

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.14>

Łukasz DOBROWOLSKI

<https://orcid.org/0009-0008-8035-4808>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

e-mail: dobrowolski.krakow@gmail.com

Pierwsze koncerty gitarowe w XX wieku – kompozytor a wykonawca *

Jak cytować [how to cite]: Ł. Dobrowolski, *Pierwsze koncerty gitarowe w XX wieku – kompozytor a wykonawca*, „Edukacja Muzyczna” 2024, t. 19, s. 301–318, <http://dx.doi.org/10.16926/em.2024.19.14>.

Streszczenie

Artykuł porusza problematykę współpracy kompozytorów i wykonawców, która zaowocowała powstaniem pierwszych w XX wieku koncertów gitarowych i odegrała kluczową rolę w kształtowaniu się tego gatunku. Analizowane zagadnienia nie są szeroko opisane w literaturze. Historia pierwszych prób kompozytorskich w obszarze gatunku koncertu na gitarę z orkiestrą po około stuletniej przerwie jest prawie nieznaną. Artykuł jest efektem badań twórczej aktywności zarówno kompozytorów, jak i wirtuozów gitary tamtych czasów. Niniejszy tekst oparty jest w dużym stopniu na materiałach źródłowych, które stanowią listy, wywiady, pamiętniki oraz inne wypowiedzi artystów, a także osób z ich otoczenia. Pierwsze koncerty gitarowe powstawały w bardzo różnych i odległych miejscach na świecie, stąd też temat ten będzie wymagał dalszych badań i uzupełnień.

Artykuł przedstawia również szereg nieznanych powszechnie faktów związanych z najwybitniejszymi dziełami tego okresu: *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga oraz *Koncertem nr 1 D-dur* op. 99 Maria Castelnuovo-Tedesco. W szczególności autor koncentruje się na wybranych wątkach współpracy kompozytorów i gitarzystów związanych z genezą tych utworów, odnosząc się do problemów, które budziły wątpliwości, pozostawały niejasne bądź wywoływały dyskurs badaczy.

Słowa kluczowe: koncert gitarowy, współpraca kompozytora z wykonawcą, Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, Mario Castelnuovo-Tedesco, Andrés Segovia, Boris Asafjew.

* Publikacja wsparta przez program „Inicjatywa Doskonałości – Uczelnia Badawcza” w Uniwersytecie Jagiellońskim, 2024 r.

Data zgłoszenia: 4.08.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 19.08.2024/31.08.2024

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 19.08.2024/19.08.2024

Data akceptacji: 11.11.2024

Repertuar muzyki gitarowej XX wieku – w odróżnieniu od wieków wcześniejszych – oprócz dzieł napisanych przez gitarzystów obejmuje liczną grupę utworów autorstwa kompozytorów, którzy nigdy nie grali na tym instrumencie. Podejmowane przez nich próby nie były zadaniem łatwym. Wiązały się z koniecznością poznania przez tych twórców możliwości, ale też i ograniczeń gitary. Nierzadko podejmowane wysiłki prowadziły do albo zbyt dużego uproszczenia faktury tego instrumentu, co wpływało niekorzystnie na ostateczną jakość brzmienia utworu, albo też powstawały dzieła daleko wykraczające poza techniczne możliwości wykonawców. W tym drugim przypadku otwierały się jednak przed owymi kompozycjami dalsze perspektywy. Ważną rolę dla ich przyszłego miejsca i znaczenia w repertuarze muzyki gitarowej zajmowali wirtuozi tego instrumentu. Od wieków posiadali oni umiejętności sprawnego transkrybowania na gitarę utworów pierwotnie napisanych na inną obsadę wykonawczą.

Znaczenie i autorytet kompozytora w wieku XX nakładał jednak na wykonawców wiele ograniczeń natury wewnętrznej i zewnętrznej. Zdecydowanie łatwiej im było uprościć fakturę lub zmienić rejestr wysokości poszczególnych dźwięków, niż wzbogacić utwór o dźwięki dodatkowe czy głosy kontrapunkcyjne. Stopień tych ograniczeń zależny był jednak od autorytetu i osobowości artysty-wirtuoza i jego relacji z kompozytorem dzieła.

Niezależnie od tego, na przestrzeni lat następował wzrost sprawności technicznej gitarzystów, dla których utwory – wcześniej uważane za niewykonalne – stanowiły artystyczne wyzwanie, które podejmowali, wprowadzając dzieła te do repertuaru gitarowego¹. Jednakże utwory pisane przez kompozytorów niegitarzystów najczęściej powstawały we współpracy z wirtuozami tego instrumentu, a często pisane były z inspiracji wykonawców albo na ich zamówienie². Współpraca ta nierzadko owiana była tajemnicą, stanowiąc twórczą synergię albo pozostając wyłącznie inspiracją. Jednak na pewnym etapie powstawania dzieła najczęściej dochodziło do pewnego rodzaju adaptacji utworu przez gitarzystę, który z reguły przygotowywał utwór do premierowego wykonania przez siebie tej kompozycji. Zatem opracowanie to musiało spełniać kryterium praktycznego wykonania koncertowego dostosowanego do techniczno-warsztatowych możliwości instrumentalisty i jego artystycznej interpretacji utworu.

¹ Jednym z najbardziej charakterystycznych przykładów takich utworów jest *Toccata* na gitarę Joaquína Rodriga z 1933 roku, która swoją premierę miała dopiero 73 lata po jej napisaniu, już po śmierci kompozytora, w Madrycie 1 czerwca 2006 roku.

² Spośród gitarzystów szczególne zasługi w poszerzaniu repertuaru na ten instrument, dzięki inicjacji twórczej kooperacji z kompozytorami nieposiadającymi umiejętności gry na gitarze, mieli Andrés Segovia (1893–1987), Julian Bream (1933–2020), Narciso Yepes (1927–1997) czy Regino Sainz de la Maza (1896–1981).

Pierwsze koncerty na gitarę z orkiestrą w XX wieku

Szczególnie interesująca sytuacja występowała w obszarze gatunku koncertu na gitarę, bądź gitary z towarzyszeniem orkiestry. Nakładały się tu umiejętności komponowania większej formy instrumentalnej i swobodnego posługiwania się aparatem orkiestrowym – ze sprawnym operowaniem instrumentem solowym, którego partia powinna odznaczać się pierwiastkiem wirtuozowskim. Stąd na gruncie koncertu gitarowego miała miejsce niezwykle intrygująca i warta szczególnej uwagi współpraca kompozytorów i gitarzystów. To ona przyczyniła się do odrodzenia w XX wieku gatunku koncertu na ten instrument z orkiestrą.

Po około stuletnim okresie nieobecności tego gatunku w polu zainteresowania kompozytorów najprawdopodobniej pierwsza próba napisania koncertu na gitarę z orkiestrą w XX wieku została podjęta przez meksykańskiego kompozytora niegitarzystę Manuela Ponce'a (1882–1948), jeszcze w 1928 roku za namową Andrésa Segovii. Był on już wtedy autorem m.in. *Concierto Romántico* na fortepian z orkiestrą z 1910 roku i szeregu kompozycji na gitarę solo. Swój koncert gitarowy *Concierto del Sur* Ponce ukończył jednak dopiero 13 lat później, w 1941 roku³. Jak wspominał po latach Segovia, obaj z Poncem byli pełni obaw co do brzmienia gitary na tle orkiestry:

Trzeba przyznać, że to opóźnienie było również po części spowodowane pewnym sceptycyzmem u obu z nas. Obawialiśmy się, że wątłe i ekspresyjne brzmienie gitary zostanie zagłuszone przez orkiestrę lub że jej delikatne i poetyckie barwy przysną przed dźwięczną masą niczym małe lampiony nocy przed nastaniem dnia⁴.

