

Akademia Muzyczna
im. Krzysztofa Pendereckiego W Krakowie

Jiaqi Zang

24 PRELUDIA NA WIOŁONCZELĘ I FORTEPIAN OP.47 LERY AUERBACH
PRZYKŁADEM POSZUKIWANIA NOWYCH WYMIARÓW I PRZYSZŁYCH
KIERUNKÓW WSPÓŁCZESNEJ MUZYKI WIOŁONCZELOWEJ

Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne

Promotor: prof. dr hab. Zdzisław Łapiński

Kraków 2026

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Kraków Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora prof. dr hab. Zdzisława Łapińskiego oraz promotora pomocniczego dr Andrzeja Mądro i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Kraków Podpis autora

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PROGRAM

Lera Auerbach 24 Preludia i postludium na wiolonczele i fortepian op.47

Wykonawcy:

Jiaqi Zang - wiolonczela

Eligiusz Skoczylas - fortepian

Mastering:

Kamil Madoń

Nagranie zostało zrealizowane w Sali Koncertowej Akademii Muzycznej
im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie w dniach:

20 lipca 2025

04 października 2025

23 listopada 2025

20 grudnia 2025

PODZIĘKOWANIA

Moje siedem lat studiów w Polsce minęło w mgnieniu oka. W tym okresie, poświęconym studiowaniu gry na wiolonczeli i teorii muzyki, zdobyłem umiejętności techniczne, wiedzę i rozwinąłem się osobiście. Kończąc pracę nad tą rozprawą, pragnę wyrazić szczerą wdzięczność wszystkim, którzy mnie wspierali i towarzyszyli.

Serdeczne podziękowania kieruję do mojego promotora, Profesora dr. hab. Zdzisława Łapińskiego. Przez ostatnie siedem lat dzielił się Pan swoją bogatą wiedzą z zakresu techniki wykonawczej, interpretacji muzycznej i badań naukowych, zapewniając skrupulatne wsparcie w całym procesie – od wyboru tematu i struktury pracy, po redagowanie i finalizację pracy pisemnej, jak również przy realizacji nagrania dzieła artystycznego. Pańskie doskonałe mistrzostwo artystyczne, rygorystyczne podejście naukowe i szczerą pasję do muzyki wywarły na mnie głęboki wpływ i stanowią dla mnie wzór do naśladowania przez całe życie.

Jestem również bardzo wdzięczny Panu Eligiuszowi Skoczylasowi, realizującemu partię fortepianu w nagraniu, za cierpliwe próby i muzyczne wskazówki, a także realizatorowi dźwięku, Panu Kamilowi Madoniowi, za cierpliwość i rady podczas nagrań, a także za pracę montażową.

Chciałbym podziękować moim kolegom ze studiów i przyjaciołom z kraju i zagranicy. Podczas studiów w obcym kraju doskonaliliśmy swoje umiejętności muzyczne, prowadziliśmy dyskusje akademickie, wspieraliśmy się nawzajem i dzieliliśmy niezapomniane chwile.

Jestem wdzięczny mojej rodzinie. Ich cicha opieka i bezwarunkowe wsparcie z daleka dały mi solidny fundament, pozwalając mi realizować moje marzenia z pełnym zaangażowaniem.

Ukończenie studiów oznacza nowy początek. W przyszłości będę nadal zgłębiał muzyczną ścieżkę.

Jeszcze raz składam najszczerze podziękowania wszystkim, którzy okazali mi ciepło i wsparcie!

SPIS TREŚCI

Wstęp	6
1. Muzyka w XX wieku – nowe spojrzenie na świat dźwięków	8
1.1. Nowość i nowatorstwo.....	17
1.2. Powrót do przeszłości.....	20
2. Lera Auerbach - współczesna postać Renesansu	22
2.1. Sylwetka Kompozytorki	24
2.2. Wszechstronność artystyczna	26
2.3. Twórczość wiolonczelowa	27
3. 24 Preludia i Postludium na wiolonczelę i fortepian op.47- od genezy do recepcji.	30
3.1. Krótki zarys preludium.....	31
3.2. 24 Preludia i Postludium op.47.....	33
3.3. Spójność cyklu poprzez kontrast ekspresji.....	36
4. W poszukiwaniu Idiomu – analiza formalna i interpretacyjna Cyklu .	40
4.1. Analiza formalna	41
4.2. Problematyka wykonawcza	68
4.3. Interpretacja i tempo utworu – zapis a realizacja.....	76
Podsumowanie	84
Bibliografia	88
Dyskografia używana w pracy	91

Wstęp

XX wiek był okresem historycznych zmian i innowacji w dziejach ludzkości. Wojny między narodami głęboko wpływały na życie ludzi, ale jednocześnie sprzyjały rozwojowi we wszystkich aspektach społeczeństwa. W muzyce był to okres kreatywności i różnorodności, od impresjonizmu i ekspresjonizmu po serializm, sonoryzm i muzykę elektroniczną. W tym okresie kompozytorzy podejmowali śmiało próby porzucenia tradycyjnych form estetycznych i dążyli do indywidualności i wolności w tworzeniu muzyki. Po zakończeniu II wojny światowej Stany Zjednoczone i Związek Radziecki rozpoczęły trwającą czterdzieści lat zimną wojnę¹. W tym okresie muzyka stała się ważnym środkiem wyrażania różnych poglądów ideologicznych, politycznych i kulturowych, a także ważnym medium promującym ich kulturę i wartości. Pod wpływem ideologii niektórzy kompozytorzy byli zmuszeni wybierać między dwoma obozami, co ograniczało ich przestrzeń twórczą, ale jednocześnie sprzyjało dalszemu rozwojowi ich stylów muzycznych. Wielu wybitnych artystów zdecydowało się opuścić Związek Radziecki i kontynuować karierę poza granicami swojego kraju, m.in. w Stanach Zjednoczonych.

Rosyjsko-amerykańska kompozytorka Lera Auerbach urodziła się w latach siedemdziesiątych XX w., a zawirowania społeczne wywarły głęboki wpływ na jej charakter. Po przyjeździe do Stanów Zjednoczonych zetknęła się z różnorodnością stylów muzycznych, co w połączeniu z jej własnymi doświadczeniami życiowymi i zapleczem kulturowym doprowadziło ją do rozwinięcia własnego, unikalnego stylu kompozytorskiego. Jego estetyka łączy w sobie elementy zarówno muzyki klasycznej, jak i współczesnej; jej utwory zawierają szeroki wachlarz konwencji dźwiękowych, a także różnorodne techniki kompozytorskie i wykorzystanie różnych form, ale każde z jej dzieł ma unikalny język muzyczny.

Rozwój muzyki w XX wieku od początku wiązał się z wyzwaniami i innowacjami w muzyce klasycznej, zwłaszcza w obszarze muzyki instrumentalnej, gdzie kompozytorzy śmiało eksperymentowali i nieustannie eksplorowali nowe możliwości wyrazowe. Wiolonczela jako instrument muzyczny o bogatej sile wyrazu, doświadczyła w XX wieku znaczących innowacji w technologii i języku muzycznym, nie tylko ograniczających się do gry na niej, ale także odkrywających możliwość wykorzystania jej wręcz jako instrumentu quasi-

¹ Zimna wojna – trwający w latach 1947–1991 stan napięcia oraz rywalizacji ideologicznej, politycznej, wojskowej, gospodarczej pomiędzy *blokiem wschodnim*, czyli ZSRR i jego państwami satelickimi skupionymi od 1955 roku w Układzie Warszawskim i państwami pozaeuropejskimi sprzymierzonymi z ZSRR, a *blokiem zachodnim*, czyli państwami niekomunistycznymi skupionymi od 1949 roku w NATO i równoległych paktach obronnych. Jako pierwszy terminu „zimna wojna” użył w 1945 roku brytyjski pisarz George Orwell w eseju *You and the Atomic Bomb*, który ukazał się na łamach brytyjskiej lewicowej gazety „Tribune”

perkusyjnego. Kompozytorzy przesuwali granice możliwości wykonawczych gry na wiolonczeli, wykorzystując złożone techniki i unikatowy język muzyczny.

Utwór Lery Auerbach „24 preludia na wiolonczelę i fortepian” op.47 został skomponowany pod koniec XX wieku. Dzieło to nie tylko dziedziczy innowacyjnego ducha swoich poprzedników, ale także otwiera nową przestrzeń ekspresyjną dla wiolonczeli poprzez jej unikalny język muzyczny i głęboką ekspresję emocjonalną. Dzieło to nie tylko demonstruje techniczny potencjał wiolonczeli, ale także tworzy nową formę muzycznego dialogu poprzez interakcję między wiolonczelą a fortepianem.

Analizując ten utwór, postaram się skoncentrować na następujących zagadnieniach:

- język i styl muzyczny poszczególnych preludiów,
- interakcja między wiolonczelą a fortepianem,
- wymagania i wyzwania wykonawcze
- wpływ na rozwój języka muzycznego.

Aby lepiej zinterpretować ten utwór, zastosuję następujące metody badawcze:

1. Studium przypadku – próba zrozumienia stylu muzycznego kompozytorki oraz wnikliwe spojrzenie na całokształt dorobku artystycznego.
2. Analiza cyklu pod kątem struktury muzycznej, harmonii, melodyki i rytmiki.
3. Badanie możliwości interpretacyjnych z punktu widzenia wykonawcy w kontekście porównania zapisanego tekstu nutowego z autorskim wykonaniem przez Kompozytorkę
4. Podsumowanie znaczenia twórczości Lery Auerbach dla rozwoju współczesnej muzyki wiolonczelowej oraz zbadanie jej wpływu na przyszły rozwój tej dziedziny.

Poprzez powyższe badania mam nadzieję scharakteryzować idom twórczości wiolonczelowej Lery Auerbach. Postaram się również zidentyfikować nowe tendencje w rozwoju muzyki wiolonczelowej w coraz bardziej zróżnicowanym i nieprzewidywalnym środowisku muzyki współczesnej.

Rozdział I

Muzyka w XX wieku – nowe spojrzenie na świat dźwięków

W XX wieku, wraz z postępem nauki i techniki oraz rozwojem społeczeństwa, wiele tradycyjnych rzeczy uległo gwałtownym zmianom i głębokim zmianom. Muzyka jako twór odzwierciedlający ideologię również przeszła znaczącą innowację. Niektóre tradycyjne formy muzyki i sposób jej tworzenia zostały stopniowo zmienione przez nowe technologie i koncepcje. Kompozytorzy, dzięki śmiałym eksperymentom i innowacjom, przełamali tradycyjne podejście do zasad muzyki i odkryli nowe, nieskończone możliwości dźwiękowe.

XX wiek to również era gwałtownego rozwoju informacji i technologii. Jest to największa i najbardziej dalekosiężna rewolucja naukowo-techniczna w historii ludzkości, znana również jako rewolucja informacyjna². Jako główny motyw rozwoju społecznego XX wieku, rewolucja informacyjna odegrała również kluczową rolę w rozwoju muzyki, zwłaszcza w jej tworzeniu, rozpowszechnianiu i konsumpcji. Oto niektóre z ważnych wpływów tego przełomu na muzykę XX wieku:

Innowacje w technologii tworzenia muzyki

Techniki komponowania muzyki XX wieku uległy całkowitej transformacji, przesuwając muzykę od form tradycyjnych w stronę nowoczesności. Po pierwsze, powszechne zastosowanie technologii nagrywania przełamało ograniczenia czasowe i przestrzenne wykonań muzycznych, umożliwiając kompozytorom i wykonawcom wielokrotne nagrywanie i edycję utworów w celu osiągnięcia większej perfekcji. Pojawienie się technologii nagrywania wielościeżkowego, pogłosu i odtwarzania pozwoliło zespołom twórczym symulować „żywe” efekty dźwiękowe nawet w studiach nagraniowych, nie tylko poprawiając jakość muzyki, ale także umożliwiając postprodukcję³. Ponadto pojawienie się różnych samplerów dźwięku, syntezatorów dźwięku, instrumentów elektronicznych i oprogramowania komputerowego znacznie poszerzyło granice twórcze kompozytorów. Tradycyjne podejście do kompozycji, koncentrujące się na charakterystyce akustycznej tradycyjnych instrumentów, zostało stopniowo zastąpione elektronicznymi barwami i nowymi instrumentami, umożliwiając muzykom tworzenie nowych dźwięków i efektów w prosty i efektywny sposób. Doprowadziło to do powstania wielu awangardowych i eksperymentalnych dzieł muzycznych. Kompozytorzy mogą używać syntezatorów do symulowania dźwięków, których tradycyjne

² Trzecia rewolucja technologiczna, znana również jako trzecia rewolucja przemysłowa, rewolucja informatyczna, rewolucja cyfrowa, rewolucja informacyjna lub rewolucja technologiczna, rozpoczęła się po II wojnie światowej. Zautomatyzowane komputery zwiększyły produktywność, a technologia jądrowa zapewniła większą wydajność wytwarzania energii niż ropa naftowa. Jest to największa i najpoważniejsza rewolucja technologiczna w historii ludzkości i trwa do dziś.

³ Johns Hopkins University Press. Music and Technology in the Twentieth Century. <https://www.press.jhu.edu/books/title/2010/music-and-technology-twentieth-century>

instrumenty nie są w stanie wytworzyć, a także dźwięków, których nie da się uchwycić w naturze. Ta wielopłaszczyznowa ekspresja dźwięku otworzyła zupełnie nowe możliwości dla muzyki elektronicznej i eksperymentalnej⁴.

Innowacje technologiczne nie tylko odzwierciedlają się w transformacji narzędzi i procesów, ale także napędzają zmiany w koncepcjach kompozycji muzycznej. Kompozytorzy zaczęli śmiało eksperymentować z gatunkami muzyki eksperymentalnej, takimi jak „Glitch”⁵ i „Noise Music”⁶, a wszystko to jest możliwe dzięki nowym technologiom. Ponadto cyfrowa wymiana informacji ułatwiła szybką wymianę elementów muzycznych na całym świecie, prowadząc do zderzenia elementów muzycznych z różnych kręgów kulturowych i dając początek unikalnym stylom XX wieku, takim jak rock czy muzyka folkowa.

Rozwój nowych technologii otworzył nieograniczone możliwości tworzenia muzyki i położył solidne podwaliny pod przyszły rozwój muzyki. Co więcej, powszechna dostępność oprogramowania do produkcji muzyki umożliwiła amatorom śmiało angażowanie się w tworzenie i produkcję muzyki, obniżając bariery wejścia do świata muzyki. Zarówno profesjonalści, jak i amatorzy mogą teraz wyrażać swoją muzyczną kreatywność.

Postęp w dystrybucji muzyki

Na początku XX wieku sposób rozpowszechniania muzyki uległ rewolucyjnym zmianom, zmieniając odbiorców muzyki i sposób jej odbioru. Podczas wojny technologia radiowa rozwijała się dynamicznie, a po wojnie powszechne wykorzystanie transmisji radiowej umożliwiło muzyce łatwe przełamanie barier geograficznych i szybkie rozprzestrzenianie się na całym świecie. W tamtym czasie radio służyło jako wygodny środek komunikacji, odgrywając znaczącą rolę w dostarczaniu muzyki do milionów domów⁷.

⁴ MIDI.org. MIDI History: Chapter 4 – Synths Come of Age 1900–1963.

⁵ Glitch (ang. krótkotrwałe zakłócenie), znany również jako Clicks and Cuts – gatunek muzyki elektronicznej powstały w latach 90. wraz z upowszechnieniem się cyfrowej obróbki dźwięku. Cechą charakterystyczną tego gatunku jest użycie, zazwyczaj bardzo krótkich, próbek dźwięku oraz efektów wygenerowanych elektronicznie bądź powstałych jako zakłócenie fali dźwiękowej – w miejsce tradycyjnych instrumentów.

⁶ Muzyka noise (lub po prostu noise) to podgatunek muzyki eksperymentalnej, który charakteryzuje się wykorzystaniem niechcianego hałasu jako podstawowego elementu muzycznego. Gatunek ten ma korzenie w muzyce awangardowej z początku XX wieku, ale później czerpie inspirację z muzyki industrialnej i elektronicznej. Charakteryzuje się odrzuceniem konwencjonalnej teorii muzyki i tradycyjnych struktur utworów, często z niewielką ilością melodii, rytmu i harmonii lub bez nich. Ten rodzaj muzyki podważa konwencjonalne rozróżnienie między dźwiękiem muzycznym a niemuzycznym.

⁷ Xu Jingjing (2025). The Evolution of Music Media and Its Societal Impact: From Sheet Music to Streaming. Xuekanba

W połowie XX wieku powszechna telewizja połączyła muzykę z obrazami, dając początek różnym formom, takim jak programy muzyczne, transmisje koncertów na żywo i teledyski. Te innowacje na nowo zdefiniowały format rozpowszechniania muzyki, oferując publiczności podwójne doznania sensoryczne – wzrokowe i słuchowe – zwiększając tym samym atrakcyjność występów muzycznych. W rezultacie ludzie przestali być jedynie słuchaczami i stali się aktywnymi widzami.

Dzięki dalszemu rozwojowi technologii nagrywania, muzykę można było przechowywać długoterminowo i szeroko rozpowszechniać. Pojawienie się nowych nośników danych (taśm, gramofonów, płyt winylowych, płyt CD i cyfrowego dźwięku itp.) ułatwiło przechowywanie i rozpowszechnianie muzyki. W drugiej połowie XX wieku, wraz z rozwojem internetu, rozpowszechnianie muzyki rozszerzyło się z lokalnych regionów na wymianę międzynarodową i międzykontynentalną, umożliwiając szybszą wymianę i integrację muzyki z różnych kręgów kulturowych.

W XXI wieku wynalezienie i popularyzacja smartfonów i urządzeń mobilnych wniosły zupełnie nowe doświadczenie w rozpowszechnianiu muzyki. Ludzie mają teraz łatwiejszy dostęp do muzyki, a pojawienie się nowych form medialnych, takich jak krótkie filmy i transmisje na żywo, ożywiło rozpowszechnianie muzyki, rozprzestrzeniając ją na cały świat za pośrednictwem internetu i wzbogacając jej różnorodność, co doprowadziło do globalizacji muzyki.

Podsumowując, transformacyjne zmiany w rozpowszechnianiu muzyki w XX wieku otworzyły nieograniczone możliwości tworzenia muzyki i jej komercjalizacji, przyspieszając wymianę i integrację międzykulturową i międzyregionalną.

Transformacja sposobu konsumpcji muzyki

Model konsumpcji muzyki w XX wieku przeszedł transformację od tradycyjnych zakupów płyt do muzyki cyfrowej. W przeszłości konsumpcja muzyki opierała się głównie na stosunkowo ograniczonych formach, takich jak koncerty, płyty winylowe i transmisje telewizyjne, a nośniki fizyczne stanowiły podstawę całego przemysłu muzycznego. Wraz z ciągłym rozwojem technologii nagrywania i metod komunikacji, modele konsumpcji muzyki stopniowo stawały się coraz bardziej zróżnicowane.

Dzięki postępowi technologicznemu, domowe urządzenia do nagrywania i przenośne radia stały się powszechnie dostępne w gospodarstwach domowych, umożliwiając ludziom

wygodniejsze słuchanie muzyki w domu lub na świeżym powietrzu. Przełamało to ograniczenia czasowe i przestrzenne tradycyjnych metod konsumpcji muzyki. W drugiej połowie XX wieku powszechne upowszechnienie się nośników fizycznych, takich jak kasety magnetofonowe i płyty CD, dodatkowo przyspieszyło ewolucję konsumpcji muzyki. W tej fazie konsumenci kupowali fizyczne płyty lub kasety, aby kolekcjonować swoje ulubione utwory muzyczne. Rynek muzyczny w tym okresie ukształtował idealny łańcuch przemysłowy i wszedł w okres wielkiego rozkwitu. W XXI wieku rozwój internetu ponownie zrewolucjonizował dotychczasowy model konsumpcji muzyki, oparty na nośnikach fizycznych. Pobieranie i strumieniowanie online stały się powszechne, umożliwiając użytkownikom dostęp do różnorodnych zasobów muzycznych za pomocą smartfona lub komputera, bez ograniczeń związanych z dedykowanymi urządzeniami do odtwarzania muzyki. Dzięki temu konsumpcja muzyki stała się bardziej elastyczna i wygodna. Tradycyjne nośniki fizyczne nie zniknęły jednak całkowicie, lecz istnieją głównie jako osobiste kolekcje. Późniejszy rozwój systemów płatności online doprowadził do powstania usług subskrypcji muzyki, umożliwiając konsumentom dostęp do coraz szerszej gamy gatunków muzycznych.

Współczesna konsumpcja muzyki ściśle zintegrowała konsumentów z rynkiem muzycznym. Branża muzyczna musi nieustannie dostosowywać się do zmieniających się trendów i wprowadzać zmiany w odpowiednim czasie, aby sprostać coraz bardziej zróżnicowanym i spersonalizowanym potrzebom konsumentów, napędzając tym samym trwały dobrobyt całej branży muzycznej⁸.

Większa interaktywność w tworzeniu i wykonywaniu muzyki

Tradycyjnie kompozytorzy zazwyczaj ustalają jedynie podstawową strukturę utworu, taką jak melodia i forma, w trakcie komponowania. Co najwyżej mogą omawiać wykonalność i adekwatność niektórych elementów z wykonawcami instrumentów. Na koniec wykonawcy wykonują utwór zgodnie z partyturą, prezentując go publiczności. Wraz z postępem technologicznym ten jednokierunkowy model twórczy został stopniowo zakłócony. Tworzenie i wykonywanie muzyki charakteryzują się obecnie większą interaktywnością i elementami w czasie rzeczywistym, z częstszą wymianą między różnymi podmiotami, tworząc tym samym zupełnie nowy paradygmat twórczości artystycznej.

⁸ From Vinyl to Digital: How Music Consumption Has Evolved Across Generations. Retroactv

Po pierwsze, wprowadzenie urządzeń elektronicznych do występów na żywo uwolniło je od ograniczeń akustyki akustycznej, integrując syntezę elektroniczną, cyfrowe przetwarzanie dźwięku, sterowanie oświetleniem scenicznym i inne elementy. W reżyserni za sceną często znajdują się komputery lub cyfrowe konsole sterujące, które przetwarzają różne sygnały muzyczne w czasie rzeczywistym, nadając muzyce na żywo wielowarstwowe i wielowymiarowe efekty. Kompozytorzy i wykonawcy mogą wprowadzać zmiany w czasie rzeczywistym do utworu w oparciu o oryginalną partyturę, tworząc efekt improwizacji, który nie tylko inspiruje improwizacyjne umiejętności wykonawców, ale także zapewnia publiczności bogatsze i bardziej immersyjne doznania audiowizualne. Ponadto, popularyzacja internetu umożliwiła muzykom przełamywanie barier geograficznych i współpracę online, poszerzając horyzonty tworzenia muzyki.

