

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Mateusz Kasprzak-Łabudziński

**Środki interpretacyjno-wykonawcze w wybranych kompozycjach
na skrzypce i orkiestrę smyczkową Zbigniewa Bujarskiego,
Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego.**

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

promotor: prof. dr hab. Piotr Tarcholik

Kraków 2025

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

Zbigniew Bujarski (1933-2018): *Concerto per archi I*, na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979)

Wojciech Widłak (*1971): *Figury w kolorze tła* – rapsodia na skrzypce solo i kameralną orkiestrę smyczkową (2016)

Maciej Jabłoński (*1974): *Barbapapa-Concerto* na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (2003/2011/2024)

WYKONAWCY:

Mateusz Kasprzak-Łabudziński- skrzypce solo

AMKP Ensemble

Jan Miłosz Zarzycki- dyrygent

31.10.2024
19:30

AKADEMIA
MUZYCZNA
IM. KRZYSZTOFA
PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

MUZYKA *figur*

Z. BUJARSKI *Concerto per archi I*

W. WIDŁAK *Figury w kolorze tła*

M. JABŁOŃSKI *Barbapapa-Concerto*

MATEUSZ KASPRZAK-ŁABUDZIŃSKI *skrzypce*

AMKP ENSEMBLE

JAN MIŁOSZ ZARZYCKI *dyrygent*

AULA FLORIANKA
UL. SERENO FENN'A 15

ORGANIZATOR: KATEDRA SKRZYPIEC I ALTÓWKI

WIEŚPI
WOLNY

Radio
Kraków

Kraków Culture
AKADEMIA

Źródło: <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-ii-instrumentalny/katedra-skrzypiec-i-altowki/aktualnosci-24/muzyka-figur/>

Rejestracja dzieła artystycznego miała miejsce podczas koncertu pt. „Muzyka Figur”, który odbył się 31 października 2024, o godz. 19.30, w Auli Florianka Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Reżyser : Dawid Makosz/ Aleksander Stachewicz

Spis treści

Wstęp.....	7
I. Krakowska Szkoła Kompozytorska- fenomen czasu, generacji i idei.....	11
1. Twórczość Wiolinistyczna Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej.....	15
II. Prezentacja twórczości, zainteresowań kompozytorskich, stylu: Zbigniewa Bujarskiego, Macieja Jabłońskiego i Wojciecha Widłaka.....	19
1. Zbigniew Bujarski (1933-2018). Życie i twórczość.....	19
2. Wojciech Widłak (ur. 1971). Życie i twórczość.....	24
3. Maciej Jabłoński (ur. 1974). Życie i Twórczość.....	29
III. Zbigniew Bujarski: Concerto per archi I, na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979).....	35
1. Geneza i źródła inspiracji.....	35
2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)	37
3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem.....	39
4. Tradycja wykonawcza.....	52
IV. Wojciech Widłak: „Figury w kolorze tła”– rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (2016).....	53
1. Geneza i źródła inspiracji.....	53
2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)	54
3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem.....	56
4. Współpraca z kompozytorem.....	70

V. Maciej Jabłoński: „Barbapapa-Concerto” na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2011)	72
1. Geneza i źródła inspiracji.....	72
2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)	73
3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem.....	75
4. Współpraca z kompozytorem.....	86
VI. Znaczenie twórczości kompozytorów Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego w oparciu o wybrane utwory na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową	88
1. Podsumowanie stylistyki i problematyki interpretacyjno-wykonawczej w perspektywie literatury skrzypcowej Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej przełomu XX i XXI wieku. Analiza porównawcza środków interpretacyjno-wykonawczych wyżej wymienionych kompozycji.....	89
Bibliografia	94
Spis ilustracji	97

Wstęp

Moja około już 15 letnia droga artystyczna koncertującego solisty i kameralisty, w czasie której wykonałem ponad 800 koncertów publicznie wybierając formy muzyczne od czasów baroku do współczesności, zainspirowała mnie do przygotowania niniejszej pracy doktorskiej. Wielkim zainteresowaniem darzyłem zawsze wszelkie przejawy nowej myśli muzycznej i współczesną muzykę, jako część rozwoju cywilizacji ludzkiej. Dostrzegałem też rozwój i prezentację nowych idei w jej ramach. W latach 2015-2025 moje zainteresowania współczesną literaturą skrzypcową zintensyfikowały się. Stało się tak, za sprawą prowadzenia przeze mnie, jako prymariusz, zespołu Vertigo Ensemble (Berno/Szwajcaria) oraz innych regularnych cykli koncertowych muzyki współczesnej, podczas których miałem przyjemność wykonywać jako solista, współczesne koncerty skrzypcowe z towarzyszeniem orkiestr kameralnych¹. Ponieważ koncertowałem głównie poza granicami kraju, bardzo ważnym aspektem patriotycznym mojej działalności stała się prezentacja osiągnięć muzyki polskiej i upowszechnienie jej w percepcji melomanów.

Pomysł wyboru jako tematu pracy koncertów kompozytorów związanych z miastem Krakowem, zrodził się spontanicznie, pomiędzy wykonaniami II Sonaty skrzypcowej Krzysztofa Pendereckiego w berneńskim Konzerthauzie a wiedeńską prezentacją *Concerto Hombark* Sławomira Czarnieckiego, w Ehrbarsaal. Połączenie polskiej tradycji i brzemienia, wywodzącego się od Karola Szymanowskiego, z wielowiekową krakowską tradycją mojej rodziny, zrodziły chęć bliższego poznania twórczości związanej z tym miastem. Niezwykle ważnym aspektem była również obecność tzw. czynnika mikrohistorycznego² odróżniająca kompozycje powstałe na danym obszarze, od literatury muzycznej związanej z innymi ośrodkami muzyki (np. czynnik podhalańskiego folkloru regionalnego). Po wstępnej analizie dorobku kompozytorskiego, dzięki nagraniom archiwalnym i pierwszym zaznajomieniu się z literaturą, nastąpił u mnie okres fascynacji tym tematem. W okresie poprzedzającym

¹ Występowałem jako solista podczas Festiwalu Muzyki Współczesnej tj.: Donaueschingen Musik Tage, Wien Modern, Boulez Integrale, Glagolica New Sound Festival, wykonując kompozycje Helmuta Lachenmanna (*Deux Vulcanos*), Pierra Bouleza (*Livres pour cordes*), Utuku Usuroglu (*St. Jean de Luz*), Sławomira Czarnieckiego (*Concerto Hombark*, *Narew Concerto*), Urosa Kreka (*Inventiones Ferales*). Na podstawie życiorysu artystycznego.

² Mikrohistoria- metoda badawcza opierająca się na opisie małych społeczności, czynnikach lokalnych i regionalnych. Zob. E. Domańska, *Mikrohistorie: spotkania w międzyświatach*, Poznań 1999.

studia doktoranckie, posiadałem już listę kompozycji twórców Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, które sukcesywnie wprowadzałem do mojego repertuaru wykonawczego, prezentując podczas wybranych koncertów publicznych. Moje zainteresowanie tym tematem postanowiłem zwieńczyć dysertacją doktorską.

W ramach prowadzonej pracy staram się zaprezentować unikalną grupę koncertów solowych, której wspólnym mianownikiem jest towarzyszenie orkiestry smyczkowej. W ponad 70 kompozycjach literatury skrzypcowej Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, ten wyznacznik spełniają tylko cztery, w tym jedynie trzy dostępne dla wykonawcy. Dzieła te są unikatowe i świadczą o wybitnych umiejętnościach twórców: Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego. Bardzo pozytywnym i istotnym faktem była również możliwość nawiązania osobistego kontaktu z kompozytorami oraz pierwszymi interpretatorami. Pełny wywiad środowiskowy dodatnio wpłynął na powstanie niniejszej pracy doktorskiej.

Stawiając pytanie o główny cel mojej pracy, stwierdzić muszę, że odpowiedź widzę w trzech płaszczyznach. W pierwszej spostrzegam bardzo wąski zbiór kompozycji, które ze względu na swój jednostkowy charakter tworzą quasi mikroklimat w szerszym spojrzeniu na twórczość krakowską. Po drugie, zwraca uwagę wykorzystanie potężnej liczby środków wyrazu, zarówno natury technicznej jak i kolorystycznej a szczególnie czynnika emocjonalnego, który odróżnia je od innych kompozycji z tego okresu. Finalnie, ostatni faktor, na którym oparta jest praca, stanowi wpływ środowiska kompozytorów i interpretatorów na finalizację dzieła pod kątem wyrazu i rodzącej się tradycji wykonawczej.

Rozdziały pracy podzieliłem pod kątem zarówno chronologicznym powstawania dzieł, jak również płaszczyzny omawiania: dedukcyjnej w postaci rozdziału treści i indukcyjnej poświęconej analizie. W pierwszym rozdziale przedstawiam fenomen wielopokoleniowej formacji jaką znamy pod nazwą Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej: generacji kompozytorów jak również pewnych etapów twórczości cechujących tworzone wtedy kompozycje. Bardzo ważnym podsumowaniem tego okresu jest wyszczególnienie kompozycji wiolinistycznych, w których skrzypce posiadały rolę nadrzędną lub co najmniej równorzędną w stosunku do innych instrumentów. Rozdział drugi poświęcony jest omówieniu sylwetek kompozytorów, związanych z tematem mojej pracy. Zastosowałem układ chronologiczny w stosunku do powstawania koncertów a jak również się okazało, był on zgodny z wiekiem kompozytorów (Zbigniew Bujarski, Wojciech Widłak i Maciej Jabłoński). W rozdziałach trzecim, czwartym i piątym,

zawarłem dokładne omówienie koncertów będących tematem mojej pracy doktorskiej. Trzeci rozdział poświęcony został całkowicie *Concerto per Archi I* Zbigniewa Bujarskiego (1979), czwarty- *Figuram w kolorze tła*, rapsodii na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową Wojciecha Widłaka (2016). Natomiast piąty- *Concerto Barbapapa* Macieja Jabłońskiego (2003/2011/2024). Każdy z trzech rozdziałów wprowadza czytelnika w genezę dzieła i inspiracje twórcze, które towarzyszyły jego powstaniu. W dalszych częściach omawiałem koncepcję układu kompozycji, poprzez analizę formalno-strukturalną, by skupić się na problematyce interpretacyjno-wykonawczej, z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem, która była głównym założeniem mojej pracy. Ostatni, szósty rozdział stanowi formę podsumowania całości. Starłem się w nim przybliżyć znaczenie twórczości Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego, na podstawie wybranych utworów na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową. Przeprowadziłem również podsumowanie stylistyki i problematyki interpretacyjno-wykonawczej w perspektywie literatury skrzypcowej Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej przełomu XX i XXI wieku. Rozdział zakończyłem krótką analizą porównawczą środków interpretacyjno-wykonawczych wyżej wymienionych kompozycji. W rozdziałach od trzeciego do szóstego natomiast, uwypukliłem problematykę i znaczenie prezentacji publicznej ww. kompozycji.

Krakowska Szkoła Kompozytorska doczekała się licznych publikacji związanych z jej działalnością. Publikacje i artykuły autorstwa: Mieczysława Tomaszewskiego³, Teresy Maleckiej⁴, Roberta Kabary⁵, Reginy Chłopickiej⁶, Agnieszki Draus⁷, Ewy Czachorowskiej-Zygor⁸, Aleksandry Świstak⁹, Magdaleny Mądro¹⁰, Beaty Zacny¹¹,

³ M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie, t. I Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008; M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie, t. II Odzyskiwanie raj*, Kraków 2009.

⁴ T. Malecka, *Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans* [w:] *Polski Rocznik Muzykologiczny XVI* 2018

⁵ R. Kabara, *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków 2010.

⁶ R. Chłopicka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000.

⁷ A. Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016.

⁸ E. Czachorowska-Zygor, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna. Publicystyka* (doktorat AMKP), Kraków 2013.

⁹ A. Świstak, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.

¹⁰ M. Mądro, *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Kraków 2015.

¹¹ B. Zacny, *Kompozytor, malarz, pedagog. 75. urodziny profesora Zbigniewa Bujarskiego* [w:] „Almanach Muszyny” 2009, s. 141–151.

<https://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2009/KOMPOZYTOR.pdf>

Magdaleny Gumieli-Fryc¹², budowały moje zrozumienie dla złożonego zjawiska jakim jest Krakowska Szkoła Kompozytorska. Do najbardziej związanych z moją pracą zaliczyć mogę monografię Teresy Maleckiej: *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*¹³ oraz zebrałą pod jej redakcją publikację pt. „Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988”¹⁴.

W tym miejscu chciałem także przekazać gorące podziękowania mojemu promotorowi prof. dr hab. Piotrowi Tarcholikowi za nieocenioną i wielopłaszczyznową pomoc w trakcie realizacji doktoratu. Dziękuję równie serdecznie kompozytorom, prof. dr hab. Wojciechowi Widłakowi i dr hab. Maciejowi Jabłońskiemu, prof. AMKP za współpracę podczas przygotowania ich kompozycji do scenicznej prezentacji. Podziękowania składam także dyrygentowi, prof. dr hab. Janowi Miłoszowi Zarzyckiemu, za życzliwość oraz niewzruszony spokój i opanowanie podczas prowadzenia orkiestry i rejestracji audio-wizualnej. W końcu, serdecznie pragnę podziękować prof. dr h.c. Kai Danczowskiej i prof. Mieczysławowi Szlezerowi za cenne rady i wskazówki związane z wykonawstwem ww. koncertów. Dziękuję również całej społeczności Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, w której moja obecność pomogła mi zrozumieć *genius loci* tego miejsca.

¹² M. Gumiela-Fryc, *Współczesne techniki gry skrzypcowej w kontekście sposobów wykonawczych i notacji w wybranych utworach Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków.

¹³ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2007.

¹⁴ *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888-1988*, pod red. T. Maleckiej, Kraków 1992.

I. Krakowska Szkoła Kompozytorska- fenomen czasu, generacji i idei

Mianem Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej określa się grupę kompozytorów, których twórczość i działalność artystyczna nierozdzielnie związana jest z miastem Krakowem, w drugiej połowie XX oraz początkach XXI wieku. Po raz pierwszy nazwy tej użył Bohdan Pociąg, muzykolog i krytyk muzyczny, w swych staraniach normatywizacji polskiej sceny muzycznej, zarówno w aspekcie pokoleniowo-ideowym, jak i historycznym¹⁵. Zaproponowana definicja szkoły kompozytorskiej oddawała wieloaspektowość i unikatowość formacji: „*Szkoła*” więc przede wszystkim w znaczeniu pewnej wspólnoty idei, postaw, nastawień, ogólnych sposobów uprawiania, komponowania muzyki; szkoła w sensie miejsca, terytorium, aury intelektualno-artystycznej...”¹⁶.

Rolę nadrzędną, w kształtowaniu tej grupy ideowo-artystycznej, pełniąc niemalże mityczną rolę *Genius Loci*, odgrywało miasto Kraków wraz z Akademią Muzyczną tego miasta. Opierała ona swoją bogatą historię i dorobek, na założonym ponad 130 lat temu przez Władysława Żeleńskiego, Konserwatorium Towarzystwa Muzycznego. Duch opiekuńczy czuwający nad uczelnią krakowską formował w swych staraniach wielopokoleniową i niezwykle zróżnicowaną stylistycznie grupę kompozytorów, wykazującą jednak wspólne cechy wyróżniające spośród innych polskich formacji¹⁷.

Krakowska Szkoła Kompozytorska wzniosła swój fundament na bazie tradycji wybitnych pedagogów i kompozytorów lat 50: Stanisława Wiechowicza¹⁸ i Artura Malawskiego¹⁹. Tradycję przejęli i kontynuowali wychowankowie, tworząc kolejne pokolenie, rozciągając swoją działalność na lata 60, 70 i 80. W jego skład wchodził: Krystyna Moszumańska-Nazar²⁰, Bogusław Schaeffer, Adam Walaciński, Zbigniew

¹⁵ T. Malecka, *Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans*, [w:] Polski Rocznik Muzykologiczny XVI · 2018, str.81

¹⁶ F. Lech, *Przewodnik po szkołach polskich kompozytorów*, <https://culture.pl/pl/artykul/przewodnik-po-szkolach-polskich-kompozytorow>.