Pod koniec 1929 roku pierwszą próbę napisania koncertu na gitarę z orkiestrą podjął również kompozytor hiszpański Federico Moreno-Torroba (1891–1982). Swoje dzieło przedstawił Andrésowi Segovii. Jednak utwór nie zyskał uznania gitarzysty i najprawdopodobniej nigdy nie był wykonany, nie jest ujmowany również w katalogach twórczości kompozytora. W archiwum Fundación Andrés Segovia w Linares znajdują się dwa fragmenty niezidentyfikowanych i niedatowanych rękopisów Moreno-Torrobę na tę obsadę wykonawczą, są to cztery strony wyciągu fortepianowego, a także partia gitary niedokończonych trzeciej części koncertu. Być może są one śladem tego dzieła. O utworze wiemy dzięki listowi Segovii do Manuela Ponce'a z grudnia 1929 roku. Gitarzysta pisze o tym dziele w następujący sposób:

³ Premiera tego utworu miała miejsce w Montevideo 4 października 1941 roku.

⁴ „It must be admitted that this delay was also due in part to a certain skepticism in both of us. We feared that the tenuous and expressive sound of the guitar would be swallowed up by the orchestra, or that its delicate and poetic timbres would fade before the sonorous mass, like small lanterns of the night before the invasion of day”; J. Patykula, *Ponce's Concierto del Sur. The Story of the 1941 Premiere in Montevideo*, „Soundboard” 2012 (38), nr 1, s. 6–11. Tłumaczenie na język polski autora artykułu.

Torroba przyjechał, żeby spędzić z nami 15 dni w Bretanii. Pod pachą przyniósł koncert na małą orkiestrę i gitarę, bardzo melodyjny i sonatiny, ale niewart Twoich pierwszych akordów. Temat *Andante* jest jednak piękny, a rozwinięcie ma błysk geniuszu. Ale wszystko to jest zbyt łatwe, cała pierwsza część, rozumiesz? Zbyt łatwe i zbyt horyzontalne... Teraz czeka, aż zabiorę utwór do Madrytu, ale przygotowuję się, aby mu odmówić ze względu na potrzebę odpoczynku⁵.

Pierwszym znanym nam dwudziestowiecznym koncertem gitarowym jest dzieło meksykańskiego gitarzysty i wiolonczelisty Rafaela Adame Gómeza (1904–1963)⁶. *Concierto Clásico* na gitarę z orkiestrą⁷ powstało w 1930 roku, choć druga część tytułu kompozycji *Clásico* dodana została przez kompozytora dwadzieścia lat później. Miało to miejsce przy okazji koncertu w sali koncertowej im. Manuela M. Ponce’a w Meksyku 7 listopada 1950 roku⁸. Instrumentem solowym jest tutaj popularna w Meksyku siedmiostrunowa gitara o nazwie *guitarra séptima mexicana*.

Choć utwór wykonywany był wielokrotnie, począwszy od premiery 19 lipca 1930 roku⁹ z towarzyszeniem fortepianu oraz 5 lutego 1933 roku z orkiestrą w Mexico City, pod dykcją Juliana Carrilla (w roli solisty występował sam kompozytor), i pomimo znaczącej pozycji, jaką zajmował Adame w Meksyku, utwór ten został na wiele lat zapomniany i nie wpłynął na dalszy rozwój gatunku koncertu gitarowego z orkiestrą. Jeszcze mniej znane są jego następne dzieła na gitarę z towarzyszeniem orkiestry. Najprawdopodobniej podczas koncertu 3 maja 1933 roku Adame wykonał drugi swój utwór na gitarę z orkiestrą *Concertino nr 2*, określony jako *Concertino on popular Mexican airs*¹⁰. Natomiast zbiory znaj-

⁵ „Torroba vino a pasar 15 días en Breña con nosotros. Se trajo un concierto para pequeña orquesta y guitarra bajo el brazo, muy melódica, y sonatinesco, pero que no vale los primeros acordes del tuyo. El tema del andante, es precioso sin embargo, y en el desarrollo hay rasgos ingeniosos. Pero es demasiado fácil todo él y todo el primer tiempo ¿comprendes? Demasiado fácil, demasiado horizontal... Ahora me espera en Madrid para proseguir el trabajo, pero le preparo una negativa fundada realmente en mi necesidad de reposo”; List Andrés Segovii do Manuela Ponce’a, grudzień 1929 r., [w:] *The Segovia–Ponce Letters*, red. M. Alcazar, Columbus Orphée, Columbus 1989, s. 46–48. Tłumaczenie własne.

⁶ Kompozytor urodził się 11 września 1904 roku, na co wskazuje zachowany akt urodzenia. W wielu źródłach można spotkać błędnie podaną datę urodzin tego kompozytora.

⁷ Utwór wydany dopiero w 2000 roku w Stanach Zjednoczonych, nakładem wydawnictwa Editions Orphée, w formie wyciągu fortepianowego. Rękopis koncertu znajduje się w zbiorach kolekcji muzyki orkiestrowej Edwina A. Fleishera w Parkway Central Library – Free Library of Philadelphia.

⁸ Zob. A.L. Madrid, *Rafael Adame and the First Guitar Concerto of the Twentieth Century*, „Gendai Guitar Magazine” 1998 (32), nr 4 i 6, artykuł opublikowany w języku angielskim przez Legacy of Matanya Ophee, „Digital Guitar Archive”, 18 marca 2022 r.; Źródło: <https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/rafael-adame-and-the-first-guitar-concerto-of-the-twentieth-century/>, [stan z 20.07.2024 r.].

⁹ Istnieją wątpliwości czy utwór nie był wykonywany już wcześniej, niemniej jest to pierwsze udokumentowane wykonanie tej kompozycji.

¹⁰ Ibidem.

dujące się w archiwum Edwina A. Fleishera w Parkway Central Library – Free Library of Philadelphia oprócz wspomnianego rękopisu koncertu, widniejącego pod tytułem *Concierto para guitarra*, zawierają jeszcze partytury i głosy orkiestrowe do dwóch dzieł tego kompozytora na gitarę i orkiestrę: *Concertino nr 1* oraz *Concertino nr 3: Estilo mariache*¹¹.

W literaturze hiszpańskiej można odnaleźć informację o dwóch próbach wyróżnienia gitary w istotny sposób na tle orkiestry. Pierwsza z nich miała miejsce w kompozycji *Suite madrileña* (1934) Conrada del Campo y Zabalety (1878–1953). Kompozytor do utworu wprowadził cztery interludia realizowane przez dwie gitary. Utwór ten został wykonany w Madrycie 8 grudnia 1934 roku przez Orquesta Filarmónica de Madrid, której towarzyszyli gitarzyści Ángel Barrios i José Recuerda¹². Druga próba dołączenia dwóch gitar w roli solistów z orkiestrą miała miejsce w roku 1938. Hiszpański kompozytor i gitarzysta-amator Quintín Esquembre (1885–1965) swoją kompozycję na orkiestrę *Guitarra andaluza* z 1928 roku opracował dziesięć lat później w wersji na dwie gitary z orkiestrą, dodając podtytuł *Rapsodia española*. Problem cichego dźwięku instrumentu rozwiązał poprzez grę unisono lub w oktawach przez te dwa instrumenty. Kompozycją tą w latach czterdziestych interesowała się gitarzystka flamenco Matilde Cuervas i jej mąż, ceniony wirtuoz tego instrumentu, Emilio Pujol, jednak nie podjęli się prawykonania utworu¹³.

Castelnuovo-Tedesco i jego pierwszy koncert na gitarę z orkiestrą

Istotny przełom w historii gatunku koncertu gitarowego nastąpił w roku 1939. Powstały wtedy dwa bardzo znaczące dla repertuaru muzyki gitarowej dzieła: *Koncert nr 1 D-dur* op. 99 Maria Castelnuovo-Tedesco (1895–1968) oraz *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga (1901–1999).

