
- 3) harmony implementation:
 - a) texture of the sound layer,
 - b) performance, technical and articulation devices⁶.

Such a definition allows to freely use the terms “sonoristics”, “tone” and “timbre”, and to avoid any controversy with regard to assigning sonoristic guitar works to the “sonorism” of the 1960s and 1970s. Using those terms interchangeably might result in losing the meaning of sonorism, established by the representatives of the Polish Composition School, such as Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki or Witold Szalonek, within the more universally understood concept of “sonoristics”.

¹ See K. Sz wajgier, *Sonorizm i sonorystyka*, “Ruch Muzyczny” 2009, no. 10, p. 6.

² See H. Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.

³ See I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

⁴ See K. Droba, *Sonorizm polski*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, vol. 1: *Eseje*, ed. M. Podhajski, AM im. Fryderyka Chopina w Warszawie, AM im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, pp. 277–281.

⁵ A. Poszowski, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmonicznego*, “Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, p. 163-166, as cited in I. Lindstedt, op. cit., p. 20.

⁶ W. Malinowski, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, “Muzyka” 1957, no. 4, pp. 31-32.

The technical aspect of guitar sonoristics, i.e. the categorisation of existing guitar techniques which might constitute an indication for composers, has been covered by Martin Lawrence Vishnick⁷, Seth Josel and Mingiem Tsao⁸, as well as Robert Allan Lunn⁹. Their works, however, do not take into account individual pieces, and therefore their interpretation and performance-related problems (and solutions). Also in Poland, the sonoristic approach towards the guitar is yet to be presented from this perspective.

Sette studi in the Composer's Oeuvre

Maurizio Pisati graduated with a degree in composition and guitar from the Giuseppe Verdi Conservatory in Milan, and so he combines the knowledge of the instrument with his ability as a composer¹⁰. However, *Sette studi* is the first cycle of only three pieces¹¹ by Pisati intended purely for classical guitar solo¹². It is also the most innovative one in terms of the performance techniques applied. Given the lower level of difficulty, simpler texture, and slightly fewer new techniques, the five *Ghiribizzi* could be considered a good introduction to contemporary music for younger guitarists, while the *Caprichos de simios y burros* explores the rhythmic rather than the tonal aspect (this is where the composer draws from *Sette studi*). The artist frequently uses the guitar in chamber works, often adding recorded audio, video or audio and video material. In addition, he composes music for plays and performs experiments involving instrumental theatre. Pisati's timbral imagination can be noticed, for example, in duets for guitar

⁷ See M.L. Vishnick, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, unpublished doctoral thesis, City, University of London, London 2014.

⁸ See S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.

⁹ See R.A. Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, doctoral thesis, The Ohio State University, Columbus 2010.

¹⁰ Source: www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [access: 24 November 2022].

¹¹ He perfected his skills under Salvatore Sciarino at the Darmstädter Ferienkurse (Darmstadt Summer Course). His works have won numerous awards at international composition competitions. From 1983 to 1989 he was the guitarist in the Laboratorio Trio, which he founded. He is also the founder of the contemporary music ensemble ZONE where he plays the midi guitar and live electronics. He collaborates with many guitarists, such as Elena Càsoli, Arturo Tallini and Magnus Andersson. Source: www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wp-content/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [access: 24 November 2022].

¹² *Poema della Luce* or *CHAHACK* is written for guitar and audio track, but it is possible to perform the piece also for guitar solo.

with other melodic instruments¹³, which can be viewed as fantasias on the described studies. *Sette studi* is an interesting study of the sonoristic capabilities of the guitar in the context of both Pisati's work and the guitar's role at the turn of the 20th and 21st centuries.

Interpretative Challenges

What inspired Maurizio Pisati to compose *Sette studi* was not only a desire to explore innovative performance and articulation techniques, but also to listen to the instrument's inner tonal richness and create an alternative microworld where traditionally viewed notes are the exception against a dense, elusive texture. The composer himself discusses such a distinction and points out that the “[notes], *conventional* and *unconventional*, are merely a categorization: a muted note is not produced *differently*, it is simply a note with a certain pitch and timbre”¹⁴. The use of a wide range of performance devices was made possible by Pisati's imagination and his experience as a guitarist, which makes this piece idiomatic. It is proven by the author himself who stated that the indicated fingering “is not just a suggestion and should be taken as crucial for a faithful interpretation of the *Sette studi*”¹⁵. Nevertheless, in spite of the detailed notation, certain cases allow for more optimal solutions, some of which shall be presented later in the article.

Bringing to life the sonoristic aura of the cycle created by the composer presents the guitarist with more than just technical challenges. It forces them to see the work as a whole and to fight against becoming schematic – a tendency which frequently arises when working on music that operates within the Classical and Romantic context. According to Mieczysław Tomaszewski's integral interpretation theory, in the case of music pieces which draw from tradition, it is possible to clearly define certain chronological stages of a given work's existence. In the “creative concept phase”¹⁶, the object of research is the musical text – the first contact with the work allows to perform its general analysis revealing the form and the composer's main thoughts. The object of the “artistic performance phase”¹⁷ is the sonic text created by the performer. Initially working on the piece

¹³ Referring to: *ALP* – for guitar and bass flute, *EY DE NET* – for guitar and percussion, *HABERGEISS* – for guitar and bass clarinet, *SAMBLANA* – for guitar and tenor saxophone, *YEMELES* – for guitar and voice, *ODOLGHES* – for guitar and double bass, *DERSCIALET* – for guitar and alto.

¹⁴ M. Pisati, *Sette studi*, preface, Ricordi, Milano 1991 [own translation].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, p. 58.

¹⁷ Ibidem.

at slow tempos allows one to master the musical text and strive for technical perfection, while in the second phase more attention can be focused on expression, the observance of performance markings and adding individual character to the performance. Although the interpretation is likely to evolve, the piece can probably be successfully performed in concerts and moved into the “aesthetic perception phase”¹⁸, where it exists in the memory of the listener as an aural text, and then processed in the “cultural reception phase”¹⁹, where it becomes a symbolic text, which has been received, decoded and verbalised. When it comes to *Sette studi*, preparing a work plan in the manner described above is very difficult as the concept and performance phases intertwine, all artistic decisions are intrinsically linked to technical issues and are made taking into account the perception phase, whereas a competent interpretation of the entire cycle requires multiple aspects to be taken into account simultaneously.

Performance Challenges

The first step taken by the performer should be to absorb the three-page explanation of the notation as the dense texture, highly complex rhythms, detailed dynamics markings and extensive suggestions concerning performance along with, and most importantly, a plethora of symbols presenting a series of techniques and articulation types render a general analysis of the piece impossible. Pisati used several kinds of *tremolo* and *tremolando*, various *glissandi*, muted notes, harmonics, *tapping*, squeals produced using fingernails, and at the same time, interestingly enough, he completely avoided percussive effects.

It is important to become very familiar with the rhythmic sphere of the composition and the dynamics markings that define the technical choices. The piece is filled with extensive performance markings, which, if ignored, may result in misunderstanding the composer's intention²⁰. The graphic part of the pieces can also constitute a suggestion concerning the expression in individual movements. Phrasal arches, breath marks, applied rests, and visible texture provide useful indications for the performer even before they begin their work with the instrument.

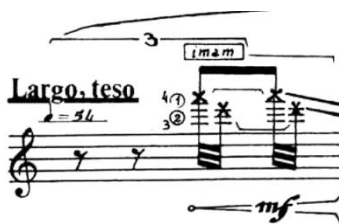
An interesting example which requires a holistic approach is the frequent use of the *tremolando* technique achieved by rapidly plucking two adjacent strings with alternating fingers. Although the composer emphasised that the fingering is an important factor in producing a faithful interpretation, the use of

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, pp. 58-59.

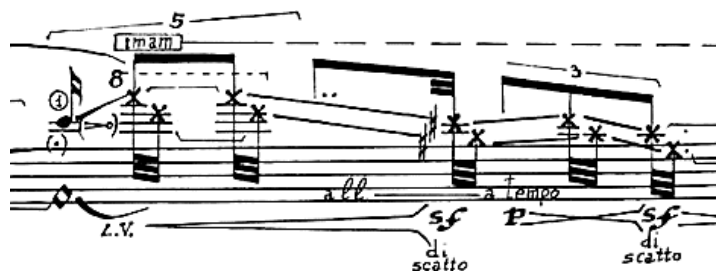
²⁰ The following markings can be encountered: *ora di slancio, frenetico e senza tempo sino a fermata; improvviso, un solo gest come un graffio; la parte inferiore come un lamento e ben risalto.*

iam, instead of the indicated *imam*²¹, enables faster and more fluid repetitions which allow more freedom in producing the entire sonoristic spectrum of sounds, because the notes marked with the symbol (see example 1):



Example 1. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 2

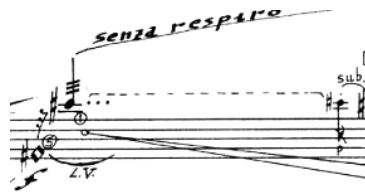
are muted with the fingers of the left hand, and executing the precisely indicated dynamics. Being aware of the repetitive pattern in the right hand also facilitates the execution of complex rhythms, as for each sixteenth note or triplet there can be one *iam* group, which provides a reference point for the piece's entire rhythmic layer. The indicated *sforzatos* are most easily achieved if always played with the *i* finger. Being aware of this creates further anchoring points within the intricate compositional fabric. The described sequence takes into account all aspects of the work from the start, which facilitates the interpretation of its subsequent sections (see example 2).