Po drugie, wraz z szybkim rozwojem muzyki cyfrowej, coraz więcej kompozytorów bezpośrednio zaprasza wykonawców do udziału w procesie twórczym, komunikując się i dostosowując muzykę w dowolnym momencie prób i występów oraz aktywnie uwzględniając opinie publiczności, aby dostosować muzykę, czyniąc każdy koncert wyjątkowym.

Podsumowując, wzmożona interakcja między kompozycją a wykonaniem w XX wieku napędzała ciągłą ewolucję form ekspresji muzycznej, otwierając jednocześnie nowe ścieżki rozwoju dla przemysłu muzycznego, stając się tym samym jedną z cech definiujących współczesną kulturę muzyczną.

Dywersyfikacja stylów muzycznych i integracja transgraniczna

Rewolucja informacyjna XX wieku i trend globalizacji stworzyły bezprecedensowe możliwości dywersyfikacji stylów muzycznych. Elementy z różnych epok i regionów, takie jak muzyka tradycyjna i nowoczesna, zachodnia i wschodnia, nieustannie się przeplatały, powodując, że dotychczas stosunkowo ustabilizowane kategorie muzyczne zaczęły przejawiać tendencje do fuzji i mieszania. Pojawienie się w XX wieku gatunków takich jak rock, pop, hip-hop i muzyka elektroniczna nie tylko nie stanowiło zagrożenia dla muzyki tradycyjnej, ale także ułatwiło integrację różnych stylów muzycznych. Kompozytorzy połączyli tradycyjną muzykę klasyczną z nowoczesnymi formami muzycznymi, dając początek nowym stylom muzycznym. Ta fuzja międzygatunkowa nie tylko wzbogaca ekspresyjne formy muzyki, ale także dostarcza muzykom nowych pomysłów twórczych i inspiracji.

Twórcy wykorzystali technologię cyfrową do płynnego łączenia różnych elementów muzycznych, tworząc wysoce spersonalizowane style muzyczne. Zwłaszcza wraz z rozwojem internetu, twórczość muzyczna z różnych krajów i środowisk kulturowych doświadczyła bezprecedensowej wymiany i współpracy. W tym samym okresie, zachowanie i przekazywanie tradycyjnych elementów muzyki ludowej również zyskało znaczną uwagę. Wielu artystów zintegrowało współczesne elementy muzyczne, zachowując jednocześnie charakterystyczne cechy swojej muzyki etnicznej, chroniąc w ten sposób i przekazując historię, a jednocześnie nasycając muzykę nową energią.

Co więcej, w kontekście fuzji międzygatunkowej, interakcja między tworzeniem muzyki a sztukami scenicznymi, a także obrazami audiowizualnymi, stała się coraz bliższa. Współczesne wykonania muzyczne często integrują różne formy wyrazu artystycznego, takie jak dramat, taniec i obrazowanie, a dzięki szeregowi technologii cyfrowych tworzą olśniewające efekty sceniczne, które nie tylko wzmacniają emocjonalny wpływ muzyki, ale także zapewniają jej szerszą przestrzeń ekspresji.

Zróznicowanie stylów muzycznych i fuzja międzygatunkowa w XX wieku napędzały ciągły postęp w ekspresji muzycznej, czyniąc z muzyki pomost łączący różne epoki i kultury.

Zmiany w prawie autorskim do muzyki i modelu biznesowym

Ochrona praw autorskich do muzyki i jej komercyjny rozwój podlegały ciągłym modyfikacjom i innowacjom wraz z dynamicznym rozwojem przemysłu muzycznego w XX wieku. Ewolucja ta, od początkowego jednokanałowego modelu biznesowego sprzedaży płyt fizycznych do obecnego, wielokanałowego współistnienia w erze cyfrowej, zarówno prawa autorskie do muzyki, jak i modele biznesowe uległy głębokim transformacjom. W połowie XX wieku powszechne wprowadzenie technologii nagrywania i replikacji oznaczało oficjalne wejście produkcji i dystrybucji muzyki w erę komercyjną. Wytwórnice fonograficzne stały się dominującymi graczami w tym modelu, zapewniając oryginalnym muzykom i ich zespołom dochody i ochronę prawną poprzez kontrolę praw autorskich i kanałów dystrybucji.

Jednak wraz z ciągłą ewolucją wzorców konsumpcji muzyki, tradycyjne prawa autorskie i modele biznesowe napotkały wyzwania. Rozwój internetu wprowadził muzykę w erę cyfrową, umożliwiając szybki obieg utworów muzycznych online w formatach plików cyfrowych. Chociaż znacznie obniżyło to koszty produkcji i dystrybucji, spowodowało również

problemy takie jak nielegalna dystrybucja i piractwo. Kraje stale opracowują i udoskonalają szereg środków, w tym przepisy i regulacje dotyczące ochrony praw autorskich, międzynarodowe umowy o prawach autorskich oraz mechanizmy regulacyjne dla platform dystrybucji muzyki, aby chronić prawa własności intelektualnej i twórczy entuzjazm oryginalnych muzyków, a także zapewnić uporządkowany i dynamiczny rozwój rynku konsumpcji muzyki. Jednocześnie utworzenie organizacji zajmujących się prawami autorskimi i stowarzyszeń branżowych zapewniło stabilne i niezawodne gwarancje instytucjonalne w zakresie autoryzacji, zarządzania i przychodów z utworów muzycznych.

Jeśli chodzi o modele biznesowe, dominująca pozycja nośników fizycznych została stopniowo zastąpiona muzyką cyfrową i streamingiem online. Platformy cyfrowe obliczają przychody na podstawie wskaźników, takich jak liczba odtworzeń i pobrań, zapewniając oryginalnym muzykom stały strumień dochodów. Ponadto formy takie jak pojedyncze zakupy, usługi subskrypcyjne, umieszczanie reklam, transfery praw autorskich i gadżety wzbogaciły modele zysku branży muzycznej. Muzycy i wytwórnie płytowe generują również większą wartość komercyjną poprzez koncerty, festiwale muzyczne i sponsoring marek. Transformacja praw autorskich i modeli biznesowych w branży muzycznej nie tylko odzwierciedla wpływ postępu technologicznego na tradycyjne modele, ale także otwiera przed całym przemysłem muzycznym nowe możliwości rozwoju, umożliwiając mu rozkwit w erze cyfrowej.

Reforma nauczania i edukacji muzycznej

Od XX wieku nauczanie i edukacja muzyczna przeszły transformację od tradycyjnego przekazu mistrz-uczeń do bardziej naukowych i nowoczesnych modeli edukacyjnych. Wczesna edukacja muzyczna opierała się głównie na przekazie rodzinnym lub dziedziczeniu mistrz-uczeń, kładąc nacisk na znaczenie umiejętności technicznych, a treści i metody nauczania były stosunkowo monotonne. Wraz z postępem społecznym, rozwojem technologii i udoskonaleniem systemu edukacji, edukacja muzyczna przyjęła bardziej naukowe i systematyczne metody, dzieląc muzykę na główne obszary, takie jak wiedza teoretyczna, historia muzyki, tło kulturowe i cechy techniczne, umożliwiając studentom muzyki naukę muzyki w sposób bardziej naukowy i kompleksowy.

Innowacje w nowoczesnych metodach edukacyjnych przełamały bariery geograficzne dzięki internetowi. Nauczyciele i uczniowie mogą prowadzić zdalną edukację i interakcję za pośrednictwem multimediów, platform sieciowych wideo i innego oprogramowania. Nauczyciele mogą otwierać kursy online lub nagrywać filmy instruktażowe i umieszczać je

w internecie, aby przekazywać wiedzę. Uczniowie mogą samodzielnie zdobywać wiedzę muzyczną za pośrednictwem kursów wideo, symulowanych zajęć lekcyjnych, zasobów online i innych metod. Mogą również komunikować się z uznanymi muzykami w kraju i za granicą w czasie rzeczywistym za pośrednictwem oprogramowania wideo online, przełamując ograniczenia czasowe i przestrzenne. Ponadto promowane są interdyscyplinarne koncepcje edukacyjne, integrujące muzykę z technologią, informatyką i psychologią, aby rozwijać wszechstronne talenty łączące sztukę i technologię.

Co więcej, praktyczna nauka odgrywa kluczową rolę we współczesnej edukacji muzycznej. Różnorodne studia muzyczne i bazy twórczości muzycznej zapewniają studentom liczne możliwości praktyczne, pozwalając na gruntowne sprawdzenie wiedzy teoretycznej w praktyce. Studenci mogą doskonalić swoje umiejętności wykonawcze i pogłębiać zrozumienie koncepcji i stylów kompozycji muzycznych poprzez dyskusje grupowe, występy na żywo i improwizację. Mogą również prezentować swoje talenty muzyczne i poszerzać horyzonty poprzez konkursy, festiwale sztuki i międzynarodowe kursy mistrzowskie, tym samym kompleksowo rozwijając swoje umiejętności osobiste.

Podsumowując, reformy edukacji i nauczania muzyki w XX wieku zachowały tradycyjną wiedzę muzyczną, integrując jednocześnie nowoczesną naukę i technologię z globalnym kontekstem epoki. To z kolei przyczyniło się do wykształcenia w społeczeństwie wielu różnorodnych i innowacyjnych talentów muzycznych nowego pokolenia. Zróżnicowanie nauczania muzyki i ciągła aktualizacja treści edukacyjnych sprzyjały dziedziczeniu i rozwojowi kultury muzycznej, wnosząc nieograniczoną witalność do społeczeństwa.

Z powyższego punktu widzenia można zauważyć, że rozwój muzyki w XX wieku to bezprecedensowa, wielka rewolucja w jej historii. Z perspektywy rozwoju, nie tylko przyspiesza ona postęp technologii muzycznej, ale także promuje dywersyfikację i globalizację stylów muzycznych. Tymczasem rewolucja informacyjna głęboko wpływa na oblicze muzyki w wielu aspektach technologii muzycznej, rozpowszechniania, akceptacji i ról społecznych itd., a także przynosi nieograniczone możliwości dla muzyki w dalszej drodze.

1.1 Nowość i nowatorstwo

Muzyka klasyczna XX wieku całkowicie zmieniła ludzkie postrzeganie i wykorzystanie dźwięku, tworząc nowe oblicze świata dźwięków, w którym muzyka nie ograniczała się już do tradycyjnej harmonii, melodii i rytmu, lecz odkrywała i eksplorowała nieskończone możliwości dźwięku, tworząc nowe sposoby ekspresji muzycznej i doświadczenia audiowizualnego. Innowacje muzyki klasycznej XX wieku w świecie dźwięków odzwierciedlają się głównie w następujących aspektach:

Przełomy tonalne i muzyka „bez melodii”

Arnold Schönberg początkowo wiązał nadzieję z „melodiami barw dźwiękowych” (*Klangfarbenmelodien*), ale później całkowicie odrzucił tradycyjny system tonalny i skomponował szereg utworów nieposiadających melodii. Jego dzieła „Pięć utworów na orkiestrę” (1909) i „Pierrot de la Lune” (1912) w pełni demonstrują ekspresyjną siłę muzyki, w której melodia nie koncentruje się już wokół tonacji dominującej, lecz swobodnie wykorzystuje wszystkie wysokości dźwięku. Schönberg rozwinął system dwunastotonowy w swoich późniejszych dziełach, gdzie każdy dźwięk z dwunastostopniowej skali jest równouprawniony⁹.

Innowacje w rytmie i metrum

W swoim balecie „Święto wiosny” (1913) Igor Strawiński zastosował liczne dysonanse, eksperymenty z politonalnością, nieustannie zmieniające się metrum oraz uwypuklenie roli rytmu co stanowiło odejście od zachodnich tradycji muzyki klasycznej, gdzie liczyły się dotąd przede wszystkim melodia i harmonia. Pod względem różnorodności rytmicznej „Muzyka na instrumenty smyczkowe, perkusję i czeleste” Bartóka (1936) wykorzystuje złożone schematy rytmiczne i czerpie z rytmicznych cech wschodnioeuropejskiej muzyki ludowej.

Eksploracja barwy i brzmienia

W muzyce XX wieku barwa stopniowo stała się jednym z podstawowych elementów twórczości kompozytorów, a nie tylko dodatkiem do melodii, rytmu czy harmonii. Zmiana ta odzwierciedla głębokie przemiany w koncepcjach muzycznych i środkach technicznych tego okresu. Claude Debussy stworzył unikalne efekty dźwiękowe poprzez innowacje harmoniczne

⁹ Arnold Schoenberg, *Style and Idea*, trans. Leo Black (Berkeley: University of California Press, 1984) str.207-216

i nowatorską orkiestrację w swoim utworze „La Mer” (1905). W połowie XX wieku nastąpił rozkwit muzyki elektronicznej, a utwór Stockhausena „Gesang der jüngerlinge” (1956) przetarł nowe szlaki, łącząc muzykę elektroniczną z głosem ludzkim. Pierre Schaeffer – twórca muzyki konkretnej¹⁰ tworzył nowe barwy, przetwarzając dowolny materiał dźwiękowy za pomocą urządzeń elektronicznych,

Wysoki stopień swobody w formie i strukturze muzycznej

W tym okresie kompozytorzy zaczęli wprowadzać element przypadkowości, urozmaicając strukturę i treść muzyki oraz umożliwiając wykonanie innej wersji w każdym wykonaniu. Ta stosunkowo swobodna i otwarta forma przełamała tradycyjne pojęcie muzyki, zapewniając wykonawcom więcej przestrzeni do gry i zwiększając zaangażowanie publiczności w muzykę. Podobnie muzyka kolażowa¹¹ wzbogaciła różnorodność muzyki, łącząc ze sobą różne style muzyczne, tworząc nowy język muzyczny. Ponadto muzyka minimalistyczna osiągnęła medytacyjny efekt muzyczny poprzez powtarzanie melodii, pozwalając słuchaczowi skupić się na rozróżnianiu subtelnych zmian w melodii.

Rozkwit muzyki etnicznej i fuzja muzyki międzykulturowej

Muzyka narodowa szczególnie rozkwitała w tym okresie. Kompozytorzy czerpali inspirację z muzyki ludowej z różnych regionów i kultur, łącząc muzykę tradycyjną, aby urozmaicić muzykę klasyczną. Melodie, rytmy, skale i idee filozoficzne muzyki orientalnej wywarły głęboki wpływ na kompozytorów i sprzyjały wzajemnej integracji muzyki. Globalizacja umożliwiła wymianę i łączenie się różnych kultur muzycznych, czego efektem były międzykulturowe style muzyczne¹².

Wysoka integracja muzyki i technologii

Zastosowanie urządzeń elektronicznych i technologii nagrywania umożliwiło kompozytorom bezpośrednią kontrolę efektów muzycznych, a popularność technologii komputerowej umożliwiła syntezę muzyki i znacznie rozszerza możliwości komponowania. Po drugie, dzięki

¹⁰Muzyka konkretna – kierunek w muzyce współczesnej, w którym oprócz dźwięków instrumentów lub śpiewu wykorzystuje się realne dźwięki – dźwięki przyrody, odgłosy fabryczne, dźwięki ruchu ulicznego, przypadkowe głosy ludzkie itp. Dźwięki takie są rejestrowane, a następnie preparowane i miksowane w celu osiągnięcia zamierzonego efektu estetycznego

¹¹Kolaż (z fr. *collage* – „naklejanie”, „oklejanie papierem”) – technika artystyczna polegająca na formowaniu kompozycji z różnych materiałów i tworzyw. Przeniesiona ze sztuk plastycznych do muzyki pozwala na dowolne połączenie nagrań, dźwięków z natury, samplingów

¹² Philip V. Bohlman, *The Music of European Nationalism*, ABC-CLIO, 2004

wykorzystaniu czujników i systemów przetwarzania muzyki w czasie rzeczywistym, tworzenie muzyki stało się bardziej swobodne i pozwoliło na interakcję z publicznością w czasie rzeczywistym, przełamując granice między kompozytorem, wykonawcą a słuchaczem.

Socjalizacja i polityczna rola muzyki

XX wiek był epoką przebudzenia ludzkiej samoświadomości. Wraz z przenikaniem rewolucji informacyjnej do społeczeństwa, materialne życie ludzi uległo znacznej poprawie. W tym okresie kompozytorzy wyrażali swój protest przeciwko wstrząsom społecznym, wojnom i uciskowi politycznemu poprzez muzykę, stając się siłą napędową i czynnikiem umożliwiającym zmiany społeczne. Jednocześnie kobiety, mniejszości etniczne i grupy marginalizowane również wyrażały poprzez muzykę swoje wewnętrzne dążenie do równości i wolności¹³. Muzyka również dopełniła swojej transformacji w tym okresie i przestała być zarezerwowana dla klas wyższych, stając się ważnym elementem kultury popularnej.

Przestrzenność i środowisko dźwięku

Kompozytorzy w tym okresie przywiązywali większą wagę do przestrzennego rozmieszczenia dźwięku, tworząc w swoich kompozycjach dźwięk stereo, wykorzystując technologię wielokanałową. Pojawienie się muzyki ambient¹⁴ pozwoliło muzyce nie ograniczać się do sceny, ale połączyć ją z naturalnym otoczeniem lub humanistyczną architekturą, tworząc wciągające doświadczenie muzyczne. Jednocześnie muzyka jest traktowana jako odrębna forma muzyczna i łączona ze sztuką wizualną, tworząc wielozmysłowe doświadczenie.

Ogólnie rzecz biorąc, można zauważyć, że muzyka XX wieku całkowicie zmieniła oblicze świata dźwięków. Poprzez szereg prób (dekonstrukcja tonalności, innowacje rytmiczne, eksploracja barwy, liberalizacja formy, fuzja międzykulturowa i wykorzystanie technologii) kompozytorzy zgłębiali nieskończone możliwości dźwięku i otwierali nowe ścieżki muzyczne. Dźwięk nie był jedynie narzędziem muzyki, ale stał się niezależnym językiem artystycznym, otwierając zupełnie nowy wymiar doświadczenia słuchowego i twórczego. W tym okresie muzyka dokonała własnych przełomów artystycznych i innowacji, a jednocześnie jako środek komunikacji w głębokim stopniu odzwierciedlała zmiany społeczne, polityczne i kulturowe, pozostawiając po sobie cenne dziedzictwo w historii muzyki.

¹³ Susan McClary, *Feminine Endings*, University of Minnesota Press, 1991, p.5

¹⁴ Ambient – gatunek eksperymentalnej muzyki elektronicznej cechujący się odejściem od linearnie rozwijanej linii melodycznej, charakterystycznej dla klasycznej muzyki elektronicznej na rzecz luźnej kompozycji „płam dźwiękowych”

1.2 Powrót do przeszłości

W rozwoju muzyki XX wieku, muzyczna różnorodność i innowacyjność były głównymi tematami tego okresu, ale zjawisko „powrotu do przeszłości” było również obecne przez cały czas i oba były ważnymi elementami rozwoju muzyki XX wieku, która była nie tylko prostym powtórzeniem tradycyjnych stylów muzycznych, ale także reinterpretacją i zastosowaniem muzyki poprzez wykorzystanie nowoczesnych technik kompozytorskich w połączeniu z muzyką tradycyjną. Jednocześnie trend „poszukiwania wzorca w czasach minionych” w rozwoju muzyki XX wieku wykazywał zróżnicowane cechy, z następującymi głównymi gatunkami muzycznymi:

Muzyka neoklasyczna

Muzyka neoklasyczna to styl muzyczny, który pojawił się na początku XX wieku i jest jednocześnie hołdem dla muzyki przedromantycznej. „Pulcinella” Strawińskiego to reprezentatywne dzieło muzyki neoklasycznej, oparte na muzyce Pergolesiego i reinterpretujące muzykę baroku z wykorzystaniem nowoczesnych technik muzycznych. Dzieło prezentuje znany i nowatorski język muzyczny, który znajduje odzwierciedlenie nie tylko w melodii, ale także unowocześnia strukturę muzyki klasycznej. Muzyka neoklasyczna kładła nacisk na następujące cechy: wykorzystanie uproszczonych obsad, na kontrapunkt i rytm, poszerzenie lub innowację harmonii modalnej oraz skupienie się na muzyce absolutnej, a nie na romantycznej muzyce tytułowej.

Odrodzenie muzyki narodowej¹⁵

Muzyka narodowa pojawiła się po raz pierwszy w XIX wieku, kiedy niektórzy kompozytorzy dodawali do swoich utworów elementy muzyczne o charakterze narodowym i etnicznym. W XX wieku wojny dały ogromny impuls rozwojowi muzyki narodowej, która stała się ważnym środkiem motywowania i inspirowania ludzi w tym okresie. Doskonałym przykładem połączenia muzyki narodowej z technikami kompozytorskimi XX wieku są „Rumuńskie tańce ludowe” Beli Bartóka. Kompozytor zgłębił folklor, zebrał lokalne materiały muzyczne i połączył je z nowoczesnymi technikami kompozytorskimi, tworząc muzykę

¹⁵ Szkoły narodowe to ruch muzyczny, który powstał w drugiej połowie XIX wieku jako odpowiedź na nacisk romantyzmu germańskiego oraz opery włoskiej. Nurt ten miał na celu podkreślać oraz promować wartości oraz piękno poszczególnych narodów poprzez muzykę ludową oraz folklor

o charakterystycznych cechach narodowych i nowoczesnym charakterze. Odzwierciedla ona silną witalność muzyki narodowej we współczesnym środowisku muzycznym oraz jej wartość.

Muzyka minimalistyczna

Utwór Philipa Glassa „Einstein on the Beach” jest reprezentatywnym dziełem muzyki minimalistycznej. W utworze tym unikalny efekt dźwiękowy powstaje poprzez powtarzanie i zmianę prostych materiałów muzycznych, a ta prosta metoda kompozytorska odzwierciedla głębokie przemyślenia na temat istoty muzyki. Znaczenie muzyki minimalistycznej polega na tym, że kompozytor ponownie zbadał podstawowe zasady tworzenia muzyki i dostarczył nowych pomysłów na tworzenie muzyki współczesnej.

Nowa muzyka romantyczna

Nowa muzyka romantyczna pojawiła się w połowie lub pod koniec XX wieku. Nowy romantyzm był powrotem do emocjonalnej ekspresji XIX-wiecznej muzyki romantycznej, w której kompozytorzy kontynuowali emocje tradycyjnej muzyki romantycznej i na nowo ją interpretowali w świetle współczesnej obróbki tonalnej, harmonii i zmian rytmicznych.