Włoskiego kompozytora Maria Castelnuovo-Tedesco przekonał do pisania na gitarę Andrés Segovia. Poznali się na festiwalu muzycznym w Wenecji w 1932 roku, dzięki wspólnej znajomości z Manuelem de Fallą (1876–1946). Nie mieli okazji porozmawiać o gitarze, jednak ostatniego dnia Segovia, przypadkowo napotkawszy w tramwaju wodnym płynącym z Wenecji do Lido żonę kompozytora Clarę Castelnuovo-Tedesco, zwrócił się do niej następującymi słowami:

¹¹ Zob. G. Galván, *The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music: Latin American Orchestral Works*, Free Library of Philadelphia, Philadelphia 2017.

¹² Zob. M. Alonso, *Catálogo de la obras de Conrado del Campo*, Fundación Juan March, Madrid 1986.

¹³ Zob. J. Suárez-Pajares, *Quintín Esquembre (1885–1965). Vida y obra de un maestro independiente*, „Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra” 2009 (2), s. 54–99.

Nigdy nie odważyłem się poprosić twojego męża o cokolwiek, ale byłbym zachwycony, gdyby zechciał napisać dla mnie utwór. Proszę, powiedz mu to w moim imieniu¹⁴.

Obawy pisania na gitarę Castelnuovo-Tedesco wyraził już w pierwszym liście odpowiadającym na propozycję gitarzysty:

Z wielką przyjemnością napisałbym coś dla Ciebie, ponieważ miałem okazję podziwiać Cię wiele razy, ale muszę wyznać, że nie znam Twojego instrumentu i nie mam najmniejszego pojęcia, jak na niego komponować¹⁵.

W świat muzyki gitarowej i technicznych możliwości tego instrumentu wprowadził kompozytor Segovia, wysyłając mu notatkę pokazującą, jak stroi się gitarę, oraz dwie kompozycje: Fernanda Sora *Wariacje na temat Mozarta* i Manuela Ponce'a *Wariacje i fugę na temat Folii*. Współpraca kompozytora i gitarzysty zaowocowała wieloma utworami na gitarę solo, m.in. *Sonatą (Omaggio a Boccherini)* op. 77 (1934), *Capriccio diabolico (Homage to Paganini)* op. 85 (1935) czy *Tarantellą* op. 87a (1936). Segovia marzył jednak o koncercie na gitarę z orkiestrą. Jak wspomina Castelnuovo-Tedesco, Segovia zwrócił się do niego tymi słowami:

Moją ambicją przez całe życie było zagranie z orkiestrą, ale nie ma koncertów na gitarę i orkiestrę. Czy mógłbyś taki napisać?¹⁶

Propozycja ta nie spotkała się z entuzjazmem kompozytora, odpowiedział na nią:

Nigdy nie można być pewnym techniki gitarowej, ponieważ jest to tajemniczy instrument¹⁷.

Jednak po kilku latach, chcąc wyrazić swoją wdzięczność za wsparcie, jakiego udzielił mu Segovia w trudnym momencie życia, podczas narastającej dyskryminacji obywateli pochodzenia żydowskiego w faszystowskich Włoszech i zmagania się kompozytora z trudną decyzją o opuszczeniu swojej ojczyzny i zamieszka-

¹⁴ „I've never dared to ask your husband for anything, but I would be delighted if he were willing to write a piece for me. Please tell him this on my behalf”; C. Otero, *Mario Castelnuovo-Tedesco. Su vida y su obra para guitarra*, Ediciones musicales Yolotl, México 1987, wyd. ang. *His Life and Works for the Guitar*, Ashley Mark, Newcastle 1999, s. 41. Tłumaczenie własne.

¹⁵ „It would be a great pleasure to write something for you, because I have had occasion to admire you many times, but I must confess that I don't know your instrument and haven't the remotest idea how to compose for it”; Ibidem, s. 41. Tłumaczenie własne.

¹⁶ „My ambition on my life has been to play with orchestra but are no concertos for guitar and orchestra. Would you write one?”; Wywiad radiowy z Mariem Castelnuovo-Tedesco przeprowadzony przez Michaela Inmana pod koniec 1958 roku na antenie Radia Los Angeles w audycji *Music and Sound*, w odcinku zatytułowanym *Castelnuovo-Tedesco and Segovia*; dostępne Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=MAqvi2BPtjg> (część pierwsza), <https://www.youtube.com/watch?v=vAFubh10sQ0&t=61s> (część druga), [stan z 20.07.2024]. Transkrypcja i tłumaczenie własne.

¹⁷ „One can never be sure about guitar technique, because it's a mysterious instrument”. C. Otero, op. cit., s. 50. Tłumaczenie własne.

niu w Stanach Zjednoczonych, rozpoczął pracę nad pierwszym swoim utworem na gitarę z towarzyszeniem orkiestry. Gatunek koncertu nie był mu obcy. Już wcześniej napisał dwa koncerty skrzypcowe: op. 31 *Concerto italiano* (1924) oraz op. 66 *I Profeti* (1931), dwa koncerty fortepianowe: *G-dur* op. 46 (1927) i *F-dur* op. 92 (1936–7), a także *Koncert wiolonczelowy g-moll* op. 72 (1932–33).

Pracę nad *Koncertem nr 1 D-dur* op. 99 na gitarę i orkiestrę Mario Castelnuovo-Tedesco rozpoczął jeszcze podczas wspólnego spotkania z Segovią we Florencji w czasie Świąt Bożego Narodzenia w 1938 roku. Jak wspomina kompozytor, w ciągu tego tygodnia powstała pierwsza część koncertu i od razu wspólnie z Segovią ją rewidowali¹⁸. Według Corazón Otero, pozostałe części utworu Castelnuovo-Tedesco ukończył i przesłał Segovii w styczniu 1939 roku¹⁹ do Urugwaju, gdzie gitarzysta wówczas mieszkał. Miesiąc ten wskazywałby, że utwór został przez kompozytora napisany w bardzo krótkim czasie. Graham Wade (1995, 1997) oraz Carlos Ricardo Saeb Valenzuela (2017), podając datę powstania tego koncertu, określają ją sformułowaniem „latem 1939 roku”²⁰ lub „do lata 1939 roku”²¹. Autorzy ci powołują się w tym miejscu na pracę Corazón Otero, jednak w publikacji tej zarówno w wydaniu w języku hiszpańskim (1987), jak i angielskim (1999) nie odnajduję takiej informacji, ani na stronach wskazanych przez tych badaczy, ani też w innym miejscu w tej książce. Wyraźnie wskazany jest styczeń 1939 roku. Katalog dzieł kompozytora opracowany przez Nicka Rossiego zawiera jedynie datę roczną powstania koncertu²². W kontekście znanych szczegółowych informacji związanych z genezą powstania utworu i rozpoczętej pracy nad nim przez kompozytora w grudniu 1938 roku zaskakująco i prawdopodobnie na wyrost Andrés Segovia wspomina w wywiadzie z Amy Châtelain dla gazety „La Suisse” 4 stycznia 1938 roku, czyli jedenaście miesięcy wcześniej: „Castelnuovo-Tedesco przysłał mi *Koncert na gitarę i małą orkiestrę*”²³.

¹⁸ Wywiad radiowy z Mariem Castelnuovo-Tedesco, op. cit.

¹⁹ Miesiąc ten podaje Corazón Otero, eadem, op. cit., s. 55.

²⁰ Zob. G. Wade, G. Garno, *A new Look at Segovia*, vol. 1, Mel Bay Publications, Pacific 1997, s. 104.

²¹ Zob. G. Wade, *The Relevance of Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968)*, European Guitar Teachers Association 1995; Źródło: <https://web.archive.org/web/20130530064634/http://www.egta.co.uk/content/ct/#11>, [stan z 10.07.2024]; C.R. Saeb Valenzuela, *The cadenzas of the first modern guitar concertos*, praca doktorska, University of Kentucky 2017, s. 11; Źródło: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/77/, [stan z 10.07.2024].