Example 2. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 2

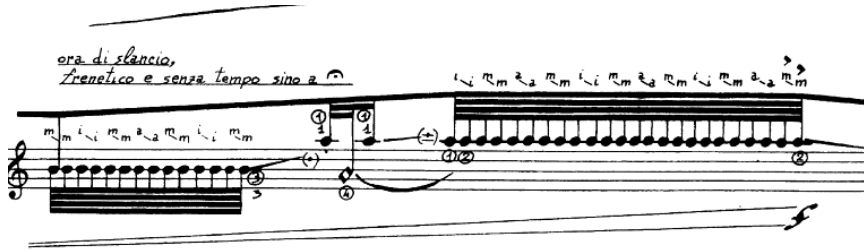
Tremolando is used repeatedly in various ways, which allows for different types of expression. It can be a repetition of a single note on a single string (see example 3):

²¹ The study can constitute an introduction to the development of the *iam* tremolo technique therefore it is advisable to practice selected sections using the fingering indicated by the composer. However, the proposed solution allows for a more precise execution of the artistic ideas of the piece.



Example 3. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 2

or a repetition of a note on two strings. In such a case it is worth maintaining the fingering indicated by the author because using the *apoyando* technique allows to obtain a selective, dense and incrementing series of notes (see example 4).



Example 4. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 3

The combination of *tremolandos* and muted *glissandi* has an ethereal character (see example 5).

They can also imitate the swelling of chords accompanied by resounding harmonics (see example 6).

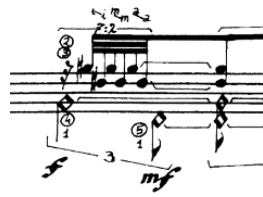
Muted notes, gradually transformed in harmonics, have a *quasi-spectral* character (see example 7)

On the other hand, three-string *tremolandos* create a frantic, albeit slightly unnerving, mood (see example 8).

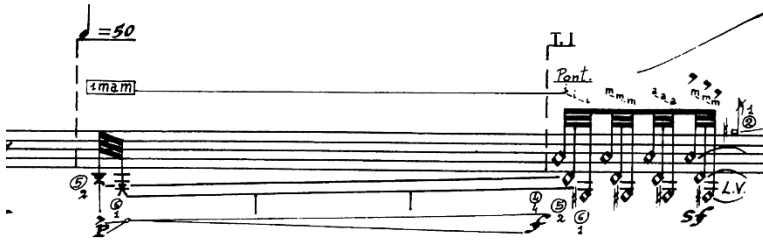
Tremolando can also be seen as the basis of form, as *Studio no. 4* is entirely based on this technique and allows to maintain a continuous and fluctuating narrative (see examples 11 and 12).



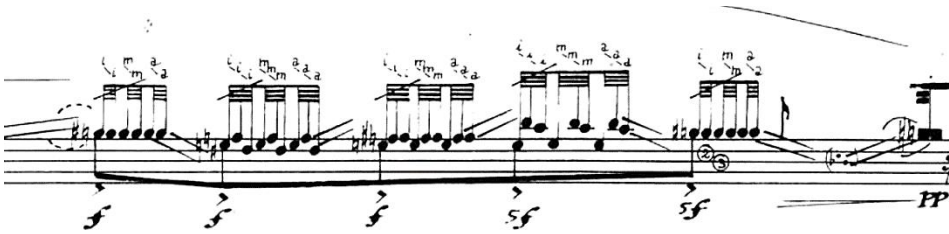
Example 5. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 4



Example 6. M. Pisati, *Studio no. 2*, p. 5

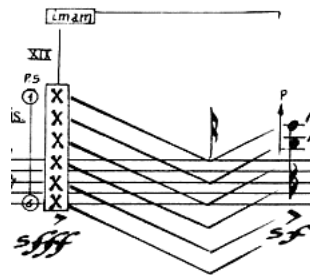


Example 7. M. Pisati, *Studio no. 3*, p. 7



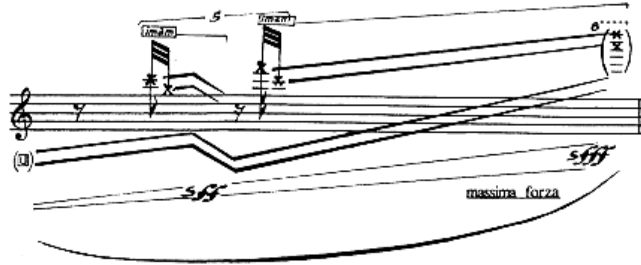
Example 8. M. Pisati, *Studio no. 3*, p. 10

Modifications, despite the author's indications, seem justified when replacing *tremolando* with a constant *rasgueado* in order to achieve *sfff* dynamics through striking six strings over a longer sound spectrum (see example 9):



Example 9. M. Pisati, *Studio no. 7*, p. 26

An also in the final section of *Studio no. 7* where using *rasgueado*, similarly as above, allows to release a greater emotional load (see example 10).



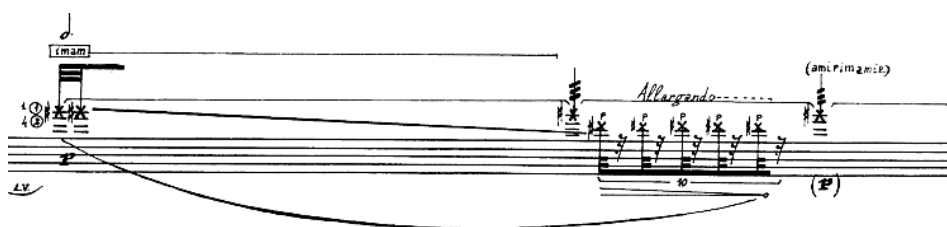
Example 10. M. Pisati, *Studio no. 7*, p. 27

The composer does not differentiate between right-hand muting techniques which leaves the guitarist with ample room to express themselves. Muting with the fingertips of the left hand emphasises the ambiguity of pitch, while shortening the strings with the fingernails allows to expose the marked pitches and achieve different expression. Touching the e^1 and b strings with the fingertips helps to create a background which allows to clearly show the lower voice, because the semitone (and microtone) downward passage is marked by pressing the g string with the thumb nail of the left hand (see example 11).

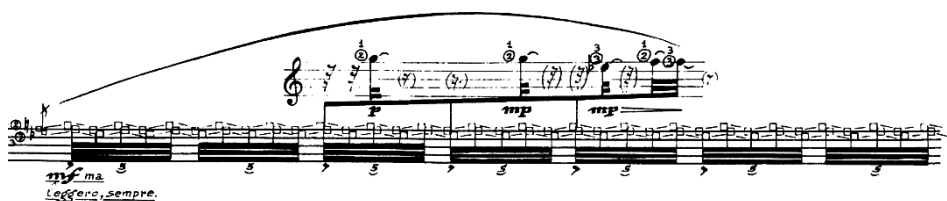
Example 11. M. Pisati, *Studio no. 4*, p. 12

An interesting transformation occurs in the final section of *Studio no. 4* where, in just a few seconds, a resonating *unisono* of a defined pitch transforms into a harmonic, produced by gently touching the string, then into an indefinite hum, by pressing the string a little harder, to finally become a full $g\sharp^2$ note, by pressing the string fully against the fret (see example 12).

From all the original sonoristic techniques, it is worth mentioning the basic segment of *Studio no. 3*, namely the background, which is created by rapidly and rhythmically moving a major second interval up and down by a second in quintuplets using only the left hand, from which single, traditional notes emerge produced irregularly with the right hand. This creates an interesting, if uneasy, aura which is increased by rhythmic irregularity (see example 13).



Example 12. M. Pisati, *Studio no. 4*, p. 15



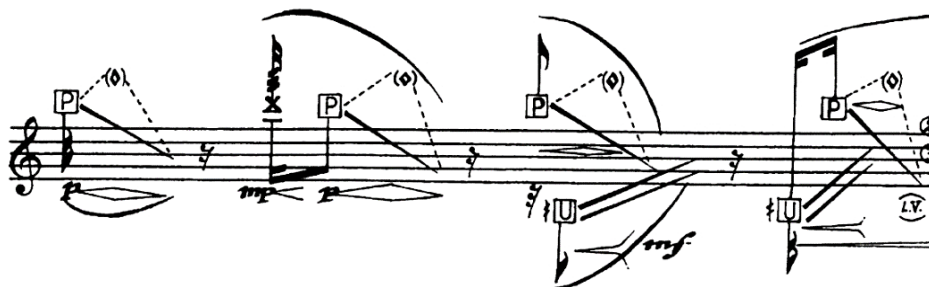
Example 13. M. Pisati, *Studio no. 3*, p. 7

The composer also frequently uses brushing along the bass strings marking not only the physical direction (right to left) but also the direction of the obtained interval. One or two strings can be used at the same time, and since these effects are generated using both hands, a frequent and parallel use of this technique is possible (see example 14).

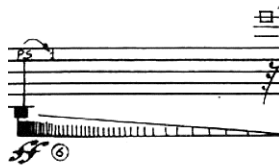
Non-standard nails on the thumb of the left hand are helpful in obtaining a louder and more piercing sound.

The cycle features several variations of *tapping* and *legato*. The most typical variation of those techniques is the sudden, increasingly faster but quieter, striking of the fret with just one finger of the left hand (see example 15).