Ponadto, muzyka XX wieku przejawia inne przejawy powrotu do przeszłości, takie jak: odrodzenie śpiewu neogregoriańskiego, odrodzenie renesansowej muzyki tanecznej, odrodzenie barokowej formy koncertowej, odrodzenie klasycznej formy sonatowej itd. Można zauważyć, że nurt vintage w muzyce XX wieku prezentuje zróżnicowany charakter, który jest nie tylko prostą imitacją melodyczną lub powtórzeniem, ale także reinterpretacją tradycji poprzez techniki kompozytorskie muzyki współczesnej. Praktyka ta nie tylko wzbogaca gatunek muzyki XX wieku, ale także stanowi ważne odkrycie i ideę dla współczesnej twórczości muzycznej.

Rozdział II

Lera Auerbach - współczesna postać Renesansu

Lera Auerbach jest prawdziwym współczesnym „człowiekiem renesansu”, wykazując się umiejętnością łączenia różnych form sztuki z szerokim wachlarzem przedsięwzięć artystycznych. Jest nie tylko wybitną kompozytorką, ale także dyrygentką, pianistką, pisarką i artystką działającą w obszarze sztuk wizualnych, a jej osiągnięcia artystyczne można obserwować w następujących obszarach:

Kompozycja i wykonawstwo

Twórczość kompozytorska Lery Auerbach obejmuje szeroki wachlarz gatunków, w tym muzykę symfoniczną, kameralną, orkiestrową, baletową, operową i wokalną. Jej utwory kontynuują tradycję muzyki klasycznej, jednocześnie włączając elementy współczesne, co świadczy o jej śmiałych eksperymentach i wykorzystaniu nowych form muzycznych. Jednocześnie jako pianistka, nie tylko wykonuje własne, autorskie kompozycje, ale także współpracuje z czołowymi światowymi orkiestrami symfonicznymi i solistami, a także sama dyryguje, interpretując swoje utwory z różnych perspektyw.

Wielopłaszczyznowe artystyczne eksploracje

Oprócz działalności w obszarze muzyki, Lera Auerbach osiąga duże sukcesy na polu literatury. Jej poezja i proza często koncentrują się na tematach człowieczeństwa, czasu i pamięci, a jej słowa, podobnie jak muzyka, są pełne emocjonalnych i filozoficznych refleksji, tworząc niepowtarzalny literacki nastrój. W dziedzinie sztuk wizualnych jej prace obejmują obrazy i rzeźby, a Artystka często łączy muzykę z obrazami, aby eksplorować wielozmysłowe doświadczenia artystyczne. Ta transgraniczna eksperymentacja nie tylko poszerza jej środki wyrazu artystycznego, ale także sprawia, że jej prace są niezależne i zgodne z rozwojem epoki.

Innowacyjność artystyczna i samotranscendencja

Dążenie Lery Auerbach do sztuki znajduje odzwierciedlenie nie tylko w jej twórczości, ale także w jej postawie ciągłego uczenia się i poszukiwania nowych obszarów działalności. Jej osiągnięcia w wielu dziedzinach są wynikiem tej samotranscendencji. Uważa, że „sztuka jest częścią życia”¹⁶, a dążenie do piękna i ta pasja do sztuki pozwoliły jej odcisnąć swoje piętno na różnych jej polach. Podobnie jak w okresie renesansu, gdy rozkwitały idee i innowacje artystyczne, łączy wiedzę i elementy z różnych dziedzin z muzyką, wyrażając swoje wewnętrzne uczucia słowami a także przedstawiając sny za pomocą sztuk wizualnych.

¹⁶ https://www.youtube.com/watch?v=uwMhAmcJl_M

Jej prace często przekraczają granice tradycji i tworzą własny język artystyczny, który stał się jej wizytówką we współczesnym świecie.

2.1 Sylwetka Kompozytorki¹⁷

Lera Auerbach, urodzona w byłym Związku Radzieckim, a obecnie mieszkająca w Austrii i Stanach Zjednoczonych to osoba o „wielu twarzach sztuki” – jest kompozytorką pianistką, dyrygentką, pisarką, poetką i aktywnie działa w obszarze sztuk wizualną. Urodziła się w 1973 roku, dorastała w żydowskiej rodzinie o bogatych tradycjach muzycznych. Jej ojciec jest Żydem, a matka rosyjską prawosławną chrześcijanką, a to międzywyznaniowe pochodzenie stało się później metaforą integracji kulturowej w jej twórczości. Od najmłodszych lat wykazywała niezwykle talent muzyczny. Już w wieku czterech lat przejawiała zainteresowanie muzyką, w wieku sześciu lat po raz pierwszy wystąpiła na estradzie, w wieku ośmiu lat, wystąpiła z orkiestrą a w wieku dwunastu lat skomponowała swoją pierwszą operę, którą zaprezentowała w swoim rodzinnym mieście. Wczesną edukację muzyczną otrzymała w byłym Związku Radzieckim, a w 1991 roku otrzymała możliwość występu w Stanach Zjednoczonych. Choć wówczas nie знаła języka angielskiego, po koncercie postanowiła pozostać w tym kraju, studiując w renomowanych na całym świecie szkołach muzycznych, takich jak Juilliard School of Music w Nowym Jorku a następnie w Hochschule für Music w Hanowerze. To międzykulturowe doświadczenie wywarło głęboki wpływ na jej twórczość, umożliwiając jej łączenie muzyki różnych kultur i idei a zarazem dziedziczenie istoty muzyki klasycznej i łączenie nowych elementów w celu stworzenia unikalnego języka muzycznego.

Lera Auerbach jako kompozytorka nie ogranicza się do jednego gatunku. Tworzy nie tylko utwory w tradycyjnych formach, takich jak symfonie, muzyka kameralna, koncerty, opery i balet, ale także stale wplatała w swoją twórczość elementy muzyki elektronicznej, sztuki instalacji i poezji, tworząc unikalny język muzyczny. Jej muzyka ma rygorystyczną strukturę muzyki klasycznej, ale jest również pełna nowoczesnego i eksperymentalnego ducha, często inspirując do refleksji nad ludzkością, czasem i pamięcią.

Jej twórczość obejmuje ponad 180 utworów, od utworów scenicznych i obszernych partytur chóralnych, po muzykę kameralną, cykle solowe i utwory, które wymykają się powszechnej klasyfikacji. Nie ogranicza się do wykorzystywania odziedziczonych form, ale często modyfikuje je od wewnątrz. „The Little Mermaid”, napisana dla the Royal Danish

¹⁷ <https://leraauerbach.com/biography/> dostęp 8.06.2026

Ballet i Johna Neumeiera, jest stawiana w szeregu na równi z wielkimi baletami poprzednich epok, ale także przynależy do mroczniejszej tradycji baśni jako gehenny. Opera „Gogol” przekształca literacką obsesję, groteskę i dublowanie w formę teatralną. Opera a cappella „The Blind” buduje dramat oparty na braku wzroku. Dzieła takie jak „Russian Requiem”, „72 Angels”, „Arctica” i „Vessels of Light” ujawniają fascynację Auerbach muzyką jako przestrzenią, w której można ukształtować prywatną udrękę, rytualną wyobraźnię i zbiorową pamięć.

Jej muzyka kameralna stanowi kolejny istotny obszar jej twórczości. Kwartety smyczkowe, tria fortepianowe, sonaty, solowe utwory instrumentalne i cykle 24 Preludiów niczym nie różnią się od większych partytur symfonicznych i teatralnych; ujawniają tę samą wyobraźnię w warunkach intymności. W nich najważniejsze pytania Auerbach są skondensowane w skoncentrowane formy. Miniatura w jej rękach rzadko bywa mała. Często zawiera w sobie, w zarodku, siłę monumentalności.

Kompozytorka sama określa się jako: „...artystka ironii, groteskowego humoru, czułości, dziecięcego zachwyty, mitu, wirtuozerii i olśniewającego kunsztu. Jej świat zawiera anioły i potwory, baśnie i filozoficzne rany, absurd i lament, dyscyplinę i halucynację. To właśnie ta gama – surowość i żartobliwość, zranienie i teatralność, wizjonerstwo i precyzja – nadaje jej twórczości wyjątkową siłę”.

Ponadto Lera Auerbach jest wybitną dyrygentką i pianistką. Często wykonuje własne utwory ze znanymi muzykami lub zespołami muzycznymi z całego świata, występując na słynnych scenach, takich jak Carnegie Hall, Tokyo Opera City i Lincoln Center. Jej różnorodna twórczość i transgraniczne próby doskonale interpretują „ducha renesansu” i zyskały szerokie uznanie i uznanie w świecie sztuki. Jest laureatką Nagrody Hindemitha¹⁸ przyznanej w 2005 r. przez Festiwal Muzyczny Schleswig-Holstein w Niemczech, a także innych nagród, takich jak Nagroda Deutsche Welle, i zdobywa uznanie występując na najważniejszych festiwalach muzycznych na całym świecie.

Muzyka Lery Auerbach nie tylko znacznie wzbogaca ekspresję współczesnej muzyki klasycznej, ale także wyznacza standardy dla nowego pokolenia kompozytorów. Dziedzicząc i kontynuując tradycyjną muzykę rosyjską, Lera Auerbach wnosi nową energię do muzyki

¹⁸ Międzynarodowa Nagroda im. Paula Hindemitha promuje wybitnych współczesnych kompozytorów w ramach Festiwalu Muzycznego Schleswig-Holstein

współczesnej dzięki swojemu niezwykle indywidualnemu podejściu do eksploracji muzycznej. Jej muzyczne idee i koncepcje twórcze wywarły szeroki i głęboki wpływ na świat muzyki.

2.2 Wszechstronność artystyczna

Lera Auerbach jest wszechstronną artystką, działającą w różnych obszarach sztuki. Jej dorobek obejmuje nie tylko liczne dzieła muzyczne, ale także poezję, prozę i sztuki wizualne, takie jak malarstwo, rzeźba, techniki mieszane i instalacje.

Literatura i poezja

Jako poetka i pisarka, Auerbach osiągnęła również wyjątkowe osiągnięcia w dziedzinie twórczości literackiej. Opublikowała wiele zbiorów poezji i prozy, a jej prace zazwyczaj zgłębiają naturę ludzką, czas, pamięć i zjawiska społeczne. Pisma te uzupełniają jej twórczość muzyczną i razem tworzą jej unikalny świat artystyczny. W 1996 roku otrzymała nagrodę Poety Roku przyznaną przez Międzynarodowe Towarzystwo Puszkina w Nowym Jorku, a jej wiersze są obecnie wykładane na kursach literatury współczesnej na rosyjskich uniwersytetach. Opublikowała pięć tomików poezji w języku rosyjskim oraz zbiór poezji i prozy „Excess of Being”. Jest to jej pierwsza książka w języku angielskim, w której, poprzez ironię i humor, wykorzystuje formę aforyzmów, aby w dogłębny sposób zgłębić znaczenie „nadmiaru” i natury ludzkiej. Książkę przeplata licznymi kolorowymi ilustracjami prezentującymi jej oryginalne prace.

Do jej innych prac należą „Hannover Notebook”, „Stairs To Eternity”, „Sorokolunie” (Czterdzieści księżyców) oraz „MUSIC & LITERATURE” nr 7.

Sztuki wizualne

Twórczość Auerbach w dziedzinie sztuk wizualnych jest równie bogata i obejmuje głównie:

Malarstwo i rzeźba

Jej obrazy i rzeźby są często pełne symboliki i abstrakcyjnej estetyki, wyrażając wewnętrzne emocje i filozoficzne myślenie.

Technika mieszana i instalacja artystyczna

Serie „Rooforisms” i „Menagerie”, które eksplorują dialog między tradycją a nowoczesnością, tym, co wewnętrzne, a tym, co zewnętrzne, poprzez połączenie różnorodnych materiałów i technik.

Fotografia

Serie fotografii, takie jak „Accidental Beauty”, „Traces” i „Chiaroscuro”, świadczą o jej niezwykłym talencie do uchwycenia światła, faktury i upływu czasu.

Dziennik wizualny

„2024 Visual Diary” dokumentuje jej niedawny proces eksploracji w dziedzinie sztuk wizualnych i odzwierciedla jej bezpośrednią twórczość oraz sposób myślenia w jej transgranicznej praktyce artystycznej.

Multidyscyplinarne prace artystyczne Lery Auerbach odzwierciedlają jej wszechstronność i transgraniczny duch jako współczesnej artystki wszechstronnej. Jej twórczość nie ogranicza się do muzyki, ale pozostawia głęboki ślad również w literaturze i sztukach wizualnych. Te trzy główne dziedziny wzajemnie się uzupełniają i inspirują, tworząc razem jej unikalny i bogaty świat artystyczny. Jako artystka wizualna, wystawiała swoje prace na indywidualnej wystawie w Norwegii w 2013 roku.

2.3 Twórczość wiolonczelowa

Lera Auerbach napisała wiele ważnych utworów na wiolonczelę, należących do różnych gatunków, takich jak muzyka solowa, kameralna i koncerty.

Do najważniejszych utworów na wiolonczelę należą:

24 Preludia i postludium na wiolonczelę i fortepian op. 47 (1999)

Cykl powstały pod koniec XX wieku składa się z 24 krótkich preludiów, z których każde ma swój własny język muzyczny. Został napisany w cyklicznym porządku kwintowym dur-moll, co jest zarówno spójnym, jak i zróżnicowanym dziełem, świadczącym o głębokim zgłębianiu tonalności i emocji. Całość podsumowuje krótkie Postludium oparte na Preludium nr 12.

Sonata na wiolonczelę i fortepian (2003)

Utwór ten ma typową formę sonatową, a jednocześnie stanowi ważne dzieło łączące oba instrumenty w spójną całość. W utworze brzmienie wiolonczeli jest wszechstronne, wykorzystuje różnorodne techniki gry i jest pełne kontrastów. Jednocześnie czerpie z melodii fortepianu, demonstrując zarówno napięcie techniczne, jak i liryzm.

W Sonacie na wiolonczelę i fortepian (2002) wiolonczela i fortepian są równorzędnymi partnerami w dialogu, „odgrywając kontrastujące role i wyrażając różne charaktery. Czasami to współistnienie jest dialogiem, czasami walką, a czasami próbą rozwiązania wewnętrznych pytań” – stwierdza Kompozytorka. Emocjonalnym centrum utworu jest Lament, w którym głęboko odczuwalna rosyjska melodia wiolonczeli jest rozwijana przez coraz bardziej dramatyczne akordy fortepianowe, które potęgują niepokój¹⁹.

Utwory na wiolonczelę solo

W serii „Solo Various” Lery Auerbach skomponowała dwa solowe utwory na wiolonczelę: „La Suite dels Ocells” w hołdzie dla Pablo Casalsa²⁰ oraz Sonatę na wiolonczelę solo, które dodatkowo świadczą o jej wyjątkowym rozumieniu brzmienia i ekspresji wiolonczeli.

Koncert wiolonczelowy „Dziennik szaleńca” (2021)

Ten koncert na wiolonczelę i orkiestrę inspirowany jest krótką powieścią Mikołaja Gogola „Dziennik szaleńca”. Dzięki intensywnej ekspresji emocjonalnej i złożonej strukturze utwór ten stał się jednym z jej najważniejszych dzieł. „Na początku 2021 roku napisałam koncert wiolonczelowy „Dziennik szaleńca”, inspirowany słynnym opowiadaniem Gogola o Poprisczinie, urzędniku państwowym, który stopniowo popada w obłąd. Premiera koncertu wiolonczelowego odbyła się w styczniu 2022 roku w wykonaniu Monachijskiej Filharmonii pod dyрекcją Giedre Šlekyte z Gautier Capuçon jako solistą. Nikołaj Gogol (lub bardziej poprawnie, w transliteracji z ukraińskiego: Mykoła Hohol) był genialnym pisarzem urodzonym na Ukrainie, ojcem literatury rosyjskojęzycznej i wizjonerem wykraczającym daleko poza swoje czasy. Fascynuje mnie jego twórczość od zawsze. Dziesięć lat temu, kiedy komponowałam moją operę „Gogol”, czytałam w kółko wszystko, co kiedykolwiek napisał. Komponując koncert wiolonczelowy, nie myślałam o Władimirze Putinie. Teraz jednak w opowiadaniu Gogola nagle rezonuje z nim niepokojące

¹⁹ aznavoorian-cello-lera-auerbach-p-cedille/

²⁰ Inspiracją dla tego dzieła była kompozycja Pablo Casalsa „El Cant dels Ocells” (Pieśń ptaków)

skojarzenie. „Zapiski szaleńca” to historia prostego urzędnika państwowego o niepozornej, skromnej osobowości. W swoich coraz bardziej szalonych wpisach do pamiętnika Popriszczin twierdzi, że państwo „nie może istnieć bez króla”. W toku fabuły popada w coraz większe szaleństwo i megalomanię, aż w końcu wierzy, że został królem „43 kwietnia 2000 roku”. (Władimir Putin został po raz pierwszy wybrany na prezydenta Rosji 7 maja 2000 roku. Gogol napisał swoje opowiadanie w 1835 roku!). Ostatecznie Popriszczin trafia do zakładu dla umysłowo chorych. Być może Gogol, wizjoner i jeden z największych pisarzy wszech czasów, potrafił spojrzeć poza wiek XIX i XX – w serce wieku XXI, gdzie jesteśmy skazani na kontynuowanie wiecznej historii. Wizje i koszmary Gogola stają się rzeczywistością, a cały świat zamienia się w dom wariatów, gdy wielka tragedia toczy swój bieg. Kto powstrzyma szaleńca? Kiedy pracuję nad dziełami wielkoformatowymi, zazwyczaj podchodzę do podobnych tematów poprzez sztuki wizualne – malarstwo lub rzeźbę. Pracując na przykład nad koncertem wiolonczelowym, ukończyłam moją rzeźbę z brązu „Totentanz” z serii „Muzyka w brązie”. „Totentanz” to moja refleksja na temat śmierci, ognia i zniszczenia. Płonąca muzyka wygrawerowana w korpusie rzeźby to „Memento mori”. Praca nad obrazami i rzeźbami stała się nieodzowną częścią mojego procesu twórczego. Czasami żartuję, że tworzę sztukę piękną, zamiast chodzić do psychiatrii. Dzięki sztuce wizualnej mogę podejść do pewnych tematów z innej perspektywy i innymi środkami niż muzyka. (Lera Auerbach)²¹

Podsumowując, utwory wiolonczelowe Lery Auerbach eksplorują nieskończone możliwości muzyczne wiolonczeli we wszystkich aspektach, w tym fakturę dźwięku, napięcie tonalne, transformację tonalną, emocje muzyczne i strukturę muzyczną. Niezależnie od tego, czy jest to muzyka kameralna, koncerty, czy utwory solowe, wszystkie odzwierciedlają jej dążenie do muzycznej narracji i ekspresji artystycznej.

²¹<https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-Concerto-for-Violoncello-and-Orchestra-Diary-of-a-Madman/110860>

Rozdział III

24 Preludia i Postludium op.47 na wiolonczelę i fortepian – od genezy do recepcji

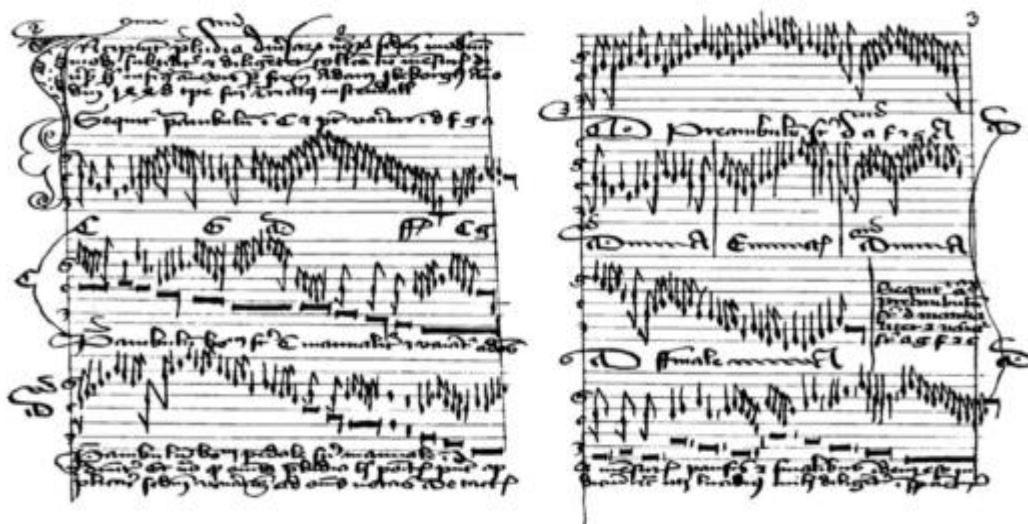
3.1 Krótki zarys preludium

Preludium to jeden z tych gatunków muzycznych, które wywarły ogromny wpływ na rozwój muzyki w całej jej historii. Pierwotnie używany jako wstęp do większego utworu muzycznego (takiego jak suita, fuga czy opera), stopniowo przekształcił się w niezależny, krótki utwór o bogatej treści.

Historia preludiów sięga czasów starożytnej Grecji, kiedy to system muzyczny znacznie różnił się od tego z późniejszych czasów, a muzyka była ściśle związana z teatrem, poezją, a także z bankietami i ceremoniami religijnymi. W starożytnym teatrze greckim początkowej części utworu często towarzyszyły śpiewy lub muzyka instrumentalna, które miały wprowadzać publiczność w odpowiedni nastrój. Funkcjonalnie były one podobne do późniejszych preludiów, z tą różnicą, że stanowiły jedynie część przedstawienia, a nie niezależny utwór muzyczny.

W okresie Renesansu za protoplastów preludium można uznać krótkie utwory instrumentalne, improwizowane na organach lub lutni będące wstępem do utworów wokalnych.

Najwcześniejszym znanym przykładem tworzenia się nowego gatunku są preludia zwane *preambulum* znajdujące się w Tablature of Adam Illeborgh²² datowanej na rok 1448.



Tablature of Adam Illeborgh
Curtis Institute of Music

²² Adam Illeborgh – informacje na temat tej postaci są znikome. Prawdopodobnie był to niemiecki muzyk (organista?) i członek zakonu franciszkanów żyjący XV w., który zebrał (skomponował?) osiem utworów przeznaczonych na organy, z których pięć nosi nazwę *preambulum*

W okresie Baroku rozwój preludium uległ znaczącym zmianom; nie było już ograniczone konkretną formą, lecz rozwinęło się w stosunkowo niezależny gatunek muzyczny, krótki i improwizowany, zazwyczaj łączony z fugą lub będący wprowadzeniem do suity. Od czasów Bacha preludium przeszło znaczące innowacje i rozwinęło się, stając się samodzielnym dziełem muzycznym o określonej strukturze, a nie jedynie rodzajem introdukcji do innych utworów.