²² Zob. *Catalogue of Works by Mario Castelnuovo-Tedesco*, red. N. Rossi, International Castelnuovo-Tedesco Society, New York 1977.

²³ „Castelnuovo-Tedesco m’a envoyé un *Concerto pour guitare et petit orchestre*”; Wywiad prasowy z Andrésem Segovią przeprowadzony przez Amy Châtelain dla gazety „La Suisse” 4 stycznia 1938 r., w całości zamieszczony, jako załącznik do artykułu: J. Gimeno, *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez*, [w:] *Nombres propios de la guitarra: Joaquín Rodrigo*, red. J. Suárez-Pajares, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2010, s. 185–187. Tłumaczenie własne.

Z przywołanego wcześniej wywiadu radiowego z kompozytorem (zob. przypis 15) można by wywnioskować, iż Castelnuovo-Tedesco pozostałe dwie części koncertu wysłał Segovii już po wyjeździe do Stanów Zjednoczonych:

Potem ja wyjechałem do Ameryki Północnej, on [Segovia] do Ameryki Południowej, a ja wysłałem mu dwie części [koncertu] do Montevideo, gdzie mieszkał w tym czasie i gdzie wykonał go po raz pierwszy²⁴.

Zważywszy, że do Ameryki kompozytor wraz z rodziną wypłynął 13 lipca 1939 roku, można by przypuszczać, że utwór został dokończony po tej dacie. Jednocześnie z listu Andrésa Segovii do Manuela Ponce'a, datowanego na 26 sierpnia 1939 roku, dowiadujemy się, że gitarzysta był już w tym czasie w posiadaniu partytury tego koncertu²⁵.

Informacja ta byłaby o tyle istotna, że przez lata mocno akcentowany przez Castelnuovo-Tedesco i Segovię fakt, iż był to pierwszy koncert gitarowy w historii tego gatunku (co więcej często bez dookreślenia w XX wieku) nie tylko okazał się nieprawdziwy wobec znanej nam twórczości Rafaela Adame, ale też utwór mógłby zostać ukończony niemal w tym samym czasie, co *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga.

W przypadku hiszpańskiego kompozytora również nie znamy precyzyjnej dziennej daty zakończenia prac nad jego pierwszym koncertem gitarowym, wiemy jednak, iż 1 września 1939 roku, kiedy Rodrigo wraz z żoną zdecydowali się na powrót do Hiszpanii, zabrali ze sobą ukończony już w całości utwór²⁶. Powstał on prawdopodobnie wcześniej, o czym będzie mowa w dalszej części artykułu.

Jednak w opublikowanej w 2005 roku autobiografii Mario Castelnuovo-Tedesco wspomina, że pracę nad tym utworem zakończył jeszcze w styczniu 1939 roku:

[...] w styczniu 1939 r. skomponowałem pozostałe dwie części [koncertu] i przed opuszczeniem Włoch wysłałem je do niego [Andrésa Segovii]²⁷.

Premiera *Koncertu nr 1 D-dur*, op. 99 na gitarę i orkiestrę Maria Castelnuovo-Tedesco miała miejsce w Montevideo 28 października 1939 roku²⁸. Solistą był

²⁴ „Then I left for North America he left for South America, and I sent him over two movements to Montevideo where he was living at the time and where he performed it after for the first time”; Wywiad radiowy z Mariem Castelnuovo-Tedesco, op. cit. Transkrypcja i tłumaczenie własne.

²⁵ List Andrésa Segovii do Manuela Ponce'a, 26 sierpnia 1939 r., [w:] *The Segovia-Ponce Letters*, s. 185–188.

²⁶ Zob. V. Kamhi de Rodrigo, *De la mano de Joaquín Rodrigo: Historia de nuestra vida*, Fundación Banco Exterior, Madrid 1986; wyd. ang. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My Life at the Maestro's Side*, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh 1992.

²⁷ „[...] nel gennaio del 1939, composi gli altri due tempi, e, prima di lasciare l'Italia, glieli spedii”; M. Castelnuovo-Tedesco, J. Westby, *Una vita di musica. Un libro di ricordi*, Cadmo, Fiesole 2005, s. 265. Tłumaczenie własne.

²⁸ W niektórych publikacjach można odnaleźć błędnie podawaną datę premiery tego utworu: 28 listopada 1939 roku. G. Wade, *The Relevance of Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968)*;

Andrés Segovia, a orkiestrę SODRE poprowadził Lamberto Baldi. W wydarzeniu tym nie mógł uczestniczyć kompozytor, który po raz pierwszy swoje dzieło usłyszał na żywo dopiero 12 lat później – w 1951 roku.

Interesujące są wrażenia Segovii na temat koncertu Castelnuovo-Tedesco opisane w liście do Ponce'a. Nie wierzył on, że orkiestra mogłaby zagłuszyć instrument solowy, również krytycznie odnosił się Segovia do samej partii gitary:

Castelnuovo-Tedesco napisał dla mnie zachwycający Koncert na gitarę i orkiestrę. Bardzo trafnie dobrał tematy i je rozwinął. W skład orkiestry wchodzi: 1 flet, 1 obój, dwa klarnety A, 1 fagot, 1 róg F, kotły, 2 skrzypiec I, 2 skrzypiec II, 2 altówki, 2 wiolonczele i 1 kontrabas. Nie sądzę, żeby cały ten zespół przykrywał gitarę, gdyż w relacji do niej jego użycie jest rozważne i pomysłowe. Z drugiej strony potraktowanie gitary mogłoby być bardziej błyskotliwe. W każdym razie jest to bardzo pomysłowe i udane dzieło²⁹.

Koncert zapoczątkował dalsze zainteresowanie Castelnuovo-Tedesco pisaniem utworów na gitarę, bądź gitary z orkiestrą. Następną taką kompozycją była *Serenada* na gitarę i orkiestrę kameralną z 1943 roku. Co interesujące, zgodnie z sugestią Segovii kompozytor zwiększył liczbę wykonawców w orkiestrze w stosunku do swojego pierwszego koncertu, dodając kolejny róg, trójkąt i tamburyn, a w ostatniej części talerze i bęben³⁰. Dwa lata później, w 1945 roku, Castelnuovo-Tedesco dokonał opracowania na gitarę z orkiestrą napisanego dziesięć lat wcześniej utworu *Capriccio diabolico (Omaggio a Paganini)* op. 85a, w 1953 roku napisał drugi *Koncert na gitarę z orkiestrą C-dur* op. 160 (*Concerto Sereno*), a w 1962 *Koncert na 2 gitary i orkiestrę* op. 201.

Concierto de Aranjuez Joaquína Rodriga

Niezależnie od podejmowanych przez Segovię starań pozyskania do swojego repertuaru koncertu na gitarę i orkiestrę, 29 września 1938³¹ roku na północy Hiszpanii w San Sebastian doszło do ważnego spotkania hiszpańskiego kompozytora Joaquína Rodriga ze swoim rodakiem Reginem Sainzem de la Mazą. We

C.R. Saeb Valenzuela, op. cit. Pierwsze wykonanie tej kompozycji miało miejsce 28 października 1939 roku, potwierdza to kilka źródeł, w tym zachowany plakat z tego wydarzenia.

²⁹ „Castelnuovo Tedesco me ha escrito un delicioso Concerto para Guitarra y Orquesta. Ha estado felicísimo en la elección de bs temas y en su justo desarrollo. La orquesta se compone de: 1 flauta, 1 oboe, dos clarinetes en La, 1 fagote, 1 Como en Fa, Timbal, 2 violines I, 2 Violines II, 2 Violas, 2 Cellos y 1 Contrabajo. Todo este conjunto no creo que cubra a la guitarra, porque, en relación con ésta, su empleo es prudente e ingenioso. En cambio el tratamiento de la guitarra hubiera podido ser más brillante. De todos modos es una obra muy ingeniosa y afortunada”; List Andrésa Segovii do Manuela Ponce'a, 26 sierpnia 1939 r., [w:] *The Segovia-Ponce Letters*, s. 185–188. Tłumaczenie własne.