¹⁷ <https://mapofcomposers.pl/terminy/generacje-szkoly-grupy/krakowska-szkola-kompozytorska/>

¹⁸ Zob. Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988, red. Teresa Malecka, Kraków 1992

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/krystyna-moszumanska-nazar>

Bujarski²¹, Krzysztof Penderecki, Marek Stachowski, Krzysztof Meyer²². Ich szeregi z czasem zasilili kolejni alumni: Magdalena Długosz i Anna Zawadzka-Gołosz (klasa prof. Krystyny Moszumańskiej-Nazar); Wojciech Widłak, Marcel Chyrzyński i Maciej Jabłoński (klasa prof. Marka Stachowskiego) oraz Karol Nepelski, Łukasz Pieprzyk, Jakub Ciupiński, Mendi Mengjiqi i Zaid Jabri (klasa prof. Zbigniewa Bujarskiego)²³.

Niezwykle bogaty dorobek kompozytorski wspomnianych artystów, w oparciu o poszerzające się zbiory, stanowił podstawę do utworzenia Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich. Instytucja ta działa w ramach Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie, prowadząc aktywną działalność, mającą na celu gromadzenie i popularyzację muzyki Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej.

Twórczość jej i zachodzące zmiany podzielić możemy na kilka etapów. Różnorodność poszczególnych stadiów związana była z dynamicznym rozwojem technik kompozytorskich zachodzących w drugiej połowie XX wieku.

Pierwsza faza działalności przypadająca na lata 50, 60 i początek lat 70 naznaczona jest głębokim, emocjonalnym piętnem minionej II Wojny Światowej. *Tren ofiarom Hiroszimy* Krzysztofa Pendereckiego, *Kinoth* i *Krzewy Płonące* Zbigniewa Bujarskiego czy *Słowa* Marka Stachowskiego (do słów Władysława Broniewskiego) stanowią emocjonalną odpowiedź na okrucieństwa wojny, tragedię narodu polskiego i zbrodnię Holocaustu głęboko wnikającą w duszę każdego świadka tych dni. Wyraz początkowego okresu w twórczości kompozytorów krakowskich najlepiej oddają słowa Marka Stachowskiego, na temat autorskiej interpretacji tekstów Władysława Broniewskiego, wykorzystanych w kantacie *Słowa*: „...*dramaturgia układu tekstu rozwijająca się od opisu męczeństwa narodu polskiego podczas II wojny światowej poprzez manifestację nadziei na lepsze jutro aż do finalnej części mówiącej o zwycięstwie, pociągnęła za sobą konkretne rozwiązania w zakresie techniki kompozytorskiej w wielu aspektach...*”²⁴.

²¹ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski: twórczość i osobowość*, Kraków 2006.

²² M. Tomaszewski, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie, t. I Wyzwolenie żywiołów*, Kraków 2008; idem, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie, t. II Odzyskiwanie rajy*, Kraków 2009; Regina Chłopiccka, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokalnoinstrumentalną*, Kraków 2000; Marek Stachowski i jego muzyka, red. Leszek Polony, Kraków 2007; Agnieszka Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016; Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2007

²³ Zob. *Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988*, red. Teresa Malecka, Kraków 1992

²⁴ A. Draus, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016, op. cit. s. 138.

Kolejny etap twórczości Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, występujący symultanicznie z fazą początkową, związany jest z okresem awangardowym w muzyce światowej, rzucającym nowe światło na dotychczasowe techniki kompozytorskie. Dodekafonia, sonoryzm czy konceptualizm spotęgowane poczuciem ducha czasu i rozwoju lat 60, szybko przyjęły się na łonie twórczości polskich kompozytorów. Rozwój techniki sonorystycznej traktowany jest zresztą jako zasadniczy wkład polskiej myśli kompozytorskiej w światowym dorobku²⁵. Dzieła takie jak *El Hombre* czy *Musica Domestica* Zbigniewa Bujarskiego czy *Anaklasis* i *Polimorfia* Krzysztofa Pendereckiego reprezentują osiągnięcia w tej dziedzinie²⁶.

Wydarzenia lat 70 i 80, takie jak narodziny Solidarności, pontyfikat Jana Pawła II czy Stan Wojenny odcisnęły swój znak również w twórczości krakowskich kompozytorów. Podjęta narracja wydarzeń historycznych zaowocowała arcydziełami takimi jak: *Te Deum* Pendereckiego, *Jubilate Deo* Stachowskiego, *Symfonią polską* Meyera czy pieśnią Bujarskiego *Da Bóg nam kiedyś zasiąść w Polsce wolnej*. Kompozycje te zerwały z dotychczasową awangardą i powróciły do tradycyjnych koncepcji. Powszechne zastosowanie przywrócono gatunkom kantatowo-oratoryjnym, formie pieśni solowej i z towarzyszeniem orkiestry, dziełom symfonicznym, koncertom instrumentalnym czy kwartetom smyczkowym. Harmonia i melodyka na nowo wyznaczyły bieg dzieł muzycznych, ze szczególną rolą czynnika ekspresji, jako faktora nadrzędnego w budowaniu narracji estetycznej, w akompaniamencie brzmieniowości neomodальной i neotonalnej²⁷. Etap awangardowy i tradycyjny połączony został fazą przejściową, gdy część cech i technik kompozytorskich była ze sobą tożsama i występowała niezależnie.

Podchodząc ostrożnie, ze względu na prężnie rozwijające się badania, do próby uproszczonej syntezy stylu kompozytorów krakowskich drugiej połowy XX i początku XXI wieku, należy zwrócić uwagę na podobieństwa dotyczące działalności i dorobku. Pani Profesor Teresa Malecka, wybitna badaczka twórczości Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, proponuje niejednoznaczłą komparatystykę.

²⁵ K.Szwajgier, *Sonoryzm wobec współczesności*, [w:] „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012 nr 1, s. 67–77.

²⁶ T. Malecka, op.cit., str. 92.

²⁷ Ibidem str. 95.

Najbardziej adekwatny wydaje się podział na dwuczynnikowy poziom ogólny:

- tożsąmą dla wszystkich, możliwość zastosowania kategorii szkoły i pokolenia oraz fakt zaistnienia „przeżyć pokoleniowych” i obecności specyficznego „ducha czasu”;
- podział na dwa okresy twórczości: czas awangardowy oraz tradycyjny²⁸.

Kolejna kategoria analizy jest już bardziej złożona i dzieli się na cztery podstawowe, zdaniem prof. Maleckiej, cechy i postawy twórczości kompozytorów krakowskich:

- fascynacji awangardą w początkowej fazie twórczości (dodekafonia, serializm, istotny udział twórców w ukonstytuowaniu się nurtu sonoryzmu) oraz powrotem, w drugim okresie, do tradycyjnych wartości (odrodzenie gatunku, piękna w klasycznym sensie, ważkie przesłania);
- brakiem zainteresowania, za wyjątkiem Krzysztofa Pendereckiego, dwoma gatunkami wpisującymi się w tradycję europejską: symfonią i operą; w przeciwieństwie do obecnych symfonicznych utworów programowych (np. K. Moszumańska-Nazar: *Rapsod, Freski*; Z. Bujarski: *Similis Greco, Lumen, Peirene*; M. Stachowski: *Z księgi nocy I, II, III*);
- istotnej obecności gatunku kwartetu smyczkowego u wszystkich kompozytorów, niezależnie od dzielących ich różnic (wśród kwartetów o charakterze sonorystycznym sytuują się *I i II kwartet* Pendereckiego, *I i II kwartet* Stachowskiego, z fazy przejściowej pochodzi *II kwartet* Moszumańskiej-Nazar, a pośród kompozycji nawiązujących do tradycji można zauważyć *III kwartet* Pendereckiego, *IV kwartet* Stachowskiego oraz cztery kwartety Bujarskiego);
- znamiennej obecności utworów na orkiestrę smyczkową: *Sinfonietę* na orkiestrę smyczkową skomponowali Penderecki, Stachowski (autor smyczkowego *Divertimenta*) i Moszumanska-Nazar, natomiast wpisujące się w gatunek *Musica domestica, Scolaresca, Pawana dla oddalonej* stworzył Bujarski. Niemożliwym do pominięcia faktem, będącym podmiotem niniejszej pracy, jest powtarzający się, w twórczości Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, gatunek koncertu solowego z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej (w szczególności koncertu skrzypcowego).

Uczniowie kompozytorów pierwszej generacji Szkoły Krakowskiej podążają drogami własnymi, a stopień ich zróżnicowania, zarówno gdy wziąć pod uwagę aspekty techniczne, jak i — przede wszystkim — postawy ideowe i estetyczne, jest dość trudny do usystematyzowania. Zważmy, jak odległe są światy takich kompozytorów, jak np.

²⁸ Ibidem str. 95.

Karol Nepelski, Wojciech Widłak, Mendi Mengjiqi, Marcel Chyrzyński, Łukasz Pieprzyk, Maciej Jabłoński, Magdalena Długosz, Anna Zawadzka-Gołosz. Niemniej jednak wspólna tradycja, wysoki stopień nasycenia emocjonalnością oraz wyłaniające się z oddali echo „efektu widma” geniuszu Karola Szymanowskiego spajają niezwykle obfity dorobek kompozytorski młodego pokolenia Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej²⁹.

2. Twórczość wiolinistyczna Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej

Kompozytorzy związani z ośrodkiem krakowskim, nader często i chętnie wykorzystywali w swojej twórczości skrzypce, jako instrument solowy. Wielkie zaangażowanie artystów tworzących liczne dzieła kameralne, z udziałem tego instrumentu, jest godne podkreślenia, niemniej jednak nie stanowi obiektu zainteresowania niniejszej rozprawy doktorskiej. Pełne spektrum zastosowania skrzypiec przypada na okres sonorystyczny i tradycyjny. Mimo pewnych szczególnych zamiłowań instrumentalnych poszczególnych kompozytorów, w dorobku kompozytorskim odnajdujemy co najmniej kilka kompozycji poświęconych temu instrumentowi.

Wielkim entuzjastą skrzypiec jako kompozytor, a zarazem skrzypkiem wirtuozem, był Artur Malawski. Twórczość wiolinistyczna odgrywała znaczącą rolę w dorobku kompozytorskim artysty. Wśród kompozycji z udziałem skrzypiec, jako instrumentu solowego, znajdują się: *Bajka [wersja I] na skrzypce i fortepian* (1928), *Bajka [wersja II] na skrzypce i orkiestrę* (1932), *Burleska na skrzypce i fortepian* (1940), *Huculka na skrzypce i fortepian* (1941), *Andante e allegro na skrzypce i fortepian* (1950), *Mazurek na skrzypce i fortepian* (1950), *Sonata na tematy Feliksa Janiewicza na skrzypce i fortepian* (1951) oraz *Siciliana i rondo na tematy Feliksa Janiewicza na skrzypce i fortepian* (1951)³⁰.

W swym dorobku artystycznym po skrzypce, jako instrument solowy sięgała również Krystyna Moszumańska-Lazar. Przykładami są: *Canzona na skrzypce solo* (1985), *Koncert na skrzypce i orkiestrę* (1999-2000) czy *Sonata per due violini* (2003)³¹.

²⁹ Ibidem str.97.

³⁰ Artur Malawski (1904-1957)- kompozytor, skrzypek, pedagog i dyrygent. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/artur-malawski>

³¹ Krystyna Moszumańska-Lazar (1924-2008)- kompozytorska, pedagog i rektor Akademii Muzycznej w Krakowie. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/krystyna-moszumanska-nazar>

Wspomnieć należy również Adama Walacińskiego i jego: *Concerto da camera per violino solo e archi* (1964), *Efemerydy na skrzypce i orkiestrę* (1978)³².

Skrzypce jako instrument solowy odegrały szczególną rolę w twórczości Bogusława Schaeffera. Kompozytor w swoim dorobku kompozytorskim łączył je bardzo często z innymi instrumentami solowymi w przeciwstawie do orkiestry. Kompozycje poświęcone temu instrumentowi to: *Sonata na skrzypce solo* * (1955), *Imago musicae na skrzypce z interpolującym towarzyszeniem 9 instrumentów* (1961), *Koncert na skrzypce i orkiestrę* * (1961-63), *Addolorato na skrzypce i taśmę* (1981), *Gasab na Gasab-skrzypce i fortepian* * (1983), *Kwaiwa na skrzypce i komputer* (1986), *Koncert na skrzypce, Gasab-skrzypce, 2 oboje, róg angielski i orkiestrę* (1986), *Mały koncert na skrzypce i 3 oboje* (1987), *Leopolis na skrzypce i orkiestrę* (1994), *Koncert na skrzypce, fortepian i orkiestrę* (1997), *Koncert na skrzypce i orkiestrę nr 3* (1999), *Concertino na skrzypce, wiolonczelę i małą orkiestrę* (2002), *Fantasia na skrzypce, wiolonczelę i małą orkiestrę* (2002), *Koncert na skrzypce solo* (2002), *Deux contes (tabilités) na skrzypce i fortepian* (2003), *Koncert na skrzypce i orkiestrę nr 4* (2003), *Sonata na skrzypce i harfę* (2004), *Koncert na skrzypce z towarzyszeniem wielogłosowego chóru* (2004), *Poema tenero na skrzypce i wibrafon* (2004), *Koncert skrzypcowy nr 5 na skrzypce i chór żeński* (2006)³³.

Kompozytorem wykorzystującym skrzypce we wszystkich okresach kompozytorskich jest Krzysztof Penderecki. Wśród jego kompozycji odnajdujemy: *Sonatę na skrzypce i fortepian* (1953), *Miniatury na skrzypce i fortepian* (1959), *Concerto per violino grande ed orchestra* (1966-67), *Capriccio per violino e orchestra* (1967), *Concerto per violino ed orchestra no. 1* (1976-77), *Cadenza per viola sola [wersja na skrzypce]* (1984), *Concerto per violino ed orchestra no. 1 [wersja II]* (1988), *Concerto per violino ed orchestra no. 2 (Metamorphosen)* (1992-95), *II Sonata na skrzypce i fortepian* (2000), *Capriccio per violino solo* (2008), *La Follia na skrzypce solo* (2013)³⁴.

Kolejnym artystą promującym ten instrument w swej twórczości był Zbigniew Bujarski. Koronnym dziełem tego autora było *Concerto per archi na skrzypce solo i*

³² Adam Walaciński (1928-2015)- kompozytor, publicysta, pedagog.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/adam-walacinski>

³³ Bogusław Julian Schaeffer (1929-2019)- muzykolog, kompozytor, krytyk muzyczny, dramaturg, grafik i pedagog. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/boguslaw-schaeffer>

³⁴ Krzysztof Eugeniusz Penderecki (1933-2020)- kompozytor, dyrygent i pedagog. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-penderecki>

orkiestrę smyczkową (1979)³⁵. Natomiast twórczość Marka Stachowskiego zawiera: *Jeu parti na skrzypce i fortepian* (1998)³⁶.

Krzysztof Meyer również stworzył liczną grupę, związanych ze skrzypcami, kompozycji. Przytoczyć należy: *Koncert skrzypcowy nr 1 op. 12* (1964-65), *Sonatę na skrzypce solo op. 36* (1975), *Sześć preludiów na skrzypce solo* (1981), *Skrzypcowy krami op. 55 na skrzypce i fortepian* (1981), *Misterioso op. 83 na skrzypce i fortepian* (1994), *Sonatę na skrzypce i orkiestrę op. 86* (1995), *Capriccio interrotto op. 93 na skrzypce i fortepian* (2000), *Koncert podwójny na skrzypce, wiolonczelę i orkiestrę op. 105* (2005-2006)³⁷.