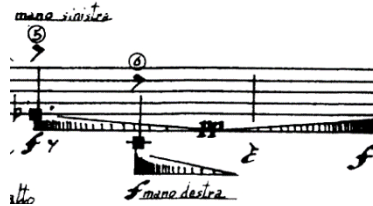
In a variation of this technique notes are produced with both hands which should be completely independent (see example 16).



Example 14. M. Pisati, *Studio no. 7*, p. 25



Example 15. M. Pisati, *Studio no. 7*, p. 25

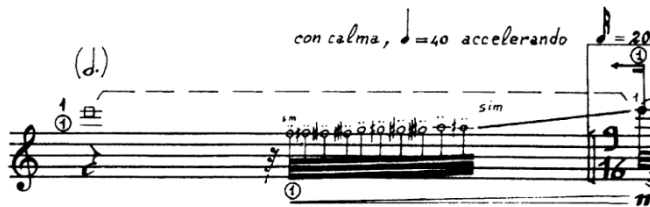


Example 16. M. Pisati, *Studio no. 7*, p. 26

A rare performance technique in guitar music is a specific type of *tapping* initiated by dynamically shortening the string with a finger of the left hand to then allow the right-hand fingers to strike the marked notes and produce a glassy, multiphonic hum effect (see example 17).

An increase in density and, as marked, the *stringendo* in the subsequent bar can be achieved by producing the note very quickly, using an unusual *legato* technique on both sides of the finger shortening the string (see example 18).

While some of the implemented techniques are not innovative *per se*, the way they are applied is, which only affirms the composer's imaginative compositional thinking. An example of this is the *glissando* technique which in 19th-century works, by Johann Kaspar Mertz²², for example, allowed for the melodies to be performed in a more *cantabile* fashion. Less often, like in works by Francisco Tárrega²³, it brought a light and humorous quality. Pisati completely breaks with those connotations of the *glissando* placing it in an unusual context of chaos, uneasy dynamism or grotesque lament (see examples 19 and 20).



Example 17. M. Pisati, *Studio no. 5*, p. 17

²² J.K. Mertz, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.

²³ F. Tárrega, *Alborada*, Francisco Tárrega: Collected Guitar Works, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.

Vorticoso (*senza alle pause & c.*)

$\text{♩} = 200, \text{sempre}$

mp — *stringendo*

Example 18. M. Pisati, *Studio no. 5*, p. 17

Example 19. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 4

(D. fis.)

pp *timidamento,*
(*come un lamento*)

Example 20. M. Pisati, *Studio no. 1*, p. 3

This also applies to harmonics – usually applied in subtle passages. In *Studio no. 2* the author builds them into a dissonant polyphony, which also contains multiphonics – the production of two notes on a single string at the same time. To produce sufficiently resonant harmonics, it is helpful to strike the string *molto ponticello* and to position the nails of the right hand perpendicularly to the string (see example 21).

Tutto d'un fiato $\text{♩} = 260$

P *Stringendo il più poss.*

Example 21. M. Pisati, *Studio no. 2*, p. 5

A convincing performance of *Sette studi* requires the guitarist to abandon classical aesthetics and treat the guitar as a tool for expressing sonoristic ideas. It is indispensable to carefully examine performance suggestions and to exaggerate all dynamics and articulation markings: *pp* should be limited to barely perceptible finger movements while *fff* or *sfff* should bring maximum volume and bright timbre along with the acceptance of any side sounds, which would be unacceptable in (post)classical pieces. It is therefore worth emphasizing the dynamic build-up over long sections using the full timbre range of the instrument: from the extreme *sul tasto* near the 12th fret, all the way to the *ponticello* where it is still possible to produce a high-volume sound. Following Mieczysław Tomaszewski's categorisation, a kind of "reinforcing interpretation"²⁴ would be indicated. An overly timid performance of this rather long cycle can cause the listener to instantly lose interest and make the subsequent studies and techniques completely incomprehensible. An indication for interpreting *Sette studi* could be the unique features of each study which put them in contrast to each other and allow to intrigue the listener. What follows is a simplified table describing selected elements which could constitute a basis for interpretation of each part (see Table 1).

Table 1. Statement of characteristic elements *Sette studi*

Studio	Distinctive Elements
no. 1	Harmonics connecting musical thoughts; clear delimitation of phrases marked by slurs.
no. 2	<i>Tutto d'un fiato</i> (on a single breath); resonant chords.
no. 3	Alternated segment application: quintuplet background and a quasi-spectral <i>tremolando</i> .
no. 4	<i>Tremolando</i> completely unifying the entire study.
no. 5	Quasi-rondo form: a recurring tapping motif alternated with material which is new or derived from previous studies.
no. 6	New performance technique: brushing across the strings with the fingernails.
no. 7	Conclusion: rests suspending the narrative, which consists of musical thoughts and techniques present in all the previous studies.

Source: own elaboration.

Sonoristic Elements in Selected Guitar Works

It may seem that the experience gained from working on studies with such a specific aura of timbres and the techniques is valuable only in the case of those studies, however, it appears that it can be applied to many other compositions,

²⁴ M. Tomaszewski, op. cit., p. 44.

although primarily to sonoristic works in which timbral aspects are one of the most important elements in the structure of a musical work. An extensive use of various types of *tremolando* in the *Sette studi* facilitate mastering a smooth *eami tremolo* in the outer parts of Tristan Murail's *Tellur*, makes one more sensitive to overtones produced by the instrument when moving the finger smoothly over consecutive frets, and help to maintain continuity between changing motifs (see example 22).

Tristan MURAIL
1977

The image shows four staves of musical notation for Example 22. The first staff is marked with a circled 'a' and contains a box with the letters 'e a m i' and four upward-pointing arrows above it. Below the staff, the text 'étouffé (dampened)' is written, followed by 'pppp' and a dashed line with 'cresc. poco a poco' written above it. The second staff has a dashed line with 'cresc. poco a poco' below it, followed by a box containing 'rasg' and 'e a m i' with four upward-pointing arrows. Below this is the text 'faire sortir iv. la (A emerges)'. The third staff has a box with 'ii' and two upward-pointing arrows, followed by a box with '16/22' and 'non rasg' above it, and 'p m i' below it. The fourth staff has a box with 'p a m i' above it, followed by a dashed line with 'cresc. poco a poco' below it, and another box with 'p a m i' above it.

Example 22. T. Murail, *Tellur*, p. 2

Alberto Ginastera, in his *Sonata* Op. 47, used several similar techniques which can be encountered in Pisati's cycle. One of those is the use of a "whistling sound"²⁵ obtained by sliding upward the string with the thumb and middle finger, or improvising with notes of an indefinite pitch produced near the sound hole. Based on the technique used in *Sette studi*, the section can be given original character by adequately pressing the strings with the fingertips or fingernails (see example 23).

The image shows a single staff of musical notation for Example 23. It features a series of upward-pointing arrows above the staff, indicating a 'ponticello' effect. The staff is marked with 'pp' at the beginning. At the end of the staff, there is a box with 'simile' above it and '6 sec.' below it.

Example 23. A. Ginastera, *Sonata* op. 47, *Scherzo*, vol. 89–90

²⁵ A. Ginastera, *Sonata* op. 47, performance indications, Boosey & Hawkes, London 1984.

In this part, the *Scherzo*, the composer suggests that the “interpretation of dynamics must allow for a maximum degree of contrast”²⁶, similarly to the *Sette studi*, an extreme implementation of the performance markings and emphasizing them with an appropriate timbre appear particularly suitable.

Using the full timbre palette in the first part of the *Vientulības sonāte* by Pēteris Vasks (*Pensieroso*) helps to form each motif, differentiate the expression, and at the same time maintain the tension that matches the uneven type of narrative. It is the imagination and sensitivity of the performer that determine which sonoristic devices to emphasise in order to give each movement individual character: degree of timbre use, speed of the glissandi, choice of the string on which to play the melody, or the decision to sustain particular notes. Similarly to the entire *Sette studi* cycle, it is worth to emphasize the contrasts between individual movements of the *Sonata: Pensieroso*, choppy and ephemeral, treated sonoristically; *Risoluto*, a toccata in nature, performed with rhythmic precision (especially in terms of rests) and expressive articulation; *Con dolore*, where the timbre is a device for shaping the melody as if it were sung with deep emotion, while resonant chords emphasise the solemn aura. It seems that also in the case of *Vientulības sonāte* a similar differentiation of subsequent parts could positively affect its reception by the listeners.

Conclusion

The described cycle requires a universal practice: a holistic approach towards interpretation, which takes into account all phases of the work's existence from the start, and in which a reflection on the composer's intention should immediately cause the search for a practical performance solution which allows appropriate expression and is clear to the listener. The emotional spectrum that can be experienced by the listener is incredibly wide and varies among individuals. Quiet dynamics can cause tension or, alternatively, a sense of stagnation and tranquillity, while unusual performance techniques can bring curiosity, shock or amusement. The author's own experience as a performer is that, first and foremost, the work does not leave one indifferent. Maurizio Pisati's studies invite the guitarist to explore the instrument's timbral capabilities, to be used extensively when performing any other work. Analysing the meaning of individual sections or complete movements in relation to the entire form is relevant also when it comes to the interpretation of works from all periods. The cycle described herein only accentuates this issue. In addition to being a space for expressing unusual musical ideas and emotions, as well as for enriching the

²⁶ Ibidem, p. 3.

technique, the sonoristic *Sette studi* can provide an incentive for composers to create guitar music and to use the instrument's rich capabilities in line with their personal artistic sensibilities.