³⁰ Zob. C. Otero, op. cit.

³¹ W niektórych publikacjach podawana jest również data 26 września 1938 roku.

wspólnym obiedzie uczestniczył również Luis de Urquijo, przyszły markiz Bolarque. Tam właśnie kompozytor podjął ostateczną decyzję o napisaniu swojego pierwszego koncertu na gitarę z orkiestrą. Kompozytor wspomina słowa, którymi zwrócił się do niego hiszpański gitarzysta:

Człowieku, musisz wrócić z koncertem na gitarę i orkiestrę... To marzenie mojego życia [...] Jesteś do tego powołany, coś w rodzaju „wybrańca”³².

Na co – wypijając dwa kieliszki wina – kompozytor odpowiedział przekonującym tonem: „Człowieku, to jest zrobione”³³.

Kompozytor i gitarzysta znali się od wielu lat, dla niego napisał wcześniej swoje kompozycje na gitarę: *Toccata* (1933) oraz *En los trigales* (1938). Przy czym pierwsze próby kompozytorskie pisania na ten instrument Rodrigo podjął w roku 1926, kiedy to powstały *Preludio al atardecer*³⁴ oraz *Zarabanda lejana*. Według Regina Sainza de la Mazy już wcześniej rozmawiali o koncercie na gitarę z orkiestrą, choć Rodrigo nie był entuzjastą napisania takiego utworu. Miał mu jednak obiecać, że koncert będzie gotowy, jak gitarzysta wróci z Ameryki:

Pracowałem z Joaquínem Rodrigo od jakiegoś czasu, nawet lat, wydawał się niezbyt podniekowany i nie wierzył w możliwość włączenia gitary do orkiestry. Już raz, w drodze do Ameryki, gdy statek przepływał przez Walencję, rozmawiałem z nim i uroczyście obiecał mi, że kiedy wrócę z Ameryki, będzie miał napisany koncert³⁵.

Rodrigo, przywołując ten moment ich pożegnania, wskazuje, iż było to wiosną 1934 roku³⁶.

Istnieje wiele sprzecznych informacji co do okoliczności powstania *Concierto de Aranjuez* na gitarę z orkiestrą Joaquína Rodriga. Wynikają one – w mojej opinii – z błędnej interpretacji pamiętników Victorii Kamhi, żony kompozytora. Przytacza ona wspomnienia Amalii Carrasco, u której mieszkali w Paryżu od końca

³² „Hombre, has de volver con un concierto para guitarra y orquesta... Es la ilusión de mi vida... Eres el llamado a hacerlo, algo así como el «elegido»”; J. Rodrigo, *El porqué y cómo se hizo el Concierto de Aranjuez. Recuerdos y vagas apostillas a la obra*, [w:] C. Rodrigo, A. León Ara, C. Laredo, *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid 2019, s. 110. Tłumaczenie własne.

³³ „Hombre, eso está hecho”, ibidem, s. 110. Tłumaczenie własne.

³⁴ Dedykowane Josefanie Robledo i przez ponad 90 lat zapomniane *Preludio al atardecer* odnaleziono zostało w archiwum kompozytora w 2018 roku przez hiszpańskiego muzykologa Javiera Suárez-Pajaresa.

³⁵ „Yo venía trabajando lea a Joaquín Rodrigo durante algún tiempo durante años incluso, él parecía que no estaba muy animado y no creía en la posibilidad de incorporar la guitarra a la orquesta. Ya en una ocasión en que viva [niezrozumiałe słowa] América al pasar el barco por Valencia estuve con él hablando y me prometió solemnemente que cuando yo regrese de América tendría el concierto escrito”; Wywiad telewizyjny z Regino Sainzem de la Maza, 16 stycznia 1976 r. J. Soler, *Regino Sainz de la Maza. A Fondo*, RTVE, 1976. Transkrypcja i tłumaczenie własne.

³⁶ Zob. J. Rodrigo, *Mi vieja y fraternal amistad con Regino Sainz de la Maza*, „Ritmo, Revista musical ilustrada” 1982 (52), nr 518, s. 20.

lata 1938 roku. W okresie bardzo trudnym dla kompozytora ze względu na śmierć nienarodzonego dziecka i bardzo ciężką chorobę żony, słyszała ona grane po nocach przez kompozytora na fortepianie przejmujące dźwięki *Adagia*, drugiej części koncertu.

Później [Amalia] opowiadała mi, jak spędzał długie godziny nocne przy starym fortepianie, nie mogąc zasnąć, i że słyszała ze swego pokoju melodię tak pełną smutku i tęsknoty, że przyprawiała ją o dreszcze – pisze Victoria Kamhi³⁷.

Żona kompozytora komentuje to wspomnienie, dodając, iż melodia ta stanie się *Adagiem z Concierto de Aranjuez*, i że kompozytor grał ją wówczas po raz pierwszy. Nie jest to jednak informacja precyzyjna, ponieważ autorka pamiętników, już wcześniej przywołując wydarzenia z okresu świąt Bożego Narodzenia 1938 roku, wspomina następnie, iż pewnego poranka Rodrigo poinformował ją, że zakończył już pracę nad drugą i trzecią częścią tego koncertu:

Pewnego ranka Joaquín, ku mojemu wielkiemu zaskoczeniu, oznajmił, że skomponował już dwie części swojego koncertu na gitarę: drugą – która zdobędzie taką sławę – i trzecią. Co więcej, ma nadzieję, że pierwsza będzie gotowa bardzo szybko. Wiadomość ta napęłniła mnie radością i optymizmem³⁸.

Przekaz ten potwierdza wypowiedź kompozytora. Wspomina on, iż drugą i trzecią część koncertu napisał dwa miesiące później od pamiętnego spotkania w San Sebastian. Tak Rodrigo przedstawił proces komponowania tych części utworu:

[...] dwa miesiące później, stojąc w mojej małej pracowni przy ulicy Saint Jacques, w samym sercu Dzielnicy Łacińskiej, i myśląc mgliście o koncercie, bo pomysł ten spodobał mi się z racji tego, że oceniałem go jako trudny, usłyszałem cały temat *Adagia* wyśpiewany we mnie, naraz, bez wahania i niemal identycznie jak ten, który usłyszysz. A następnie, prawie bez żadnego przekształcenia, trzecią część, która jest absolutnie taka sama jak w utworze. Szybko zdałem sobie sprawę, że praca została wykonana, intuicja nas w tym nie zwodzi. Naszkicowałem formę, kształtowaną przez poszczególne tematy, i napisałem partię gitary z bardzo szcątkowym i niepewnym pierwszym szkicem orkiestry³⁹.

³⁷ „Later she would tell me how he would spend the long hours of the night at the old piano, unable to sleep and that she heard from her room a melody as full of sadness and longing that it truly gave her chills”; V. Kamhi de Rodrigo, op. cit., s. 109. Tłumaczenie własne.

³⁸ „One morning Joaquín, to my great surprise, announced that he had already composed two movements of his concerto for the guitar: the second – which would attain such fame – and the third. Furthermore, he hoped to have the first ready very soon. This news filled me with pleasure and optimism”; Ibidem, s. 107. Tłumaczenie własne.

³⁹ „[...] dos meses después, hallándome de pie en mi pequeño estudio de la rué Saint Jacques, en el corazón del barrio latino y pensando vagamente en el concierto, pues yo me había encariñado con la idea a fuerza de juzgarla difícil, oí cantar dentro de mí el tema completo del adagio, de un tirón, sin vacilaciones, y casi idéntico al que vais a escuchar. Y en seguida, sin apenas transición, el del tercer tiempo, este absolutamente igual que figura en la obra. Rápidamente me di cuenta de que la obra estaba hecha, nuestra intuición no nos engaña en esto. Esbocé la

Inaczej według kompozytora wyglądała praca nad pierwszą częścią koncertu. Nie była ona efektem natchnienia, ale rezultatem „refleksji, kalkulacji i siły woli”. W wypowiedzi Rodriga możemy również odnaleźć informację, kiedy ukończył pracę nad koncertem. Była to wiosna 1939 roku, którą kompozytor określił „radosną wiosną”⁴⁰.