W okresie Klasycyzmu w utworach muzycznych dominowały sonaty lub struktury muzyczne o rygorystycznej formie, dlatego preludium nie rozwinęło się w gatunek muzyczny o niezależnej strukturze, lecz występowało jedynie jako wstęp do większego dzieła lub pomiędzy częściami, pełniąc rolę łącznika.

W okresie Romantyzmu pojawiło się szereg zbiorów zawierających krótkie, paronastotaktowe „preludia”, „introdukcje” czy „Vorspiele” takie jak *Vorspiele vor Anfänger eines Stückes aus allen 24 Dur und mol Tonartenzum nützlichen Gebrauch für Schüler op.67* Johanna Nepomuka Hummła czy *Zbiór exercycyi w kształcie preludyów ze wszystkich maior i minor* Václava Viléma Würfla.²³ Jednak szczególną rolę odegrały 24 preludia na fortepian op.28 Fryderyka Chopina, ustanawiając pewien kanon twórczy. Preludia zostały ułożone według zasad pokrewieństwa kwintowego, prawdopodobnie wzorowanego na wcześniej powstałym cyklu skomponowanym przez Hummła. Każde preludium jest odmienne tonalnie i ma niepowtarzalny charakter muzyczny oraz emocje, które zainspirowały późniejszych naśladowców, takich jak Skriabin, Rachmaninow, Debussy, Szymanowski, Szostakowicz, Kabalewski, Weinberg, Gubaidulina i Auerbach.

W XX wieku twórczość muzyczna nie była już ograniczona do jednego, konkretnego stylu, lecz rozwijała się w różnych kierunkach. Tradycyjna forma preludium była kontynuowana, zawierając cechy samodzielnego dzieła z okresu romantyzmu, lecz kompozytorzy zaczęli wykorzystywać w swoich utworach niekonwencjonalne modulacje, niejednoznaczne struktury harmoniczne i asymetryczne wzorce rytmiczne, tworząc nowoczesny język muzyczny. Preludia XX wieku przestały być wprowadzeniem do utworu muzycznego. Kompozytorzy uważali preludia za ważną formę muzyczną, która pozwalała im eksplorować nowe języki muzyczne, wyrażać wewnętrzne uczucia i była odzwierciedleniem ich czasów. Począwszy od impresjonistycznej muzyki końca XIX wieku, poprzez zintegrowanie elementów jazzu i bluesa przez George Gershwiną w swoich utworach

²³ M.Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, NIFC i PWM, Warszawa-Kraków 2022 str.567

preludiowych aż po eksplozję stylów muzycznych w XX wieku, preludia wniosły nową witalność i nieograniczone możliwości do rozwoju muzyki współczesnej dzięki swoim innowacyjnym i wyjątkowym stylom.

Podsumowując, preludium jako ekspresyjna forma muzyczna w gatunku muzycznym, rozwijało się w wielu wymiarach historii muzyki od momentu jego powstania w średniowieczu. Gatunek ten nie tylko niósł w sobie tradycyjne geny muzyki improwizowanej, ale także stopniowo stał się nośnikiem systematycznego myślenia kompozytorów o muzyce. W okresie baroku preludia i fugi łączono ze sobą, tworząc rygorystyczny system muzyczny. Następnie, w okresie romantyzmu, preludia zostały przekształcone przez Chopina w niezależne i kompletne szkice muzyczne o swoisty charakterze, a w XX wieku impresjonistyczna muzyka Debussy'ego przekształciła preludia w poetyckie prezentacje dźwiękowe i obrazowe. Z perspektywy wykonawczej preludia z różnych okresów muzycznych wykazują odrębne cechy charakterystyczne dla swoich epok. Organy jako najbardziej reprezentatywny instrument okresu baroku, odgrywały ważną rolę w preludium, a rygor polifonii, harmonii i faktury był w utworach zaznaczony. Preludia fortepianowe z epoki romantyzmu podkreślały niezależność muzyki dogłębnie eksplorując jej brzmienie. W XX wieku kompozytorzy szeroko wykorzystywali awangardowy język muzyczny w swoich utworach preludiowych. Śmiałe eksperymenty i innowacyjność preludiów w różnych okresach wspólnie zbudowały zróżnicowaną estetykę muzyczną tego gatunku muzycznego. Ewolucje te znajdują odzwierciedlenie nie tylko w innowacyjności technik kompozytorskich, ale także, w głębszym sensie, w sposobie w jaki kompozytorzy różnych okresów muzycznych postrzegali preludium jako gatunek muzyczny – od jego praktycznej funkcji jako wprowadzenia do jego niezależnej wartości estetycznej jako samodzielnego gatunku muzycznego.

3.2 24 preludia i postludium na wiolonczelę i fortepian op.47

Utwór „24 preludia i postludium na wiolonczelę i fortepian” powstał w 1999 roku. Jest to zbiór krótkich miniatur na wiolonczelę i fortepian opartych na 24 tonacjach durowych i molowych²⁴. Utwór ten jest dedykowany słynnemu choreografowi baletu – Johnowi Neumeierowi, co może sugerować, że Kompozytorka widziała w swoim dziele duży potencjał taneczny i dramatyczny.

²⁴ Lera Auerbach skomponowała cykle 24 preludiów na różne zestawy instrumentów (fortepian, skrzypce i fortepian), co pokazuje, jak dużą wagę przywiązuje tonacji dur-moll, a także jej szacunek do tradycji tego gatunku

Cykl złożony jest z 24 preludiów w różnych tonacjach oraz postludium. Pierwsze preludium rozpoczyna się w tonacji C-dur i rozwija się w porządku relacji dur-moll w cyklu kwintowym (od C-dur-a-moll do F-dur-d-moll) i w swojej konstrukcji nawiązuje dzieł takich twórców jak Chopin, Skriabin czy Szostakowicz. Dzięki tej rygorystycznej i uporządkowanej architekturze Kompozytorka nie tylko zachowuje relacje między tonacjami, ale także tworzy spójną i skontrastowaną strukturę. W utworze tym połączone zostały elementy zarówno muzyki tradycyjnej jak i współczesnej. Kompozytorka wykorzystuje tradycyjną tonalność, formę i harmonię, ale jednocześnie pojawiają się dysonansowe interwały i skale chromatyczne. Kompozycja ma rygorystyczną strukturę i prezentuje złożone i ciągle zmieniające się cechy pod względem struktury muzycznej i ekspresji emocjonalnej. Ścisła forma i system tonalny tradycyjnego cyklu preludiów są konsekwentnie zachowane w całym utworze, przeplatając się jednocześnie z unikalnymi rozwiązaniami kompozytorskimi w zakresie warstw muzycznych i ekspresji emocjonalnej. Lera Auerbach nie kopiuje swoich wielkich poprzedników, ale dodaje nieprzewidywalność, wielowarstwowe narracje i różnorodność muzyki współczesnej do fundamentu klasyki, czyniąc to dzieło zarówno tradycyjnym, jak i nowatorskim pod względem brzmienia. To hołd dla muzyki tradycyjnej i aktywna eksploracja rozwoju muzyki współczesnej.

Poprzez analizę wszystkich preludiów i postludium chciałbym podkreślić i uwypuklić trzy najważniejsze, moim zdaniem, elementy tego dzieła:

Niejednoznaczność harmonii

Gdy mówimy o harmonii muzyki XX wieku, pierwszą rzeczą, jaka przychodzi na myśl, jest dysonans, ponieważ jest on powszechnie stosowany w utworach współczesnych. W XX wieku wymogi rozwiązywania wszelkich dysonansów przestały istnieć i dysonans stał się pełnoprawną częścią utworu muzycznego. W twórczości Auerbach niejednoznaczność stworzona przez dysonans jest sekretem jej twórczego zamysłu. Aby osiągnąć charakterystyczną dla siebie właściwość brzmienia, Auerbach używała różnych środków, różnych poziomów dysonansowych efektów dźwiękowych i sprzecznych idei, aby wyrazić swoją muzyczną estetykę.

Ekstremalna różnorodność

Materiał muzyczny w 24 Preludiach jest niezwykle różnorodny, łącząc przeciwstawne elementy jak arco i pizzicato, pojedyncze dźwięki z dwudźwiękami, wąskie i szerokie rejestry,

konsonans i dysonans. Nawet w ramach tego samego Preludium, bez żadnego przygotowania, Auerbach przełącza się między różnymi sekcjami, aby pokazać duże kontrasty i wyrazić zupełnie inne cechy. W wielu z 24 preludiów te dramatyczne zmiany są wyolbrzymione pod względem barwy, dynamiki, skali i ruchu. Czasami kontrast jest sposobem na osiągnięcie pewnego rezonansu, a czasami wyznacza przejście z jednego ruchu do drugiego. W każdym razie użycie nieoczekiwanego elementu wydaje się łatwo generować sprzeczny charakter, co moim zdaniem jest właśnie tym, co charakteryzuje muzykę Lery Auerbach.

Teraźniejsza przeszłość

Kompozytorzy XX wieku żyli w epoce, w której można było znaleźć wszelkie gatunki muzyczne. Niektórzy kompozytorzy kreowali nowe systemy muzyczne w ramach buntu przeciwko przeszłości, podczas gdy inni zapożyczali z dawnych form i łączyli je z własnymi idiomami muzycznymi, tworząc własny, osobisty styl. Obecnie ogólny trend w kompozycji wydaje się odchodzić od bardziej eksperymentalnych i innowacyjnych podejść na rzecz bardziej tradycyjnych. W związku z tym odniesienia do przeszłości można odnaleźć w wielu współczesnych dziełach, a te nowe praktyki twórcze i współczesne refleksje nad tradycyjnymi elementami mogą być również odpowiedzią na ich poprzedników. W 24 Preludiach na wiolonczelę i fortepian Auerbach wiele tradycyjnych elementów nawiązuje do jej muzycznych zwyczajów.

Skupię się również na metodzie notacji kompozytorskiej, a zwłaszcza na zapisie tempa każdego preludium. Rozważania te są przeprowadzone w oparciu o nagranie 24 preludiów przez wiolonczelistkę Arnie Aznavorian i Lerę Auerbach realizującej partię fortepianu. Propozycje temp szeregu preludiów różnią się znacznie od zapisanych w wydawnictwie nutowym i otwiera to pole do szerszej dyskusji na temat ścisłego odwzorowywania sugestii kompozytorskich

Omawiany utwór przełamuje ramy tradycyjnego gatunku preludium, dokonując nowatorskiej rekonstrukcji, eksplorując narrację muzyczną poprzez różne tonacje i złożone faktury we wszystkich kierunkach, budując artystyczny obraz o głębokim wymiarze emocjonalnym i filozoficznym. Dzieło to nie tylko posiada podstawowe cechy muzyki klasycznej, ale także ukazuje silne, współczesne napięcie poprzez przełomowy język harmoniczny i śmiałe eksperymenty z technikami twórczymi, tworząc muzyczny dialog wykraczający poza czas i przestrzeń.

3.3 Spójność cyklu poprzez kontrast ekspresji

Aby przeprowadzić bardziej systematyczną analizę tego dzieła muzycznego, najskuteczniejszym podejściem jest kategoryzację wszystkich preludiów, zidentyfikowanie cech wspólnych i wyciągnięcie ogólnych wniosków. Jednocześnie konieczne jest ustalenie kryteriów klasyfikacji. Zasadniczo można to zrobić z perspektywy cech stylistycznych (forma muzyczna, rytmika itp.), ekspresji emocjonalnej (lirycznej, żartobliwej, żywiołowej, dowcipnej itp.), technik wykonawczych (specjalistyczne podejścia, popisy wirtuozowskie itp.) oraz tradycyjnych elementów (klasyczne fragmenty melodyczne, muzyka narodowa itp.). Preludia to zazwyczaj stosunkowo swobodnie skonstruowane, quasi-improvizowane miniatury, pozbawione sztywnych schematów formalnych, co wymaga skupienia się na ich niezależnych pomysłach muzycznych. Badany cykl obejmuje 24 tonacje durowe i molowe, a kompozytorka dąży do zbudowania kompletnego, logicznego zbioru, łącząc te krótkie fragmenty w spójną całość. W związku z tym klasyfikacja musi priorytetowo traktować układ tonalny, oznaczenia rytmiczne, strukturę muzyczną i emocjonalny charakter każdego preludium. Na przykład, niektóre preludia charakteryzują się żywym rytmem i silnymi motywami muzycznymi, noszącymi wyraźne cechy etiud; inne posiadają bogate, sugestywne nastroje, z melodiami tematycznymi rozwijającymi się narracyjnie i wykazującymi wyraźne cechy narracyjne. Inne posiadają piękne, wręcz wokalne melodie, podczas gdy inne przyjmują luźniejszą, bardziej elastyczną strukturę z wyraźnymi cechami improwizacji. Dodatkowo należy zwrócić uwagę na elementy taneczne i humorystyczne akcenty w utworach.

W ramach powyższych kategorii można również wyróżnić następujące typy:

- Scherzo-podobne: Niektóre preludia charakteryzują się lekkim, humorystycznym rytmem, jak Preludium nr 14, które ma wyraźnie żartobliwy i satyryczny ton. Utwory te często wykorzystują techniki gry staccato i częste zmiany metryczne, kreując melodię w nieoczekiwany sposób.
- Utwory taneczne, takie jak Preludium nr 16 o charakterze walca. Siłą napędową tych preludiów jest silnie rytmiczne metrum trójdzielne, co nadaje im lekkości i tanecznego wdzięku.
- Preludia statyczne: Znaczna część preludiów jest powolna i ciężka, najczęściej zawierające określenia „Adagio” lub „Largo”. Charakteryzują się rozbudowanymi liniami melodycznymi bez silnego impulsu rytmicznego, co nadaje im medytacyjny

i modlitewny charakter. Dwunaste preludium, najdłuższe w zbiorze, kultywuje atmosferę głębokiej kontemplacji poprzez rozbudowaną melodię.

Poza tymi kategoriami, znajdujemy takie określenia jak „Dialogo” i „Giocoso”, które wzbogacają paletę muzyczną tego cyklu. Będąc przeważnie krótkimi epizodami, preludia wykazują niezwykłą różnorodność stylistyczną. W ramach tradycyjnych ram kompozycyjnych Kompozytorka wykorzystuje kontrapunktyczne fugi i tańce ludowe, integrując jednocześnie bogaty, współczesny język dźwiękowy charakterystyczny dla epoki. Jak zauważyli krytycy muzyczni, każde preludium przypomina poemat, posiadając swój własny, charakterystyczny temperament. Sama Kompozytorka kładła nacisk na eksplorację przeplatających się i sprzecznych stylów, starając się ukazać „szaleństwo, samotność, dzikość i nostalgię za utraconym czasem” współczesnego społeczeństwa poprzez różnorodne środki wyrazu muzycznego.²⁵

Chciałbym przedstawić wielowymiarową klasyfikację obejmującą takie aspekty, jak charakterystyka tempa, progresja melodyczna, ekspresja emocjonalna i techniki wykonawcze. Przypisując każde preludium do kilku analogicznych kategorii w tych wymiarach, chciałbym ustanowić wzajemnie powiązany, elastyczny system klasyfikacji. To wielopłaszczyznowe podejście pozwala na głębszą interpretację utworu i lepsze zrozumienie muzycznej wizji kompozytora. Inspiracją dla tej próby lepszego zrozumienia i uchwycenia głębi tej muzyki jest zróżnicowane postrzeganie Preludiów op.28 Fryderyka Chopina przez Prof. Mieczysława Tomaszewskiego w jego wiekopomnym dziele „Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans”²⁶

Preludia nr 1 (C-dur), nr 3 (G-dur), nr 6 (h-moll) i nr 10 (cis-moll) można nazwać preludiami elegijnymi. Ich faktura jest monofoniczna, z częstym występowaniem chromatyki w melodii. Wolne tempo i wariacyjność występujące w niezwykle krótkich fragmentach nadają melodiom pewien liryzm. Podobnie, obserwuje się elastyczne podejście Kompozytorki do tonalności, nieskrępowanej już tradycyjnymi zwyczajami. Zamiast tego, odważnie zrywa ona z konwencją, pozwalając melodii rozwijać się w nieoczekiwany sposób.

Liczne preludia posiadają cechy etiud, w tym nr 2 (a-moll), nr 4 (e-moll), nr 9 (E-dur), nr 11 (H-dur), nr 15 (Des-dur), nr 16 (b-moll), nr 17 (As-dur) i nr 24 (d-moll). Każde preludium ma odrębny charakter, często wykorzystując agogikę t Allegro czy Vivo. Linie melodyczne

²⁵ <https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-24-Preludes-for-Violoncello-and-Piano/>

²⁶ M.Tomaszewski *Chopin str.572-577*

składają się z licznych, powtarzających się lub podobnych fragmentów, rozwijających się progresywnie, przy jednoczesnym zachowaniu dynamiki przypominającej nieustanny ruch. To nadaje całemu utworowi żywiołowy i niespokojny charakter.

Trzy preludia – nr 14 (es-moll), nr 18 (f-moll) i nr 20 (c-moll) – można określić mianem preludiów „scherzo-podobnych”. Tytuł „scherzando” dla Preludium nr 14 wyraźnie wskazuje na jego żartobliwy charakter. Preludium nr 18 wykorzystuje powtarzające się fragmenty staccato i przesuwa tę samą melodię w różnych rejestrach, tworząc figlarną, nieco prowokacyjną atmosferę muzyczną. Preludium nr 20, zatytułowane „Giocoso”, podobnie nawiązuje do jego żartobliwego charakteru. Oba te preludia charakteryzują się lekkim, żywym rytmem, z melodycznymi zwrotami akcji, które niekiedy nabierają przesadnie żartobliwych tonów. Kompozytorka często wykorzystując techniki staccato, a szerokie zastosowanie interwałów chromatycznych dodatkowo podkreśla zabawną atmosferę muzyczną i nadaje utworowi współczesną wrażliwość.

W niektórych wolnych preludiach Auerbach stosuje określenia „Sognando” i „Nostalgico”, chcąc podkreślić delikatność i nostalgię, co czyni je zasługującymi na miano „preludiów pieśniowych”. Przykładami są nr 12 (gis-moll), nr 22 (g-moll), nr 23 (F-dur) i Postludium (d-moll). Preludium nr 12 rozwija się w spokojnym tempie, prezentując przepiękny, romantyczny temat, podczas gdy jego reprzyza charakteryzuje się zaskakującymi sonorystycznymi zmianami. W preludium nr 22 wiolonczela i fortepian współgrają z melodią tematyczną, wywołującą nostalgię. Preludium nr 23 jest najcichszym utworem w całym cyklu. Zastosowanie tłumika tworzy szczególny klimat, podkreślony użyciem flażoletów. Te liryczne miniatury charakteryzują się śpiewnymi melodiami i wyrazistymi tematami, zdolnymi do wywołania głębokich wzruszeń.

Nr 5 (D-dur), nr 6 (h-moll), nr 13 (Ges-dur) i nr 19 (Es-dur) – wszystkie te cztery preludia posiadają cechy ballady. Ich melodie charakteryzują się dramatyczną ekspresją muzyczną, od powściągliwości po wybuchową intensywność a także wykorzystują duże zmiany dynamiki. Preludium nr 5 posiada budowę ramową ABA¹, gdzie część A można określić mianem improwizacji, nadającą mu liryczny charakter, ale w części B Kompozytorka wprowadza ostro kontrastujące motywy w fortepianie, przekształcając go w utwór narracyjny, po czym wraca liryczne A¹. W tej grupie preludiów Auerbach tworzy napięcia poprzez wyraźne zmiany dynamiki i kontrastujące tematy, wzmocnione powtarzającymi się dysonansami.

Improwizacyjność w odniesieniu do realizacji zapisanego rytmu często pojawia się w tym cyklu, czego przykładem są preludia nr 1 (C-dur), nr 5 (D-dur), nr 7 (A-dur), 8 (fis-moll) i nr 21 (B-dur), gdzie Kompozytorka wyraźnie zaznaczyła „ad lib”. Adnotacje te mają również pewne wspólne cechy w ich umiejscowieniu:

- podczas pauz w partii fortepianu wiolonczela rozwija motywy melodyczne
- we fragmentach realizowanych przez wiolonczelę solo
- w momentach gwałtownych zmian rytmicznych improwizacyjność rytmiczna jest stosowana w celu wykreowania odmiennego muzycznego klimatu.

Preludium nr 21, zatytułowane „Dialogo” jest napisane na wiolonczelę solo, w którym instrument imituje prowadzenie dyskusji pomiędzy rejestrem niskim i wysokim. Dla podkreślenia swobody wypowiedzi Kompozytorka nie stosuje typowych kresek taktowych zgodnych z ewentualnym metrum utworu, lecz proponuje kreski przerywane rozdzielające partie dialogowane. Preludium nr 8 ma dość szczególny charakter, będąc jednym z najwolniejszych w całym cyklu. Jego ciężka, pełna ekspresji narracja jest przerywana w środkowej części fragmentem *ad libitum* imitującym recytatyw.

Gdy uważnie wsłuchujemy się w narrację muzyczną, możemy dostrzec w całym cyklu hołd Kompozytorki dla tradycji. Preludium nr 13 nawiązuje do kontrapunktycznego stylu J.S.Bacha, a motywy Preludium nr 11 przypominają drugą część Sonaty wiolonczelowej d-moll op.40 D.Szostakowicza. Motywy Preludium nr 14 przywodzą na myśl Uwerturę do opery „Czarodziejski flet” W.A.Mozarta, a nr 16 zawiera rytmy walca. W Preludium nr 17, możemy wysłyszeć jak wiolonczela próbuje imitować dźwięki gitary elektrycznej, a w Preludium nr 18 można się doszuka echa klasycznego Gawota. Tonacja d-moll, zazwyczaj wykorzystywana w okresie klasycyzmu i romantyzmu do wyrażania powagi, tragedii, dramatu lub głębokich emocji, znajduje swój wyraz w Preludium nr 24. Choć pierwsza połowa utworu charakteryzuje się szybszym, intensywniejszym rytmem, kompozytor wplata w część „Adagio” smutną, ekspresyjną melodię, oddając hołd tradycji.

Preludia te tworzą bogaty, kontrastowy kolaż, czerpiąc z różnorodnych stylów – od klasycznego kontrapunktu po wykorzystanie nowoczesnych efektów dźwiękowych – jak zauważyli krytycy muzyczni: „Przeplatanie się różnych stylów nie jest celem samym w sobie, lecz raczej eksploracją naszej wielowymiarowej epoki”²⁷.