Następna generacja kompozytorów związanych z Krakowską Szkołą Kompozytorską kontynuuje dzieło swoich poprzedników i mentorów. Również w ich twórczości skrzypce są ważnym faktorem przesłania kompozytorskiego. Magdalena Długosz w swojej twórczości skorzystała raz ze skrzypiec jako instrumentu solowego w *Ombaggio na skrzypce i warstwę elektroakustyczną* (2002-2003)³⁸. Anna Zawadzka-Gołosz trzykrotnie: *Tanviolingo-metamorphrases na skrzypce i fortepian* (2003), *Solotutti na skrzypce solo* (2005) oraz *Spettrona skrzypce, fortepian i orkiestrę symfoniczną*(2013)³⁹. Wojciech Widłak dwukrotnie, oprócz 5 utworów o charakterze kameralnym: *Po jesieni wersja na skrzypce* (2010) i *Figury w kolorze tła* (2016)⁴⁰. Maciej Jabłoński znacznie częściej stosuje skrzypce jako środek wyrazu w swoich dziełach. Wymienić należy: *Koncert skrzypcowy nr 1 'Le quattro stagioni na skrzypce solo, klawesyn, perkusję i orkiestrę smyczkową* (1995), *Koncert skrzypcowy nr 2 na skrzypce solo, chór mieszany i wielką orkiestrę* (1999), *Sonata na skrzypce i fortepian* (2000), *H.M. na skrzypce solo* (2005), *patrz, nic układa kosze gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit (Concerto grosso nr 3) na obój, skrzypce i orkiestrę kameralną* (2007), *Aranżacja Labyrinthu Pietro Locatelliego na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową* (2008), *Lebenszeichen na skrzypce solo* (2010), *Barbapapa-Concerto na skrzypce i orkiestrę*

³⁵ Zbigniew Bujarski (1933-2018)- kompozytor, pedagog, artysta malarz.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-bujarski>

³⁶ Marek Stachowski (1936-2004)- kompozytor i pedagog.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/marek-stachowski>

³⁷ Krzysztof Meyer (*1943)- kompozytor, pianista, pedagog.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/krzysztof-meyer>

³⁸ Magdalena Długosz (*1954)- kompozytorka i pedagog.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/magdalena-dlugosz>

³⁹ Anna Zawadzka-Gołosz (*1955)- kompozytorka i pedagog.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/anna-zawadzka-golosz>

⁴⁰ Wojciech Widłak (*1971)- kompozytor, organista, pedagog, rektor Akademii Muzycznej w Krakowie.

Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak>

smyczkową (2011)⁴¹.

Marcel Chyrzyński⁴² i Karol Nepelski⁴³ swoje zainteresowanie skrzypcami ograniczyli do muzyki kameralnej lub zespołów smyczkowych.

Niezwykle ciekawym aspektem twórczości wiolinistycznej, w ramach Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, jest ukonstytuowanie oraz międzygeneracyjna kontynuacja ciągłości gatunku koncertu solowego (skrzypcowego) z towarzyszeniem smyczkowej orkiestry kameralnej. Niewątpliwie forma ta związana jest nierozłącznie z nurtem tradycyjnym tej formacji. Zainteresowanie wykorzystaniem palety możliwości kwintetu smyczkowego jest znamienne dla tego okresu twórczości. Zresztą w literaturze pojawiają się również inne próby zastosowania tego aparatu wykonawczego (*Concerto per Violoncello et Archi*, Zbigniewa Bujarskiego). Mimo częstego uciekania się do formy koncertu solowego z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej (Krystyna Moszumańska-Nazar, Krzysztof Penderecki i inni), forma bardziej kameralna, z wykorzystaniem zespołu smyczkowego, jest unikatowym zabiegiem kompozytorskim. Cztery dostępne kompozycje o tym charakterze: *Concerto per archi na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową* (1979) Zbigniewa Bujarskiego, *Figury w kolorze tła* (2016) Wojciecha Widłaka, *Aranżacja Labyrinthu Pietro Locatelliego na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową* (2008) oraz *Barbapapa-Concerto" na skrzypce i orkiestrę smyczkową* (2011) Macieja Jabłońskiego, pozwalają na rozpoczęcie dyskursu badawczo-naukowego dotyczącego tego tematu, mającego na celu odnalezienie Idiomu skrzypcowego Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej.

⁴¹ Maciej Jabłoński (*1974)- kompozytor, pedagog, publicysta.

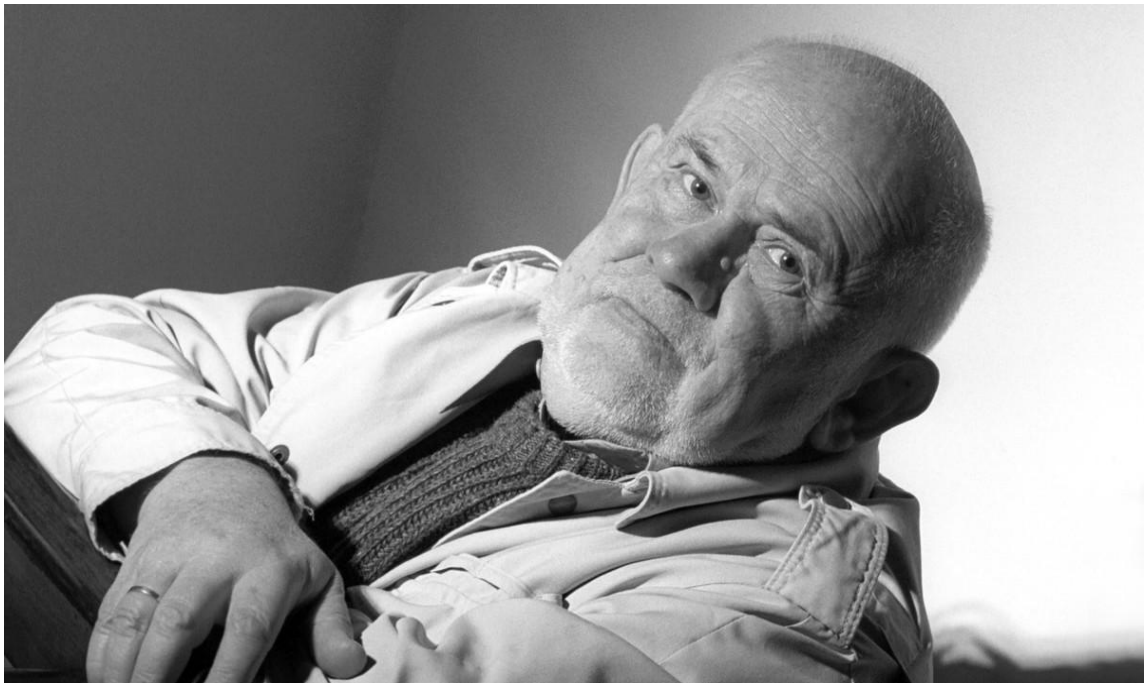
Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/maciej-jablonski>

⁴² Marcel Chyrzyński (*1971)- kompozytor. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/marcel-chyrzynski>

⁴³ Karol Nepelski (*1982)- kompozytor. Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/karol-nepelski>

II. Prezentacja twórczości, zainteresowań kompozytorskich, stylu: Zbigniewa Bujarskiego, Macieja Jabłońskiego i Wojciecha Widłaka.

1. Zbigniew Bujarski (1933-2018). Życie i twórczość.



Zdjęcie 1, Zbigniew Bujarski (fot. Mariusz Makowski)

Źródło: <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-bujarski>

Zbigniew Bujarski, był wszechstronnym artystą znanym ze swojego wkładu jako kompozytor, pedagog i artysta malarz. Urodził się 21 sierpnia 1933 r. w Muszynie, zmarł natomiast 13 kwietnia 2018 r. w Krakowie, z którym związany był przez większość swojego życia⁴⁴. Lata młodości spędził w rodzinnym mieście, w którym stawiał pierwsze kroki na drodze edukacji, zarówno ogólnokształcącej jak i muzycznej. Pierwsze lekcje gry na fortepianie i skrzypcach, pobierał u swego wuja Józefa Konowalskiego, pełniącego funkcję dyrektora orkiestry zdrojowej w Muszynie. W czasie II Wojny Światowej w latach 1944-1946, pomimo niezwykle młodego wieku, działał jako łącznik w Armii Krajowej, Narodowych Siłach Zbrojnych oraz organizacji niepodległościowej

⁴⁴ <https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-bujarski>

„Walka i Niezawisłość”⁴⁵. Początkowo, w okresie powojennym 1949-1951, edukację ogólnokształcącą na poziomie licealnym kontynuował w Krynicy, którą zakończył egzaminem maturalnym. Równocześnie pobierał prywatne lekcje fortepianu w Żegiestowie u Marii Rostawieckiej. Już w czasie licealnym wykazywał zainteresowanie, obok muzyki, sztukami plastycznymi. W okresie pauzy pomaturalnej działał jako plastyk w teatrzyku lalkowym. Rok 1951 przyniósł zmianę w życiu młodego Zbigniewa Bujarskiego. Od tego momentu na stałe związał się z miastem Krakowem, podejmując dalszą edukację muzyczną: początkowo w Średniej Szkole Muzycznej (1951-1954)⁴⁶, następnie Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej (1955-1960).

Studia muzyczne rozpoczął początkowo w klasie dyrygentury prof. Bohdana Wodiczki by ostatecznie kontynuować je w klasie kompozycji prof. Stanisława Wiechowicza⁴⁷. Początkowy okres muzycznej edukacji akademickiej nie należał do najprostszych, ze względu na niesprecyzowaną jeszcze drogę życiową przyszłego kompozytora. Rozwiązanie nadeszło stosunkowo szybko, po pierwszym roku studiów, na stałe już wiążąc Zbigniewa Bujarskiego z ze światem kompozycji. W roku 1955 profesor Wodiczko objął zespół Filharmonii Narodowej w Warszawie, jako pierwszy dyrygent a zarazem dyrektor, opuszczając na stałe Kraków⁴⁸. Opiekę nad dalszym losem młodego muzyka przejął prof. Stanisław Wiechowicz, do którego uczęszczał na zajęcia z harmonii i kontrapunktu. Okres studiów Zbigniewa Bujarskiego w krakowskiej PWSM to okres nowych perspektyw i poszukiwań, jak również otwarcia na najnowsze światowe trendy muzyczne tj.: dodekfonii, serializm oraz sonoryzm.

Przyjazd Luigiego Nono połączony z prezentacją najnowszych osiągnięć muzyki, zrewolucjonizował i ożywił środowisko młodych twórców krakowskich. Pod wpływem nowych doświadczeń powstały pierwsze dzieła z oficjalnego dorobku kompozytora: *Krzewy płonące*, *Synchrony I* oraz *Synchrony II*. Kompozycje te przyniosły uznanie Bujarskiemu, zarówno kolegów i profesorów, jak również, w formacie ogólnopolskim⁴⁹. Podczas studiów muzycznych rozpoczęło się również zamiłowanie kompozytora do malarstwa, które towarzyszyło kompozytorowi przez całe życie. Zbigniew Bujarski

⁴⁵ T. Malecka, Zbigniew Bujarski. Twórczość i Osobowość, Kraków 2006, str. 13.

⁴⁶ Ciekawym faktem godnym odnotowania, jest wpływ Franciszka Skołyszewskiego, pedagoga Średniej Szkoły Muzycznej, na wybór ścieżki życiowej i trwałe związanie swej przyszłości ze światem muzycznym ówczesnych uczniów szkoły: Zbigniewa Bujarskiego i Krzysztofa Pendereckiego. Zob. T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i Osobowość*, Kraków 2006, str. 14.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ <https://culture.pl/pl/tworca/bohdan-wodiczko>

⁴⁹ *Krzewy płonące* zostało przeznaczone do druku przez Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Zob. T. Malecka, Zbigniew Bujarski. Twórczość i Osobowość, Kraków 2006, str. 15.

aktywnie działał również w sferze środowisk artystycznych Krakowa, uczestnicząc w formowaniu grupy artystycznej znanej jako Piwnica pod Baranami (wraz z W. Dymnym, F. Miecznikowskim, P. Skrzyneckim, B. Chromym czy K. Pendereckim)⁵⁰.

Po ukończeniu studiów Zbigniew Bujarski podejmował pracę zawodową nie zawsze związaną z wykształceniem kompozytorskim, mimo, że upowszechnianie muzyki stanowiło doniosły cel kompozytora. W latach 1959-1961 pracował jako redaktor w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w Krakowie, natomiast pomiędzy 1961-1967 rokiem zajmował stanowisko prelegenta muzycznego i kierownika literackiego w Filharmonii w Rzeszowie. W tym okresie komponował muzykę do wielu sztuk teatralnych, czym wspierał wydatnie rodzinny budżet⁵¹. Przełomem w dotychczasowej drodze zawodowej był rok 1972. Na mocy ówczesnych przemian i wieloletniej kadencji nowego rektora, Krzysztofa Pendereckiego, powołany został do pracy na zreformowanej i podniesionej do rangi Akademii uczelni krakowskiej. W 1972 roku został wykładowcą Akademii Muzycznej w Krakowie. W latach 1978-1986 prowadził jako dziekan Wydział Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki. Od 1992 zajmował stanowisko profesora kompozycji a następnie profesora emerytowanego (od 2003 roku). Jego wieloletnia praca i wysiłek w rozwój uczelni krakowskiej jak również zdobyta popularność wśród społeczności akademickiej postawiły Zbigniewa Bujarskiego wśród czołowych postaci kreujących wizerunek Akademii Muzycznej w Krakowie.

Zbigniew Bujarski był laureatem wielu nagród, w prestiżowych konkursach kompozytorskich. W 1961 roku, zdobył wyróżnienie podczas Konkursu Młodych Związku Kompozytorów Polskich za *Strefy* na zespół symfoniczny (1961). W 1964 roku uzyskał II nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach za "Kinoth" na orkiestrę kameralną (1963). W 1967 jego utwór *Contraria* na orkiestrę symfoniczną otrzymał wyróżnienie, zaś w 1978 *Musica domestica* zdobyła II nagrodę w Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu (Tribune Internationale des Compositeurs UNESCO). Zbigniew Bujarski został dwukrotnie uhonorowany Nagrodą Ministra Kultury i Sztuki II stopnia - w roku 1979 i 1987. Jest też laureatem Nagrody Związku Kompozytorów Polskich i Nagrody miasta Krakowa w 1984. W 1991 otrzymał Nagrodę Fundacji im. Alfreda Jurzykowskiego w Nowym Yorku. W 2011 roku został odznaczony przez ówczesnego Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdana Zdrojewskiego, Srebrnym Medalem „Zasłużony

⁵⁰ Ibidem, str. 19.

⁵¹ Ibidem, str. 20.

Kulturze Gloria Artis”⁵².

Badaczka twórczości kompozytora, prof. Teresa Malecka, w swojej pracy „Zbigniew Bujarski. Życie i osobowość.” zaproponowała podział na trzy podstawowe okresy twórczości, poprzedzone etapem wstępnym, różniące się językiem i stylem kompozytorskim prof. Bujarskiego. **Okres wstępny**, do 1961 roku, charakteryzował się ewolucją stylu neoklasycznego w kierunku ówczesnego ruchu awangardowego. W latach 1961-1973 występuje **I okres** kompozytorski, skoncentrowany na ewolucji swobodnej techniki serialnej w kierunku sonoryzmu, pełniącego rolę formotwórczą bazującą na barwie współbrzmień. Do najważniejszych dzieł tego okresu zaliczyć możemy Oratorium „El hombre” oraz *Contraria*. **Okres II**, przypadający na lata 1977-1994, charakteryzuje powrót od sonoryzmu do melodyczności i tradycji. Okres ten, zwany przez prof. Malecką, indywidualnym, dojrzałym stylem artysty przyniósł powrót do tradycji i melodii jako podstawowego środka wyrazu. Za pomocą tradycji pojmowanej jako wartość Zbigniew Bujarski starał się przekazywać najważniejsze przesłanie czasu: patriotyzm i religijność. Za najważniejsze dzieło II okresu w twórczości, uważa się „*Musica Domestica*”. **III okres** kompozytorski ukonstytuował się po 1994 roku, na który miało również wpływ odzyskanie przez Polskę suwerenności w latach 90. Cechuje go atmosfera lęku oraz fascynacji innymi dziedzinami sztuki: poezją, malarstwem i mitologią. Wśród najbardziej znanych kompozycji wymienić należy cykl trzech utworów kameralnych *Lęk ptaków I, II, III* oraz *Lumen* i *Peirene*⁵³. Zbigniew Bujarski, w swojej obejmującej okres kilkudziesięciu lat twórczości, pozostawił potężny dorobek kompozytorski⁵⁴.