Tutaj również sytuacja nie jest w pełni jednoznaczna, gdyż można odnaleźć wypowiedzi kompozytora wskazujące, że utwór dokończył już w Hiszpanii. Z listu Regina Sainza de la Mazy wiemy, że w sierpniu 1939 nie otrzymał jeszcze gotowego utworu:

Przypuszczam, że jesteś zajęty muzyką „Colóna” [muzyką do filmu o życiu Krzysztofa Kolumba] i kończeniem mojego koncertu. Wyślij go szybko, bo chcę go wykonać w Madrycie na początku sezonu i od razu wyruszyć w świat, by grać go z najlepszymi orkiestrami. Zobaczysz⁴¹.

Trzeba jednak wziąć pod uwagę szczególny proces zapisywania swoich utworów przez Rodriga. Był on wyjątkowo skomplikowany. Niewidomy od trzeciego roku życia kompozytor notował swoje utwory przy użyciu specjalnej maszyny brajlowskiej, następnie dyktował je kopiście, a później wraz z żoną pianistką nanosił poprawki. Proces ten był bardzo żmudny, czasochłonny i, jak wspominał kompozytor, dla niego bardzo wyczerpujący.

Zarówno Rodrigo, jak i Regino Sainz de la Maza zdawali sobie sprawę z problemów, jakie wiązały się z wykonaniem tego utworu. Kompozycja wymagała od gitarzysty bardzo dużej ilości pracy i zmagania się z problemami technicznymi w niej zawartymi. W czasie przygotowywania utworu do premierowego wykonania gitarzysta podupadł mocno na zdrowiu. Leopoldo Neri, badacz dorobku artystycznego Sainza de la Mazy, przytacza pełne niepokoju słowa jego żony Joze-finy: „Oszał na punkcie Koncertu i pomimo moich zakazów studiuje go więcej niż to konieczne”⁴².

Natomiast kompozytor, mając świadomość wyzwania, jakie stały przed Sainzem de la Mazą, podkreślał konieczność rozwoju gitarowej techniki instrumen-

forma gobernada por los temas respectivos y escribí la guitarra con un primer esbozo de orquesta muy rudimentario e incierto”; J. Rodrigo, *El porqué y cómo se hizo el Concierto de Aranjuez*, s. 110. Tłumaczenie własne.

⁴⁰ Zob. Ibidem, s. 111.

⁴¹ „Te supongo metido en harina con la música del «Colón» y terminando mi concierto. Envíale pronto porque quiero darle en Madrid a principios de temporada y salir por el mundo enseñado a tocarle con las mejores orquestas. Va verás”; List Regina Sainza de la Mazy do Joaquína Rodriga, 10 sierpnia 1939 r., Reprodukacja listu opublikowana, [w:] J. Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena, 1901–1999. Iconografía*, SGAE – Fundación Autor, Madrid 2001, s. 76. Tłumaczenie własne.

⁴² „Está loco con el Concierto y a pesar de mis prohibiciones estudia en él más de la cuenta”, L. Neri, *El Concierto de Aranjuez a través de los escritos de Regino Sainz de la Maza*, [w:] *Nombres propios de la guitarra: Joaquín Rodrigo*, s. 71–72. Tłumaczenie własne.

talnej i jej elementu wirtuozowskiego. Ów rozwój postrzegał jako naturalną konsekwencję wprowadzenia gitary w roli instrumentu solowego do gatunku koncertu z orkiestrą:

Wielkim wirtuozom nie wystarczało błyszczeć jako soliści, musieli także wyróżniać się wśród i ponad zespołem instrumentalnym, w najwyższym pokazie techniki. Z tego pragnienia narodził się „koncert”, wystawna i dekoracyjna forma, która, chcąc postawić instrument solowy twarzą w twarz z orkiestrą, zwiększyła znacznie jego możliwości. Ten sam proces rozwoju dotyczył gitary, a jego gwałtowność spowodował szereg niezwykle trudnych problemów technicznych, które Sainz de la Maza musiał nie tyle rozwiązać, co oswoić⁴³.

Takie podejście kompozytora, w szczególnie sposób akcentujące popis solisty i stawiające duże wymagania przed wykonawcą, było charakterystyczną cechą również późniejszej twórczości Rodriga, widoczną zarówno w jego koncertach gitarowych, jak i tych pisanych na inne instrumenty, np. koncertach wiolonczelowych czy fletowym.

Problem brzmienia gitary na tle orkiestry był ogromnym wyzwaniem dla kompozytora, który zdecydował się napisać koncert z towarzyszeniem dużego zespołu orkiestrowego złożonego ze smyczków i podwójnej obsady instrumentów dętych. Jeszcze w ostatnich dniach przed premierą zarówno kompozytor, jak i gitarzysta obawiali się wspólnie, czy gitara będzie wystarczająco słyszalna na tle orkiestry:

We wczesnych godzinach przed świtem Regino, który podróżował z Joaquínem w tym samym przedziale wagonu sypialnego, obudził go tymi słowami: „Mam obsesję na punkcie pewnej myśli, która nie pozwala mi zasnąć. Co będzie, jeśli jutro, na próbie, gitara nie będzie słyszalna ponad orkiestrą?” W wyniku tego pytania żadne z nich nie spało przez resztę nocy⁴⁴.

Ich obawy były jednak niepotrzebne, premiera *Concierto de Aranjuez* okazała się dużym sukcesem. Pierwsze wykonanie utworu miało miejsce w Barcelonie 9 listopada 1940 roku. Regino Sainzowi de la Mazie towarzyszyła Orquesta Filarmónica de Barcelona pod kierunkiem Césara Mendosy Lasalle’a.

⁴³ „No les bastaba á los grandes virtuosos brillar como solistas, necesitaban también destacar entre y por encima de un conjunto instrumental, en un supremo alarde de técnica. De este afán nace el «concierto», forma suntuaria y decorativa que, al querer enfrentar un instrumento con la orquesta, ha agrandado en proporciones considerables la capacidad de los instrumentos solistas. El mismo estirón ha sido pedido a la guitarra, y este súbito proceso decrecimiento, ha planteado una serie de inusitados problemas técnicos, que Sáinz de la Maza ha tenido, no que resolver, sino que domeñar”; A. Iglesias, *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Editorial Alpuerto, Madrid 1999, s. 179. Tłumaczenie własne.

⁴⁴ “In the early hours before dawn, Regino, who was travelling with Joaquín in the same compartment of the sleeping car, woke him with these words: «I’m obsessed with an idea that won’t let me sleep. What if tomorrow, in the rehearsal, the guitar can’t be heard over the orchestra?» As a result of this question, neither of the two slept for the rest of the night”; V. Kamhi de Rodrigo, op. cit., s. 113. Tłumaczenie własne.

Mimo iż Rodrigo zapowiadał, że nie podejmie się zadania napisania kolejnego koncertu gitarowego, w 1954 roku uległ namowom Andrésa Segovii i skomponował dla niego drugi swój utwór na gitarę z orkiestrą *Fantasia para un gentilhomme* (określany przez kompozytora jako koncert), a później sięgnął do tego gatunku jeszcze trzykrotnie. W 1966 roku napisał *Concierto madrigal* na dwie gitary z orkiestrą, rok później *Concierto Andaluz* na cztery gitary z orkiestrą, a w 1982 roku ostatni swój koncert na gitarę i orkiestrę *Concierto para una fiesta*.