References

Sources

- Ginastera Alberto, *Sonata* op. 47, legend, Boosey & Hawkes, London 1984.
- Mertz Johann Kaspar, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.
- Murail Tristan, *Tellur*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1978.
- Pisati Maurizio, *Sette studi*, Ricordi, Milano 1991.
- Tárrega Francisco, *Alborada*, [in:] *Francisco Tárrega: Collected Guitar Works*, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.
- Vasks Pēteris, *Vientulības sonāte*, Schott, Mainz 1993.
- www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wpcontent/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [access: 24 November 2022].
- www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [access: 24 November 2022].

Studies

- Josel Seth, Tsao Ming, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.
- Kostrzewska Hanna, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.
- Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, pp. 9–27, [<https://doi.org/10.31338/uw.9788323510024>].
- Sor Fernando, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, p. 16.
- Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstrans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.

Articles

- Droba Krzysztof, *Sonoryzm polski*, [in:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, vol. 1: *Eseje*, ed. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, pp. 277–281.
- Malinowski Wojciech, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, no. 4, pp. 31–43.
- Poszowski Antoni, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmoniczej*, “Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, Sopot 1967, pp. 163–166.

Szwajgier Krzysztof, *Sonoryzm i sonorystyka*, "Ruch Muzyczny" 2009, no. 10, pp. 6–10.

Dissertations

Lunn Robert Allan, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, (computer printout of a doctoral dissertation written under the supervision of D. Harris), The Ohio State University, Columbus 2010.

Vishnick Martin Lawrence, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, (computer printout of an unpublished doctoral dissertation written under the supervision of D. Smalley), City, University of London, London 2014.

Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie *Sette studi* Maurizia Pisatiego

Streszczenie

Kolorystyczne możliwości gitary klasycznej są cechą, która fascynowała kompozytorów zarówno w minionych epokach (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, s. 16), jak i w XX i XXI wieku. Wzrost zainteresowania barwą dźwięku w ostatnim stuleciu realizowany jest także w solowej literaturze gitarowej. Przykładem tego jest między innymi cykl etiud na gitarę solo *Sette studi* Maurizia Pisatiego. Dzieło to obrazuje, w jaki sposób sonorystyczne traktowanie instrumentu przekłada się na uzyskiwanie nowych jakości ekspresyjnych i artystycznych. W artykule zdefiniowane zostanie pojęcie „sonorystyki”, zasygnalizowana zostanie rola cyklu w dorobku kompozytora oraz przedstawione zostaną różnice pomiędzy procesem interpretacji opisywanych etiud a innymi kompozycjami tego typu. Opisane zostaną wyzwania techniczne i artystyczne, z którymi mierzy się wykonawca na każdym etapie pracy nad utworem – zapoznanie się ze skomplikowanym tekstem muzycznym i z bogatymi oznaczeniami wykonawczymi; odczytanie i realizacja zamysłu kompozytora; wyostrenie ekspresji, która ułatwi wciągnięcie słuchacza w oryginalny świat brzmieniowy. W artykule zostaną również zaprezentowane przykłady kilku innych utworów, których opanowanie i interpretację ułatwić może doświadczenie zdobyte podczas pracy nad *Sette studi*.

Słowa kluczowe: Maurizio Pisati, współczesna muzyka gitarowa, gitara klasyczna, etiudy na gitarę, sonorystyka.



<http://dx.doi.org/10.16926/em.2022.17.01>

Radosław WIECZOREK

<https://orcid.org/0000-0001-9245-2132>

Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie

e-mail: radoslawwieczorek@gmail.com

Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie *Sette studi* Maurizia Pisatiego

Jak cytować [how to cite]: Radosław Wieczorek, *Zarys sonorystyki gitarowej na przykładzie Sette studi Maurizia Pisatiego*, „Edukacja Muzyczna” 2022, nr 17, s. 193–209.

Streszczenie

Kolorystyczne możliwości gitary klasycznej są cechą, która fascynowała kompozytorów zarówno w minionych epokach (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, s. 16), jak i w XX i XXI wieku. Wzrost zainteresowania barwą dźwięku w ostatnim stuleciu realizowany jest także w solowej literaturze gitarowej. Przykładem tego jest między innymi cykl etud na gitarę solo *Sette studi* Maurizia Pisatiego. Dzieło to obrazuje, w jaki sposób sonorystyczne traktowanie instrumentu przekłada się na uzyskiwanie nowych jakości ekspresyjnych i artystycznych. W artykule zdefiniowane zostanie pojęcie „sonorystyki”, zasygnalizowana zostanie rola cyklu w dorobku kompozytora oraz przedstawione zostaną różnice pomiędzy procesem interpretacji opisywanych etud a innymi kompozycjami tego typu. Opisane zostaną wyzwania techniczne i artystyczne, z którymi mierzy się wykonawca na każdym etapie pracy nad utworem – zapoznawanie się ze skomplikowanym tekstem muzycznym i z bogatymi oznaczeniami wykonawczymi; odczytanie i realizacja zamysłu kompozytora; wyostrenie ekspresji, która ułatwi wciągnięcie słuchacza w oryginalny świat brzmieniowy. W artykule zostaną również zaprezentowane przykłady kilku innych utworów, których opisanie i interpretację ułatwić może doświadczenie zdobyte podczas pracy nad *Sette studi*.

Słowa kluczowe: Maurizio Pisati, współczesna muzyka gitarowa, gitara klasyczna, etudy na gitarę, sonorystyka.

Data zgłoszenia: 8.09.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 9.09.2022/13.09.2022

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 9.09.2022/10.10.2022

Data akceptacji: 11.12.2022

Sonorystyka – uwagi terminologiczne

Określeniem, czym jest „sonoryzm” oraz „sonorystyka”, zajęło się wielu badaczy, m.in. Krzysztof Sz wajgier¹, Hanna Kostrzewska², Iwona Lindstedt³ czy Krzysztof Droba⁴. „Sonorystyka” wydaje się być bardziej inkluzywnym terminem dla spektrum utworów, w których aspekt brzmieniowy i kolorystyczny odgrywa istotną rolę. W niniejszym artykule „sonorystyka” rozumiana jest w myśl definicji Antoniego Poszowskiego:

Sonorystyka:

- a) jest synonimem właściwości brzmieniowych dzieła i techniki zwanej czysto brzmieniową,
- b) obejmuje zagadnienia barwy dźwiękowej i całokształt zjawisk wpływających na jej realizację w utworze,
- c) stanowi nadrzędny czynnik konstrukcji dzieła, w którym wartości brzmieniowe są źródłem zasad technicznych i tektonicznych⁵.

Uzupełnieniem powyższego rozumienia jest definicja Wojciecha Malinowskiego, który sonorystykę traktuje jako złożony element dzieła muzycznego, na który składają się trzy rodzaje środków:

- 1) dobór współbrzmiających dźwięków,
- 2) barwa instrumentalna,
- 3) sposób realizacji współbrzmienia:
 - a) faktura płaszczyzny dźwiękowej,
 - b) środki wykonawczo-techniczne i artykulacyjne⁶.

Takie ujęcie pozwala swobodnie operować pojęciami „sonorystyki”, „brzmieniowości” i „barwy”, unikając kontrowersji w zakresie przyporządkowania gitarowych utworów sonorystycznych do „sonoryzmu” lat 60. i 70. XX wieku. Wymienne stosowanie tych pojęć może skutkować zatraceniem się w szeroko pojmowanej „sonorystyce” sonoryzmu, ustanowionego przez przedstawicieli polskiej szkoły kompozytorskiej – m.in. Krzysztofa Pendereckiego, Henryka Miłokaja Góreckiego czy Witolda Szalonka.

¹ Zob. K. Sz wajgier, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6.

² Zob. H. Kostrzewska, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.

³ Zob. I. Lindstedt, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

⁴ Zob. K. Droba, *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, AM im. Fryderyka Chopina w Warszawie, AM im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 277–281.

⁵ A. Poszowski, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmonicznego*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, PWSM, Sopot 1967, s. 163–166, cyt. za: I. Lindstedt, op. cit., s. 20.

⁶ W. Malinowski, *Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego*, „Muzyka” 1957, nr 4, s. 31–32.

Technicznym aspektem sonorystyki gitarowej – a więc klasyfikacją istniejących technik gitarowych, która może być wskazówką dla kompozytorów – zajęli się m.in. Martin Lawrence Vishnick⁷, Seth Josel wraz z Mingiem Tsao⁸, a także Robert Allan Lunn⁹. Opracowania nie uwzględniają jednak kontekstu poszczególnych utworów, a więc ich interpretacji i problemów wykonawczych (oraz ich rozwiązań). Także na gruncie polskim sonorystyczne traktowanie gitary w takim ujęciu nie było jak dotąd opisywane.

Sette studi a twórczość kompozytora

Maurizio Pisati jest absolwentem kompozycji oraz gitary w Konserwatorium Giuseppe Verdiego w Mediolanie, dzięki czemu łączy znajomość instrumentu z warszatem kompozytorskim¹⁰. Niemniej *Sette studi* jest pierwszym cyklem zaledwie trzech utworów¹¹ Pisatiego przeznaczonych *stricte* na gitarę klasyczną solo¹²; pod względem wykorzystanych środków wykonawczych – także najbardziej nowatorskim. Z uwagi na niższy poziom trudności, prostszą fakturę oraz nieco mniejszą ilość nowych technik, pięć *Ghiribizzi* może być dobrym wprowadzeniem do muzyki współczesnej dla młodszych gitarzystów, z kolei w *Caprichos de simios y burros* w większym stopniu eksplorowany jest aspekt rytmiczny niż brzmieniowy – w tym zakresie kompozytor czerpie z *Sette studi*. Artysta chętnie wykorzystuje gitarę w utworach kameralnych, do których często dodaje partię taśmy audio, wideo bądź audio-wideo. Ponadto tworzy muzykę do sztuk teatralnych, a także eksperymentuje z teatrem instrumentalnym. Barwową wyobraźnię Pisatiego można zaobserwować choćby w duetach na gitarę z instrumentami

⁷ Zob. M.L. Vishnick, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, niepublikowana rozprawa doktorska, City, University of London, Londyn 2014.