⁵² <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/b/bujarski-zbigniew>

⁵³ T. Malecka, op.cit., str. 25-33.

⁵⁴ Redaktor Małgorzata Kosińska (Polskie Centrum Informacji Muzycznej) dokonała wyboru najważniejszych dzieł kompozytora, na łamach portalu Culture.Pl twórcy. Do najważniejszych z nich należą: **Krzewy płonące** [wersja I], 3 pieśni na głos i fortepian (1958); **Krzewy płonące** [wersja II], 3 pieśni na głos i zespół kameralny (1958); **Tryptyk** na orkiestrę smyczkową i perkusję (1958); **Synchrony I** na sopran i zespół kameralny (1959); **Synchrony II** na sopran, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (1960); **Strefy** na zespół symfoniczny (1961); **Kinoth** na orkiestrę kameralną (1963); **Kompozycja kameralna** na głos, flet, harfę, fortepian i perkusję (1963); **Contraria** na orkiestrę symfoniczną (1965); **El Hombre**, oratorium na głosy solo (sopran, mezzosopran, baryton), chór mieszany i orkiestrę (1969-73); **Musica domestica** na 18 instrumentów smyczkowych (1977); **Concerto per archi** na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979); **Similis greco I** na orkiestrę symfoniczną (I część cyklu Similis Greco) (1979); **Kwartet na otwarcie domu** na kwartet smyczkowy (1980); **Narodzenie** na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (III część cyklu Similis Greco) (1981); **Veni creator spiritus** na organy (1983); **Da Bóg nam kiedyś...**, pieśń na baryton i fortepian do słów Jana Lechonia (1983); **Kwartet na Adwent** na kwartet smyczkowy (1984); **Ogrody**, cykl pieśni na sopran i orkiestrę (1987); **Veni creator spiritus** na orkiestrę symfoniczną (1988); **Kwartet na Wielkanoc** na kwartet smyczkowy (1989); **Concerto per archi II** na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (1992); **Lęk ptaków** na skrzypce, altówkę i perkusistę (1993); **Scolaresca** na orkiestrę smyczkową (1993); **Pawana dla "Oddalonej"** na orkiestrę smyczkową (1994); **Lęk ptaków II** na 2 klarnety i perkusję (1994); **Pięć pieśni** na sopran, orkiestrę smyczkową i wibrafon (1994-96); **Lęk ptaków III** na klarnet, klarnet basowy, skrzypce, altówkę i perkusję (1995);

Skrzypce i ich możliwości, towarzyszyły kompozytorowi od początku pracy twórczej, w formach kameralnych (Kwartety smyczkowe, *Lęk ptaków*) czy czynnika budującego orkiestry smyczkowe (*Kinoth, Musica domestica, Pawana dla "Oddalonej"*). *Concerto per archi I* na skrzypce i orkiestrę smyczkową (1979), powstały w II tradycyjnym okresie kompozytorskim Zbigniewa Bujarskiego, stanowi jeden z nielicznych przykładów powierzenia roli nadrzędnej i doniosłej instrumentowi solowemu, w twórczości kompozytora. Walory dźwiękowe skrzypiec, budujące napięcie i ekspresję wyrazu melodyki, doczekały się dominującej roli w przekazie twórczym, mimo programowego odrzucenia wirtuozerii w ujęciu romantycznym⁵⁵.

Niezależnie od dokonań kompozytorskich prof. Bujarskiego, wspomnieć należy również o jego twórczości malarskiej. Pierwsze zainteresowanie tym rodzajem sztuki odkrył już w okresie szkoły podstawowej, podczas lekcji rysunku. Zamiłowanie do malarstwa jako formy ekspresji artystycznej towarzyszyło kompozytorowi przez całe życie. Silne związki malarstwa z muzyką i dopełniania się w wyobraźni artystycznej podkreśla sam autor: „*W malarstwie jestem w dalszym ciągu muzykiem. Chcę powiedzieć coś więcej, ale nie do końca...[...]*”⁵⁶. Zbigniew Bujarski pozostawił po sobie kolekcję bogatych kolorystycznie i silnie ekspresyjnych obrazów. Tematykę jego twórczości możemy podzielić na trzy nadrzędne grupy: Portretów⁵⁷, Pejzaży/Reminiscencji⁵⁸ oraz Wizji/Fantazji/Ujęć symbolicznych⁵⁹.

Cassazione per Natale na dęty zespół kameralny i perkusję (1996); **Per cello** na wiolonczelę solo (1996); **Lumen** na orkiestrę symfoniczną (II część cyklu *Similis Greco*) (1997); **La danza per "Aukso"** na kameralną orkiestrę smyczkową (1998); **Alleluja** na chór mieszany, orkiestrę smyczkową, dwie trąbki i perkusję (1999); **Stabat Mater** na chór mieszany i orkiestrę symfoniczną (2000); **Kwartet smyczkowy "Na jesień"** (2001); **Bagatela** na orkiestrę smyczkową (2001); **Orniphania** na wiolonczelę i fortepian (2001); **Peirene** na orkiestrę symfoniczną (2003); **Pieśni brzasku dnia** na mezzosopran i orkiestrę smyczkową (2004); **Elegos**, pieśń żałobna na wiolonczelę solo i orkiestrę smyczkową (2004-2005); **Games** na orkiestrę (2006).

⁵⁵ T. Malecka, op.cit., str. 64.

⁵⁶ Ibidem, str. 140.

⁵⁷ W tej grupie znajdował się cykl autoportretów jak również portretów innych znanych postaci m.in. Fryderyka Chopina, Adama Mickiewicza, Gustawa Mahlera czy Krzysztofa Pendereckiego. Zob. T. Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i Osobowość*, Kraków 2006, str. 141.

⁵⁸ Miejsce szczególnie zajmuje cykl „Zamków” oraz pejzaże: Lubomierz, Maniowy, Ruiny kamienicy na Kazimierzu. Zob. Ibidem, str. 142.

⁵⁹ Najważniejsze dzieła: Tryptyk „Stoły”: „Stół ofiarny”, „Stół nieistniejącego prawa”, „Stół sowiecki” jak również „Skórowanie” i „Podglądanie snu”. Ibidem, str. 143.

2. Wojciech Widłak (ur. 1971). Życie i twórczość.



Zdjęcie 2, Wojciech Widłak (Fot. Bartek Barczyk)

Źródło: <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/prof-dr-hab-wojciech-widlak-2/>

Wojciech Widłak, urodził się w 1971 roku w Krakowie, w rodzinie o wielopokoleniowych tradycjach muzycznych. Będąc jeszcze uczniem PSM w Krakowie, w wieku 16 lat, debiutuje jako kompozytor, wykonując osobiście *Wizje* na fortepian solo. Natomiast debiut symfoniczny miał miejsce w 1997 r., na estradzie Filharmonii Krakowskiej, podczas którego wykonano jego *Concerto laudativo* na organy, chór chłopięcy i orkiestrę⁶⁰.

Studia z zakresu kompozycji ukończył w klasie prof. Marka Stachowskiego w latach 1990-96, będąc studentem Akademii Muzycznej w Krakowie. Jednocześnie studiował grę na organach w klasie prof. Jana Jargonia w latach 1990-1995, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Po ukończeniu studiów na uczelni krakowskiej podjął dalszą edukację w Królewskiej Duńskiej Akademii Muzycznej w Kopenhadze, studiując w klasie prof. Hansa Abrahamsena. Swój warsztat kompozytorski Wojciech Widłak

⁶⁰ <http://www.wojciech.widlak.art.pl/?id=32>

doskonalił następnie pod kierunkiem znakomitych kompozytorów takich jak: Franco Donatoni, Per Nørgård, Goce Kolarovski, Robert Saxton⁶¹.

Wojciech Widłak jest laureatem licznych konkursów kompozytorskich w kraju oraz poza granicami. Pierwszy tytuł laureata, w roku 1992, przyniosły mu *Kamienie ciszy* na mezzosopran i orkiestrę smyczkową podczas I Konkursu Młodych Kompozytorów im. Adama Didura w Sanoku. Rok 1996 to kolejne prestiżowe wyróżnienia: - wyróżnienie za *Concerto laudativo* na organy, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim na koncert organowy w Krakowie, organizowanym przez Filharmonię Krakowską; II nagrodę oraz wyróżnienie na II Konkursie Młodych Kompozytorów *Musica Sacra* w Warszawie/Częstochowie, odpowiednio za *Psalmus CL* i *Pieśń wigilijną* na chór mieszany⁶². W 1998 roku otrzymał – wyróżnienie, za *Mszę uroczystą* na sopran, chór mieszany i organy z udziałem ludu (1998), na Konkursie Kompozytorskim *Msza Bogucka* w Katowicach⁶³ oraz I nagrodę, za *Sonatę minore per organo* (1998), na Konkursie Młodych Kompozytorów im. Tadeusza Bairda w Warszawie⁶⁴.

Kunszt kompozytorski Wojciecha Widłaka doceniono również poza granicami Polski: w 2003 roku podczas Międzynarodowego Konkursu SZSU w Bańskiej Bystrzycy (Słowacja) oraz w 2005 roku, podczas VIème Concours Européen de Composition pour Chœurs et Maîtrises de Cathédrales w Amiens (Francja), gdzie został laureatem II nagrody, w kategorii utworów na chór mieszany. W czerwcu 2006 *Wziemięwzięcie* na orkiestrę symfoniczną kompozytora, otrzymało rekomendację do 53. Międzynarodowej Trybuny Kompozytorów w Paryżu⁶⁵.

Ponadto Wojciech Widłak jest stypendystą wielu prestiżowych organizacji. W minionych latach otrzymał: Stypendium Twórcze Miasta Krakowa (1997), Stypendium Accademia Musicale Chigiana (1997), Stypendium Ministerstwa Kultury i Sztuki RP oraz Rządu Duńskiego (1998), Stypendium Twórcze Ministra Kultury (2006), The Robert Anderson Research Charitable Trust (2008)⁶⁶.

Swoje życie zawodowe związał z Akademią Muzyczną w Krakowie gdzie prowadzi klasę kompozycji. Prace pedagogiczną rozpoczął początkowo w Katedrze

⁶¹ <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/prof-dr-hab-wojciech-widlak-2/>

⁶² <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak>

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Oficjalna strona artysty: <http://www.wojciech.widlak.art.pl/?id=33>

Organów (1995), a następnie, od 1996, w Katedrze Kompozycji. Od 2005 roku pełnił funkcję kierownika Katedry Kompozycji, a w latach 2012-2020 dziekana Wydziału Twórczości, Interpretacji i Edukacji Muzycznej macierzystej uczelni. W 2012 roku, Wojciech Widłak otrzymał, z rąk prezydenta RP Andrzeja Dudy, tytuł profesora, uzyskawszy wcześniej stopień doktora (1999) i stopień doktora habilitowanego sztuki (2004)⁶⁷. W latach 2020-2024 piastował godność Rektora Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie. Wśród wychowanków i absolwentów odnaleźć można obywateli Polski jak i wielu innych krajów (Litwa, Norwegia, Słowacja, Turcja, Ukraina, W. Brytania, Węgry, Brazylia, USA, Syria, Chiny). Wojciech Widłak był jurorem około 20 konkursów kompozytorskich w Polsce i poza granicami. Kompozytor jest związany z Polskim Wydawnictwem Muzycznym, które jest głównym wydawcą dzieł artysty.

Wojciech Widłak jest członkiem zwyczajnym Związku Kompozytorów Polskich, pełniącym w latach 1997-2002 funkcję sekretarza Oddziału Krakowskiego. Kompozytor jest również członkiem grupy European Composers' Informal Meeting (od 1998 roku), gdzie zainicjował powstanie festiwalu European Composers' Informal Meeting Kraków 2001⁶⁸. Obok twórczości orkiestrowej, kameralnej, solowej i chóralnej odrębnym obszarem działalności i zainteresowań Wojciecha Widłaka jest muzyka kościelna. Od 16 roku życia, przez blisko 20 lat, działał jako organista w świątyniach Archidiecezji Krakowskiej. W latach 1998-2003 był pierwszym kierownikiem Diecezjalnego Studium Muzyki Kościelnej w Bielsku-Białej. Jest autorem wielu utworów o charakterze religijnym, a także utworów o przeznaczeniu liturgicznym. Był członkiem Stowarzyszenia Polskich Muzyków Kościelnych i działał w Komisji ds. Muzyki Kościelnej Archidiecezji Krakowskiej⁶⁹.

W dorobku kompozytora znajduje się kilkadziesiąt utworów wykonywanych w 16 krajach Europy (Polska, Białoruś, Czechy, Dania, Federacja Rosyjska, Francja, Holandia, Luksemburg, Macedonia, Niemcy, Słowacja, Szwajcaria Szwecja, Węgry, Wielka Brytania, Włochy) oraz Argentynie, Azerbejdżanie, Gruzji, Japonii, Korei Płd., Turcji, USA, Meksyku⁷⁰. Kompozycje Wojciecha Widłaka były wykonywane podczas renomowanych festiwali światowych: "Gothenburg Art Sounds", "Moskiewska Jesień", "Macedonian Music Days", "Mińska Wiosna", "European Composers' Informal

⁶⁷ https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5272/wojciech-widlak/index.html

⁶⁸ <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak>

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/prof-dr-hab-wojciech-widlak-2/>

Meeting", "Warszawskie Spotkania Muzyczne", "Portrety Kompozytorów" w Warszawie, "Musica Polonica Nova" we Wrocławiu, "Śląskie Dni Muzyki Współczesnej" w Katowicach, "Gaude Mater" w Częstochowie, "Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich", "Dni Muzyki Organowej" w Krakowie, "Alkagran" w Czechowicach-Dziedzicach, "Muzyka w Starym Krakowie", "Warszawska Jesień"⁷¹.

Dzieła artysty zostały nagrane na kilkunastu płytach w Polsce (wydawnictw: DUX, Acte Préalable i in.) jak i we Włoszech (wydawnictwo Taukay Edizioni Musicali)⁷². Kompozycje Wojciecha Widłaka wydano drukiem w Polsce, nakładem Polskiego Wydawnictwa Muzycznego i Wydawnictwa DO-RE-MI, natomiast poza granicami, popularyzacją twórczości artysty zajęły się wydawnictwa: Edition Reson Anches (Francja), Edition Ferrimontana (Niemcy)⁷³. Dzieła kompozytora są zamawiane także przez renomowane instytucje, artystów i zespoły. Wśród nich odnaleźć możemy: Fundację Przyjaciół "Warszawskiej Jesieni", Ernst von Siemens Musikstiftung, Instytut Muzyki i Tańca, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego RP, Muzeum Narodowe w Krakowie⁷⁴.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem..