²⁷ <https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-24-Preludes-for-Violoncello-and-Piano/>

Rozdział IV

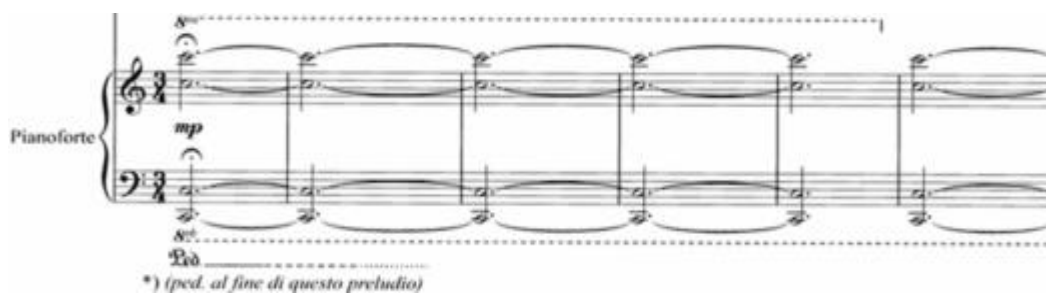
W poszukiwaniu Idiomu – analiza formalna and interpretacyjna Cyklu

4.1. Analiza formalna

Przy prowadzeniu badań nad dowolnym utworem analiza formalna jest sposobem ukazania twórczego myślenia kompozytora i struktury muzycznej dzieła. Celem niniejszego rozdziału jest zbadanie interaktywnych relacji między tradycyjnymi formami muzycznymi a współczesnymi innowacjami muzycznymi w tym cyklu z wielu perspektyw, w tym ogólnej struktury muzycznej, wykorzystania rytmu, relacji tonalno-modalnej oraz rozwoju czynnika melodycznego. Porównując cechy formalne tradycyjnych preludiów z nowymi elementami muzycznymi, które wciąż pojawiają się w muzyce XX wieku, niniejsze studium ma na celu wyjaśnienie artystycznych wyborów dokonanych przez Kompozytorkę pomiędzy tradycją a innowacyjnością. Głównym zamiarem jest analiza ogólnego układu cyklu i wewnętrznych powiązań między poszczególnymi preludiami. Po drugie, zbadana zostanie unikalność utworu pod względem melodii, harmonii i rytmu, a także przedstawione zostaną rozważania teoretyczne jak i praktyczne wskazówki dotyczące późniejszego wykonania i interpretacji.

Preludium nr 1 Andante (C-dur)

Rozpoczęcie cyklu następuje w tonacji C-dur – a przynajmniej takie jest początkowe wrażenie, gdyż fortepian rozpoczyna zwielokrotnionym dźwiękiem „C”, który trwa jako plama dźwiękowa przez 13 taktów.



Przykład 1 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 1 (partia fortepianu) T. 1-6

Forma tej miniatury rozwija się na dwóch płaszczyznach. Partia fortepianu jest bazą dla całego utworu. Jak wynika z zapisu nutowego „ped. al fine di questo preludio”, partia fortepianu powinna być grana z pedałem wciśniętym nieprzerwanie od początku do końca. Wszelkie nowe akordy, które się pojawiają, nakładają się na brzmienie uprzednich współbrzmień, tworząc ciągłą i nieprzerwaną warstwę dźwiękową, jednakże utrzymaną cały czas w dynamice *mezzo piano*. Na tle fortepianu wiolonczela rozwija swoją melodię początkowo w dynamice *piano* i w ambitusie sekundy, aby wraz z rozwojem dynamiki do *forte* zwiększyć odległość pomiędzy dźwiękami aż do decymy po czym następuje powrót

do początkowej dynamiki i motywów sekundowych, co tworzy typową formę łukową. Rytmika w tym preludium nie jest formotwórcza, gdyż wiolonczela, zgodnie z zaleceniami Kompozytorki realizuje swoją partię *ad libitum* a następnie nawet *molto ad libitum*, co stwarza wrażenie improwizacyjności. Brakuje oczywistego, tradycyjnego, funkcjonalnego kierunku harmonicznego. Akordy w dolnym systemie fortepianu zawsze pozostają na tonice C, podczas gdy dźwięki w górnym systemie wykorzystują tonikę C jako punkt odniesienia i tworzą efekt dysonansu poprzez użycie dysonansu nony wielkiej a następnie jeszcze małej w bardzo szerokim ambitusie, co w połączeniu z początkowymi *glissandami* w partii wiolonczeli tworzy



wrażenie wręcz mikrotonowości.

Przykład.2 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 1 T. 28-34

Preludium nr 2 Allegro (a-moll)

Drugie preludium jest bardzo krótkie. Oznaczenie tempa „Allegro” i sugestia wykonawcza „con ossessione, scuro” implikują energiczny a nawet pełen dramatyzmu charakter. Aby osiągnąć zamierzony efekt Kompozytorka używa techniki klastrowej w fortepianie, zmienności metro-rytmicznej oraz naprzemiennego dialogowania drobnymi wartościami rytmicznymi pomiędzy wiolonczelą a fortepianem.

Klaster tonów to jedna z idiomatycznych technik stosowanych przez kompozytorów do tworzenia zderzających się dźwięków na fortepianie, czyli akordów o trzech lub więcej sekundach następujących po sobie. Ten rodzaj dysonansu pojawia się w utworach takich kompozytorów jak Bartók, Charles Ives i Henry Cowell²⁸. „Klaster tonów był używany przez Charlesa Ivesa na kilka lat przed eksploracją tej techniki przez Cowella, ale to właśnie Cowell

²⁸ Nowatorstwo Cowella przejawiało się szczególnie w muzyce fortepianowej powstającej w latach 1912-30. Poszukując nowych brzmień, jako pierwszy na szeroką skalę stosował i rozwinął technikę klastrową (*tone clusters*), polegającą na jednoczesnym uderzeniu kilku sąsiednich klawiszy (np. przedramieniem). Później na określenie owych klastrowych używał terminu harmonika sekundowa (*secondal harmonies*), ponieważ opierała się na współbrzmieniu interwałów sekundy, w opozycji do tradycyjnej harmoniki dur-moll, której podstawę stanowi budowa tercjowa.

przyczynił się do nazwania, usystematyzowania i spopularyzowania tego środka”.²⁹ Użycie tej techniki powoduje całkowitą niejasność harmoniczną w kontekście dawnego systemu dur-moll i dramatyzm.



Przykład.3 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 2 T. 1-3

Zmienność metro-rytmiczna wprowadza niepokój w odbiorze przebiegu narracji a gwałtowne dialogowanie obu instrumentów ułatwia realizację zamierzonego zalecenia „con ossessione”. Zwięzła forma tego preludium jest rodzajem wirtuozowskiej miniatury

Preludium nr 3 Andante misterioso (G-dur)

Gdybyśmy chcieli spróbować jednym słowem scharakteryzować cykl 24 Preludiów na wiolonczelę i fortepian to najtrafniejszym określeniem byłoby słowo *kontrastowość*. Przejawia się ona nie tylko wewnątrz poszczególnych miniatur, ale odnosi się do relacji pomiędzy poszczególnymi preludiami.

Tak więc po bardzo burzliwym Preludium nr 2 pojawia się liryczne, tajemnicze, wręcz impresjonistyczne Preludium nr 3. Kompozytorka uzyskuje zamierzony efekt kolorystyczny, poprzez utrzymanie całego utworu w dynamice *piano* (z drobnymi punktowymi *sfp*) oraz użycie flażoletów i kolorystyki dźwiękowej *flautando* w partii wiolonczeli przez większość trwania dzieła.



Przykład.4 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 3 T. 16-19

²⁹ Reiko Ishii, “The Development of Extended Piano Techniques in Twentieth-Century American Music” (DMA treatise, Florida State University, 2005), 14.

Lera Auerbach tworząc swój dysonansowy język muzyczny używa zróżnicowanych środków technicznych. Tym razem jest ona uzyskana nie poprzez klastery (jak w Preludium nr 2), lecz tworzenie wrażenia bitonalności pomiędzy górną i dolną partią fortepianu.

Niejasność metro-rytmiczna to kolejny znak szczególny Kompozytorki – w tym Preludium uzyskana jest poprzez częste zmiany metrum (co takt) w środkowej części utworu. Auerbach stosuje również w swoich preludiach akcenty lub dodane akordy na słabych częściach taktu lub w jego drugiej połowie, aby stworzyć wrażenie niestabilności rytmicznej. Jest to szczególnie widoczne w Preludium nr 3, gdzie wprowadzane zmiany zaskakują słuchacza nadając utworowi mniej przewidywalny charakter.

Prostą formę ABA¹ wyznaczają tempa nadane przez Kompozytorkę



Przykład.5 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 3 T. 10-12

Preludium nr 4 Allegro ossessivo (e-moll)

W tym cyklu Preludia zostały nominalnie ustawione według zasad pokrewieństwa kwintowego wywodzącego się z epoki Romantyzmu. Dlaczego podkreślam słowo „nominalnie”? Otóż przy każdym Preludium dopisuję potencjalną tonację wyjściową, która najczęściej jest zgodna tylko z pierwszą nutą danej miniatury. W Preludium nr 4 wyjątkowo możemy usłyszeć planowaną tonację *e-moll* i to aż przez ponad jeden takt na początku oraz pięć ostatnich taktów.



Przykład.6 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 4 T. 1-2

Permanentny ruch wartości szesnastkowych w obu instrumentach przywodzi na myśl odniesienie do barokowej *toccaty*. Na tle figuracyjnych przebiegów w fortepianie wiolonczela pełni rolę akompaniatora, w większości przebiegu wzmacniając struktury harmoniczne dwudźwiękami.

Struktura rytmiczna w zapisie jest cały czas symetryczna – 4/4, lecz nieregularne akcenty zarówno w partii wiolonczeli jak i fortepianu zakłócają czytelność odbioru.



Przykład.7 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 4 T. 19-20

Ta miniatura odchodzi od tradycyjnej, wieloczęściowej struktury preludium, opierając się na pojedynczych motywach. Ta ciągła powtarzalność nie tylko wzmacnia poczucie dynamiki rytmicznej, ale także podkreśla „obsesyjny” nastrój.

Preludium nr 5 Moderato (D-dur)

To Preludium różni się koncepcyjnie od wszystkich pozostałych. Wprawdzie forma całości jest bardzo standardowa – ABA¹, niemniej już pierwszy fragment (czyli A) to monolog wiolonczeli solo. Dwa symetryczne odcinki czterotaktowe nasuwają dalekie skojarzenie z poprzednikiem i następnikiem, a relacje harmoniczne są bliskie systemowi dur-moll.



Przykład.8 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 5 T. 1-8

W środkowej części (B) wiolonczela pełni rolę akompaniatora, podczas gdy Kompozytorka wprowadza w partii fortepianu nagłe kontrasty zarówno dynamiczne (*ff* na tle *mp* w partii wiolonczeli) jak i harmoniczne. Dysonansowe interwały – takie jak sekundy i septymy – oraz klastry całkowicie odcinają się od spokojnego początku. Użycie polirytmii pomiędzy górnym i dolnym głosem fortepianu dodatkowo zakłóca czytelność narracji.



Przykład.9 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 5 T. 9-10

Na zakończenie powraca początkowa melodia, tym razem o bardziej powściągliwym i stonowanym wyrazie emocjonalnym; zmiany dynamiki również stają się bardziej stopniowe, osiągając rozładowanie emocjonalne.



Przykład.10 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 5 T. 16-21

To preludium ukazuje dwojakie cechy swobodnej formy i wewnętrznej jedności, obecne w muzyce współczesnej. Poprzez wariacje tematyczne, bogate opracowanie harmoniczne i kontrasty rytmiczne, Kompozytorka reinterpretuje tradycyjną, trzyczęściową strukturę muzyczną ABA¹. Zachowując liryczną melodię i estetyczne piękno, nadaje utworowi pełen kontrastów dramatyzm.

Preludium nr 6 Andante tragico (h-moll)

W tym Preludium wiolonczela prowadzi proste, narracyjne frazy, natomiast partia fortepianu zbudowana jest w oparciu o skalę chromatyczną; obie partie są stosunkowo

niezależne i nie ogranicza je jedna tonacja. Można odnieść wrażenie, że Kompozytorka używa bitonalności, co jeszcze bardziej rozszerza zakres technik dysonansowych stosowanych do konstruowania melodii.



Przykład.11 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 6 T. 7-11

Kolejnym znakiem rozpoznawczym Lery Auerbach jest niejasność rytmiczna budowana poprzez trzy niezależne techniki kompozytorskie:

- zmienności metrum
- polirytmię
- akcentowanie słabych części taktu

Razem te elementy tworzą wrażenie dysonansu słuchowego, wzmacniając wrażenie muzycznego dialogu.



Przykład.12 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 6 T. 20-22

Struktura muzyczna tego preludium nosi cechy wspólne z wcześniejszymi dziełami Kompozytorki; czerpiąc z trzyczęściowej formy, powszechnej w okresie romantyzmu, wykorzystuje jednocześnie charakterystyczne, współczesne techniki kompozytorskie, takie jak wieloznaczność tonalna, niejasność rytmiczna i polirytmia. To właśnie ten kolaż i fuzja czynią go paradygmatem przenikania się muzyki nowoczesnej i tradycyjnej.

Preludium nr 7 Vivo ma non troppo e poco agitato (A-dur)

Tym razem kontrastem do uprzedniego Preludium jest faktura – w tym przypadku homofoniczna. W pierwszym fragmencie tej dwuczęściowej miniatury wiolonczela prowadzi

prostą, wręcz pastoralną linię melodyczną na tle akompaniamentu fortepianu, aby w drugiej części kreować nierealną atmosferę kolorystyczną poprzez efekt *flautando* (Kompozytorka dopuszcza realizację tego fragmentu przy pomocy *flażoletów*).



Przykład.13 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 7 T. 1-3

Pod względem harmonicznym utwór nie odbiega daleko od systemu *dur-moll*. Użycie interwałów nonowych jest raczej kolorytem dysonansowym niż zakłóceniem harmonii.

Również rytmika tej miniatury jest bardzo czytelna – zmiany metrum są niedostrzegalne, a użycie polirytymii w partii fortepianu w drugiej części tej miniatury stwarza wrażenie niezależności obu instrumentów, co podkreśla w końcowej fazie *recitativo* wiolonczeli.



Przykład.14 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 7 T. 16-18

Utwór jako całość prezentuje płynną i harmonijną atmosferę muzyczną, a fortepian zapewnia wsparcie strukturalne dzięki bogatej kolorystyce harmoniczej i wyraźnie zróżnicowanej rytmice.

Preludium nr 8 Grave (fis-moll)

W tym Preludium Kompozytorka prezentuje dwie quasi-niezależne płaszczyzny. W partii fortepianu ciężkie akordy klastrowe, realizowane przy włączonym pedale brzmią niczym dzwony w kościele. Wraz z rozwojem frazy klastry zagęszczają się aż do kulminacji w takcie nr 6, gdzie Kompozytorka pragnie wypełnić wszystkimi możliwymi dźwiękami tercję fis²-a², jak gdyby chciała stworzyć wrażenie mikrotonowości (podobnie jak w Preludium nr 1). Tylko przez dwa takty (nr7-8) harmonia się rozrzedza – w dolnym głosie fortepianu występują

kwinty czyste a w górnym – ruch ósemkowy, ale w dalszym ciągu harmonia jest „zabrudzona” poprzez użycie techniki bitonalności.



Przykład.15 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 8 T. 1-3

Na tym tle wiolonczela prowadzi prostą pełną dynamicznego napięcia melodię w tonacji fis-moll (zgodnej założeniem następstwa tonacji w cyklu). Rozwój formy następuje poprzez napięcia w partii wiolonczeli: najpierw przeniesieni melodii o tercję w górę, następnie o wzbogacenie o seksty (wszystkie wielkie), aż do kulminacji w taktie nr 10, po czym następuje uspokojenie do samego końca.



Przykład.16 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 8 T. 10-12

Partia wiolonczeli tworzy typowe łukową, próbując prawie cały czas utrzymać się w tonacji fis-moll na tle kompletnie niezależnej harmonicznie i melodycznie partii fortepianu.

Metrum jest prze cały czas jednakowe a rytmika bardzo czytelna. Tylko w momentach kulminacyjnych następuje wprowadzenie grup triolowych, które raczej brzmią jak pewna forma *rubato* niż zaawansowana polirytmia.

Preludium nr 9 Vivace (E-dur)

Lera Auerbach ma bardzo szeroki wachlarz kompozytorski zarówno pod względem technicznym jak i stylistycznym. W tym Preludium Kompozytorka odnosi się do przeszłości, a ściślej – do epoki Baroku. Permanentny, taneczny ruch triolowy może się skojarzyć z Gigue, lecz opisywanie centrum tonalnego *e¹* bardziej zbliża nas do Preludium z VI Suita D-dur

BWV 1012 Johanna Sebastiana Bacha, zwłaszcza, że przez trzydzieści taktów wiolonczela prowadzi swój głos solo.



Przykład.17 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 9 T. 1-5



Przykład.18 J.S.Bach VI Suita na wiolonczele solo Preludium T. 23-26

Metrorytmika jest stabilna – jedna zmiana metrum z 3/4 na 4/4 nie powoduje zakłócenia w odbiorze muzyki.



Przykład.19 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 9 T. 13-18

Pod względem harmonicznym cały partia wiolonczeli s koncentruje się wokół tonacji *e* – naprzemiennie dur lub moll. Dopiero od taktu 31 fortepian lekko zakłóca interwałami w odległości nony czytelność harmoniczną, aż do ostatniego taktu, gdzie końcowy „klaster” fortepianu dodaje utworowi elementu zaskoczenia i przygotowuje grunt pod kolejne preludium.

Preludium nr 10 Adagio sognando (cis-moll)

W tym cyklu Kompozytorka nie tylko kontrastuje kolejne preludia, ale także łączy je w pary na zasadzie pokrewieństwa paralelnego tonacji. Tak się zdarza w relacji pomiędzy Preludiami nr 9 i 10. Ostatni akord Preludium nr 9 będący klasterem, utworzony z najniższych dźwięków fortepianu w dynamice *FFF* stopniowo wybrzmiewa i delikatnie powtarzany przy wciśniętym pedale trwa przez całe Preludium nr 10, nie ingerując bezpośrednio w tonalność, lecz jest raczej jej kolorystycznym „zabrudzeniem”



Przykład.20 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 10 T. 5-8

Partia wiolonczeli urzeka prostotą melodii prowadzoną w tonacji *cis-moll* (czyli właściwej dla tego Preludium). Początkowo (pierwsze 5 taktów) fortepian towarzyszy wiolonczeli pozostając w tonacji, aby następnie poprzez dodawanie dźwięku *eis¹* zakłóca harmoniczną czytelność balansując pomiędzy trybem moll i dur.

Najważniejszym elementów formotwórczym tej miniatury jest kolorystyka. W partii wiolonczeli po raz pierwszy użyte jest *pizzicato* przez większość utworu i to nie jako akompaniament, lecz prowadzenie głównej melodii. W partii fortepianu interesującym zabiegiem jest poszukiwanie „szklistego dźwięku” (zalecenie Kompozytorki *suono di vetro*). Te wszystkie zabiegi wraz z wolnym tempem powodują, że „senne marzenie” czyli Adagio sognando jest możliwe do zrealizowania i doskonale kontrastuje zarówno z poprzednim jaki i następnym Preludium.

Preludium nr 11 Allegro (H-dur)

Jeśli chcielibyśmy krótko scharakteryzować to kolejne Preludium to nasuwają się następujące skojarzenia – dzikość, agresja. Dotyczy to prawie wszystkich aspektów wykonawczych.

Zalecana dynamika przez cały utwór to *ff* z dążeniem do *fff* w kulminacji w artykulacji *marcatissimo*.

Tonacja H-dur jest pozornie ustabilizowana poprzez dźwięki w bardzo rozległym ambitusie - $H_1FisHcis^3fis^3h$ - trzymane przy wciśniętym pedale przez prawie cały czas trwania tej miniatury. Na tym tle w partii fortepianu występują całkowicie nie związane z wyjściową tonacją – możemy mówić o politonalności. Także w partii wiolonczeli Kompozytorka używa w pierwszym segmencie jako burdony strun *C* a w drugim strunę *d* – dźwięki nie związane z tonacją *H-dur*.

Duża zmienność metryczna (prawie co takt) powodują, nie można zdefiniować metrum i odnosi się wrażenie stałego ruchu rozwijającego się aż do kulminacji w takcie nr 10.



Przykład.21 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 11 T. 6

Po krótkim wstępie fortepianu narrację i rozwój formy tworzy wiolonczela powtarzanymi motywami naprzemiennie cztero- lub sześciotonowymi. Eskalowanie napięcia jest budowane poprzez przeniesienie motywów w kolejnym odcinku o oktawę w górę a następnie w oktawach co doprowadza do kulminacji. Użycie interwałów sekundy i trytonu nasuwa dalekie skojarzenie z twórczością Krzysztofa Pendereckiego.



Przykład.22 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 11 T. 8-9

Bardzo długie wybrzmienie akordów w fortepianie, brzmiących niczym klaster, uspakaja i doprowadza do kolejnego Preludium

Preludium nr 12 Adagio (gis-moll)

Jest to najpiękniejsze Preludium w tym cyklu – jego prostota melodyczna i czystość harmoniczna (w pierwszej jego części) są tak urokliwe, że sama Kompozytorka zdecydowała na użycie tego materiału muzycznego w Postludium, będącym podsumowaniem lub reminiscencją całego cyklu.

Konstrukcja Preludium składa się z dwóch części – partia melodyczna wiolonczeli jest w drugiej części jest dokładnym powtórzeniem z części pierwszej, natomiast pod względem barwy dźwięku jest ekstremalnie odmienna. W pierwszym fragmencie melodia o charakterze nostalgicznym, przypomina prostotę melodyki Sergiusza Prokofiewa z jego baletu

„Romeo i Julia”. W części drugiej Kompozytorka zaleca użycie „niepokojącego dźwięku” (disturbing sound) - to enigmatyczne określenie stwarza możliwość każdemu wykonawcy na zaprezentowanie własnej wizji kolorystycznej tej części.