⁸ Zob. S.F. Josel, M. Tsao, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.

⁹ Zob. R.A. Lunn, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, rozprawa doktorska, The Ohio State University, Columbus 2010.

¹⁰ Źródło – www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [stan z 24.11.2022].

¹¹ Swoje umiejętności doskonalił pod okiem Salvatorego Sciarrina, na Międzynarodowych Letnich Kursach Muzyki Nowej w Darmstacie, a jego kompozycje wielokrotnie nagradzano w międzynarodowych konkursach kompozytorskich. W latach 1983–1989 grał na gitarze w założonym przez siebie Laboratorio Trio, jest założycielem zespołu muzyki współczesnej ZONE, w którym gra na gitarze midi i live electronics. Współpracuje z wieloma gitarzystami, m.in. Eleną Càsoli, Arturem Tallinim czy Magnusem Anderssonem. Źródło – www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wp-content/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [stan z 24.11.2022].

¹² *Poema della Luce* czy *CHAHACK* napisane są na gitarę i taśmę, ale opcjonalnie utwór można wykonać na gitarze solo.

melodycznymi¹³, które są fantazjami na temat opisywanych etiud. *Sette studi* jest ciekawym studium możliwości sonorystycznych gitary zarówno w kontekście twórczości Pisatiego, jak i roli gitary na przełomie XX i XXI wieku.

Wyzwania interpretacyjne

Inspiracją do skomponowania *Sette studi* dla Maurizia Pisatiego była nie tylko chęć eksploracji innowacyjnych technik wykonawczych i artykulacji, ale także wsłuchania się w wewnętrzne bogactwo brzmieniowe instrumentu i stworzenia alternatywnego mikroświata, w którym dźwięki – postrzegane jako tradycyjne – stanowią wyjątek na tle gęstej, nieuchwytnej faktury. Kompozytor dyskutuje zresztą z takim rozróżnieniem, zwracając uwagę, iż „[dźwięki] *konwencjonalne* i *niekonwencjonalne* stanowią jedynie pewną klasyfikację: stłumiony dźwięk nie jest wydobyty *inaczej*, to po prostu dźwięk o określonej wysokości i barwie”¹⁴. Zastosowanie szerokiej palety środków wykonawczych możliwe było dzięki wyobraźni Pisatiego oraz jego doświadczeniu jako gitarzysty, co czyni ten utwór idiomatycznym. Udowadniają to słowa twórcy, który stwierdził, że wskazana aplikatura „nie jest tylko sugestią i powinna być traktowana jako kluczowa dla wiernej interpretacji *Sette studi*”¹⁵. Niemniej, mimo szczegółowego zapisu, w wybranych przypadkach możliwe są bardziej optymalne rozwiązania wykonawcze, a część z nich zostanie przedstawiona w dalszej części artykułu.

Urzeczywistnienie wykreowanej przez kompozytora sonorystycznej aury cyklu nie tylko stawia przed gitarzystą wyzwania techniczne, ale i zmusza do kompleksowego traktowania dzieła, wbrew pokusie schematyczności, która narzuca się podczas pracy nad muzyką operującą tropami klasyczno-romantycznymi. Zgodnie z teorią interpretacji integralnej Mieczysława Tomaszewskiego, w przypadku utworów czerpiących z tradycji wyraźnie można wskazać chronologiczne stadia istnienia dzieła: w „fazie k o n c e p c j i twórczej”¹⁶ przedmiot badań stanowi tekst muzyczny – już pierwsze zetknięcie z utworem umożliwia jego ogólną analizę, w wyniku której wyłaniają się forma i główne myśli kompozytora. Przedmiotem „fazy r e a l i z a c j i artystycznej”¹⁷ jest tekst dźwiękowy stwarzany przez wykonawcę – początkowa praca nad utworem w wolnych

¹³ Mowa o: *ALP* – na gitarę i flet prosty basowy, *EY DE NET* – na gitarę i perkusję, *HABERGEISS* – na gitarę i klarnet basowy, *SAMBLANA* – na gitarę i saksofon tenorowy, *YEMELES* – na gitarę i głos, *ODOLGHES* – na gitarę i kontrabas, *DERSCIALET* – na gitarę i altówkę.

¹⁴ M. Pisati, *Sette studi*, słowo wstępne, Ricordi, Milano 1991 [tłum. własne].

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ M. Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2000, s. 58.

¹⁷ Ibidem.

tempach pozwala na opanowanie tekstu muzycznego oraz dążenie do doskonałości technicznej, w drugiej kolejności większą uwagę można skupić na aspekcie ekspresywnym, na realizacji oznaczeń wykonawczych oraz nadaniu wykonaniu indywidualnego rysu. Choć interpretacja będzie ewoluować, prawdopodobnie utwór można z powodzeniem wykonywać na koncertach, przechodząc do „fazy p e r c e p c j i estetycznej”¹⁸ – w której istnieje jako tekst słuchowy w pamięci odbiorcy – oraz rozpatrzeć go w „fazie r e c e p c j i kulturowej”¹⁹ – w której staje się tekstem symbolicznym, odebrany, zdekodowany i zwerbalizowany. Przygotowując *Sette studi*, niezwykle trudno jest zorganizować plan pracy w opisany sposób, gdyż fazy koncepcji i realizacji przenikają się, a wszelkie decyzje artystyczne immanentnie związane są z zagadnieniami technicznymi, które każdorazowo podejmowane są w kontekście fazy percepcji dzieła, a dla kompetentnej interpretacji cyklu istotne jest uwzględnienie wielu aspektów jednocześnie.

Wyzwania wykonawcze

Pierwszym krokiem podjętym przez wykonawcę powinno być przyswojenie trzystronicowej legendy objaśniającej zapis, gdyż gęsta faktura, wysoki stopień komplikacji rytmicznej, szczegółowe oznaczenia dynamiczne i rozwinięte sugestie wykonawcze oraz – przede wszystkim – bogactwo symboli przedstawiających szereg technik i rodzajów artykulacji uniemożliwiają ogólną analizę utworu. Kompozytor zastosował kilka rodzajów *tremola* i *tremolanda*, różnorodnych *glissand*, tłumionych dźwięków, flazoletów, *tappingu*, wydobywanych przy pomocy paznokci świstów, jednocześnie – co ciekawe – Pisati całkowicie zrezygnował z efektów perkusyjnych.

Ważne jest rzetelne zapoznanie się ze sferą rytmiczną kompozycji oraz oznaczeniami dynamicznymi, które definiują wybory techniczne. Utwór pełen jest wyczerpujących oznaczeń wykonawczych, których zlekceważenie może skutkować opacznym rozumieniem intencji twórcy²⁰. Sugestią dotyczącą ekspresji wybranych części może być także szata graficzna utworów: łuki frazowe, zaznaczone oddechy, stosowane pauzy i widoczna faktura, które stanowią wartościowy trop dla wykonawcy jeszcze zanim przystąpi do pracy z instrumentem.

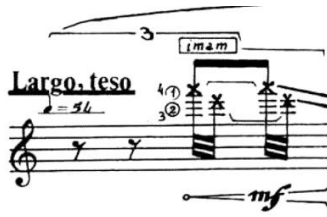
Ciekawym przykładem wymagającym całościowego podejścia jest często występująca w utworze technika *tremolando*, polegająca na bardzo szybkim i naprzemiennym uderzeniu dwóch sąsiednich strun. Choć kompozytor podkreślił, że aplikatura jest ważnym aspektem wiernej interpretacji, to stosowanie *iam*

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem, s. 58–59.

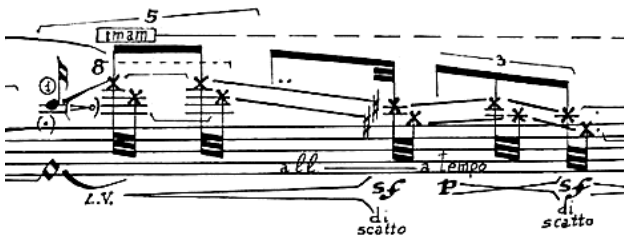
²⁰ Napotkać można oznaczenia takie, jak: *ora di slancio, frenetico e senza tempo sino a fermata; improvviso, un solo gest come un graffio; la parte inferiore come un lamento e ben risalto*.

zamiast wskazanego *imam*²¹ umożliwiłszy szybsze, płynniejsze repetycje pozwalające na swobodną realizację sonorystycznego pasma brzmień – gdyż dźwięki zaznaczone symbolem (zob. przykł. 1):



Przykład 1. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 2

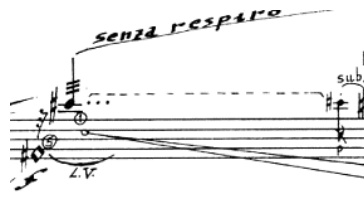
tłumione są palcami lewej ręki – oraz zarysowanie dokładnie zapisanej dynamiki. Świadomość powtarzanego schematu w prawej ręce ułatwia także wykonanie skomplikowanego rytmu, gdyż na każdą szesnastkę bądź triolę przypadać może jedna grupa *iam* – co stanowi punkt odniesienia dla całej warstwy rytmicznej etiudy. Zaznaczone *sforzata* najłatwiej zagrać każdorazowo palcem *i*, taka świadomość tworzy kolejne punkty oparcia na przestrzeni zawilej tkanki kompozycji. Opisana kolejność działania od początku uwzględnia wszystkie aspekty utworu, które zarazem ułatwią interpretację kolejnych jego segmentów (zob. przykł. 2).