⁷⁴ Lista kompozycji prof. Wojciecha Widłaka, przygotowana na podstawie informacji zamieszczonych na oficjalnej stronie kompozytora, uzupełniona o wybrane kompozycje, wg. red. Małgorzaty Kosińskiej : **Trzy wizje (dla młodzieży)** na fortepian (1985-86); **Kamienie ciszy** na mezzosopran i orkiestrę smyczkową (1991-92); **Tocata** na organy (1992); **Tocata e fuga** na dwa fortepiany (1992); **Capriccio** na małą perkusję i orkiestrę smyczkową (1993); **Pieśń wigilijna** na chór mieszany (1993-94); **Kwartet smyczkowy** (1994); **Three Sketches** for flute, bass clarinet, viola and harpsichord (1994); **When the Water-Elves Cut Capers** na orkiestrę kameralną (1994); **Orgelfantasia mit einem bekannten Motiv** (1995); **Voci** [wersja I] na mezzosopran i kwartet smyczkowy (1995); **Voci** [wersja II] na mezzosopran i orkiestrę smyczkową (1995); **Concerto for 9** na flet, klarnet, fagot, trąbkę, harfę, fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (1995-97); **Psalmus CL** na chór mieszany (1996); **Słone kropelki**, miniatura dziecięca na fortepian (1996); **Concerto laudativo** na organy, chór chłopięcy i orkiestrę symfoniczną (1996); **Dwa obrazy bez wystawy** na wiolonczelę, perkusję i fortepian (1996); **Exclamatio** na perkusję (1996); **Sonatina per oboe solo** (1996); **Mirabesque** na 9 instrumentów stroikowych (1997); **Rebesque** na skrzypce, altówkę, wiolonczelę i fortepian (1997); **Musica-dona-toni** na obój (rożek angielski) i perkusję (1997); **Sienacello** na wiolonczelę (1997); **Invocation** pour orchestre symphonique (1997); **En attendant quelqu'un qui vient** na orkiestrę symfoniczną (1997); **Sonata minore** per organo (1998); **Msza uroczysta** na sopran, chór mieszany i organy z udziałem ludu (1998); **Słowiańska duszo moja...** na sopran, chór mieszany i orkiestrę dętą (1999); **Greetings from Cracow** na trąbkę (lub puzon solo) (1999); **Little Music from Three Places** na trąbkę, fagot i harfę (1999); **Trio minore** na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (1999); **Aria e danza** na wiolonczelę i fortepian (1999); **Sonata na kontrabas i akordeon chromatyczny** (1999); **Reflected Art Gallery. Room # 6a** na flet (altowy, piccolo), klarnet (klarnet basowy), perkusję, fortepian, skrzypce, altówkę i wiolonczelę (2000); **Reflected Art Gallery. Room # 6b** dla jednego pianisty (2000); **Modlitwa do Matki Bożej z Guadalupe** [wersja I] na chór mieszany, instrumenty dęte blaszane, perkusję i kontrabasy (2000); **Modlitwa do Matki Bożej z Guadalupe** [wersja II] na chór mieszany (2000); **Canzona da augurare** na klarnet, fortepian i akordeon (2001); **Shortly on Line** [wersja I] na flet (piccolo), klarnet (klarnet basowy), fortepian, skrzypce i kontrabas (2001); **In a Deformed Circle** na saksofon barytonowy (altowy) i orkiestrę smyczkową (2001); **Psalmi dla dzieci małych i dużych** [wersja I] na chór chłopięcy (żeński), perkusję i organy (2002); **Psalmi dla dzieci małych i dużych** [wersja II] na cztery głosy żeńskie lub męskie a

Styl kompozytorski prof. Wojciecha Widłaka, charakteryzuje p. Małgorzata Kosińska (Polskie Centrum Informacji Muzycznej), w swoim artykule na temat artysty, opublikowanym na łamach portalu Culture.pl Twórcy, pt. „Wojciech Widłak. Kompozytor i pedagog. Profesor Akademii Muzycznej w Krakowie”:

„W utworach skomponowanych w drugiej połowie lat 90. Wojciech Widłak koncentrował się na zagadnieniach typowo warsztatowych. Utrzymane w estetyce tradycyjnej prezentują typowy zakres technik przetworzeniowych i polifonicznych, zaś istotną ich cechą – obok wyrazistej harmonii i rytmiki – jest powtarzalność. Od 2000 roku kompozytor zmienia język muzyczny na rzecz radykalizacji współbrzmień, sonoryzmu i wieloplanowości. Ekspozycja czynnika intelektualnego znajduje wyraz w skomplikowanych zabiegach konstrukcyjnych, stosowanej grze idiomów oraz integracji motywicznej”⁷⁵.

Wojciech Widłak dwukrotnie w swojej dotychczasowej twórczości kompozytorskiej powierzył skrzypcom partię instrumentu solowego. Pierwszą kompozycją wykorzystującą ten instrument i prezentującą jego możliwości był utwór solowy: *Po jesieni* (2010)⁷⁶. Sześć lat później, w roku 2016, powstała Rapsodia na skrzypce solo i kameralną orkiestrę smyczkową *Figury w kolorze tła*, będąca jedną z dwóch kompozycji na instrument solowy z towarzyszeniem orkiestry w dorobku kompozytora (obok *Wziemięwzięcia* na orkiestrę symfoniczną i organy). Natomiast kompozytor chętnie korzysta ze skrzypiec w twórczości kameralnej, zarówno w tradycyjnych formach (*Kwartet smyczkowy* (1994), *Trio minore*, *Conductus*) jak również w rozbudowanej obsadzie wykonawczej (*Concerto for 9*, *Reflected Art Gallery. Room #*

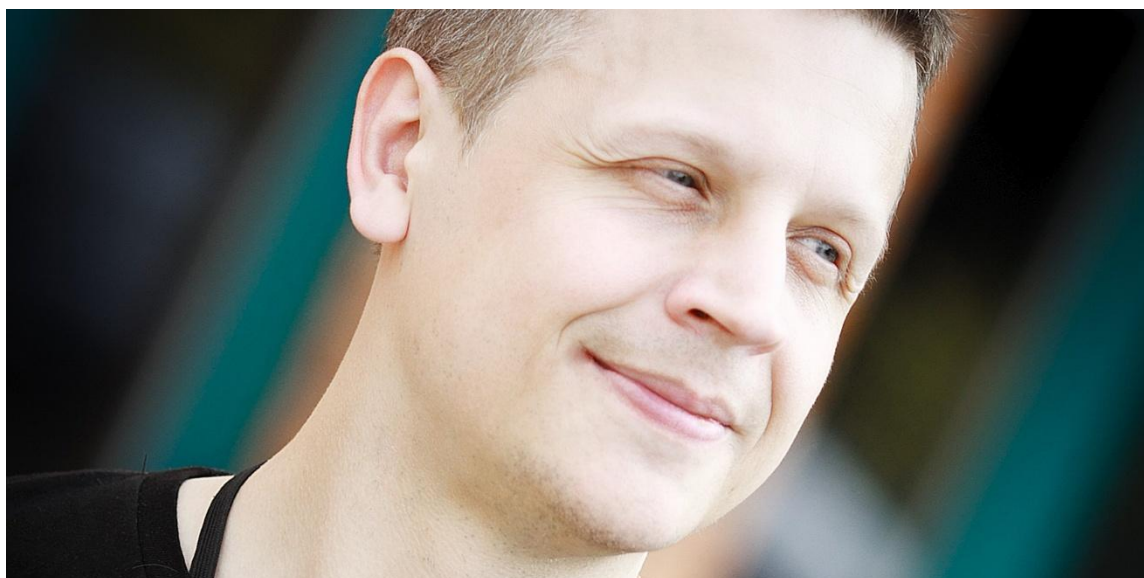
cappella (2002); **Psalmi hominis egentis – Psalmi laudibus efferentes** na 4-głosowy chór męski (2002-2003); **Chromatic Fantasy (The Son is Scrumptious)** na klawesyn (2003); **Wziemięwzięcie** na orkiestrę symfoniczną i organy (2003); **Psalmi latini** [wersja I] na chór męski (2003); **Felix Randal – Mała elegia** na 8-głosowy chór mieszany i 2 perkusje (2004); **Salve Regina**, alegoria na obój, klarnet i fagot (2004); **Psalmi latini** [wersja II] na chór mieszany (2005); **Stabat Mater** na głos żeński, chór mieszany, harfę i organy (2005); **Interludium** na harfę (2005); **PostScriptum** na orkiestrę (2006); **Daniel**, sceny muzyczne na głosy męskie, chór męski, balet i orkiestrę kameralną według libretta Stanisława Wyspiańskiego (2006); **Shortly on Line** [wersja II] na orkiestrę kameralną (2007); **Fanfara** na 2 waltornie (2008); **Po jesieni** wersja na altówkę solo (2009); **Po jesieni** wersja na skrzypce (2010); **Festivalente** na orkiestrę (2010); **Kyrie** na 8-głosowy chór mieszany (2010); **Idillio**, 3 pieśni na sopran i fortepian, do słów P. Cappello (2011); **Misericordias Domini** na 6-głosowy chór mieszany (2012); **...Fa caldo...** na organy i 2 akordeony (2013); **Wszystkie złości moje** na wiolonczelę i fortepian (2013); **Szemkel (Anioł nr 7)** na cymbały koncertowe (2013); **Añoranza. Fase inicial** dla 15 instrumentalistów (2015); **Figury w kolorze tła** rapsodia na skrzypce solo i kameralną orkiestrę smyczkową (2016); **Widnokreśli** na 2 flety i fortepian (2017); **Conductus** na kwartet smyczkowy (2018); **Strzępy pamięci** na fortepian (2018/2019); **DeCAn'DoLa** 2019 na międzywydziałowy zespół dzieciński (2019); **Conductus II** na orkiestrę smyczkową (2020).

⁷⁵ <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak>

⁷⁶ Austriackie prawykonanie odbyło się VI 2023 roku, w wiedeńskim Rathaus, w wykonaniu autora niniejszej pracy doktorskiej.

6a, *Rebesque, Shortly on Line*). Warte odnotowania jest również użycie skrzypiec w budowaniu kompozycji orkiestrowych (*PostScriptum, Festivalente*), w szczególności tych kierowanych, dla kameralnej orkiestry smyczkowej (*Shortly on Line, Conductus II*).

3. Maciej Jabłoński (ur. 1974). Życie i Twórczość.



Zdjęcie 3, Maciej Jabłoński (fot. Łukasz Zakrzewski)

Źródło: <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/dr-hab-maciej-jablonski/>

Maciej Jabłoński, urodził się 29 lipca 1974 roku w Golubiu-Dobrzyniu. Swoją wczesną edukację muzyczną rozpoczął, w latach 1984-1993, w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w Toruniu. Dyplom ukończenia szkoły uzyskał w klasie fortepianu, prof. Waldemara Wojtala. Dalszą edukację muzyczną kontynuował w Akademii Muzycznej w Krakowie, od roku 1993, w klasie kompozycji prof. Marka Stachowskiego

Krakowską uczelnię muzyczną ukończył w roku 1998, uzyskując dyplom z wyróżnieniem. Po ukończeniu studiów podjął pracę na macierzystej uczelni, początkowo jako wykładowca przedmiotów teoretycznych (1998), następnie od 2004, jako adiunkt. W roku 2002 uzyskał stopień doktora, w 2014 stopień doktora habilitowanego, a w 2024 Profesora AMKP. Od 2015 prowadzi klasę kompozycji w Akademii Muzycznej w Krakowie związany równocześnie z Szkołą Muzyczną I i II st. im. Bronisława

Rutkowskiego w tymże mieście, gdzie prowadzi zajęcia teoretyczne⁷⁷. Maciej Jabłoński swoje umiejętności doskonalił w licznych międzynarodowych kursach kompozytorskich. Najbardziej intensywny, w pracy nad rozwojem warsztatu twórczego, był rok 1997, w którym kompozytor brał udział w trzech wydarzeniach tego typu: Young Composers Meeting w Apeldoorn (pracując pod kierunkiem Rodney'a Shermana, Roberta Platza i Louisa Andriessena), Sommerkurse für Neue und Computermusik w Stuttgarcie oraz Międzynarodowych Letnich Kursach Kompozytorskich w Radziejowicach (w klasach Petera-Michaela Hamela, Alejandro Iglesiasa Rossiego i Paula Pattersona). W kolejnym roku, dalszy rozwój artystyczny, uzupełnił uczestnictwem w Buckower Sommerwerkstatt (1998). Zwieńczeniem pracy nad doskonaleniem warsztatu kompozytorskiego był udział Międzynarodowych Kursach Muzyki Nowej w Darmstadt w roku 2006, w klasie słynnych Helmuta Lachenmanna i Georgesa Aperghisa⁷⁸.

Maciej Jabłoński jest laureatem czołowych nagród konkursów kompozytorskich. W roku 1995, został wyróżniony, za *Psalm 138* na sopran i orkiestrę smyczkową (1994), natomiast rok później zdobył II nagrodę podczas dwóch edycji Konkursu Kompozytorskiego im. Adama Didura w Sanoku, za *Psalm 23* na sopran i orkiestrę smyczkową (1995). Nadchodzące lata przyniosły w życiu kompozytora, kolejne osiągnięcia artystyczne. W roku 1997, Maciej Jabłoński zdobył III nagrodę w Konkursie Kompozytorskim im. Ryszarda Bukowskiego za *Zaczarowany ogród* na orkiestrę (1997), natomiast w 2009 roku, uhonorowany został Grand Prix w Konkursie Kompozytorskim towarzyszącym festiwalowi Sound Screen w Bydgoszczy, za utwór *Logorhea* na komputer (2008)⁷⁹. Obok nagród konkursowych, Maciej Jabłoński został uhonorowany wieloma stypendiami oraz nagrodami państwowymi. Kompozytor jest wielokrotnym stypendystą Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (1995, 2004, 2006, 2009)⁸⁰. W roku 2006, uzyskał Stypendium Międzynarodowych Letnich Kursów Kompozytorskich na pobyt i aktywny udział. Dorobek artystyczno-pedagogiczny przyniósł Maciejowi Jabłońskiemu wysokie odznaczenia państwowe: w roku 2019, otrzymał Brązowy Krzyż Zasługi oraz Medal Honorowy „Zasłużony dla Kultury Polskiej”, natomiast w 2023 roku,

⁷⁷ <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej>

⁷⁸ <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/dr-hab-maciej-jablonski/>

⁷⁹ <http://maciejjablonski.art.pl/biogram/>

⁸⁰ 1995: stypendium Ministra na rok akademicki. 2004 stypendium twórcze: na napisanie V Symfonii. 2006 stypendium twórcze: na napisanie Koncertu na saksofon altowy i orkiestrę. 2009 stypendium twórcze: na napisanie utworu 277,13K. Zob. <http://maciejjablonski.art.pl/category/biografia/>

został uhonorowany Medalem Komisji Edukacji Narodowej⁸¹.

Maciej Jabłoński współpracuje regularnie z wieloma polskimi orkiestrami: m.in. Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach, Filharmonią Narodową i Polską Orkiestrą Radiową w Warszawie, Orkiestrą Kameralną Miasta Tychy AUKSO, Orkiestrą Opery Śląskiej, Orkiestra Filharmonii w Gorzowie Wlkp., Orkiestra Muzyki Nowej, Orkiestrą Akademii Beethovenowskiej czy Tarnowską Orkiestrą Kameralną.

W ramach działalności artystycznej kooperował z wieloma znanymi dyrygentami takimi jak: Tomasz Bugaj, Szymon Bywalec, Wojciech Czepiel, Agnieszka Duczmal, Michał Dworzyński, Przemysław Fiugajski, José Maria Florêncio, Alexander Humala, Marek Moś, Marcin Nałęcz-Niesiołowski, Paweł Przytock, Jacek Rogala, Tomasz Tokarczyk, Maciej Tworek, Piotr Warzecha, Antoni Wit, Sławek A. Wróblewski⁸². Jego utwory wykonują czołowe zespoły kameralne i soliści: Kwartludium, Ensemble Nordlys, Das Neue Ensemble, Lutoslawski Piano Duo.