Przykład.23 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 12 T. 1-4

Również harmonia jest odmienna w obu fragmentach. W pierwszej części partia fortepianu wspomaga harmonicznie tonację *gis-moll* z drobnymi nutami przejściowymi. Natomiast w części drugiej niższy głos fortepianu akompaniuje melodii wiolonczeli, podczas gdy wyższy głos wprowadza chromatykę, do której dodawane są tremola, podkreślające dysonans melodii i nadające utworowi intrygujący charakter brzmienia. W sensie harmonicznym możemy zaryzykować stwierdzenie użycia techniki bitonalności.



Przykład.24 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 12 T. 31-34

Kolorystyka dźwięku fortepianu jest podobna do Preludium nr 10 - Kompozytorka zaleca poszukiwanie *suono di vetro* (czyli „szklistego dźwięku”), co nadaje szczególny koloryt temu Preludium, kończącym prezentację miniatur w tonacjach krzyżykowych.

Preludium nr 13 Andantino grazioso

Jest to jedno z dwóch preludiów w tym cyklu przeznaczonych wyłącznie do realizacji przez wiolonczelę solo. Forma tej miniatury jest bardzo czytelna – ABA¹.

Fakturę tego Preludium opisałbym określeniem używanym do omówienia Suit na wiolonczelę solo Johanna Sebastiana Bacha – pseudopolifonia, polifonia pozorna lub melodia złożona. Bardzo interesująco opisał tę technikę muzykolog Laurent Matthys w swoim artykule zamieszczonym w miesięczniku *The Strad*³⁰.



Przykład.25 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 13 (partia wiolonczeli) T. 1-6

Preludium oparte jest na motywie dwutaktowym, z rozpisany ozdobnikiem, co ułatwia realizację określenia *grazioso* a stałe metrum pozwala na taneczną interpretację tej miniatury. W środkowej części Kompozytorka wprowadza przez trzy takty dwudźwięki chcąc wzbogacić harmonię po czym następuje praca motywiczna tak charakterystyczna dla epoki Baroku. Całość kończy krótki powrót do początkowej motywiki.



Przykład.26 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 13 (partia wiolonczeli) T. 16-20

Cały utwór pod względem ekspresji bardzo stonowany, a emocjonalny ton przekazywany jest głównie poprzez wznoszące się i opadające melodie. Zakorzeniony w muzyce tradycyjnej, utwór umiejętnie łączy melodykę dawnych Mistrzów z dysonansowymi elementami charakterystycznymi dla muzyki współczesnej.

Preludium nr 14 Allegretto scherzando (es-moll)

To Preludium jest kolejnym inspirowanym przeszłością. Bazowy motyw w sposób żartobliwy (czyli *scherzando*) imituje fragment uwertury „Czarodziejski flet” Wolfganga Amadeusza Mozarta, a następnie podlega wariacyjnym przekształceniom. Kompozytorka opiera swoje przekształcenia o sekundy małe (u Mozarta są to kwarty i kwinty) a użycie *sul ponticello* w wiolonczeli służy wzmocnieniu tego dysonansowego efektu dźwiękowego.

³⁰ W swoich utworach na wiolonczelę i skrzypce solo J.S. Bach objawia się jako mistrz melodii złożonej. Ta technika kompozytorska, w której pojedyncza linia melodyczna na papierze brzmi jak dwa lub więcej głosów jednocześnie, jest ważnym środkiem sugerowania polifonii, zwłaszcza w przypadku instrumentów monofonicznych o ograniczonych możliwościach polifonicznych. Melodia złożona – znana również jako rozwijająca się – jest realizowana poprzez naprzemienne przechodzenie między (grupą) nut różnych implikowanych melodii.

Laurent Matthys *A new light on the polyphonic nature of Bach's Cello Suites, Sonatas and Partitas for Solo Violin*. *The Strad* 16.07.2024



Przykład.27 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 14 (partia wiolonczeli) T. 1-9



PPrzykład.28 W.A.Mozart Uwertura do opery Czarodziejski Flet (partia skrzypiec) T. 16-21

Forma tej miniatury to ABA¹ natomiast zmienność metro-rytmiczna burzy symetryczność przebiegu frazy często zaskakując następstwem kolejnych motywów.



Przykład.29 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 14 T. 17-20

Harmonia jest oscylująca wokół centrum tonalnego *es* z lekkim zabarwieniem dysonansowym – nawet użycie klasterów nie zakłóca czytelności harmonicznego a raczej dodaje melodii wrażenia mocy i głębi.

Preludium nr 15 Allegro con brio (Des-dur)

Poszukując nowych odcieni kolorystyki Lera Auerbach tym razem prowadzi głos wiolonczeli głównie w technice *pizzicato*, jednak odmiennie niż w Preludium nr 10. Użycie *arpeggio* z prowadzeniem melodii w górnym głosie może sugerować imitację *balalaiki*, zwłaszcza, że w takcie 16 w głosie wiolonczeli istnieje zalecenie „tremolo rapido alla balalaika”.



Przykład.30 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 15 T. 4-6

Forma tej miniatury jest ewolucyjna, opierająca się na motywie wprowadzonym przez fortepian w takcie nr 1. Oparta jest na naprzemiennym dialogu pomiędzy instrumentami

Pod względem harmonicznym melodia ogniskuje się wokół centrum tonalnego *des*, podczas gdy uzupełniające akordy bardziej zaliczam do techniki politonalności niż do klasterów. Nieregularność metryczna i użycie akcentów na słabych częściach taktu zakłócają czytelną rytmikę głównego motywu.



Przykład.31 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 15 T. 7-9

To preludium stylistycznie kontrastuje z utworami poprzedzającymi je i następującymi po nim. Wykorzystuje różnorodne techniki wykonawcze, z bogatą interakcją między dwoma instrumentami, łącząc zarówno elementy współpracy, jak i dialogu.

Preludium nr 16 Tempo di valzer (b-moll)

Preludium nr 16 to utwór w stylu walca, utrzymany w metrum trójdzielnym; nie jest to jednak prosta imitacja, lecz raczej dekonstrukcja i rekonfiguracja rytmicznych elementów metrum trójdzielnego, połączona z wprowadzeniem dysonansowych interwałów, by uzyskać żartobliwy nastrój muzyczny – walc „z przymrużeniem oka”, przesiąknięty silnym poczuciem modernizmu.

Dla utrzymania charakteru tańca Kompozytorka użyła stałego metrum 3/4, ale aby uniknąć sentymentalizmu wprowadza zmienną i bardzo zróżnicowaną kolorystykę w głosie wiolonczeli. Już na początku wiolonczela powinna imitować „efekt łkania” (*as if crying*) a dodatkowo w taktach 3-17 może realizować swoją partię z lekkimi opóźnieniami co daje efekt improwizacji.



Przykład.32 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 16 T. 1-5

Pod koniec miniatury Auerbach zaleca użycie techniki *col legno* w nietypowy sposób – uzyskiwanie przybliżonych wysokości dźwięku samym smyczkiem poprzez uderzanie przesuwając w kierunku podstawki i z powrotem. Następnie wiolonczela realizuje swoje frazy *sul ponticello*, aby pod koniec wrócić do *glissando* również *sul ponticello*. Jest to zaskakujące bogactwo różnych efektów kolorystycznych w tak krótkim utworze.



Przykład.33 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 16 T. 101-105

Harmonia oscyluje wokół centrum tonalnego *b*, lecz w środkowym fragmencie, bardziej burzliwym Kompozytorka używa klasterów w celu zwiększenia napięcia i wzbogacenia barwy.

W sensie dynamicznym mamy do czynienia z formą łukową – początkowa dynamika *p-mp* rozwija się do dynamiki *ff* w środkowym fragmencie, aby uspokoić się w kodzie Preludium.

Preludium nr 17 Allegro ritmico (As-dur)

Rytm odgrywa kluczową rolę w tym preludium, a powtarzający się motyw „ritmico” nadaje energetykę całemu utworowi. Faktura jest czysto homofoniczna - oba głosy są ściśle ze sobą powiązane, przy czym fortepian kreuje rytm wręcz w sposób mechaniczny (zalecenie Kompozytorki *meccanicamente*) i próbuje utrzymać harmonię blisko tonacji As-dur, podczas gdy wiolonczela prowadzi linię melodyczną. Wiolonczela rozwija motywy początkowe przez pierwsze 25 taktów bez towarzyszenia fortepianu, aby następnie kontynuować ich rozwój w różnych tonacjach co czasem tworzy wrażenie bitonalności.



Przykład.34 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 17 T. 1-10

Drugim istotnym elementem tej miniatury jest kolorystyka brzmienia. Użycie techniki *snap pizz* można kojarzyć twórczością Beli Bartoka lub z dźwiękiem uderzanej gitary elektrycznej. Równoczesne granie *pizz* i *arco* wzmacnia rytmikę i nadaje perkusyjny charakter otwarciu tej miniatury. Takie elementy jak *sul ponticello*, *glissando*, *vibrato intenso* w kontekście stałego, wręcz perkusyjnego rytmu przywołują dalekie skojarzenia z muzyką rockową.



Przykład.35 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 17 T. 54-57

Pod względem dynamicznym jest to typowa forma łukowa z dużą kulminacją w środkowej części Preludium, gdzie wiolonczela używa dwudźwięków a partii fortepianu pojawiają się klastery. Utwór kończy się w dynamice *pp* – wiolonczela powtarza nuty *pizz* na tle „czystego” akordu As-dur

Preludium nr 18 Andantino (f-moll)

Po czterech poprzednich, dynamicznych i emocjonalnie burzliwych preludiach, to preludium nagle powraca do nieco spokojniejszego i łagodniejszego nastroju, co opisuje muzyczny termin „con eleganza” na początku partytury. Stała metryka, konsonansowe harmonie, tradycyjne modulacje w drobnymi dysonansami i urokliwy dwutaktowy motyw przywołują na myśl taniec w stylu neobarokowym (może Gawot?). Doskonałym przykładem odniesienia do przeszłości jest ośmiotaktowy początek Preludium – to typowy poprzednik (kończący się na Dominacie) i następnik (zakończony Toniką).



Przykład.36 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 18 T. 1-8

To Preludium ma bardzo czytelną trzyczęściową strukturę – w częściach zewnętrznych fortepian prowadzi melodię przy akompaniamencie *pizz* wiolonczeli. Natomiast środkowa część jest bardzo interesująca, gdyż po raz pierwszy w tym cyklu mamy tak czytelne

odniesienie do epoki Baroku. Technika kontrapunktu jest użyta przez większość tej miniatury – oba głosy naprzemiennie wymieniają się tematem i kontrapunktującymi go motywami.

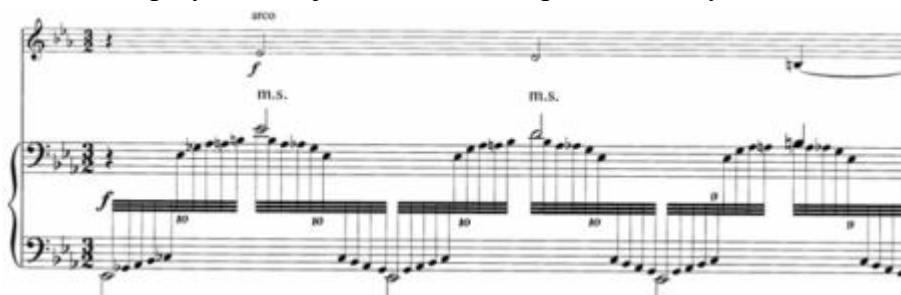


Przykład.37 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 18 T. 15-18

Preludium nr 19 Allegro appassionato (Es-dur)

Kolejne odmienne Preludium ukazuje nam jak bogata jest wyobraźnia Kompozytorki. Na tle długich, melodycznych nut wiolonczeli partia fortepianu prezentuje przez cały czas trwania utworu (przy wciśniętym pedale) wirtuozowskie przebiegi – gamy i pasaże – składające się ze zróżnicowanej ilości nut (od 6 do 10). Górne i dolne dźwięki przebiegów zapisane są w formie *półnut* co ma sugerować w naszej wyobraźni linię melodyczną. W większości przebiegu narracji wiolonczela dubluje górny głos (półnuty) fortepianu i w tym miejscu możemy się zastanowić nad rolą wiolonczeli:

- czy wiolonczela prowadzi melodię a fortepian ją wspomaga
- czy linia melodyczna jest w fortepianie a wiolonczela daje wybrzmienie dźwiękom (jak to było w baroku przy realizacji *basso continuo* przez klawesyn i wiolonczelę)

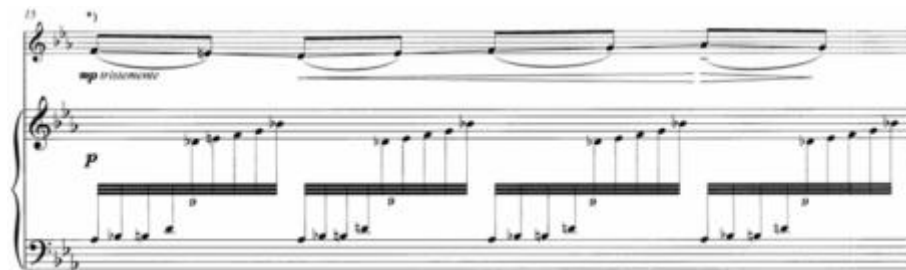


Przykład.37 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 19 T. 1

Pod względem harmonicznym utwór zaczyna się w tonacji *es-moll* a nie *Es-dur*, aby po przez różne modulacyjne przejścia zakończyć Preludium we właściwej tonacji (*Es-dur*).

Zmienność metryczna jest niezauważalna ze względu na permanentny ruch *trzydziestodwojek* w partii fortepianu.

Interesującym zabiegiem kolorystycznym jest sugestia realizacji *glissand* przez wiolonczelę w taktach 15-18 z zaniżoną intonacją, co ma imitować wykonawstwo na instrumentach etnicznych.³¹ Ta technika strojenia nadaje utworowi nieco prymitywny, ludowy styl, dodatkowo wzmacniając smutny, emocjonalny wydźwięk.



Przykład.39 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 19 T. 15

Preludium nr 20 Giocoso (c-moll)

To Preludium należy rozpatrywać w dwóch płaszczyznach – emocjonalnej i strukturalnej.

Pod względem wyrazowym zaskakuje gwałtownymi kontrastami wynikającymi z nagłego, niespodziewanego zastosowania przebiegów trzydziestodwójkowych w partii fortepianu.



Przykład.40 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 20 T. 4

Jeśli chodzi o budowę formalną to możemy próbować odnaleźć dalekie wpływy epoki Baroku. Narracja utworu rozgrywa się w trzech quasi-niezależnych płaszczyznach – w głosie wiolonczelowych w dwóch systemach fortepianu. Gdy zwrócimy uwagę na dolny głos fortepianu możemy zauważyć ostateczne powtarzanie tego samego motywu rytmicznego i w tej samej artykulacji. Nasuwa to dalekie skojarzenie z barokową formą *Passacagli*.³² Główny dwutaktowy motyw tej miniatury pojawia się w głosie wiolonczeli w taktach 2-3, ewoluje i jest wariacyjnie przetwarzany głównie w głosie wiolonczelowym

³¹ The following measures (15-18) should be played with distorted intonation(flat), imitating folk instruments

³² Passacaglia wariacyjna wykształcona w XVII w. opiera się na wariacjach ostatecznych (powtarzające się schematy w basie)

przy kontrapunktującej roli fortepianu (głosu górnego). W Taktach 13-14 role się odwracają i fortepian przez chwilę rozwija główny motyw po czym wiolonczela wzmacnia linię melodyczną dwudźwiękami co wraz ze wzrostem dynamiki buduje coraz większe napięcie aż do końca tej miniatury.



Przykład.41 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 20 T. 13

Pomimo wielu dźwięków pobocznych i przejściowych odczuwa się zachowanie centrum tonalnego *c* a nawet tonacji *c-moll*.

Charakter tego Preludium jest proponowany jako *Giocoso* jednak dodatkowe określenie w głosie wiolonczeli *poco pesante* przesuwają charakter interpretacji w stronę cięższego, może nawet ludowego tańca.

Preludium nr 21 Dialogo (B-dur)

Jest to jedno z dwóch Preludiów w tym cyklu przeznaczonych do wykonania przez wiolonczelę solo.

Dialog jest elementem przewodnim Preludium nr 21; wiolonczela tworzy konwersację pomiędzy dwoma głosami, zmieniając rejestr i imitując melodię. Każdy takt jest bardzo precyzyjnie opisany przez Kompozytorkę zarówno pod względem dynamicznym jak i artykulacyjnym. Auerbach nie stosuje kresek taktowych – zamiast nich pojawiają się linie przerywane sugerujące strukturę pytań i odpowiedzi. Ponieważ preludium to nie ma sztywnych ram rytmicznych ani narzuconego tempa, w pełni ucieleśnia swobodny i nieformalny charakter recytatywu.



Przykład.42 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 21 (partia wiolonczeli) T. 1-5

Forma tej miniatury jest otwarta i ewolucyjna. Można stwierdzić, że każda zmiana wysokości dźwięku i dynamiki jest nieprzewidywalna i wysoce losowa. Melodia często wykorzystuje dysonansowe interwały, takie jak sekundy i septymy - służą one do wzmocnienia dialogu między dwoma głosami. Pod względem dynamicznym można dostrzec formę łukową – z kulminacją w środkowej części wywołaną rozdrobnieniem ruchu aż do przebiegu *trzydziestodwojek* a następnie powrót do początkowego charakteru.



Przykład.43 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 21 (partia wiolonczeli) T. 16-24

Pomimo częstego użycia dźwięków z tonacji B-dur nie odbiera się tego Preludium jako bardzo tonalnego.

Preludium nr 22 Andante nostalgico (g-moll)

Nostalgia to doświadczenie emocjonalne, pojawiające się w odpowiedzi na wspomnienia z przeszłości, które wywołują tęsknotę, silne wzruszenie, ciepło i poczucie więzi z tym, co minęło. To ostatnie bardzo dobrze oddaje charakter tego Preludium, gdyż zauważamy ewidentne implikacje muzyką epoki Baroku. Prosty motyw czterotaktowy pojawia się siedmiokrotnie na tle (prawie) stałego rytmicznie czterotaktowego akompaniamentu w dolnym głosie fortepianu (czyżby znowu *Passacaglia*?). Pierwsze dwie prezentacje tematu występują w górnym głosie fortepianu z sugestią tonacji g-moll.



Przykład.44 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 22 T. 1-3

Następne ukazania tematu występują wyłącznie w głosie wiolonczelowym. Temat nr 3 i 4 oscyluje pomiędzy tonacjami c-moll i C-dur, będąc kontrapunktowany przez górny głos fortepianu. Od taktu nr 17, czyli od piątego ukazania tematu następuje stopniowy spadek napięcia – najpierw zmniejszenie ilości nut w temacie, następnie zmiana barwy w głosie

wiolonczeli na *col legno*³³, aby na końcu wiolonczela przedstawia temat za pomocą *flażoletów* w technice *molto flautando*.



Przykład.45 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 22 T. 16-18

Zarówno stałe metrum jak i harmonia lekko dysonansowa, ale nie odbiegająca daleko od centrum tonalnego g ułatwiają utrzymanie spokojnego, nostalgicznego charakteru tej miniatury a kolorystyka zakończenia bardzo pięknie zamyka tę miniaturę jednocześnie przygotowując klimat pod następne Preludium.

Preludium nr 23 Adagio sognando (F-dur)

Europejska tradycja modalna ma wielowiekową historię w muzyce zachodniej. Pod koniec XIX wieku niektórzy kompozytorzy zaczęli poszerzać swoje horyzonty muzyczne, aby objąć szerszy świat, dążąc do eksploracji bardziej zróżnicowanych stylów muzycznych z różnych regionów; wśród nich kompozytorzy często stosowali skalę pentatoniczną.



Przykład.46 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 23 T. 1-6

W Preludium nr 23 Auerbach stosuje skalę pentatoniczną w melodii; linia wiolonczeli składa się z pięciu dźwięków F, G, A, C i D w tonacji F-dur, co idealnie wpisuje się w strukturę tradycyjnej chińskiej skali pentatonicznej. Dzięki pominięciu dwóch interwałów małej sekundy – A–B $\flat$ i E–F – melodia jest wyjątkowo harmonijna i elegancka. Auerbach sporadycznie wplata do melodii małe sekundy, akordy kwartowe zwiększone i klastery, aby wprowadzić nutę

³³ Kompozytorka proponuje alternatywnie *sul ponticello* i ze względów wykonawczych jest to korzystniejsze

dysonansu, łącząc w ten sposób cechy charakterystyczne epoki z elegancją i harmonią utworu. Dlatego też Preludium nr 23 wyróżnia się jako najbardziej wyjątkowy utwór w całym zbiorze.



Przykład.47 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 23 T. 13-17

Kompozytorka już w samym opisie dzieła sugeruje oczekiwany klimat wykonania. *Sognando* – co można zinterpretować jako „sennie marzenia” zostaje wzmocnione dodatkowo zaleceniem *dolce e legato* (*attraverso le nubi della memoria*³⁴). Ten efekt impresjonistyczny Lera Auerbach uzyskuje przy pomocy odpowiedniej dynamiki i specjalnej techniki artykulacyjnej. Cała miniatura jest w dynamice *ppp*, wiolonczela realizuje swoją partię *con sordino* i *flautando*, a następnie *molto flautando*³⁵ aż do dynamiki *pppp*.



Przykład.48 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 23 T. 18-23

Statyczne stałe metrum oraz harmonia często powracająca do tonacji *F-dur* dopełniają klimatu pełnego „sennych marzeń”

Preludium nr 24 Vivo (d-moll)

Preludium nr 24, stanowiące finałowy rozdział, charakteryzuje się ostrymi kontrastami emocjonalnymi i charakterystyczną strukturą muzyczną. Utwór podzielony jest na trzy części: pierwsza charakteryzuje się energetycznymi przebiegami szesnastkowymi w dynamice *f*, druga jest rodzajem *intermezza* w wolnym tempie z oznaczeniem *funebre*, natomiast w trzeciej Kompozytorka czerpie z tematów wszystkich dwudziestu czterech preludiów. Są one zwięźle splecione poprzez skrócenie ich długości melodycznej. W tej skondensowanej formie esencja każdego utworu zostaje zatem na nowo przedstawiona.

³⁴ W dowolnym tłumaczeniu „przez meandry pamięci”

³⁵ Kompozytorka proponuje alternatywnie *flautolety* i ze względów wykonawczych jest to korzystniejsze

W części pierwszej *Vivo* wiolonczela na tle stabilnego akompaniamentu w dolnym głosie fortepianu prezentuje szybkie przebiegi szesnastkowe – początkowy motyw zawierający dziesięć nut ewoluuje tworząc coraz większe napięcie przy współpracy z kontrapunktującym górnym głosem fortepianu.