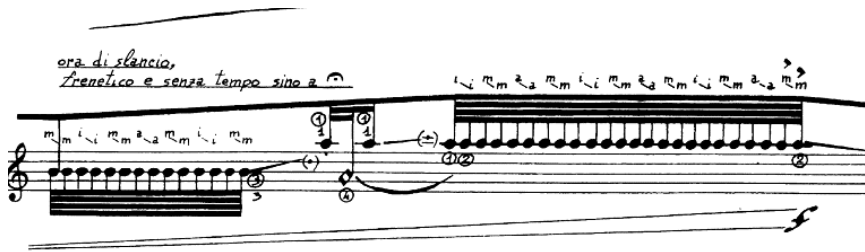
Przykład 2. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 2

Tremolando wykorzystywane jest wielokrotnie na różnorodne sposoby, dzięki czemu uzyskiwany jest odmienny rodzaj gestu ekspresyjnego. Może to być repetycja jednego dźwięku na jednej strunie (zob. przykł. 3) bądź repetycja dźwięku na dwóch strunach – w tym wypadku warto zachować aplikaturę wskazaną przez autora, gdyż gra *apoyando* pozwala na uzyskanie selektywnego, gęstego i narastającego szeregu dźwięków (zob. przykł. 4).

²¹ Etiuda może być pretekstem do rozwoju techniki tremolowej *imam*, dlatego jej wybrane fragmenty warto ćwiczyć aplikaturą wskazaną przez kompozytora. Jednak rozwiązanie, które proponuję, pozwala na bardziej precyzyjną realizację założeń artystycznych utworu.

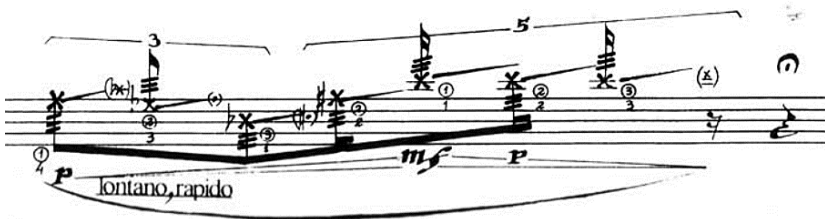


Przykład 3. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 2



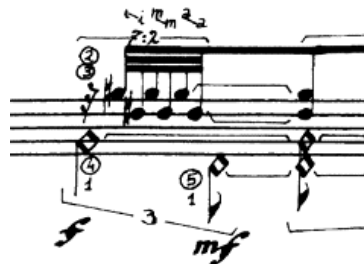
Przykład 4. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 3

Zwiewny charakter mają *tremolanda* w połączeniu z tłumionymi *glissandami* (zob. przykł. 5).



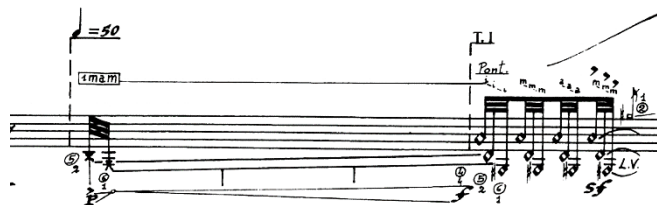
Przykład 5. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 4

Mogą one również imitować nabrzmiwanie akordów w anturazie brzących flażoletów (zob. przykł. 6).



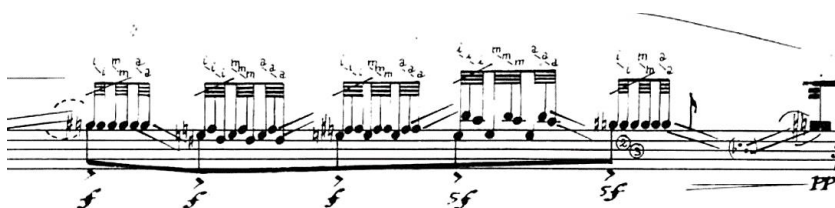
Przykład 6. M. Pisati, *Studio no. 2*, s. 5

Przytłumione dźwięki, stopniowo transformowane we flazolety, mają wyraz *quasi*-spektralny (zob. przykł. 7).



Przykład 7. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 7

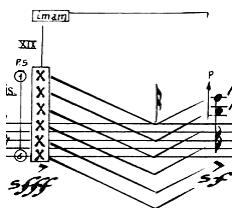
Z kolei *tremolanda* przez trzy struny wprowadzają frenetyczny, choć nieco nerwowy, nastrój (zob. przykł. 8):



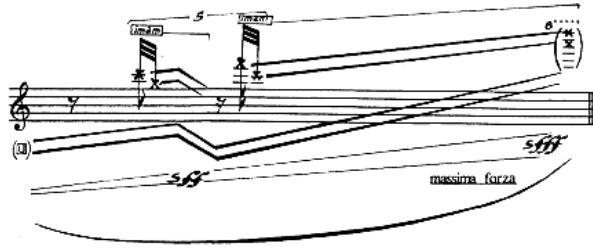
Przykład 8. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 10

Tremolando może mieć także charakter formotwórczy, gdyż *Studio no. 4* w całości oparte jest na tej technice i umożliwia zachowanie ciągłej i fluktuującej narracji (zob. przykł. 11 i 12).

Modyfikacje, wbrew wskazówkom autora, wydają się uzasadnione w przypadku zamiany *tremolanda* na ciągłe *rasgueado* – celem wydobycia dynamiki *sfff* poprzez uderzenie sześciu strun na przestrzeni dłuższego pasma dźwiękowego (zob. przykł. 9) oraz w finałowym segmencie *Studio no. 7*, gdzie zastosowanie *rasgueado*, podobnie jak powyżej, umożliwia uwolnienie większego ładunku emocjonalnego (zob. przykł. 10).



Przykład 9. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 26



Przykład 10. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 27

Kompozytor nie różnicuje tłumienia strun prawą ręką, niemniej w tym zakresie pozostawia to gitarzyście spore pole do wykazania się. Tłumienie opuszkami lewej ręki uwydatnia niedookreśloność wysokości dźwięków, a skracanie strun paznokciami tej ręki pozwala wyeksponować zaznaczone wysokości oraz uzyskać odmienną ekspresję. Dotykane opuszkami strun e^1 i h pomaga stworzyć tło, na którym głos dolny rysuje się wyraźnie, ponieważ półtonowy (oraz mikrotonowy) pochód w dół zaznaczony jest poprzez dociskanie struny g paznokciem kciuka lewej ręki (zob. przykł. 11).

Musical score for guitar, Example 11. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and contains several notes with stems pointing downwards, some marked with 'sim' (sustained) and 'pp' (pianissimo). Below the staff, there are several horizontal lines representing strings, with some notes marked with 'sim' and 'pp'. The score includes various dynamic markings and performance instructions. There are also some handwritten notes in Italian: "La parte superiore leggerissima e scintillante" and "La parte inferiore come un canto e ben in risalto".

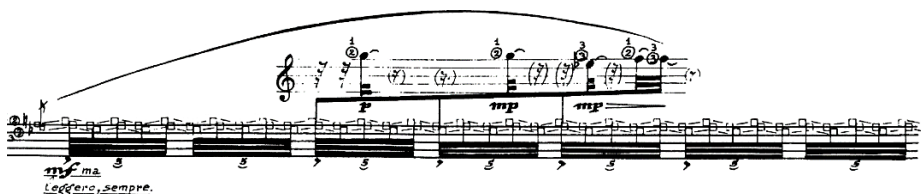
Przykład 11. M. Pisati, *Studio no. 4*, s. 12

Ciekawą transformację można zaobserwować w końcowym fragmencie *Studio no. 4*, gdzie na przestrzeni kilku sekund rozchodzące się *unisono* o określonej wysokości przemienia się we fłażolet (wydobywany przy pomocy delikatnego dotknięcia struny), następnie w nieokreślony szum (poprzez *dociskanie* struny nieco mocniej), a finalnie staje się stojącym dźwiękiem gis^2 (przez pełne przyciśnięcie struny do progu) (zob. przykł. 12).

Musical score for guitar, Example 12. It features a complex texture with multiple staves. The top staff has a treble clef and contains several notes with stems pointing downwards, some marked with 'sim' (sustained) and 'pp' (pianissimo). Below the staff, there are several horizontal lines representing strings, with some notes marked with 'sim' and 'pp'. The score includes various dynamic markings and performance instructions. There are also some handwritten notes in Italian: "Allargando" and "(ami Pizzicato)".