Boris Asafjew i jego *Koncert na gitarę i orkiestrę kameralną*

Rok 1939 przyniósł jeszcze jeden koncert gitarowy, który powstał w Związku Radzieckim, a jego autorem był Boris Władimirowicz Asafjew (1884–1949), posługujący się również pseudonimem Igor Glebow. *Koncert na gitarę i orkiestrę kameralną*⁴⁵ to dzieło o klasycznej budowie trzyczęściowej: *Allegro moderato*, *Andante*, *Allegro non troppo*. Orkiestra złożona ze smyczków, klarnetu i kotłów towarzyszy instrumentowi solowemu wyłącznie w pierwszej i trzeciej części utworu.

Asafjew był jednym z czołowych rosyjskich i radzieckich muzykologów. Okres wzmożenia jego aktywności kompozytorskiej nastąpił w latach trzydziestych. Jego trzy koncerty: gitarowy, fortepianowy i klarnetowy, datowane są na ten sam rok – 1939. Zainteresowanie sześciostunową gitarą przez tego kompozytora nie było czymś oczywistym, traktowana ona była w jego ojczyźnie jako „wrogi”, zachodni instrument⁴⁶.

Koncert gitarowy Asafjewa był jednym z pierwszych utworów napisanych na ten instrument przez kompozytora. Wcześniej napisał jedynie kilka miniatur na gitarę. Na zainteresowanie Asafjewa tym instrumentem wpłynęło przede wszystkim dwoje gitarzystów. Pierwszym z nich był Andrés Segovia, który podróżował do Rosji w latach 1926, 1927, 1930 oraz 1936, i którego gra wzbudzała ogromny entuzjazm kompozytora. Natomiast drugim był rosyjski gitarzysta Wasilij Jasz-niew (1879–1962), z którym utrzymywał bliskie relacje i dla którego koncert ten został napisany. Wiedzę na temat instrumentu czerpał również od uczniów Jasz-niewa. Kompozytor najprawdopodobniej nie posiadał dużych umiejętności gry na gitarze. Jak wspomina:

⁴⁵ Utwór wydany dopiero w 2001 roku przez wydawnictwo Editions Orphee.

⁴⁶ Zob. Ю.А. Финкельштейн, *Гитара в композиторском творчестве Б.В. Асафьева: жанры, стиль*, „Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой” 2015 (38), nr 3, s. 251–262; [Y.A. Finkelshteyn, *Gitara v kompozitorskom tvorchestve B.V. Asaf'yeva: zhanry, stil*, „Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy” 2015 (38), nr 3, s. 251–262]; Źródło: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/112> [stan z 11.07.2024], s. 252.

Znałem gitarę, ale prawie o niej zapominałem. Natychmiast się zafascynowałem, ponownie nauczyłem się gry na instrumencie i wkrótce zaczęły powstawać: 24 *Preludia* na gitarę..., *Koncert na gitarę*..., cykl: *Romanse i piosenki* na gitarę solo⁴⁷.

Koncert został napisany przez Asafjewą w bardzo krótkim czasie, między 10 a 13 września 1939 roku, w wersji z fortepianem. Po pewnym czasie został zinstrumentowany na orkiestrę⁴⁸. Jego premiera miała miejsce wiosną 1941 roku. W roli solisty wystąpił Wieniamin Kuzniecowa, uczeń Jasniewa, a za pulpitem dyrygenckim stanął Nikołaj Rabinowicz. Kuzniecowa niedługo później wstąpił w szeregi Armii Czerwonej, by walczyć w Wielkiej Wojnie Ojczyźnianej. Nigdy już nie wrócił do gry na gitarze.

Kompozytor z entuzjazmem wypowiadał się na temat swojego dzieła:

[...] solidny trzyczęściowy koncert na gitarę i orkiestrę (smyczki z klarnetem i kotłami) w stylu rosyjskiej klasyki europejskiej. To był wielki sukces artystyczny⁴⁹.

Problematyka koncertów gitarowych nie jest szeroko opisana w literaturze, wymaga ciągłych badań i opracowań. O twórczości polskich kompozytorów posługujących się tym gatunkiem muzycznym pisał na łamach „Edukacji Muzycznej” Wojciech Gurgul⁵⁰.

Jednym z kluczowych aspektów w kształtowaniu się koncertu gitarowego w dwudziestym wieku stała się współpraca kompozytora i wykonawcy. Jak widzimy na przykładzie pierwszych takich utworów w poprzednim stuleciu nie była ona łatwa i napotykała wiele przeszkód.

Zarówno kompozytorzy, jak i gitarzyści zmuszeni byli do wielu kompromisów. Ich pierwotne wyobrażenia musiały ulec dużym zmianom. Jednak niektóre z pierwszych utworów pisanych na tę obsadę wykonawczą okazały się prawdziwymi arcydziełami. Ich popularność nie ustaje do dziś, a *Concierto de Aranjuez* Joaquína Rodriga stało się najczęściej wykonywanym utworem na gitarę z orkiestrą.

⁴⁷ „Гитару я знал, но полузабыл. Тут же я увлекся, вновь изучил инструмент, и вскоре стали возникать: 24 прелюда для гитары [...], Концерт для гитары [...], цикл: Романсы и песни для гитары соло”, Ibidem, s. 253. Tłumaczenie własne.

⁴⁸ Zob. Б.Л. Вольман, *Гитара в России*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград 1961; [B. L. Vol'man, *Gitara v Rossii*, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, Lenin-grad 1961], s. 159.

⁴⁹ „[...] солидный трёхчастный концерт для гитары с оркестром (струнные с инкрустацией кларнета и литавр) в стиле русской европейской классики. Это была большая художественная удача”; Б.В. Асафьев, *Мысли и думы*, ч. I: *О себе*, rękopis, 24 grudnia 1941–19 stycznia 1942, późniejsze wydanie w: „Искусство музыки: теория и история” 2023, nr 29, s. 206–245; [B. V. Asaf'ev, *Mysli i dumy*. č. I: *O sebe*, późniejsze wydanie w: „Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya”]; Źródło: https://imti.sias.ru/upload/imti/imti_2023_29.pdf [stan z 11.07.2024], s. 232. Tłumaczenie własne.

⁵⁰ W. Gurgul, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 65–83; Źródło: <https://czasopisma.ujd.edu.pl/index.php/EM/article/view/1129/1096> [stan z 11.07.2024], [DOI: 10.16926/em.2020.15.11].

Na przestrzeni lat pojawiło się również wiele wątpliwości co do dat i okoliczności powstania pierwszych w XX wieku koncertów gitarowych, które wymagały szczególnego przebadania i omówienia.

Bez wątpienia koncerty gitarowe w istotny sposób wpłynęły na rozwój instrumentu i podniosły jego rangę. Jednocześnie kompozytorzy posługujący się tym gatunkiem muzycznym zyskiwali uznanie, a także nowe miejsce i sposoby artystycznej wypowiedzi. Sukcesy pierwszych koncertów gitarowych w XX wieku zaowocowały ogromnym zainteresowaniem twórców tą obsadą wykonawczą. Według moich badań po roku 1939 powstało co najmniej 540 utworów na gitarę bądź gitary z towarzyszeniem orkiestry, a każdego roku przybywa i przybywać ich będzie coraz więcej.