Przykład.49 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 24 T. 1-3

Po stopniowym uspokojeniu w drugiej części – *Adagio* również wiolonczela jest instrumentem wiodącym i rozwijającym temat (z wyjątkiem taktów 43-44).



Przykład.50 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 24 T. 37-39

Podsumowując te dwie części możemy twierdzić wiele wspólnych elementów: harmonia oscyluje wokół tonacji *d-moll*, metrum jest stabilne (krótka zmiana z 4/4 na 3/2 jest w odbiorze niezauważalna), głównie wiolonczela tworzy narrację, górny głos fortepianu jest kontrapunktujący a dolny stabilnie akompaniujący.

Trzecia część tej miniatury to mistrzowska synteza wszystkich poprzednich preludiów, niekiedy ze zmodyfikowanym rytmem. Najwcześniejsze preludia charakteryzują się większą liczbą powtarzanych fragmentów, które są stopniowo redukowane wraz ze wzrostem tempa. Niektóre z nich zmniejszone są do zaledwie fragmentów nut, mimo to charakterystyczny temat każdego preludium pozostaje wyraźny.



Przykład.51 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 24 T. 61-62

W końcowym fragmencie oba instrumenty za pomocą *glissanda* (w fortepianie *quasi-glissanda*) dążą do najwyższych możliwych dźwięków, aby zakończyć cały cykl w charakterze *Grave grandioso e tragico*.



Przykład.42 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 24 T. 94-95

Ponieważ trzecia część tej miniatury powtarza fragmenty wszystkich dotychczasowych Preludiów to mamy przegląd wszelkich dotychczasowych technik kompozytorskich, relacji harmonicznch, politonalności, klasterów i polirytmi. Jedynym elementem odróżniającym ten fragment dzieła od cytowanych Preludiów jest jednorodna kolorystyka brzmienia (za wyjątkiem *sul ponticello* w temacie Preludium nr 1).



Przykład.53 Lera Auerbach 24 Preludia: nr 24 T. 53-54

Wprawdzie bardzo trudno jest wykonawcy tak precyzyjnie oddać poszczególne cytowane motywy, aby dotarły one do publiczności, ale w zamyśle kompozytorskim ta nadzwyczajna struktura muzyczna jest wspaniałym podsumowaniem i zwieńczeniem całego cyklu.

Postludium Adagio assai (gis-moll)

Lera Auerbach skomponowała to postludium w 2004 roku, nadając podtytuł „Wariacja na temat Preludium nr 12 z 24 Preludiów na wiolonczelę i fortepian”.

Nie należy podtytułu „Wariacja” rozpatrywać w odniesieniu do znanych form wariacyjnych z przeszłości – raczej należy tę miniaturę traktować jako pochodną Preludium nr 12 z drobnymi zmianami. Podstawowa różnica pomiędzy tymi utworami to forma – w przypadku Postludium to ABA¹ w przeciwieństwie do dwuczęściowego Preludium nr 12. Z kolei w części środkowej Kompozytorka wprowadza barwę w głosie wiolonczeli efekt *glissando*, realizowany *sul ponticello*. Dodatkowa została zapisana sugestia, że proponowana wysokość nut jest przybliżona - czyli chodzi raczej o wytworzenie efektu kolorystycznego niezależnie od relacji harmonicznego z tematem fortepianu.



Przykład.54 Lera Auerbach Postludium (partia wiolonczeli) T. 10-18

Istnieje jeszcze jedna różnica między zapisami – w Preludium nr 12 Kompozytorka sugeruje poszukiwanie *suono di vetro* (czyli „szklistego dźwięku”), podczas gdy w Postludium taka notacja nie istnieje. W nagraniu zrealizowanym przez Lerę Auerbach wraz z wiolonczelistką Ani Aznavoorian, sama Kompozytorka (!) preparuje dźwięk fortepianu, aby zniekształcić jego oryginalną barwę.

Ogólnie rzecz biorąc, postludium służy podsumowaniu i syntezie całego utworu. Nawiązując do tematu z nr 12, utwór stanowi retrospektywną refleksję, jednocześnie podkreślając i odzwierciedlając jedność kompozycji.

4.2. Problematyka wykonawcza

Utwór ten stawia przed wykonawcą liczne wyzwania. Zmienia się nie tylko harmonia, ale i nastrój, naprzemiennie pojawiają Preludia o nie tylko różnych tonacjach, ale w różnym także tempie i o różnym charakterze. W konsekwencji kilka z tych utworów brzmi tak odmiennie nastrojowo od pozostałych, że aż zaskakuje, jak wiele różnych stylów możemy znaleźć. Cykl ten wymaga od wykonawcy bardzo wysokich umiejętności technicznych, jak i umiejętności uchwycenia głębokiego znaczenia każdego utworu.

Po przeanalizowaniu cyklu Preludiów pod kątem trudności wykonawczych zdecydowałem wyodrębnić trzy poziomy: średni, wymagający i bardzo trudny. Pod uwagę wziąłem następujące kryteria:

- trudność techniczna
- trudność ekspresyjna
- długość, tempo i charakter
- ogólna złożoność utworu, w tym kryteria poprzednie

Kategoria: średnio trudne

Ta kategoria obejmuje Preludia nr 1, 3, 5, 6, 10, 22 i 23. Struktura melodyczna tych siedmiu preludiów jest stosunkowo prosta, w wolnym tempie; partia wiolonczeli nie zawiera szybkich skoków ani złożonych melodii dwudźwiękowych, podczas gdy melodia fortepianu opiera się na długich akordach. Wyzwanie, jakie stawia ta grupa, polega na poszukiwaniu odpowiedniego kolorytu dźwięku i klimatycznej narracji.

W Preludium nr 1 znalezienie równowagi między liryzmem a subtelnym napięciem jest kluczowe, a odpowiednie użycie rubato służy podkreśleniu barwy harmoniczej.



Przykład.55: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 1, T. 21-27

W Preludium nr 3 określenie charakteru *Andante misterioso* sugeruje, że najistotniejszym elementem będzie kolorystyka brzmienia. Czysta emisja flażoletów,

wyważenie przebiegu *glissand* (z podkreśleniem *lento*) oraz czytelne mikrotony pod koniec utworu powinny spełnić wymagania Kompozytorki.



Przykład.56: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 3 T. 4-5, 20-21

W Preludium Nr 5 główne wyzwania tkwią w dwudźwiękowych pasażach z kwintami zwiększonymi i septymami małymi w solowej melodii wiolonczeli w części otwierającej, a także w klasterach i synkopach w partii fortepianu w części środkowej.



Przykład.57: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 5 T. 1-3, 9

W Preludium nr 6 klimat *tragico* powinien być realizowany poprzez zachowanie ścisłego *legato* przy prowadzeniu smyczka. Należy także zwrócić uwagę, aby nadmierna ekspresja nie wpłynęła negatywnie na intonację, szczególnie w górnych rejestrach wiolonczeli



Przykład.58: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 6 T. 7-11

W Preludium nr 10 wyzwaniem jest stworzenie klimatu „sognando” przy pomocy artykulacji *pizzicato* w wiolonczeli na tle specyficznego dźwięku fortepianu *suono di vetro*.



Przykład.59: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 10 T. 1-4

W Preludium nr 22 pomimo pozornie prostej melodyki trudność stanowi utrzymanie stałego charakteru *nostalgico* przy rozwijaniu formy w coraz to wyższych rejestrach. Druga część utworu zawiera *flažolety*, które stawiają wysokie wymagania



Przykład.60: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 22 T. 7, 13, 15

Preludium 23 zawiera podobną problematykę techniczną – zwiększona trudność wykonawcza wynika z konieczności utrzymania dynamiki *ppp*.



Przykład.61: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 23 T. 1-6

Wyzwanie, jakie stawia ta grupa, polega na poszukiwaniu odpowiedniego kolorytu dźwięku i emocjonalnej narracji.

Kategoria: wymagające

Do tej kategorii należą Preludia nr 7, 8, 12, 15, 18 i 19 oraz Postludium. W porównaniu z pierwszą kategorią, utwory te charakteryzują się większą zmiennością tempa, a jednocześnie bardziej zróżnicowanym konturem melodycznym. Niektóre fragmenty tych utworów

następują trudności techniczne, na które szczególnie należy zwrócić uwagę: dwudźwięki, flażolety czy specjalne techniki gry.

W Preludium nr 7 charakter *Vivo* nie powinien zakłócać płynności frazy przy asymetrycznych zmianach smyczka. Pewną trudność następują *flażolety*, zwłaszcza że należy je zrealizować za pomocą *glissanda*.



Przykład.62: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 7 T. 8-9, 13-14

W Preludium nr 8 głównym problemem technicznym jest utrzymanie dobrej intonacji w sektach, zwłaszcza że występują one na tle akompaniamentu klasterów, a więc wiolonczelista nie ma wsparcia harmonicznego. W *Recitativo* należy zwrócić uwagę na odpowiednie doprowadzenie do finałowego fragmentu tego utworu – zarówno pod względem dynamicznym jak i napięciowym przez odpowiednie rozszerzenie drobnych wartości rytmicznych.



Przykład.63: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 8 T. 6, 9

Preludium nr 12 podzielone jest na dwie części; szczególną uwagę należy zwrócić na intonację głównej melodii wiolonczeli granej o oktawę wyżej, a także na stworzenie charakterystycznego efektu dźwiękowego w drugiej części, różniącego się od pierwszej.



Przykład.64: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 12 T. 1-3, 18-19

Postludium nawiązuje do tematu Preludium nr 12; zapewnienie płynnego przejścia między brakującymi fragmentami melodii jest kluczowym wyzwaniem w tym utworze.



Przykład.65: Lera Auerbach 24 Preludia: Postludium T. 1-4

Preludium nr 15 w dużym stopniu wykorzystuje różne techniki *pizzicato*; oprócz tradycyjnego sposobu wydobywania dźwięku (np. palcem wskazującym), akordy składające się z trzech do czterech dźwięków realizuje się jako arpeggia (kciukiem) aż ostatecznie tremolo imitujące bałabajkę wykonuje się naprzemiennie (w prawo i lewo – lub jak w nutowym zapisie „do góry i na dół”) grupą palców. Trudność polega na tym, że akordy grane *arpeggio* zawierają puste struny; rezonans tych pustych strun może czasami zagłuszyć główną melodię. Aby wydobyć główną melodię, grający musi zminimalizować kontakt palców z pustymi strunami, a jednocześnie zmaksymalizować kontakt z dźwiękami melodycznymi.



Przykład.66: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 15 T. 5-6, 16

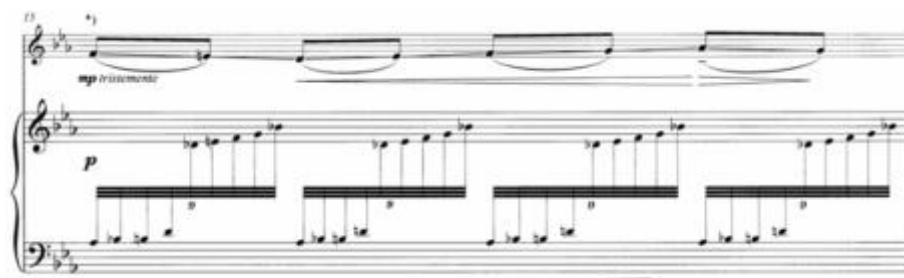
Preludium nr 18 charakteryzuje się wyraźnymi liniami melodycznymi; głównym wyzwaniem jest zapewnienie wyrazistości artykulacji, aby zachować lekkość i elegancję dzieła. Jednocześnie w większości utworu obecne są techniki kontrapunktyczne; wiolonczela i fortepian muszą zachować poziomą niezależność swoich partii, ale jednocześnie stosować dynamiczne kontrasty, podkreślające temat.



Przykład.67: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 18 T. 15-18

W Preludium nr 19 głównym wyzwaniem dla pianisty są pasaże i biegniki przewijające się przez cały utwór. Wiolonczelista powinien zwrócić szczególną uwagę na *glissando*

w środkowej części utworu, mające naśladować brzmienie instrumentów ludowych i przywodzić na myśl tradycyjny irański instrument – kemancze.



Przykład.68: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 19 T. 15

Ta kategoria miniatur wymaga zwrócenia większej uwagi na intonację. W porównaniu z poprzednią kategorią, utwory te charakteryzują się większą zmiennością melodyczną, wyższym poziomem trudności technicznej i bogatszą treścią muzyczną; jednak ze względu na niezbyt szybkie tempa poszczególnych preludiów nie stanowią one większego wyzwania dla wykonawcy.

Kategoria: bardzo trudne

Najbardziej wymagające technicznie preludia to nr 2, 4, 9, 11, 13, 14, 16, 17, 20, 21 i 24. Utwory te stawiają liczne wyzwania, w tym szerokie zastosowanie melodii dwudźwiękowych, szybkie przejścia między wysokimi rejestrami i szerokie zmiany pozycji.

Preludium nr 2 to bardzo krótkie, żywiołowe allegro. Melodia wiolonczeli charakteryzuje się częstymi, następującymi po sobie przejściami ze struny A na strunę G, a także szybkimi zmianami w interwałach nonowych



Przykład.69: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 2 T. 4-6, 14-16

Preludium nr 4 grane jest w bardzo szybkim tempie; melodia wiolonczeli składa się głównie z dwudźwięków i charakteryzuje się częstymi zmianami dynamicznymi



Przykład.70: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 4 T. 9-10

W Preludium nr 9 bardzo istotna jest czystość emisji dźwięku przy realizacji zapisanej artykulacji – naprzemiennie łukowej i spiccato (podobnie jak w Preludium z VI Suity D-dur BWV 1012 na wiolonczele solo J.S.Bacha). Problemem intonacyjnym dla lewej ręki są szybkie zmiany rejestrów pomiędzy górnym a dolnym.



Przykład.71: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 9 T. 13-18

W Preludium nr 11 największą trudność sprawiają skoki oktawowowe w głosie wiolonczelowym pod koniec utworu.



Przykład.72: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 11 T. 8-9

W Preludiach nr 13, 16 i 17 głównym problemem jest intonacja związana z kilkoma czynnikami:

- Wymagająca tonacja (odpowiednio: nr 13-sześć bemoli, nr 16-pięć bemoli, nr 17-cztery bemole)
- Zmiany rejestrów i duże odległości
- Fragmenty dwudźwiękowe



Przykład.73: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 13 T. 35-36, nr 17 T. 31-33



Przykład.74: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 63 T. 58-60, nr 17 T. 60-61

Należy również zwrócić szczególną uwagę na zachowanie ścisłego *legato* przy przechodzeniu za struny na strunę

W Preludium nr 16 Istotne jest wyważenie *glissando* aby uzyskać „efekt płaczu”.



Przykład.75: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 16 T. 3-5

Preludium nr 14 to szybkie scherzo w tonacji es-moll, wykorzystujące technikę *spiccato* i *sul ponticello*. Bardzo istotna jest właściwa emisja dźwięku (także w *sul ponticello*). Dwudźwięki powinny być bardzo dobrze zintonowane z harmonią w fortepianie.



Przykład.76: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 14 T. 5-6, 28-30

W Preludium nr 20 należy zwrócić uwagę na intonację zarówno w dwudźwiękach jak i pojedynczych przebiegach, zwłaszcza w wysokim rejestrze.



Przykład.77: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 20 T. 14, 17

W Preludium nr 21 dialog pomiędzy rejestrami dolnym i górnym wymaga bardzo precyzyjnej intonacji i odpowiedniego doboru palcowania. Dynamika pełni kluczową rolę – należy bardzo precyzyjnie realizować zapis Kompozytorki (co również nastręcza trudności techniczne)



Przykład.78: Lera Auerbach 24 Preludia: nr 21 (partia wiolonczli) T. 6-15

Preludium nr 24 jest podsumowaniem całości cyklu – kompozytorka umieszcza w tym utworze motywy ze wszystkich poprzednich Preludiów, a więc wszystkie pojawiające się dotychczas problemy techniczne zostały skumulowane w tej kompozycji

4.3. Interpretacja i tempo utworu – zapis a realizacja

Interpretacja jest integralną częścią muzyki; to proces, w którym wykonawca, budując na swoim rozumieniu utworu, nadaje mu osobisty, artystyczny charakter. Dzięki zrozumieniu i kreatywności różnych wykonawców, emocje i idee przekazywane przez muzykę ożywają w bardziej żywy i różnorodny sposób.

Ta kolekcja preludiów jest różnorodna stylistycznie, zawierając szeroki wachlarz elementów muzycznych. Choć każdy utwór stanowi niezależne dzieło, nie są one całkowicie od siebie niezależne. Z perspektywy interpretacji muzycznej wiele utworów łączy wiele podobieństw. Podjąłem próbę podzielenia tych utworów na trzy grupy, aby zidentyfikować wspólne cechy w ich interpretacji muzycznej, mając na celu zrozumienie idei muzycznych kompozytora i tym samym lepszą interpretację utworów.

Preludia „wirtuozowskie”

Ta kategoria preludiów obejmuje nr 2, 4, 11, 15, 17, 19, 20 i 24. Preludia te nazywane są „preludiami wirtuozowskimi”, ponieważ ich melodie charakteryzują się przede wszystkim szybkim tempem i bardzo wymagającymi fragmentami technicznymi, ze szczególnym naciskiem na umiejętności techniczne i szybkość. W tych preludiach Auerbach często używa terminów muzycznych, takich jak „ossessione”, „marcatissimo”, „ritmico”, „appassionato”, często uzupełnionych dynamicznym oznaczeniem „f” i oddających wrażenie agresji. Szybkie i dynamiczne melodie sprawiają, że interpretacja tych utworów jest relatywnie prosta,

W tej grupie Preludia nr 2, 4, 11, 15, 17 i 24 wykazują uderzające podobieństwo w interpretacji. Kompozytorka często używała muzycznego terminu „ossessivo”, a melodie tych utworów zawierają liczne powtarzające się fragmenty, które dodatkowo podkreślają ten „ossessivo” temat. W procesie interpretacji muzycznej preludia te mogą czerpać inspirację ze siebie nawzajem, ułatwiając tym samym bardziej efektywną interpretację utworów.

Preludia nr 19 i 20 tworzą zbiór w powiązanych tonacjach dur i moll. Auerbach nadała obu utworom odrębne charaktery muzyczne: jeden jest namiętą balladą, drugi figlarnym scherzem. Ich charaktery muzyczne są wyraźnie różne, co tworzy silne poczucie kontrastu. W obu preludiach melodia fortepianu jest szybka i gęsto zapisana, stanowiąc siłę napędową rozwoju muzycznego, podczas gdy melodia wiolonczeli jest z nią przeplatana. Oba utwory stanowią istotne wyzwania techniczne i są wykonywane w dynamice „f”; Z punktu widzenia interpretacji, mają one pewne podobieństwa.

Preludia „charakterystyczne „

W tym zbiorze wiele preludiów ma odrębny charakter; łącząc tradycyjny materiał muzyczny z elementami nowoczesnymi i współczesnymi, Auerbach nadała utworowi bogatą różnorodność muzyczną. Preludia nr 1, 7, 8, 9, 13, 16, 18 i 21 są najbardziej reprezentatywnymi przykładami; te preludia charakteryzują się umiarkowanym tempem i trudnością, a interpretacja skupi się na artykulacji między frazami.

Preludia nr 1, 7, 8 i 21 często wykorzystują „ad lib”. Pod wpływem „dowolności” tempo tych preludiów można elastycznie dostosowywać w zależności od potrzeb; ich melodie charakteryzują się znacznymi przesunięciami rejestru, co sprawia, że artykulacja jest szczególnie istotna. Zmiany dynamiki w tych czterech preludiach są częste i przebiegają

falowo; Melodia fortepianowa opiera się głównie na długich akordach lub arpeggio, co daje melodii wiolonczelowej większe pole do ekspresji, a jednocześnie wymaga bardziej precyzyjnego frazowania.

Preludia nr 9, 13 i 18 to utwory w stylu barokowym. Melodia triolowa w Preludium nr 9 wykazuje wyraźne cechy Gigue, podczas gdy Preludium nr 13 wykorzystuje techniki kontrapunktu, a Preludium nr 18 przywodzi na myśl Gawota; wyzwaniem jest właściwa interpretacja odpowiednich stylów muzycznych.

W Preludium nr 9 należy nieustannie zwracać uwagę na czystość tonu, a szczególną uwagę należy poświęcić przejściom między rejestrami wyższymi i niższymi. Auerbach oznaczyła pierwszą nutę każdego taktu tenuto, co pomaga lepiej rozróżniać frazy od fragmentów staccato.

Techniki polifoniczne w Preludium nr 13 wzmacniają narracyjny charakter melodii. Kompozytorka wykorzystuje łukowatą strukturę melodyczną, aby tworzyć subtelne podziały frazowania; głównym wyzwaniem interpretacyjnym jest utrzymanie tej samej intensywności dynamiki podczas szybkich zmian między rejestrami wyższymi i niższymi, bez zakłócania pierwotnej atmosfery muzycznej.

W Preludium nr 18 wiolonczela i fortepian naprzemiennie grają melodię tematyczną, wyraźnie demonstrując kontrapunkt. Podczas wykonywania oba instrumenty muszą grać każdą nutę z klarownością; linie melodyczne pozostają względnie niezależne, zachowując jednocześnie charakter dialogu.

W końcu, w Preludium nr 16, Auerbach wprowadza styl przypominający walca; jest to utwór utrzymany wyłącznie w metrum trójdzielnym. Główne wyzwanie interpretacyjne dotyczy fragmentów glissanda na początku utworu, gdzie należy zadbać o to, aby zmiany dynamiki nie spowodowały zaniku fragmentów melodii glissanda. Po drugie, kluczowe jest utrzymanie rytmicznego pulsu w całym utworze, aby uchwycić istotę tańca.

W porównaniu z poprzednim zestawem, preludia z tej grupy charakteryzują się większym zróżnicowaniem faktury melodycznej, stylu muzycznego i rytmiki, często nawiązując do tradycyjnych elementów muzycznych. Kluczowe wyzwanie polega na precyzyjnej interpretacji odrębnego charakteru muzycznego każdego utworu; podczas wykonywania należy nieustannie zwracać uwagę na artykulację fraz, a zachowanie muzycznej indywidualności każdego preludium jest kwestią priorytetową.

Preludia „statyczne”

Wykonanie tempa w tym utworze ujawnia złożoną relację między intencjami kompozytora a elastyczną interpretacją wykonawcy; tempo nie jest jedynie wymogiem technicznym, ale także kluczowym czynnikiem interpretacji utworu. Rytmiczne i emocjonalne oznaczenia Auerbach są często precyzyjne i pełne niuansów, dając wykonawcy jasne wskazówki.