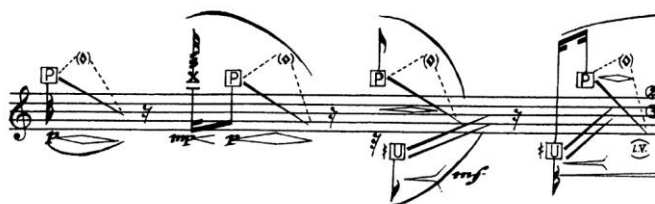
Przykład 12. M. Pisati, *Studio no. 4*, s. 15

Wśród oryginalnych środków sonorystycznych warto wyróżnić podstawowy segment *Studio no. 3*, a mianowicie tło – powstające w wyniku szybkiego, miarowego przesuwania w kwintolach interwału sekundy wielkiej o sekundę w górę i w dół jedynie przy pomocy lewej ręki – z którego wyłaniają się pojedyncze, tradycyjnie dźwięki, wydobywane nieregularnie prawą ręką. Całość tworzy ciekawą, choć niespokojną, aurę, którą wzmacnia nieregularność rytmiczna (zob. przykł. 13).



Przykład 13. M. Pisati, *Studio no. 3*, s. 7

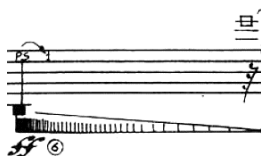
Kompozytor chętnie korzysta także z tarcia wzdłuż strun basowych, zaznaczając nie tylko fizyczny kierunek (prawo–lewo), ale i kierunek uzyskanego interwału. Dotyczyć to może jednej bądź dwóch strun jednocześnie, a ponieważ efekty te generowane są przy wykorzystaniu obu rąk, możliwe jest gęste, równoległe stosowanie tej techniki (zob. przykł. 14).



Przykład 14. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 25

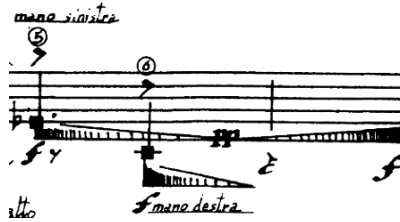
W uzyskaniu donośniejszego i bardziej przenikliwego dźwięku pomaga niestandardowe zapuszczenie paznokcia na kciuku lewej ręki.

W cyklu wykorzystanych zostało kilka odmian *tappingu* bądź *legata*. Najbardziej typowym jest nagłe – coraz szybsze, choć cichsze – uderzenie progu jedynie palcem lewej ręki (zob. przykł. 15).



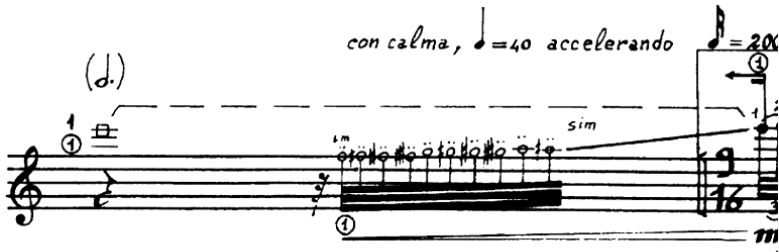
Przykład 15. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 25

Występuje także wariacja tej techniki, gdzie dźwięki wydobywane są przy pomocy obu rąk, które powinny charakteryzować się pełną niezależnością (zob. przykł. 16).



Przykład 16. M. Pisati, *Studio no. 7*, s. 26

Rzadko spotykanym środkiem wykonawczym w literaturze gitarowej jest specyficzny rodzaj *tappingu*, podczas którego palec lewej ręki najpierw dynamicznie skraca strunę, a następnie palce prawej uderzają zaznaczone dźwięki i efekt szklistego, multifonicznego szumu (zob. przykł. 17).



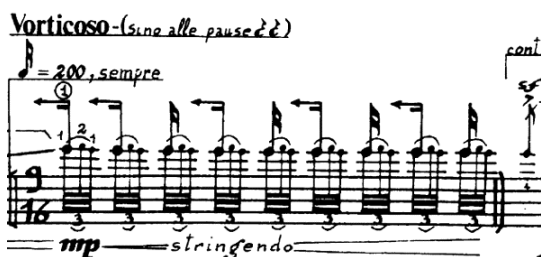
Przykład 17. M. Pisati, *Studio no. 5*, s. 17

Zagęszczanie oraz – jak zapisano – *stringendo* w kolejnym takcie udaje się uzyskać dzięki bardzo szybkiemu wydobywaniu dźwięku, korzystając z nietypowego *legata* z obu stron palca skrcającego strunę (zob. przykł. 18).

Część z wykorzystanych technik nie jest nowatorska *per se*, ale sposób ich zastosowania już tak, co potwierdza przewrotną myśl kompozytorską twórcy. Przykładem jest technika *glissando*, która w XIX-wiecznych utworach, np. Johanna Kaspara Mertza²², częstokroć umożliwia śpiewne prowadzenie melodii; rzadziej – jak na choćby u Francisca Tárregi²³ – zyskuje walor lekki i humorystyczny. Pisati całkowicie zrywa z tymi konotacjami *glissanda* i osadza je w niezwykłym kontekście chaosu, niespokojnego dynamizmu bądź karykaturalnego lamentu (zob. przykł. 19 i 20).

²² J.K. Mertz, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.

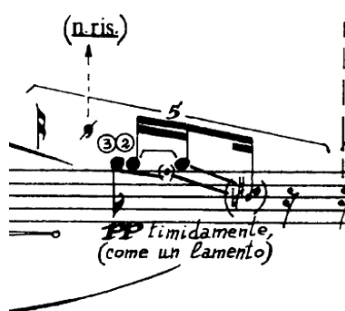
²³ F. Tárrega, *Alborada*, Francisco Tárrega: Collected Guitar Works, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.



Przykład 18. M. Pisati, *Studio no. 5*, s. 17



Przykład 19. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 4

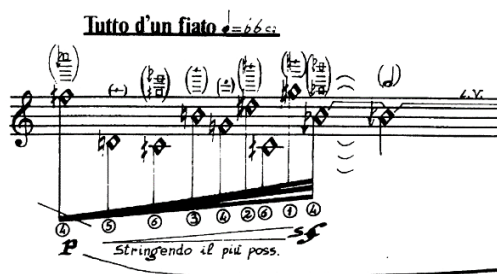


Przykład 20. M. Pisati, *Studio no. 1*, s. 3

Dotyczy to również flażoletów – zwykle używanych w delikatnych fragmentach; w *Studio no. 2* autor buduje z nich dysonujący wielodźwięk, składający się również z multifonów – wydobycia dwóch dźwięków na jednej strunie. W odpowiednio nośnym wydobyciu flażoletów pomaga uderzenie struny *molto ponticello* oraz prostopadłe ustawienie paznokci prawej ręki względem struny (zob. przykł. 21).

Przekonujące wykonanie *Sette studi* wymaga od gitarzysty porzucenia klasycznych ram estetycznych i spojrzenia na gitarę jako narzędzie służące do ucieleśnienia idei sonorystycznych. Nieodzowne jest dokładne przeanalizowanie sugestii wykonawczych oraz wyolbrzymienie wszystkich realizowanych oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych; tak więc *pp* powinno ograniczać się do ledwie

zauważalnego ruchu palców, z kolei *fff* czy *sfff* – skłaniać do maksymalnego wolumenu i jaskrawej barwy dźwięku, a także akceptacji wszelkich przydźwięków – absolutnie nie do przyjęcia w (post)klasycznym repertuarze. Narastanie dynamiczne na przestrzeni długich fragmentów warto zatem podkreślić, korzystając z pełnego zakresu kolorystycznego instrumentu – począwszy od ekstremalnego *sul tasto* w okolicach XII progu, po *ponticello* do miejsca, w którym nadal możliwe jest wydobywanie dźwięku o dużym natężeniu. Posługując się klasyfikacją Mieczysława Tomaszewskiego, wskazany byłby rodzaj „interpretacji w z m a c - n i a j ą c e j”²⁴. Zanadto nieśmiałe wykonanie – dość długiego cyklu – może sprawić, że słuchacz momentalnie straci zainteresowanie, a kolejne etudy i techniki będą dla niego zupełnie niezrozumiałe. Wskazówką dla interpretatora *Sette studi* mogą być unikalne cechy każdej z etud, które skontrastują je względem siebie i pozwolą dodatkowo zaciekawiać odbiorcę. Poniżej przedstawiono uproszczoną tabelę opisującą wybrane elementy, wokół których można zbudować interpretację poszczególnych ogniw (zob. tab. 1).



Przykład 21. M. Pisati, *Studio no. 2*, s. 5

Tabela 1. Zestawienie elementów charakterystycznych *Sette studi*

Studio	Elementy charakterystyczne
no. 1	Flażolety spajające myśli muzyczne; wyraźne wydzielenie fraz zaznaczonych łukami.
no. 2	<i>Tutto d'un fiato</i> (na jednym oddechu); wybrzmiewające wielodźwięki.
no. 3	Naprzemiennie stosowane segmenty: tło w kwintolach oraz quasi-spektralne <i>tremolando</i> .
no. 4	<i>Tremolando</i> całkowicie spajające etiudę.
no. 5	Forma quasi-ronda – powracający motyw tappingu, przeplatany materiałem nowym bądź wywodzącym się z poprzednich etud.
no. 6	Nowy środek wykonawczy – tarcie paznokciami w poprzek strun.
no. 7	Konkluzja – pauzy zawieszające narrację, na którą składają się myśli muzyczne i techniki obecne we wszystkich poprzednich etiudach.

Źródło: opracowanie własne.

²⁴ M. Tomaszewski, op. cit., s. 44.