Kompozycje artysty były prezentowane także publicznie na wielu festiwalach muzyki współczesnej, m.in. : Dni Kompozytorów Krakowskich, Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Warszawska Jesień", Poznańskiej Wiosny Muzycznej, festiwalu Musica Polonica Nova we Wrocławiu, Festiwalu Prawykonań w Katowicach oraz festiwalu Audio Art czy też poza granicami Polski, w szczególności w Niemczech, Danii, Szwecji i Słowacji.

Ważnym punktem zainteresowań Macieja Jabłońskiego, obok pracy twórczej i dydaktycznej, jest propagowanie muzyki w środowisku dzieci i młodzieży, jak również działalność publicystyczna. Wydaje na, między innymi, łamach czasopism specjalistycznych: „Ruch Muzyczny” i „Glissando”. Jest współautorem „Przewodnika po muzyce koncertowej” (PWM 2003/2004). W roku 2009 skomponował ścieżkę dźwiękową do niemego filmu polskiego „Biały ślad” (1932).

Kompozytor współpracuje z Polskim Wydawnictwem Muzycznym. Od roku 2006 jest członkiem Związku Kompozytorów Polskich, a od 2024 – Polskiego Stowarzyszenia Muzyki Elektronicznej⁸³. Styl kompozytorski Macieja Jabłońskiego omówił Krzysztof Droba na łamach artykułu: „*Jabłoński nie posiada wyrazistego stylu, albowiem do*

⁸¹ Ibidem.

⁸² Ibidem.

⁸³ <https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/dr-hab-maciej-jablonski/>

każdego utworu zasiada z nowym bagażem pomysłów i dba o to, by nie powielać swoich rozwiązań, choć nie startuje od zera i ma określone preferencje. Stara się także unikać zbyt oczywistego nawiązywania do muzyki innych twórców, choć nie broni się przed inspiracjami. W każdym utworze dąży do stworzenia indywidualnego pejzażu dźwiękowego, co tłumaczy ich różnorodność stylistyczną. Pomimo to można w nich dostrzec pewną wspólną nić wynikającą ze stosowania ulubionych rozwiązań. Należy do nich heterofonia, modalność, mikrotonowość, szybkie i płynne zmiany dźwięku centralnego, skłonność do narracyjnego kształtowania przebiegu muzyki w czasie, czy kontrapunktyczne traktowanie brzmień i faktur. Nie fetyszyzuje nowych środków, chętnie zestawia je ze środkami tradycyjnymi, zaś materiał dźwiękowy nigdy nie jest celem samym w sobie. Jego muzyka jest często studium różnych stanów psychicznych i zachowań człowieka w określonych okolicznościach. Sztuka nie jest dla Macieja Jabłońskiego odbiciem rzeczywistości, lecz raczej reakcją na nią⁸⁴.

W dorobku kompozytora znajduje się ponad 150 utworów. Są to kompozycje zróżnicowane pod względem zarówno obsady wykonawczej jak i formy. Wśród nich odnaleźć możemy dzieła przeznaczone na orkiestrę, zespół kameralny czy instrumenty solowe, zarówno akustyczne jak i elektroakustyczne. Maciej Jabłoński w początkowych latach swej twórczości przejawiał szczególne zainteresowanie formą symfonii oraz koncertu instrumentalnego. Ostatnie lata twórczości przyniosły zmianę w rozłożeniu zainteresowań kompozytorskich: szczególną uwagę otoczył muzykę kameralną, nierzadko z wykorzystaniem partii taśmy⁸⁵.

⁸⁴ <https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej>

⁸⁵ Lista kompozycji prof. Macieja Jabłońskiego, przygotowana na podstawie informacji zamieszczonych na oficjalnej stronie artysty: **I heard a Fly Buzz** na sopran i zespół kameralny do tekstu Emily Dickinson (1993); **Symfonia nr 1 'Katharsis'** na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę (1993-94); **Kwartet smyczkowy nr 1 z sopranem solo** (1993-95); **Pięć pieśni** na sopran i fortepian do słów poetek (1993-98); **Koncert skrzypcowy nr 1 'Le quattro staggioni'** na skrzypce solo, klawesyn, perkusję i orkiestrę smyczkową (1995); **Sonata na fortepian nr 1** na fortepian i niewidzialny sopran (1995); **Psalm 23** na sopran i orkiestrę smyczkową (1995); **L'Inverno** na klawesyn, perkusję i orkiestrę smyczkową (1995); **Symfonia nr 2** (1995-96); **Sonata na obój i fortepian** (1996); **Kwartet smyczkowy nr 2** (1996); **Sonata na fortepian nr 2** (1996); **Miserere nostri Deus**, pieśń liturgiczna na chór a cappella (1996); **Koncert fortepianowy** (1996-97); **Trio fortepianowe** (1997); **Kwartet smyczkowy nr 3** (1997); **Adieu** na flet i harfę (1997); **The Solitude** na zespół kameralny i przetworzenia (1997); **Symfonia nr 3** (1997-98); **Concerto da camera** na 11 instrumentów (1998); **Sonata na wiolonczelę i fortepian** (1998); **Sonata na fortepian nr 3** (1998); **Koncert skrzypcowy nr 2** na skrzypce solo, chór mieszany i wielką orkiestrę (1999); **Sinfonietta** na orkiestrę smyczkową (1999); **Toccata** na fortepian i orkiestrę (1999); **1999.12.31 - Concerto grosso** na puzon, syntezator i małą orkiestrę (1999); **Symfonia nr 4** na organy i orkiestrę (1999-2000); **The Last Dream of Donald Merrett** na organy i perkusję (1999-2000); **Sonata na skrzypce i fortepian** (2000); **"Ω"** na zespół kameralny (2000); **Koncert fortepianowy nr 2** (2000-2002); **"Åy"** na zespół kameralny (2001); **Kankan** na wiolonczelę, klarnet, perkusję i fortepian (2001); **Koncert wiolonczelowy** na wiolonczelę solo, klawesyn, fortepian, orkiestrę smyczkową i perkusję (2001-2002); **Cztery etiudy** na fortepian (2003); **"II"** na zespół kameralny (2003); **(Barbapapa)** na orkiestrę

smyczkową (2004); **Trzy kobiety**", pieśni na sopran, klarnet, marimbę i wiolonczelę (2004); **"Ø"** na 2 trąbki (2004); **Symfonia nr 5** (2004); **"e"** na klarnet basowy, skrzypce, marimbę i fortepian (2004); **Mygoor** na akordeon i fortepian (2004); **"Ae"**, koncert na trąbkę i orkiestrę kameralną (2005); **...here...there;...therefore...** na kwartet smyczkowy i komputer (2005); **Whose are those fingerprints** na flet piccolo, obój, klarnet, saksofon altowy i tubę (2005); **...à cinq (Concerto grosso nr 2)** na 5 fortepianów i orkiestrę (2005); **H.M.** na skrzypce solo (2005); **M.C. Escher 'Dag en Nacht'** na dwoje skrzypiec (2005); **Quo vadis...?** na puzon i klawesyn (2005); **Somnos"** na chór i orkiestrę (2005-2007); **Końcówka** na organy i sześciu narratorów do słów Adama Zagajewskiego (2006); **Niestety, już po.** na wiolonczelę i fortepian (2006); **Koncert na saksofon altowy i orkiestrę** (2006); Rekonstrukcja cz. 2 **Koncertu na obój i orkiestrę** Ludwiga van Beethovena (2006); **patrz, nic układa kosze gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit (Concerto grosso nr 3)** na obój, skrzypce i orkiestrę kameralną (2007); **Deja vu** na wiolonczelę i orkiestrę (2007); **Thumbnails** na kwartet saksofonowy (2008); **Labirynt umysłu** na saksofon altowy solo i kwartet saksofonowy (2008); **Logorhea** na komputer (2008); **Whose are these tracks...?** na flet, obój, klarnet, saksofon altowy i tubę (2008); **Aranżacja Labyrintu Pietro Locatelliego** na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (2008); **Niepokój, pewność.** na klarnet basowy, skrzypce, perkusję i fortepian (2009); **277,13 K** na 2 oboje, saksofon altowy i warstwę elektroniczną (2009); **(Barbapapa)** [wersja II] na orkiestrę smyczkową (2009); **Trainspotting (see trailer)** na puzon i tubę (2009); Aranżacja cz. 1 **"Harnasi"** Karola Szymanowskiego na kwartet klarnetowy, kwartet smyczkowy i perkusję (2009); **patrz, nic układa kosze gwiazd i tak jak ryby puszcza w błękit (Concerto grosso nr 3)** [wersja II] na skrzypce solo, kwartet klarnetowy, perkusję i orkiestrę smyczkową (2010); **Lebenszeichen** na skrzypce solo (2010); **Zanim** na puzon i warstwę elektroniczną (2010); **Sonata na klawesyn** (2010); **Będę pamiętać** [wersja I] na flet, tubę i warstwę elektroniczną (2010); **Będę pamiętać** [wersja II] na flety (jeden solista) i warstwę elektroniczną (2010); **Fuori. Koncert na 2 fortepiany, orkiestrę i warstwę elektroniczną** (2011); **Kordissimo!** na kwartet wiolonczelowy (2011); **Śnienie**, cykl pieśni na sopran i fortepian (2011); **Barbapapa-Concerto** na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2011/2024); **Aureus** na flet i harfę (2011); **Przebudzanie**, kwintet fortepianowy na dwoje skrzypiec, altówkę, wiolonczelę i fortepian (2011); **Przejścia** na sopran solo, sopran na sali ad libitum i orkiestrę, do słów Georga Trakla (2012); **Będę pamiętać** na 3 flety i warstwę elektroakustyczną [wersja III] (2012); **Deadline** na akordeon i warstwę elektroakustyczną (2012); **Księżycowy Pierrot** na aktora, flet basowy, klarnet basowy, skrzypce amplifikowane, wiolonczelę amplifikowaną, perkusję, fortepian, 4-kanałową warstwę elektroakustyczną i 8-kanałową warstwę tekstową oraz instalację video (2012); **Urku** na organy i warstwę elektroakustyczną (2012); **Przebudzanie** [wersja II] na kwartet smyczkowy z warstwą elektroakustyczną ad libitum (2012); **"UI"** na saksofon altowy i warstwę elektroakustyczną oraz video (2012/13); **Bang!** na 4 waltornie (2013); **The Moebius Strip** na 2 wibrafony, 2 fortepiany i warstwę elektroakustyczną (2013); **Concerto grosso nr 1** [wersja II] na puzon, syntezator i małą orkiestrę (2013); **Elburs** na 2 fortepiany i warstwę elektroakustyczną (2013); **Theta** na waltornię i warstwę elektroakustyczną (2013); **The Broken Cage (V2.1)** na flet, puzon, skrzypce, wiolonczelę, fortepian i warstwę elektroakustyczną (2013); **277,13K** [wersja II] na 2 oboje, rożek angielski i warstwę elektroakustyczną (2013); **Księżycowy Pierrot** [wersja II] na aktora, 8-kanałową warstwę elektroakustyczną i video (2013); **Blitz** na akordeon solo (2013); **VI Symfonia Oneirophrenia** na wideo, orkiestrę symfoniczną i warstwę elektroakustyczną (2014-15); **TriCaBeVar** na obój, skrzypce i gitarę (2014-15); **Tao. Concerto da camera nr 2** na saksofon altowy i orkiestrę kameralną, dedykacja: Per Nørgård (2015); **Kryształ i szkło** na dwie gitary (2015); **Półcienie i kontury (Concerto grosso no. 4)** (2016); **"IU"** na saksofon altowy i fortepian (2016); **Wielka fuga** na sześć gitar (2016); **Mecz** na 2 grupy młodzieży, narratora, orkiestrę smyczkową, warstwę elektroakustyczną i wideo (2016); **A Night in a Bedroom** na klarnet basowy i wideo (2016); **Quasi una fantasia. Koncert fortepianowy nr 3** (2017); **Theta** na waltornię solo (2017); **Concerto grosso nr 5** na klarnet kontrabasowy, marimbę i orkiestrę kameralną (2018); **Alpha** na saksofon altowy solo (2018); **Studium koloru** na saksofon sopranowy i 2 saksofony altowe (2018); **Panta rhei** na klarnet i orkiestrę smyczkową (2019); **Planh** na flety, skrzypce i wiolonczelę (część projektu Miłość francuska) (2019); **Drift.** Koncert na gitarę elektryczną i orkiestrę (2019); **Szlakiem nocnych motyli I** na akordeon i wiolonczelę (2019); **Szlakiem nocnych motyli II** na flet i fortepian (2019); **Kształty i przestrzenie** na kwartet smyczkowy (2019); **Mosaics I** na 2 fagoty (2020); **Mosaics II** na 2 puzony i tubę (2020); **Przestrzenie, figury, faktury** na orkiestrę smyczkową w ustawieniu przestrzennym (2020); **Unguis et rostro** na kwartet smyczkowy (2020); **Avatars – Concerto da camera no. 3** na orkiestrę kameralną (2021); **Eclat** na tubę i fixed media (2021); **Remembering Child** na akordeon, fagot, puzon, skrzypce, wiolonczelę, kontrabas, perkusję i fortepian (2021); **Saxosphere** na saksofon altowy i fixed media (2021); **Paralele** na 2 flety i fortepian (2021); **Szlakiem nocnych motyli III** na wiolonczelę, marimbę i fixed media (2021); **Szlakiem nocnych motyli IV** na wiolonczelę, perkusję i fixed media (2022); **Alosapra** na harfę solo (2022); **Klaaarr!!!** na klarnet i fixed media (2022); **December**

Skrzypce, jako instrument wszechstronny, cieszą się szczególnym zainteresowaniem kompozytora. Odnaleźć możemy w jego twórczości zarówno kompozycje solowe (*Koncert skrzypcowy nr 1 'Le quattro staggioni, Koncert skrzypcowy nr 2, H.M., Aranżacja Labyrinthu Pietro Locatelliego, Lebenszeichen, Barbapapa-Concerto*) jak i szerokie spektrum utworów kameralnych (*Kwartet smyczkowy nr 1, Kwartet smyczkowy nr 2, Trio fortepianowe, Kwartet smyczkowy nr 3, The Solitude, Concerto da camera, Sonata na skrzypce i fortepian, "Ω", "Äy", "Π", "e", ...here...there;...therefore..., M.C. Escher 'Dag en Nacht', Concerto grosso nr 3, Przebudzanie, Księżycowy Pierrot, Przebudzanie" [wersja II], The Broken Cage, TriCaBeVar , Planh, Kształty i przestrzenie, Unguibus et rostro, Remembering Child, December Evening, Festina lente. Hommage a Erasme de Rotterdam*)⁸⁶.

Evening na klarnet i kwartet smyczkowy (2022); **Peştera cu Oase** na klarnet kontrabasowy i fixed media (2023); **Raftmans' Adventures** na altówkę, klarnet i fortepian (2023); **Festina lente. Hommage a Erasme de Rotterdam** na 2 akordeony i kwartet smyczkowy (2023); **Quid autem coeli pulchrius nempe quod continet pulchra omnia** na wiolonczelę i fixed media (2023); **Epeisodion** na kwartet puzonowy (2023); **Soliloquium I** na flet basowy i fixed media (2024); **Seuil** na klarnet, fortepian i fixed media (2024).
Zob. <http://maciejjablonski.art.pl/kompozycje/>

⁸⁶ Kompozytor szczególnie interesował się formą kwartetu smyczkowego, tworząc ich aż 7.
Zob. Ibidem.