Chcę przeanalizować związek między tempem a wykonaniem, ponieważ wykonanie utworu jest nierozdzielnie związane z wizją twórczą kompozytora; sposób, w jaki sam kompozytor wykonuje swój rękopis, ma ogromne znaczenie. Analizując różnice między wykonaniem samego kompozytora w nagraniach a jego rękopisem, można lepiej zrozumieć i zinterpretować utwór.

W nagraniu zrealizowanym przez samą Kompozytorkę tempo niektórych utworów nie są zgodne ze specyfikacją zawartą w partyturze. Ta rozbieżność skłania nas do zastanowienia się nad przyczynami rozbieżności między intencją kompozytorki w zapisie nutowym a rzeczywistym wykonaniem oraz nad tym, jak znaleźć równowagę między nimi w jej języku muzycznym.

Analiza opiera się przede wszystkim na albumie „Celloquy”³⁶, nagrany wspólnie przez wiolonczelistkę Ani Aznavoorian i kompozytorkę Lerę Auerbach. Album ten jest uważany za ostateczny punkt odniesienia; nie tylko odzwierciedla on rozumienie interpretacji muzycznej przez obie artystki, ale także wiernie oddaje pierwotny zamysł twórczy Kompozytorki w relacji do jej utworów.

Poniższa tabela przedstawia tempo każdego utworu i charakterystykę niektórych z nich, a także standardowy zakres tempa i rzeczywiste tempo utworów nagranych przez samych kompozytorów, zapewniając jaśniejszą i bardziej intuicyjną ilustrację różnic w tempie:

³⁶ Lera Auerbach, Ani Aznavoorian. *Celloquy*. Cedille Records, 2013

No.	Tempo	Charakter	Tempo zapisane w partyturze	Tempo realizowane na nagraniu
1	Andante		70-108	72
2	Allegro		120-168	130
3	Andante	misterioso	70-108	52
4	Allegro	ossessivo	120-168	138
5	Moderato		86-98	48
6	Andante	tragico	70-108	60
7	Vivo ma non troppo	e agitato	132-140	132
8	Grave		20-40	38
9	Vivace		132-140	136
10	Adagio	sognando	66-76	42
11	Allegro		120-168	176
12	Adagio		66-76	52
13	Andantino	grazioso	80-108	92
14	Allegretto	scherzando	112-120	160
15	Allegro	con brio	120-168	132
16	Tempo di valzer		180	200
17	Allegro	ritmico	120-168	176
18	Andantino		80-108	108
19	Allegro	appassionato	120-168	144
20		Giocososo	Free Rhythm	Free Rhythm
21		Dialogo	Free Rhythm	Free Rhythm
22	Andante	nostalgico	70-108	44
23	Adagio	sognando	66-76	40
24	Vivo		132-140	132
Postlude	Adagio assai		66-76	52

Tabela nr 1

Jak widać z tabeli, Auerbach stosowała oznaczenia ekspresyjno-interpretacyjne w wielu swoich utworach, które mają znaczący wpływ na tempo ich wykonywania. Porównanie ujawnia, że w prawie jednej trzeciej utworów tempo, które sama Kompozytorka realizuje na nagraniu, wyraźnie odbiegało od tempa wskazanego w rękopisie. Uważam, że jest ku temu kilka powodów:

- Podkreślenie barwy dźwięku
- Wzmocnienie rezonansu
- Stworzenie napięcia

- Zrównoważenie brzmienia poszczególnych partii
- Oznaczenia tempa jako wskazówki, a nie ścisłej instrukcji
- Autorytet i indywidualność wykonawcy

W Preludiach nr 3, 10 i 23 Auerbach używa terminu „sognando” czyli „sennie”, aby stworzyć eteryczną atmosferę muzyczną. Długie akordy w partii fortepianu tworzą tło, a prawy pedał w fortepianie jest wciśnięty przez dłuższy czas, co generuje głęboki rezonans i pogłos. Wiolonczela często wykorzystuje flażolety w melodii, aby nadać jej szczególną barwę. Aby wydłużyć czas wybrzmiewania melodii, Auerbach znacznie spowolniła tempo w swoim nagraniu. Preludium nr 23 służy jako wstęp do części finałowej. Auerbach używa tu wyrażenia „attraverso le nubi della memoria”. Ponieważ jest to najcichsze preludium w utworze, zwolnienie tempa ułatwia osiągnięcie tego dynamicznego wymogu, jednocześnie jeszcze bardziej dopasowując się do obrazu muzycznego i kładąc podwaliny pod nadejście części finałowej.

Kompozytorka używa muzycznego terminu „nostalgico” w obu Preludiach nr 12 i nr 22. Melodie obu preludiów rozwijają się w progresywnej strukturze; aby przekazać temat nostalgii, główna melodia powtarza się wielokrotnie, zmieniając jednocześnie rejestr – technika ta doskonale oddaje istotę tego tematu. Co więcej, znaczące zmiany w rejestrze melodii tworzą wrażenie kontrastu. Postludium, będące wariacją na temat Preludium nr 12, również ucieleśnia temat „nostalgico”. Poprzez włączenie glissand i częściowe pominięcie oryginalnej melodii, kontrastuje ono z Preludium nr 12; słuchając Postludium, umysł nieświadomie przywołuje pominięte fragmenty melodii, co jest przejawem nostalgii.

Tempa tych trzech utworów w nagraniu są również znacznie wolniejsze niż te wskazane w rękopisie i są uwarunkowane materiałem muzycznym w głosie wiolonczeli. Gdy melodia wiolonczeli stopniowo się rozwija, wykonanie w tempie wskazanym w rękopisie spowodowałoby utratę nostalgicznego charakteru melodii, pozostawiając jedynie jej liryczny charakter.

W Preludium nr 5 partie wiolonczeli i fortepianu są stosunkowo niezależne. Pierwszy fragment wykonywany przez wiolonczele solo jest bardzo refleksyjny, dodatkowo wzbogacony przez szereg fermat zatrzymujących narrację. Następnie pojawia się melodia fortepianu, całkowicie niezależna rytmicznie, na tle długich dźwięków wiolonczeli. Obie melodie nie kolidują ze sobą, tworząc tradycyjną strukturę harmoniczną dopiero pod koniec utworu.

Tempo tej miniatury na nagraniu jest o połowę (!) wolniejsze niż w zapisie partyturowym. Niewątpliwie wpływ na taką interpretację miała Ani Aznavoorian, realizująca partię wiolonczeli. Jej wrażliwość i poszukiwanie właściwego klimatu utworu spowodowały, że Kompozytorka zaakceptowała całkowicie odmienne spojrzenie na swoje dzieło.

Preludium nr 6 to utwór przesiąknięty tragiczną atmosferą. Termin „espressivo” jest wielokrotnie podkreślany w całym utworze. Choć melodia nie podlega znaczącym fluktuacjom, linia wiolonczeli rozwija się głównie poprzez interwały sekundowe, podczas gdy linia fortepianu składa się z akordów i gam chromatycznych. Bardzo dysonansowe interwały tworzą ostre zderzenie częstotliwości, zdolne wywołać głębokie emocje u słuchacza. Razem te elementy tworzą ciągle poczucie napięcia i opresji, doskonale oddając charakter „tragico” utworu.

W nagraniu artystki zwalniają tempo od Andante do Adagio; takie podejście dodatkowo wzmacnia efekt dysonansowego interwału sekundowego i ekspresję całej miniatury

Motyw muzyczny Preludium nr 14 zaczerpnięty jest z uwertury do opery Mozarta „Czarodziejski flet” i naśladowany w stylu „scherzando”; melodia wiolonczeli grana jest głównie staccato. Częste zmiany metrum w całym utworze, wraz z nagłymi przesunięciami w metrum, nieoczekiwane dla słuchacza, tworzą silne poczucie parodii.

Częste zmiany metrum sprawiają, że artykulacja jest w tym preludium szczególnie istotna; wymagana jest stała koncentracja, aby dostosować się do ciągle zmieniających się rytmów. W nagraniu tempo Preludium nr 14 jest zauważalnie szybsze niż wskazane w rękopisie. Odpowiednie przyspieszenie tempa skutecznie zmniejsza odstępy między dźwiękami, dodatkowo wzmacniając wrażenie dysonansu wywołane zmianami rytmicznymi, co tworzy „żartobliwą” atmosferę muzyczną.

W tej grupie Preludiów „statycznych” elastyczna interpretacja tempa jest ściśle związane z poszukiwaniem odpowiedniego charakteru muzycznego utworu. W tym przypadku ewolucja od tempa wskazanego w rękopisie do faktycznego wykonania stanowi proces twórczy i pokazuje możliwość odniesienia się wykonawcy - Lery Auerbach do zapisu kompozytora – Lery Auerbach. Możemy więc wnioskować, że pozostając wiernym pierwotnemu zamysłowi kompozytora, mamy możliwość własnego, czasem bardzo odmiennego spojrzenia na zapis nutowy, aby wydobyć pełnię głębi znaczenia muzyki.

Z mojej perspektywy, wykonując te utwory, bliższe mi są tempa z nagrania Lery Auerbach; w Preludiach nr 5, 12 i 23 nawet realizuję je wolniej. Nieznacznie wydłużam czas trwania podtrzymanych dźwięków, pozwalając, by rezonans utrzymywał się nieco dłużej, wyraźnie zaznaczając frazy i jednocześnie potęgując napięcie słuchacza. Porównując to podejście z nagraniem Artystek, stwierdziłem, że nie umniejsza ono oryginalnej atmosfery muzycznej; Zamiast tego wydobywa subtelne szczegóły i oferuje nowe spojrzenie na interpretację muzyki.

Podsumowanie

Cały utwór jest rozwija się w porządku relacji dur-moll w cyklu kwintowym (od C-dur-a-moll do F-dur-d-moll). Choć stylistycznie odrębne, utwory są ściśle powiązane sekwencyjnie, tworząc spójną całość. Dzieło jest zarówno nostalgiczne, jak i eklektyczne, łącząc elementy neoklasycyzmu, ekspresjonizmu, neoromantyzmu, elementów narodowych i modernistycznych stylów muzycznych, a jednocześnie wykorzystując różne współczesne techniki – takie jak klastery i mikrotonalność – aby wzmocnić ekspresję utworów. Utwory Auerbach charakteryzują się kontrapunktem i harmonią w stylu barokowym, czerpią z klasycznych melodii i adaptują je, a także wykorzystują elementy nowoczesnych i współczesnych stylów muzycznych.

Z emocjonalnego punktu widzenia utwór jest bogaty w kolorystykę, zawierając między innymi spokojne adagio, żartobliwy walc, satyryczne scherzo i napięte, pełne pasji allegro. Kompozytorka porównała ten utwór do jeziora na Uralu: spokojnego na powierzchni, a jednocześnie skrywającego ukryte głębie³⁷. Pozornie zwyczajny motyw muzyczny, potraktowany z najmniejszym niuanssem, odsłania zupełnie inną stronę – to kluczowy powód, dla którego ten cykl preludiów jest tak pełen sprzeczności i zwrotów akcji.

Z technicznego punktu widzenia utwór ten stawia niezwykle wysokie wymagania zarówno wiolonczeli, jak i fortepianowi, gruntownie testując umiejętności techniczne wykonawców i ich zdolność do współpracy kameralnej. Melodie obu instrumentów zapuszczają się w skrajne rejestry, obejmując szeroki zakres i charakteryzując się ogromną ekspresją i napięciem. Co więcej, Kompozytorka kładzie nacisk na „równy dialog” między fortepianem a wiolonczelą; oba instrumenty muszą ze sobą ściśle współgrać, oddając różne muzyczne klimaty. Ogólnie rzecz biorąc, wykonawcy muszą wykazać się zarówno liryzmem, jak i dynamiką, a także umiejętnościami technicznymi i mistrzowskim opanowaniem barwy dźwięku, aby oddać emocjonalne napięcie utworu i subtelne niuanse muzyczne.

Z punktu widzenia interpretacji muzycznej utwór ten nie zyskał jeszcze powszechnej popularności i brakuje powiązanych z nim filmów, nagrań, analiz i esejów krytycznych; w związku z tym jego interpretacja pozostaje w fazie eksploracyjnej. Niemniej jednak

³⁷ Kiedy myślę o tych preludiach na wiolonczelę i fortepian, porównuję je do jeziora Inyszka na Uralu, gdzie moja rodzina spędzała wakacje latem, gdy byłem dzieckiem. Jezioro wyglądało spokojnie, ale wiedziałam, że jest niebezpieczne, bo miało podwójne dno. – tłumaczenie własne (<https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-24-Preludes-for-Violoncello-and-Piano/105161> dostęp 7.06.2026)

polistylyzm obecny w tym utworze oferuje wiolonczelistom ramy i wskazówki interpretacyjne, pozwalając im wykonywać go poprzez naśladowanie tradycyjnych stylów muzycznych.

Czy badając cykl 24 Preludiów na wiolonczele i fortepian Lery Auerbach możemy wyodrębnić idiom charakterystyczny dla muzyki wiolonczelowej tej Kompozytorki? Raczej nie, gdyż ten wspaniały cykl jest raczej kalejdoskopem 25 zróżnicowanych miniatur, każda o odrębnym charakterze i stylu, i w rezultacie trudno jest to w całości zidentyfikować i podsumować. Jednak możemy spróbować zdefiniować cechy charakterystyczne dla twórczości Lery Auerbach opierając się także na Sonacie na wiolonczelę i fortepian oraz na najnowszym Koncercie wiolonczelowym „Diary of Madman”, wyodrębniając następujące atrybuty:

- Centra tonalne
- Ekstremalne wahania emocjonalne
- Kolaż muzyczny
- Ekstremalne barwy

Cykl 24 Preludiów na wiolonczele i fortepian otwiera nowe horyzonty w wyobrażeniu o muzyce pisanej na wiolonczelę. Łącząc w utworze wiele języków muzycznych, Kompozytorka umożliwia wiolonczeli nie tylko wyrażanie fraz lirycznych, ale także funkcjonowanie jako „instrument wszechstronny”, potrafiący prezentować złożone harmonie i tworzyć niepowtarzalne efekty dźwiękowe. Ten polistylyzm pokazuje, że współczesne dzieła wiolonczelowe mogą obejmować szerszą gamę muzycznych emocji i form dialogu. Jak stwierdziła sama Kompozytorka: „Wyjątkowość utworów polega na spojrzeniu na znane rzeczy z nieoczekiwanej perspektywy i odkryciu, że nie są one tym, czym mogą się wydawać na pierwszy rzut oka. Kontekst i kolejność Preludiów są bardzo ważne dla ich zrozumienia”³⁸ (tłum. własne). Jako dzieło poświęcone znanemu choreografowi baletowemu Johnowi Neumeierowi może implikować potencjał intermedialny i wyznaczać nowy paradygmat komponowania przyszłych dzieł wiolonczelowych.

Podsumowując, dzieło to pozwala odkryć bogactwo nowatorskich elementów języka muzycznego i pomysłów twórczych. Łącząc tradycję z nowoczesnością w odkrywczy sposób, Kompozytorka stworzyła nowe ramy dla współczesnej kompozycji wiolonczelowej. Można zatem przypuszczać, że przyszłe utwory będą czerpać z tych niekonwencjonalnych

³⁸ <https://www.ficksmusic.com/products/auerbach-24-preludes-op-47-sikorski> (dostęp 7.06.2026)

rozwiązań kompozytorskich i różnorodności stylów, jednocześnie kontynuując eksplorację barwy i potencjału ekspresyjnego wiolonczeli w procesie twórczym, umożliwiając jej odgrywanie bogatszej i bardziej różnorodnej roli w nurtach muzycznych XXI wieku.

Bibliografia

Materialy źródłowe

Auerbach L. 24 preludes with postlude for Violoncello and Piano op.47

Edition Sikorski Musikverlag, SI8508, 2004

Pozycje zwarte

Alex R., *The Rest Is Noise Listening to the Twentieth Century*, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Attali J., *Noise: The Political Economy of Music*, University of Minnesota Press, 1985

Cope D., *Techniques of the Contemporary Composer*, Schirmer Books, 1997.

Grout J., *A History of Western Music*, New York: Norton, 1988.

Holmes T., *Electronic and experimental music: technology, music, and culture*, New York: Routledge, 2008.

James P., *All Made of Tunes: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing*, New Haven: Yale University Press, 1995.

McClary S., *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, University of Minnesota Press, 1991.

Roads C., *The Computer Music Tutorial*, MIT Press, 1996.

Schafer M., *The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world*, Destiny Books, 1977.

Schoenberg A., *Style and Idea*, Berkeley: University of California Press, 1984.

Taruskin R., *Stravinsky and the Russian Traditions*, University of California Press, 1996.

Tomaszewski M., *Chopin, Człowiek, dzieło, rezonans* Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2015.

Treize S., *Debussy: La Mer*, Cambridge University Press, 1994.

Rozprawy

Chang Jingya, *A Research on Scriabin's "24 Preludes"*, Shandong Normal University, Master's thesis, 2012.

Hain K., *Lera Auerbach's 24 Preludes for Violin and Piano, Op.46: Unity and Musical Narrative*, The Florida State University College of Music, Doctoral thesis, 2010.

Holritz L., *A Player's Guide: Lera Auerbach's 24 Preludes for Violin and Piano, Op.46*, The University of North Carolina School of the Arts, D.M.A., 2008.

Kim Inyoung, *Lera Auerbach's Postmodernist Artistic Expression: The Styles of Chorale, Fugue and Postlude, op. 31 and 24 Preludes for Piano, op. 41*, University of Cincinnati, D.M.A., 2020.

Nezhdanova E., *Performance Guide for 24 Preludes for Piano, Op.41 by Lera Auerbach*, The University of North Carolina at Greensboro, D.M.A., 2017.

Sun Hui, *The Development of Cycles of 24 Preludes by Russian Composers with Special Attention to Shostakovich's 24 Preludes, Op.34*, Florida State University, Doctoral thesis, 2022.

Yang Qianni, *The Style Analysis of 24 Preludes for Piano, Op. 41 and Ten Dreams Op. 45 by Lera Auerbach*, The Ohio State University, D.M.A., 2021.

Wywiady online:

A Statement on the Lera Auerbach's Composition: The Human Journey: *Lera Auerbach on Composing ARCTICA*, by The Kennedy Center, 2019.

https://youtu.be/z7nOif_u7wg?si=2aIQ6Hxoc9RhiTae

An Interview with Lera Auerbach: *Lera Auerbach and the meaning of music*, by Thomas Crampton, 2008. https://youtu.be/uwMhAmcJ1_M?si=QNOsgupNGwzpKJ9i

An Interview with Lera Auerbach, by John Bence for BloombergTV Muse, 2012.

<https://youtu.be/dkLEQqIM61Q?si=xtw2NopYO178jHTh>

An Interview with Lera Auerbach, by Musical America, 2013.

<https://youtu.be/MwfZ7tfcGRY?si=N38kwn4WEFlIB5WB>

An Interview with Lera Auerbach, by Cracow Singers, 2017.

<https://youtu.be/qXQrXVZWk2k?si=RhI1cCun09qEdyDT>

An Interview with Lera Auerbach, by Royal Scottish National Orchestra, 2025.

<https://youtu.be/bVRwbyM-fiY?si=xfByK7HtjMO4Rw5W>

Quick-Fire Questions with Lera Auerbach, by Royal Scottish National Orchestra, 2025.

<https://youtu.be/LUuAmr2ds8Y?si=QxzutVzX36uhiY3q>

Artykuły i czasopisma

Cui Rui, *The Development and Transformation of Western Music in the 20th Century*, China Academic Journal Electronic Publishing House, 2020.

Jin Jing, *From Bach to Chopin - A Study of Time Consciousness in Preludes*, Song of the Yellow River, Vol.6, 2023.

Huang Jun, *Postmodern Cultural Qualities of Western Music in the Second Half of the Twentieth Century*, People's Music, Vol.17, 2002.

Music Art, *Technique·Thought: Contemporary Chinese Music Composition —Building a Chinese-Characterised Philosophy and Social Sciences Column*, Journal of Shanghai Conservatory of Music, Vol. 3, 2024.

Oksana K., Oleg K., Tetiana I., Iryna A., Andrii Y., *Innovative Processes in 20th-Century Music: From the Avant-Garde to the Digitization of Music*. International Journal on Culture, History, and Religion, Vol. 7, 2025.

Wan Wenya, *The Development and Evolution of 'New Music' in 20th-Century Western Music*, Song of the Yellow River, Vol. 20, 2019

Wang Jing, *My Views on the Development of Music in the 21st Century*, Northern Music, Vol. 5, 2015.

Wang Ruiyi, *A Research on Modern Cello Performance Techniques*, Oriental Education Journal, Vol. 6, 2025.

Wen Qunyi, *Dynamics, Tempo and Emotional Image - On the Importance of Musical Dynamics and Tempo and Absoluteness and Relativity*, Hundred Schools in Arts, Vol.8, 2010

Yao Yaping, *Early European Musical Traditions and Modern Conceptions of Composition in the 20th Century*, Journal of the Central Conservatory of Music, Vol.1, 2012

Zheng Yan, Li Jiazhi, *An Exploration of Composition Techniques with Chinese Characteristics*,

Music Art, Vol. 3, 2024.

Zhou Fanfu, *Reflections on New Trends in the Development of Music in the Twenty-first Century*, People's Music, Vol.18, 1999

Zhou Quan, *The Significance and Theory of Tempo Analysis in Musical Performance*, Journal of the Central Conservatory of Music, Vol.1, 2023.

Artykuły online

Auerbach Lera 24 Preludes for Violoncello and Piano op. 47 (1999) Composer's Notes

<https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-24-Preludes-for-Violoncello-and-Piano/%20105161#>:

Auerbach Lera, Concerto for Violoncello and Orchestra 'Diary of a Madman' (2021)

<https://www.boosey.com/cr/music/Lera-Auerbach-Concerto-for-Violoncello-and-Orchestra-Diary-of-a-Madman/110860>

Playlist: 5 of Alisa Weilerstein's Favorite New Works for Cello, 27 May 2016.

<https://www.wfmt.com/2016/05/27/hear-5-of-alisa-weilersteins-favorite-new-works-for-cello/>

Unsuik Chin: Piano Concerto; Cello Concerto; Šu review – reimagining the concerto form, 2014.

<https://www.theguardian.com/music/2014/aug/13/unsuk-chin-piano-concerto-cello-concerto-su-review>

Dyskografia użyta w pracy

Lera Auerbach, Ani Aznavoorian. *Celloquy*. Cedille Records, 2013