Elementy sonorystyczne w wybranych utworach na gitarę

Doświadczenie wyniesione z pracy nad etudami o tak specyficznej aurze brzmieniowej i zastosowanych technikach może wydawać się wartościowe jedynie w ich przypadku, jednakże okazuje się, że można je odnieść do wielu innych kompozycji, choć dotyczy to przede wszystkim utworów sonorystycznych, dla których wartości brzmieniowe są jednym z najważniejszych elementów konstrukcji dzieła muzycznego. Obszernie stosowane w *Sette studi* różne rodzaje *tremolanda* ułatwią wyćwiczenie płynnego *tremolo e ami* w skrajnych częściach *Tellur* Tristana Muraila, uwrażliwią na wydobywane z instrumentu alikwoty podczas płynnego przenoszenia palca nad kolejnymi progami, a także pomogą w zachowaniu ciągłości pomiędzy zmieniającymi się motywami (zob. przykł. 22).

Tristan MURAIL
1977

②

étouffé (dampened)

pppp ----- cresc. poco a poco -----

rasg

----- cresc. poco a poco -----

faire sortir le La (A emerges) (e a m i)

ii

18/22

mon rasg

p m i

p

p a m i

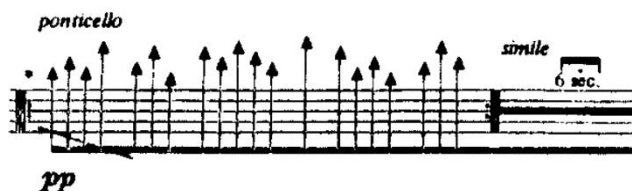
p m i

----- cresc. poco a poco -----

Przykład 22. T. Murail, *Tellur*, s. 2

Alberto Ginastera w *Sonacie* op. 47 zastosował kilka pokrewnych technik, które napotkać można w cyklu Pisatiego. Zalicza się do nich wydobywanie „gwizdzącego dźwięku²⁵” przy pomocy kciuka i palca środkowego ciągnących strunę wzdłuż, czy improwizacja na dźwiękach o nieokreślonej wysokości, wydobywanych w okolicy otworu rezonansowego. Czerpiąc z techniki zastosowanej w *Sette studi*, fragmentowi można nadać oryginalny wyraz, odpowiednio dociskając struny opuszkami bądź paznokciami (zob. przykł. 23).

²⁵ A. Ginastera, *Sonata* op. 47, objaśnienia wykonawcze, Boosey & Hawkes, London 1984 [tłum. własne].



Przykład 23. A. Ginastera, *Sonata* op. 47, *Scherzo*, t. 89–90

W tej części – w *Scherzu* – kompozytor sugeruje, że „interpretacja dynamiki powinna umożliwić maksymalny stopień kontrastu”²⁶, podobnie jak w *Sette studi*, ekstremalna realizacja oznaczeń wykonawczych oraz dodatkowe ich podkreślenie odpowiednią barwą wydają się być wyjątkowo trafne.

Korzystanie z pełnej palety kolorystycznej w pierwszej części *Vientulības sonāte* Pēterisa Vaska (*Pensieroso*) pomaga ukształtować każdy motyw, zróżnicować ekspresyjnie, jednocześnie podtrzymać napięcie, które koresponduje z rwanym typem narracji. Od wyobraźni i wrażliwości wykonawcy zależy, jakie środki sonorystyczne podkreśli, aby nadać części osobistego charakteru: stopień wykorzystania barwy, prędkość *glissanda*, wybór struny, na której grana jest melodia, czy decyzja o wybrzmiewaniu poszczególnych dźwięków. Podobnie jak pełny cykl *Sette studi*, *Sonatę* warto skonstrastować na przestrzeni kolejnych ogniw: *Pensieroso* – porwane i ulotne, traktowane sonorystycznie, *Risoluto* – o charakterze toccaty, wykonane z rytmiczną precyzją (zwłaszcza w zakresie pauz) i wyrazistą artykulacją, *Con dolore* – w którym barwa jest środkiem do śpiewnego i przejmującego kształtowania melodii, a wybrzmiewające wielodźwięki podkreślają doniosłą aurę. Wydaje się, że także w przypadku *Vientulības sonāte* podobne zróżnicowanie kolejnych części pozytywnie wpłynie na odbiór słuchaczy.

Podsumowanie

Uniwersalną praktyką – do której zmusza opisywany cykl – jest holistyczne podejście do interpretacji, od początku uwzględniające wszystkie fazy istnienia dzieła, w którym refleksja nad intencją twórcy momentalnie powinna łączyć się z poszukiwaniem praktycznego rozwiązania wykonawczego, umożliwiającego nadanie odpowiedniej ekspresji oraz czytelnego dla słuchacza. Paleta emocji, których może doświadczyć odbiorca, jest wyjątkowo szeroka, choć przyjmowana bardzo indywidualnie: cicha dynamika może generować napięcie, bądź przeciwnie – stagnację i poczucie spokoju, nietypowe środki – ciekawość, szok lub rozbawienie. Z własnego doświadczenia jako wykonawcy wynika, że przede wszystkim utwór nie pozostawia obojętnym. Etiudy Maurizia Pisatiego skłaniają

²⁶ Ibidem, s. 3 [tłum. własne].

gitarzystę do eksploracji możliwości kolorystycznych instrumentu, z których warto szeroko korzystać, wykonując dowolne kompozycje. Rozważanie znaczenia odcinków lub pełnych ogniw w kontekście całej formy jest zresztą istotne w przypadku interpretacji utworów ze wszystkich epok – na tle opisywanego cyklu ten problem jedynie rysuje się jeszcze wyraźniej. Sonorystyczne *Sette studi* mogą być – poza przestrzenią do wyrażenia niespotykanych idei muzycznych i emocji, oraz wzbogacenia aparatu technicznego – kolejną zachętą dla kompozytorów do tworzenia na gitarę i wykorzystania jej bogatych możliwości zgodnie z osobistą wrażliwością artystyczną.

Bibliografia

Źródła

- Ginastera Alberto, *Sonata* op. 47, legenda, Boosey & Hawkes, London 1984.
Mertz Johann Kaspar, *Elegy*, Theodore Presser Company, Malvern 2000.
Murail Tristan, *Tellur*, Editions Musicales Transatlantiques, Paris 1978.
Pisati Maurizio, *Sette studi*, Ricordi, Milano 1991.
Tárrega Francisco, *Alborada*, [w:] *Francisco Tárrega: Collected Guitar Works*, Chanterelle Verlag, Heidelberg 2001.
Vasks Pēteris, *Vientulības sonāte*, Schott, Mainz 1993.
www.mauriziopisati.com/mauriziopisati/wpcontent/uploads/2014/12/mpCatalogueBioDisc2009.pdf [stan z 24.11.2022].
www.neuguitars.com/2015/10/27/interview-with-maurizio-pisati-by-andrea-aguzzi-march-2010 [stan z 24.11.2022].

Opracowania

- Josel Seth, Tsao Ming, *The Techniques of Guitar Playing*, Bärenreiter, Kassel 2010.
Kostrzevska Hanna, *Sonorystyka*, Ars Nova, Poznań 1994.
Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, [<https://doi.org/10.31338/uw.9788323510024>].
Sor Fernando, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832.
Tomaszewski Mieczysław, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonstruksans*, Akademia Muzyczna, Kraków 2000.

Artykuły

- Droba Krzysztof, *Sonoryzm polski*, [w:] *Kompozytorzy polscy 1918–2000*, t. 1: *Eseje*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 277–281.

Malinowski Wojciech, Problem sonorystyki w „Mitach” Karola Szymanowskiego, „Muzyka” 1957, nr 4, s. 31–43.

Poszowski Antoni, *Zagadnienia sonorystycznej techniki harmoniczej*, „Zeszyty Naukowe PWSM w Sopocie”, Sopot 1967, s. 163–166.

Szwajgier Krzysztof, *Sonoryzm i sonorystyka*, „Ruch Muzyczny” 2009, nr 10, s. 6–10.

Dysertacje

Lunn Robert Allan, *Extended Techniques for the Classical Guitar: A Guide for Composers*, (wydruk komputerowy dysertacji doktorskiej pisanej pod kierunkiem D. Harrisa), The Ohio State University, Columbus 2010.

Vishnick Martin Lawrence, *A Survey of Extended Techniques on the Classical Six-String Guitar with Appended Studies in New Morphological Notation*, (wydruk niepublikowanej rozprawy doktorskiej pisanej pod kierunkiem D. Smalleya), City, University of London, London 2014.

Guitar Sonoristics in *Sette studi* by Maurizio Pisati

Abstract

The tone colour capabilities of the classical guitar have fascinated composers of earlier periods (F. Sor, *Method for the Spanish Guitar*, Cocks & Co, London 1832, p. 16) as well as those of the 20th and 21st centuries. The growing interest in timbre in the past century is also apparent in solo guitar music. An example of this is a collection of studies for guitar solo entitled *Sette studi* by Maurizio Pisati. This work illustrates how the sonoristic approach towards the instrument allows to achieve new expressive and artistic qualities. This article aims to define the concept of “sonoristics”, indicate the role of the cycle among the composer’s works, and present the differences between the interpretation of the described studies and other works of the same type. Furthermore, the author shall describe the technical and artistic challenges the performer is faced with at each stage of working on the piece: familiarizing oneself with a complex music score and abundant performance markings; understanding and performing the composer’s intentions; sharpening the expression to help draw the listener into an original soundscape. The article will also present several examples of other works, the learning and interpretation of which can be facilitated by the experience gained while working on *Sette studi*.

Keywords: Maurizio Pisati, contemporary guitar music, classical guitar, studies for guitar, sonoristics.