III. Zbigniew Bujarski: Concerto per archi I, na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (1979)

1. Geneza i źródła inspiracji

Powstanie *Concerto per archi I* na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową stanowiło znaczący zwrot w twórczości Zbigniewa Bujarskiego. Po wstępnym okresie fascynacji najnowszymi technikami kompozytorskimi XX wieku, kompozytor powrócił do kręgu tradycyjnego, bazującego na melodyce, tonalności, dawnych formach oraz fakturze typu impresjonistycznego i linearnego. Odnowienie gatunku koncertu instrumentalnego przez Zbigniewa Bujarskiego nosiło znamiona unikalności, w porównaniu do jego wcześniejszej twórczości. Była to druga kompozycja nowego okresu kompozytorskiego artysty, po powstałym dwa lata wcześniej *Musica domestica per archi* (1977)⁸⁷. Sama forma również nie doczekała się późniejszej kontynuacji, oprócz *Concerto per archi II* na wiolonczelę i orkiestrę smyczkową, skomponowanym 13 lat później, w 1992 roku⁸⁸.

Wśród inspiracji, przy powstaniu nowego dzieła, można dostrzec niewątpliwy wpływ dawnych form, późnoromantycznego koncertu solowego oraz barokowego concerto grosso, szczególnie w odniesieniu do obsady wykonawczej. Powrót oraz odnowienie, zarówno pod względem gatunkowym jak i melodycznym języka muzycznego minionych epok, jest dostrzegalne w holistycznym podejściu do tej kompozycji. Powstawaniu koncertu towarzyszyły silne emocje, na które wskazują słowa kompozytora zamieszczone w Księżce programowej XXIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”: „*Specyficzne potraktowanie tak gatunku, jak i formy(...) jest- być może – wyrazem wewnętrznej rozterki współczesnego człowieka, żyjącego w miłości do wielkiej tradycji kulturowej i tragicznej niepewności dnia jutrzejszego, zwanego nowoczesnością lub postępem*”⁸⁹.

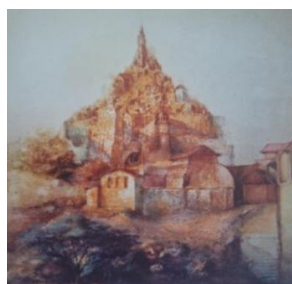
⁸⁷ T. Malecka, *Zbigniew Bujarski Twórczość i Osobowość*, Kraków 2006, str. 30.

⁸⁸ Ibidem, str. 123.

⁸⁹ Z. Bujarski, Komentarz kompozytora [w:] Książka programowa XXIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, pod red. K. Bilica, O. Pisarenko, E. Szczepańska-Malinowska, Warszawa 1980, str. 108.

Warta wspomnienia i podkreślenia, jest synestezja muzyki i malarstwa w twórczości Zbigniewa Bujarskiego, której *Concerto per Archi I* jest jednym z najważniejszych przykładów. W tym przypadku kompozytor-artysta malarz zastosował przykład odwrotnej reminiscencji muzycznej, w powstaniu cyklu dzieł malarskich pt. *Zamki*. Obraz wykończony partytury posłużył za schemat zarysu malarskiego. Dzieło muzyczne było więc oryginalnym i pierwotnym źródłem inspiracji, w stosunku do powstałego na jego bazie cyklu malarskiego⁹⁰. O swoim oryginalnym pomysśle, kompozytor wspomina w następujący sposób:

„ Był rok osiemdziesiąty któryś. Marek Stachowski poprosił mnie o jakiś rękopis: „Od różnych kolegów mam szkice czy rękopisy: od Krzysztofa (Krzysztof Penderecki) coś mam. Lutosy (Witold Lutosławski) poprosiłem o stronę rękopisu. Chciałbym mieć też coś Twojego na pamiątkę”. Odpowiedziałem: oczywiście. Ale chciałem, żeby ta partytura była jakaś ciekawa w sensie graficznym. Wziąłem rękopis Koncertu skrzypcowego (Concerto per Archi I) i akurat był taki fragment, w którym w partyturze, zaczynając od altówek, zapis rozrastał się w górę. To, pod względem graficznym ładnie wyglądało. I w tym momencie pomyślałem, dlaczego ja mu mam dawać zwyczajną kartkę z partytury. W związku z tym użyłem specjalnej techniki. Posmarowałem nuty farbą, odcisnąłem je i powstał negatyw. To mi się ułożyło w obraz zamku- trochę zamazanego. Jest tam jakaś góra i zamczysko. Podarowałem więc Markowi, w pewnym sensie rękopis, ale dodałem do tego jakąś małą umiejętność malarską. I w ten sposób powstał Zamek. Pomyślałem sobie, [...], przecież można się tak pobawić. I właściwie, ja się tym bawiłem. Każdy z tych zamków jest inny, do każdego coś dokonstruowałem, sporo jest tam architektury. A na wszystkich tych obrazach jest ta sama strona z Koncertu”⁹¹.



Zdjęcie 4, Zbigniew Bujarski: Akwarela „Zamek”

Źródło: Teresa Malecka, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2006 (Reprodukcja nr 28)

⁹⁰ T. Malecka, *op.cit.*, str. 172-173.

⁹¹ Rozmowa Teresy Maleckiej ze Zbigniewem Bujarskim, przeprowadzona w kwietniu 2002 roku. Zob. T. Malecka, *op.cit.*, str. 142.

Concerto per Archi I powstało na zamówienie Polskiego Radia i Telewizji dla Polskiej Orkiestry Kameralnej Jerzego Maksymiuka w 1979 roku⁹². Kompozycja ta zrodziła się z myślą o wybitnej polskiej skrzypaczce, Wandzie Wiłkomirskiej, której została zadedykowana⁹³. Premiera dzieła miała miejsce 10 września 1980 roku, podczas XXIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”⁹⁴. Prawykonania dokonała Wanda Wiłkomirska z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Kameralnej, pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka. Podczas swojego 44 letniego istnienia (1979-2025), koncert był wykonywany wielokrotnie przez znanych skrzypków polskich, takich jak m.in. : Wanda Wiłkomirska, Kaja Danczowska, Mieczysław Szlezer, wpisując się w repertuar wiolinistyczny polskiej sceny muzycznej .

Ze względu na swoją niewątpliwą trudność techniczną i muzyczną, do dnia dzisiejszego upublicznione zostały jedynie dwa nagrania *Concerto per Archi I* Zbigniewa Bujarskiego. Pierwsze, jako część składowa albumu dokumentującego prawykonanie koncertu, podczas Festiwalu „Warszawska Jesień”. Solistką którego była przytaczana wcześniej Wanda Wiłkomirska wykonująca partię skrzypiec solo, z towarzyszeniem Polskiej Orkiestry Kameralnej, pod dyrekcją Jerzego Maksymiuka⁹⁵. Natomiast drugie, powszechnie dostępne nagranie, stanowi rejestracja koncertu symfonicznego Filharmonii Sudeckiej, z dnia 20 marca 1988 roku, którego solistą był prof. Mieczysław Szlezer, wykonujący dzieło z towarzyszeniem orkiestry Filharmonii, pod batutą Józefa Wiłkomirskiego⁹⁶.

2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)

Profesjonalną i rozbudowaną analizę *Concerto per Archi I*, z której miałem przyjemność korzystać podczas okresu przygotowawczego, przeprowadziła prof. Teresa Malecka w monografii poświęconej prof. Zbigniewowi Bujarskiemu⁹⁷. Analiza koncertu

⁹² Z. Bujarski, *Concerto per Archi I*, PWM, Kraków 1983.

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ Ibidem.

⁹⁵ Warsaw Autumn - XXIV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej "Warszawska Jesień" - Documentary Recordings No. 3. Dostępne pod adresem: <https://www.discogs.com/es/release/12691750-Variou-Warsaw-Autumn-XXIV>

⁹⁶ Informacja oraz nagranie dostępne w profilu artystycznym prof. Mieczysława Szlezera, platformy YouTube (@mieczysawszlezer4026).

⁹⁷ T. Malecka, op.cit., str. 59-64.

obejmuje zarówno analizę formalną, ze szczegółowym graficznym schematem dzieła, jak również omówienie warstwy dźwiękowej, melodycznej, harmonicznej oraz gatunkowej w dedykowanym rozdziale monografii. *Concerto per Archi I* przeznaczone jest do wykonania przez skrzypce solo, 11 autonomicznych głosów skrzypcowych, 3 altówkowe, 3 wiolonczelowe oraz kontrabas. Aparat wykonawczy koncertu wykazuje cechy wspólne z obsadami wykonawczymi okresu barokowego, w szczególności *concerto grosso*. Struktura koncertu natomiast, związana jest ze wzorcami późnoromantycznymi, w których jednoczesiowa forma powstaje wskutek syntezy cyklu z formą sonatową⁹⁸. Bardzo ważnym i godnym odnotowania faktem jest autonomiczność głosów zespołu smyczkowego, które meandrują od pełnej niezależności, po łączenie się w poszczególne i wybrane zestawienia (mikrozespoły) wykonujące swoją linię melodyczną unisono.

W *Concerto per Archi I* wyróżnia się pięć zasadniczych części. Każda z nich może być jednocześnie postrzegana jako moduł formy cyklicznej jak i sonatowej. Większość części następuje po sobie płynnie (*attaca*), bez większych cesur czasowych. Wszystkie segmenty, mimo pozornych różnic, wykazują cechy pokrewne, które łączą ciągłość narracji. Kompozycja oparta jest na korelacji dwóch kontrastujących ze sobą tematów. Ich współgranie i wzajemne uzupełnianie towarzyszy do końca koncertu, mimo postępujących przemian, zarówno pod kątem harmonicznym jak i brzmieniowym. Temat pierwszy, powierzony pierwotnie orkiestrze, jest monumentalny, osadzony na niezwykle prostej rytmice. Towarzyszy mu wrażenie efektu widma muzyki Karola Szymanowskiego, opartego na folklorze tatrzańskim, linia melodyczna tego tematu, zarówno w orkiestrze jak i głosie solowym, składa się z pochodów gam małych- i wielkosekundowych, prowadzonych w zmiennych kierunkach. Tworzone w ten sposób skale, są nawiązaniem do trendów panujących w muzyce końca XIX wieku.

Warstwa harmoniczna tematu wykazuje cechy modalne pod kątem zestawienia i szeregowania akordów. Akordy te, o pozornym centrum trójdźwięku, mimo dobarwienia dźwiękami obcymi decydują o fizjonomii kompozycji.

Temat drugi powstał na zasadzie kontrastu w stosunku do tematu pierwszego. Krótkie wartości rytmiczne wnoszą wyraźne ożywienie. Kompozytor posługuje się, w budowaniu narracji dźwiękowej, strukturami interwałowymi opartymi na trytonach i sekundach małych. W drugim temacie, zgodnie z koncepcją kompozytorską, solista ma możliwość zaprezentowania swojej wirtuozerii instrumentalnej. Ogólny charakter kompozycji został

⁹⁸ Ibidem, str.60.

oparty na korelacji tematów głównych z pobocznymi. Kompozytor często stosował reminiscencje głównego nurtu narracji. Kompozycję cechuje charakter systemu quasi-tonalnego, mimo zastosowania materiału 12-tonowego i ćwierćtonowego. Quasi-tonalność jest obecna zarówno w kierunku wertykalnym jak i horyzontalnym. Zastosowanie synestezji środków dźwiękowo-barwowych, tworzy oryginalny i unikatowy język, cechujący twórczość Zbigniewa Bujarskiego.

Ciekawym, bardzo oryginalnym zabiegiem, jest powierzenie soliście elementu melodycznego koncertu, dominującego pod względem ekspresji i wyrazu, nad aparatem orkiestrowym. Natomiast orkiestra góruje nad solistą licznymi efektami wirtuozowskimi. Sam kompozytor, problematykę tę wyartykułował w następujący sposób:

„Tytuł kompozycji [...] sugeruje nieco inny, niż zazwyczaj [...] charakter muzyki koncertującej. Partia solowa, zanotowana jest w partyturze stosunkowo prosto, bez żadnych efektów wirtuozowskich, natomiast duże trudności techniczne zawarte są w partii orkiestry smyczkowej. Typ solowej wirtuozerii romantycznej nie odpowiadał kompozytorowi”⁹⁹.

3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem.

W analizie problematyki interpretacyjno-wykonawczej *Concerto per Archi I* Zbigniewa Bujarskiego, zdecydowałem się na nierozdzielanie warstwy interpretacyjno-emocjonalnej koncertu, od czynników wykonawczych, takich jak: metryka, barwa, kolorystyka czy dynamika. Moje podejście do tej niezwyklej kompozycji, opieram na związkach kompozytora z dziedziną sztuki, jaką jest malarstwo. Wszystkie aspekty techniczne budują w tym wypadku całość formy i są podrzędne w stosunku do głównego nurtu, którym jest przekaz emocjonalny. *Concerto per Archi I* nie posiada numeracji taktowej. W ramach analizy posługiwać się będę numerami stron w partyturze oraz zanotowanymi określeniami literowymi.

⁹⁹ Ibidem, str. 64.

Część I (str. 1-23, Litery A*-D)

Część pierwsza koncertu, zawarta w pierwszych 23 stronach partytury lub w obrębie oznaczeń literowych głosu solisty (do litery E), oparta jest na dwóch tematach, tworząc quasi ekspozycję formy sonatowej. Pierwsze 28 taktów budujących charakter pierwszego tematu, oddanych zostało wyłącznie zespołowi smyczkowemu (strony 1-6 partytury). Monumentalne brzmienie, oparte na skali sekundowej, budzi skojarzenie z twórczością Karola Szymanowskiego, opartą na folklorze tatrzańskim, szczególnie z jego II koncertem skrzypcowym. Powolne, paralelne akordy, utrzymane najczęściej w relatywnie długich wartościach (półnuty), wprowadzają słuchacza w górski świat, w którym wieczność i siła, oddzielona jest wyraźnym konturem od ludzkości. Budujący wyraz wstęp orkiestry utrzymany jest w dynamice *f*, bez najmniejszych zmian i cieniowania dynamicznego. Kompozytor zastosował w tym fragmencie częste zabiegi polimetryczne (takty 2/4, 3/4, 4/4, 5/4, 6/4, 14/4 i 4/4+1/8), potęgujące wrażenie nieprzewidywalności i zmienności. Jedynym odstępstwem od prostej, w tym okresie, faktury jest częsta polirytmia bazująca na wartościach nieregularnych (triole, kwintole i septole). Ogólny wyraz wstępu zespołu smyczkowego utrzymany jest w niezwykle emocjonalnym nastroju, ocierającym się o wręcz egzystencjalny smutek.

Wprowadzenie głosu solowego w takcie 29 (litera B), poprzedzone jest cezurą (‘), oddzielającą zdecydowanie pierwszy segment tematu, od jego dopełnienia. Wejście skrzypiec rozpoczyna efekt *subito*, przenoszący dynamikę do poziomu *pp* (lub nawet *ppp* w zespole smyczkowym), połączonego z wydatnym *crescendo* do poziomu *mf* w obrębie jednego taktu (2/4). Efekt ten ma na celu wyłonienie głosu solowego z brzmienia całego zespołu. Głos solowy, dzięki wprowadzeniu w wyższym rejestrze niż zespół smyczkowy, ma możliwość przejęcia narracji zarówno barwowej jak i dynamicznej. Statyczna partia orkiestry, oparta w przeważającej mierze na długich wartościach, w znacznym stopniu pomaga w przejęciu inicjatywy przez solistę. Skrzypek może wykorzystać wyższe pozycje pozostając na strunie A, które umożliwią mu zastosowanie cieplejszej i bardziej nosowej barwy. Solista na przestrzeni 11 taktów, po początkowym wyniesieniu ponad organizm orkiestrowy, stapia się z nim brzmieniowo w końcowej fazie (str. 9). W celu dopełnienia pierwszego tematu, kompozytor ponownie oddaje głos orkiestrze (str. 9-10).

Przykład 1, *Concerto per Archi I*, Litera B (Temat I).