Bibliografia

Źródła

- Castelnuovo-Tedesco Mario, Westby James, *Una vita di musica. Un libro di ricordi*, Cadmo, Fiesole 2005.
- Iglesias Antonio, *Escritos de Joaquín Rodrigo*, Editorial Alpuerto, Madrid 1999.
- Kamhi de Rodrigo Victoria, *De la mano de Joaquín Rodrigo: Historia de nuestra vida*, Fundación Banco Exterior, Madrid 1986; wyd. ang. *Hand in Hand with Joaquín Rodrigo: My Life at the Maestro's Side*, Latin American Literary Review Press, Pittsburgh 1992.
- List Andrésa Segovii do Manuela Ponce'a, grudzień 1929 r., [w:] *The Segovia-Ponce Letters*, red. M. Alcazar, Columbus Orphée, Columbus 1989, s. 46–48.
- List Andrésa Segovii do Manuela Ponce'a, 26 sierpnia 1939 r., [w:] *The Segovia-Ponce Letters*, red. M. Alcazar, Columbus Orphée, Columbus 1989, s. 185–192.
- List Regino Sainza de la Mazy do Joaquína Rodriga, 10 sierpnia 1939 r., [w:] Javier Suárez-Pajares, *Joaquín Rodrigo. Imágenes de una vida plena, 1901–1999. Iconografía*, SGAE – Fundación Autor, Madrid 2001, s. 76.
- Rodrigo Joaquín, *El porqué y cómo se hizo el Concierto de Aranjuez. Recuerdos y vagas apostillas a la obra*, [w:] Cecilia Rodrigo, Agustín León Ara, Carlos Laredo, *Joaquín Rodrigo a través de sus escritos*, Ediciones Joaquín Rodrigo, Madrid 2019.
- Rodrigo Joaquín, *Mi vieja y fraternal amistad con Regino Sainz de la Maza*, „Ritmo, Revista musical ilustrada” 1982 (52), nr 518, s. 20.
- Wywiad prasowy z Andrésem Segovią przeprowadzony przez Amy Châtelain dla gazety „La Suisse” 4 stycznia 1938 r., w całości zamieszczony, jako załącznik do artykułu: Julio Gimeno, *Un viaje sin destino: Andrés Segovia hacia el Concierto de Aranjuez*, [w:] *Nombres propios de la guitarra: Joaquín Rodrigo*, red. J. Suárez-Pajares, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2010, s. 185–187.
- Wywiad radiowy z Mariem Castelnuovo-Tedesco przeprowadzony przez Michaela Inmana pod koniec 1958 roku na antenie Radia Los Angeles w audycji

Music and Sound, w odcinku zatytułowanym *Castelnuovo-Tedesco and Segovia*; Źródło: <https://www.youtube.com/watch?v=MAqvi2BPtjg> (część pierwsza), <https://www.youtube.com/watch?v=vAFubh10sQ0&t=61s> (część druga), [stan z 20.07.2024].

Wywiad telewizyjny z Regino Sainzem de la Maza, 16 stycznia 1976 r., Joaquín Soler, *Regino Sainz de la Maza. A Fondo*, RTVE, 1976.

Асафьев Борис Владимирович, *Мысли и думы*. ч. I: *О себе*, rękopis, 24 grudnia 1941 – 19 stycznia 1942, późniejsze wydanie w: „Искусство музыки: теория и история” 2023, nr 29, s. 206–245; [Asaf'yev Boris Vladimirovich, *Mysli i dumy*. č. I. *O sebe*, rękopis, późniejsze wydanie w: „Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya” 2023, nr 29, s. 206–245]; Źródło: https://imti.sias.ru/upload/imti/imti_2023_29.pdf [stan z 11.07.2024].

Opracowania

Alonso Miguel, *Catálogo de la obras de Conrado del Campo*, Fundación Juan March, Madrid 1986.

Catalogue of Works by Mario Castelnuovo-Tedesco, red. N. Rossi, International Castelnuovo-Tedesco Society, New York 1977.

Galván Gary, *The Edwin A. Fleisher Collection of Orchestral Music: Latin American Orchestral Works*, Free Library of Philadelphia, Philadelphia 2017.

Neri Leopoldo, *El Concierto de Aranjuez a través de los escritos de Regino Sainz de la Maza*, [w:] *Nombres propios de la guitarra: Joaquín Rodrigo*, red. J. Suárez-Pajares, Ayuntamiento de Córdoba, Córdoba 2010, s. 61–118.

Otero Corazón, *Mario Castelnuovo-Tedesco. Su vida y su obra para guitarra*, Ediciones musicales Yolotl, México, 1987, wyd. ang. *His Life and Works for the Guitar*, Ashley Mark, 1999.

Saeb Valenzuela Carlos Ricardo, *The cadenzas of the first modern guitar concertos*, praca doktorska, University of Kentucky 2017, s. 12; Źródło: https://uknowledge.uky.edu/music_etds/77/ [stan z 10.07.2024].

Wade Graham, Garno Gerard, *A new Look at Segovia*, vol. 1, Mel Bay Publications, Pacific 1997.

Вольман Борис Львович, *Гитара в России*, Государственное музыкальное издательство, Ленинград 1961; [Vol'man Boris L'vovich, *Gitara v Rossii*, Gosudarstvennoye muzykal'noye izdatel'stvo, Leningrad 1961].

Artykuły

Gurgul Wojciech, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, nr 15, s. 65–83; Źródło: <https://czasopisma.ujd.edu.pl/index.php/EM/article/view/1129/1096> [stan z 11.07.2024], [DOI: 10.16926/em.2020.15.11].

Madrid Alejandro L., *Rafael Adame and the First Guitar Concerto of the Twentieth Century*, „Gendai Guitar Magazine” 1998 (32), nr 4 i 6, artykuł opubliko-

wany w języku angielskim przez Legacy of Matanya Ophee w Digital Guitar Archive, 18 marca 2022 r.; Źródło: <https://www.digitalguitararchive.com/2022/03/rafael-adame-and-the-first-guitar-concerto-of-the-twentieth-century/>, [stan z 20.07.2024].

Patykula John, *Ponce's Concierto del Sur. The Story of the 1941 Premiere in Montevideo*, „Soundboard” 2012 (38), nr 1, s. 6–11.

Suárez-Pajares Javier, *Quintín Esquembre (1885–1965). Vida y obra de un maestro independiente*, „Roseta. Revista de la Sociedad Española de la Guitarra” 2009 (2), s. 54–99.

Финкельштейн Юлия Анатольевна, *Гитара в композиторском творчестве Б. В. Асафьева: жанры, стиль*, „Вестник Академии Русского балета им. А.Я. Вагановой” 2015 (38), nr 3, s. 251–262; [Finkel'shteyn Yuliya Anatol'yevna, *Gitara v kompozitorskom tvorchestve B. V. Asaf'yeva: zhanry, stil'*, „Vestnik Akademii Russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoy” 2015 (38), nr 3, s. 251–262]; Źródło: <https://vaganov.elpub.ru/jour/article/view/112> [stan z 11.07.2024].

Netografia

Wade Graham, *The Relevance of Mario Castelnuovo-Tedesco (1895–1968)*, European Guitar Teachers Association 1995; Źródło: <https://web.archive.org/web/20130530064634/http://www.egta.co.uk/content/ct/#11> [stan z 10.07.2024].

The First Guitar Concertos of the 20th Century: The Composer and Performer Relationship

Abstract

The article discusses the collaboration between composers and performers which resulted in the creation of the first guitar concertos of the 20th century and played a key role in the development of this genre. The issues discussed herein have not been extensively covered in the existing literature. The details behind the first attempts after a gap of nearly one hundred years at composing guitar concertos with orchestra are almost unknown. This article is the result of research on creative activity of both composers and guitar virtuosos of that era. The present text is largely based on primary sources such as letters, interviews, memoirs and other statements by artists as well as those in their circles. The first guitar concertos were created in diverse and distant parts of the world, hence the need for further research and elaboration on this topic.

The article also presents several lesser-known facts about the most prominent works of that time: *Concierto de Aranjuez* by Joaquín Rodrigo and *Concerto No. 1 in D major*, Op. 99 by Mario Castelnuovo-Tedesco. In particular, the author focuses on the selected aspects of the collaboration between the composers and guitarists with relation to the origins of these pieces, addressing issues which raised doubts, remained unclear or sparked debates among researchers.

Keywords: guitar concerto, composer and performer collaboration, Joaquín Rodrigo, *Concierto de Aranjuez*, Mario Castelnuovo-Tedesco, Andrés Segovia, Boris Asafiev.