Drugi temat i jego zasadniczy charakter wprowadza partia głosu solowego. Chcąc pobudzić narrację, kompozytor sugeruje wyraźną zmianę tempa, które ożywione jest poprzez zastosowanie zdecydowanie krótszych wartości rytmicznych w całym aparacie orkiestrowym. Solista, który jest na pierwszym planie, prowadzi swą opowieść o charakterze heroicznym. Silnie schromatyzowana partia solowa przenika się w regularnej i nieregularnej rytmice (triolowej, kwintolowej i septolowej). W czasie trwania tego segmentu (do litery C), kompozytor zastosował po raz pierwszy ćwierćtony.

Przykład 2, *Concerto per Archi I*, Litera B (Temat II).

Dalszy przebieg drugiego tematu pomiędzy literą C i D (14-18 strona partytury), prowadzony jest w sposób, który wydał mi się fascynujący. Stosowana przez Bujarskiego technika aleatoryczna, przede wszystkim w partii orkiestrowej, uzupełniona jest o rytmikę *senza misura* w głosie solowym. Akompaniament orkiestry charakteryzują bardzo szybkie przebiegi gamowe, oparte na autonomicznych i aleatorycznych liniach melodycznych naśladowujących roje owadów. Każda figura aleatoryczna posiada przypisany do niej czas (12-15", 4", 4", 7"). Głos skrzypcowy natomiast prowadzi swoją własną i odrębną opowieść. Mimo pozornej dowolności rytmiki *senza misura*, ten 45 sekundowy aleatoryczny fragment musi być dokładnie dopracowany z dyrygentem. W obrębie tego segmentu, kompozytor stosuje zróżnicowane techniki skrzypcowe: flażolety naturalne i tryle. Zakończenie tego aleatorycznego przebiegu oddane jest soliście w formie solowej kadencji. W ramach niej, skrzypek ma jedną z nielicznych możliwości popisania się swoim kunsztem wirtuozowskim. Pochód dwudźwięków oparty na rozszerzonej gamie chromatycznej stopniowo prowadzi, poprzez graficzną notację rytmu, do uspokojenia i zwolnienia.

The image displays a musical score for Violin I, labeled 'Litera C'. It consists of five staves of music. The first staff begins with a circled 'C' and a downward arrow labeled '1' with '12-15"' below it. The dynamics range from *mp* to *f* and *stacc.*. The second staff continues the melodic line. The third staff has a downward arrow labeled '2' with 'ca 4"' below it, followed by another arrow labeled '3' with 'ca 4"' and a third arrow labeled '4' with 'ca 7"', with dynamics including *pp*. The fourth staff features a trill marked 'tr' and a downward arrow labeled '5' with 'ca 15"', with dynamics *mp* and *f*. The fifth staff shows a chromatic scale with a graphic notation of rhythmic values below it.

Przykład 3, *Concerto per Archi I*, Litera C.

Zakończenie pierwszej części koncertu, występujące pomiędzy literami D i E (18-23 strona partytury), to powrót do materiału rytmiczno-dźwiękowego pierwszego tematu. Odstępstwem od spokojnego i doniosłego charakteru, jaki poprowadzony został w początkowej fazie koncertu, są liczne glissanda, które realizowane przez solistę, wprowadzają element wielkiego napięcia emocjonalnego. Ich retoryka może być porównana do skargi przeciwko światu zastanemu, ludzkiemu, który tak często różni się od harmonii natury.

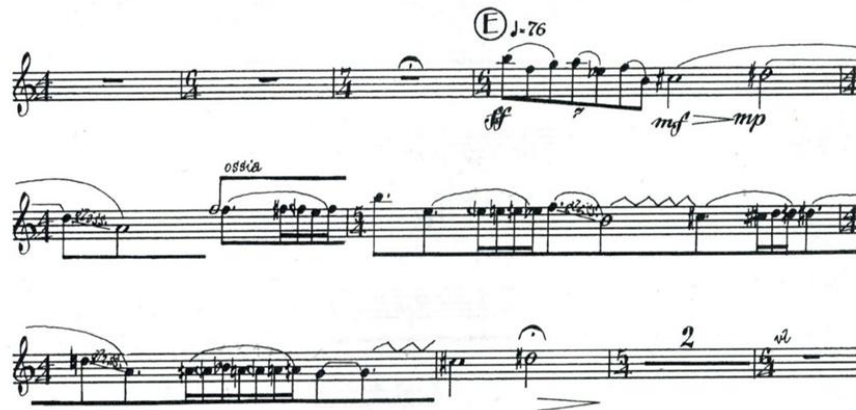


Przykład 4, *Concerto per Archi I*, Litera D.

Część II (str. 24-43, litery E-H)

Część drugą koncertu (Litera E), rozpoczyna nawiązanie do materiału dźwiękowego drugiego tematu. Wprowadzenie głosu solowego uwypuklone zostało zastosowaniem zjawiska *subito* (*pppp-fff*). Rytmika poprowadzona została przez kompozytora w sposób znany z I części kompozycji. Panująca polimetria (nieomalże każdy takt posiada inne metrum: 6/4, 4/4, 5/4) uzupełniona została notacją dźwięków w systemie *senza misura*. Partia solisty wykorzystuje techniki kompozytorskie używane już uprzednio takie jak glissando i skalę ćwierćtonową oraz wykonawczą, szeroką wibrację. Dodatkowym wyzwaniem jest wprowadzenie krótkiego dwugłosu z zastosowaniem skali ćwierćtonowej. Niezbędnym środkiem technicznym dla prawidłowego wykonania, które jednocześnie buduje dalsze napięcie emocjonalne frazy, jest wprowadzenie ekstensji w aplikaturze aparatu lewej ręki. Krótki łącznik pomiędzy literą E i F (str. 25-26),

tradycyjnie powierzony został zespołowi smyczkowemu, który poprzez motywy rytmiczne i melodyczne, korzysta z materiału drugiego tematu.



Przykład 5, *Concerto per Archi I*, Litera E.

Litera F (str. 27-35) nawiązuje, pod względem melodycznym, rytmicznym oraz ekspresji, do charakteru drugiego tematu. Nie jest to jednak dokładne zapożyczenie a głęboko przetworzony materiał. Kompozytor poprzez powtórzenia motywów oraz bardzo wyrazistą artykulację rytmiczną stara się zaznaczyć doniosłość tego fragmentu. Jako wykonawca i interpretator, odczuwałem za każdym razem, ekstrawertyczną chęć prezentacji jednostkowego świata osobowości, zatopionego w zgiełku życia codziennego, absolutnie mistrzowsko imitowanego przez wirtuozowską orkiestrację. Litera F wymaga perfekcji aparatu gry prawej ręki, ukierunkowanego na wydobywanie dźwięku, jego natężenie i utrzymanie prymatu wolumenu nad zespołem. Wykorzystanie technik prędkości smyczka, zmian płaszczyzn dostosowanych do warstwy emocjonalnej, umożliwia osiągnięcie pełnej kulminacji. Niezbędnym środkiem wyrazu jest również planowe i ciągłe używanie wibracji.



Przykład 6, *Concerto per Archi I*, Litera F.

Litera G (str. 36-39) o charakterze wirtuozowskim, jest jednym z nielicznych miejsc, w którym solista ma możliwość zaprezentowania pełni swoich możliwości technicznych i wyrazowych. Karkołomne przebiegi gamowe, utrzymane w konwencji septol trzydziestodwójkowych, wymagają zastosowania autorskiej aplikatury. Ciągłe zmiany płaszczyzn, pozycji, przy mocno schromatyzowanym, nieregularnym materiale dźwiękowym, to elementy natury technicznej, z którymi zmierzyć się musi wykonawca przygotowujący dzieło Zbigniewa Bujarskiego.

W kolejnym odcinku, kompozytor dołącza nowe wyzwania, którymi są naprzemienne regularne i nieregularne grupy rytmiczne, z zastosowaniem skali ćwierćtonowej oraz potęgującego wyraz glissanda. Cały segment przynależny literze G, prowadzony jest w rytmice polimetrycznej (6/4, 4/4, 6/4, 2/4, 3/4, 2/4), która wymaga ścisłej współpracy z dyrygentem oraz bardzo klarownego wykonania. Partia zespołu smyczkowego pogłębia napięcie, prowadząc współzawodnictwo z instrumentem solowym.

Przykład 7, *Concerto per Archi I*, Litera G.

Litera H (str. 39-43) wprowadza materiał dźwiękowy o znanym już charakterze pierwszego tematu. Zastosowanie dłuższych wartości rytmicznych uspakaja i niweluje napięcie emocjonalne. Głos solowy dwukrotnie burzy osiągniętą równowagę, „wtargnięciem” z ekspansywną rytmiką w dynamice *forte fortissimo*, która sukcesywnie

spowalnia tempo i przekształca się w strukturę *senza misura* (ad libitum). Segment ten pełni rolę łącznika, który wprowadza słuchacza w nowy nastrój, kolejnej części koncertu.

Przykład 8, *Concerto per Archi I*, Litera H.

Część III (str. 44-53, Litery I-J)

Część III *Concerto per Archi I* jest najkrótszym objętościowo fragmentem koncertu o homogenicznej budowie i doborze technik, zarówno skrzypcowych jak i kompozytorskich. Podzielona została na dwa okresy przypisane literom I oraz J.

Litera I (str. 44-48) oparta została na metrycznym systemie, któremu podlega orkiestra smyczkowa. Głos solowy natomiast prowadzony jest bez określonej rytmiki *senza misura*. Znaczącym wyzwaniem dla solisty jest utrzymanie głosu w ramach systemu metrycznego orkiestry, któremu osobiście się nie podlega. Prowadzi to do realnej rytmicznej quasi improwizacji. Miejsce to wymaga wyjątkowej współpracy z dyrygentem, by formowanie frazy przebiegało w ramach pracy całego zespołu. Wykorzystana przez kompozytora technika flażoletowa, podkreśla efekt zmiany kolorystyki. Aby zwielokrotnić efekt poczucia nierealności, dodałem do flażoletów lekką wibrację, podkreślając punktową naturę linii melodycznej.

Przykład 9, *Concerto per Archi I*, Litera I.

Litera J (str. 49-53) nawiązuje do struktury poprzedniego fragmentu. Jej podstawową różnicą jest rezygnacja z techniki flażoletowej oraz wzmożona ruchliwość głosów orkiestrowych. Kompozytor, wspierając linearny przebieg frazy, wprowadza zmieniającą się wielokrotnie dynamikę. Amplituda zastosowanej dynamiki jest ekstremalna, zawierająca się w przedziale od *pppp* do *fff*. Wykorzystanie coraz większego materiału dźwiękowego połączonego z jaskrawą dynamiką, prowadzi do świadomego uwypuklenia kulminacji, która osiągnana jest wspólnie z orkiestrą. Na podkreślenie zasługuje wysoki współczynnik wirtuozerii, zarówno w głosie solowym (efektowne pochody ze skokiem nonowym) jak i w orkiestrze. Końcowy fragment, tradycyjnie doprowadza do uspokojenia, odprężenia i rozładowania emocji, przed kolejną częścią koncertu.

Przykład 10, *Concerto per Archi I*, Litera J.

Część IV (str. 54-78, Litery K-T)

W części czwartej, patrząc pod kątem formalnym, rozpoznać możemy reprzykę koncertu. Jej cechy są najbardziej widoczne dzięki zastosowaniu tożsamego materiału dźwiękowego i metrorhythmiki (w szczególności odcinek Tempo I). Należąca do niej litera

K (str. 53-54), jest poświęcona całkowicie zespołowi smyczkowemu. Fragment ten posiada własne określenia agogiczne: Presto, Tempo I. W materiale dźwiękowych obserwujemy powrót do idei, znanych z początku koncertu.

Litera L (str. 55-56) nawiązuje do ogółu zjawisk muzycznych omawianych wcześniej fragmentów, liter H, E oraz C. W stosunkowo krótkim czasie, kompozytor używa przetworzonych, przeniesionych do wyższego rejestru oraz zdecydowanie wzbogaconych i urozmaiconych, motywów pierwszego tematu. Metrytmika tego fragmentu oparta jest na 14 aleatorycznych odcinkach czasowych, wahających się pomiędzy 3-4", 4-5" a nawet 10". Solista prowadzący narrację, płynnie wykonać musi wiele elementów wymagających technicznie: pochody dwudźwięków, efektowne podejścia, egzaltowaną linię melodyczną prezentowaną za pomocą glissanda oraz kaskadę chromatycznej gamy dwudźwiękowej.

The image displays a musical score for Letter L, consisting of five staves of music. The score is marked with a circled 'L' at the beginning. The measures are numbered 15 through 28. Above the staves, there are agogic markings indicating durations: 4-5" (measures 15, 16, 17), 3-4" (measures 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 27, 28), and ca 4" (measures 22, 23, 24, 25, 27, 28). Measure 26 is marked with ca 10". Dynamics include mp (measures 17-20), f (measure 27), and pp (measures 27-28). The music features a variety of rhythmic patterns, including dotted rhythms, eighth notes, and sixteenth notes, as well as glissandi and chromatic passages.

Przykład 11, *Concerto per Archi I*, Litera L.

Litera M (str. 57-59), ponownie oddana zespołowi smyczkowemu, zwiastuje zbliżający się finał koncertu. Wykorzystuje radykalne skrócenie wartości rytmicznych mających na celu uzyskanie wrażenia pozornego przyśpieszenia tempa. W literze tej kompozytor, na krótko, wraca do regularnej, metrycznej rytmiki.

Przykład 12, *Concerto per Archi I*, Litera M-N.

Litera N (str. 60-62) jest ostatnią reminiscencją trzeciej części koncertu (Litera L). Materiał dźwiękowy nie jest identyczny lecz struktura, wykorzystane techniki kompozytorskie i skrzypcowe, są z nimi tożsame. Segment ten jest utrzymany w dynamice *p*, przy jednoczesnym użyciu tłumika w partii skrzypiec solo (*con sordino*). Litera O (str. 62-68) pełni funkcję wprowadzenia orkiestrowego do finału koncertu. Tradycyjnie budowa nastroju i charakteru została tu powierzona zespołowi smyczkowemu. Wszystkie głosy orkiestrowe wykonują niezwykle skomplikowaną, wirtuozowską linię melodyczną, która wprowadzić ma solistę i publiczność w oczekiwany, wirtuozowski finał kompozycji. Poziom trudności technicznej partii zespołu smyczkowego należy do ekstremalnych. Fragment ten urozmaica biegunowa dynamika, oparta na zasadzie kontrastu (*ff* > *ppp*).

Litera P (str. 69-72) rozpoczyna burzliwy finał koncertu, zbudowany na bazie trzech dwutaktowych motywów muzycznych. Początkowo, na przestrzeni pierwszych dwóch taktów, skrzypce solo prowadzą agresywną retorykę opartą na dysonansowych zestawieniach non małych oraz wielkich co w stosunku do płynnej narracji orkiestrowej, uwypukla dynamika (*fff*) oraz regularna akcentacja. Kolejne dwa takty prowadzą do

obrazu szalonego pościgu oraz kaskady emocji, burzy dźwiękowej, silnie schromatyzowanej linii melodycznej. Niezależnie od doświadczenia, jest ona wyzwaniem dla skrzypka. Każda sekwencja jest unikatowa, potrzebująca indywidualnego rozwiązania technicznego. Aplikatura, która nie może być niczym skrępowana, musi zostać dostosowana do preferencji i możliwości wykonawcy. Ostatni motyw Litery P, należy do orkiestry, która kontynuuje narrację muzyczną o tym samym charakterze.



Przykład 13, *Concerto per Archi I*, Litera P.

Litera R (str. 73-75) jest drugą częścią finału. Zachodzą w niej podobne zjawiska jak w jego początkowej fazie. Jednakże nastrój jest już wyraźnie spokojniejszy i stonowany. Całość utrzymana jest w dynamice *mf*, z licznymi wychyleniami dynamicznymi. Występuje w niej również nowy materiał melodyczny, nadający powagi i pewnej formy muzycznego sarkazmu. Solista, za pomocą dominującej nad orkiestrą rytmiki i melodyki, ma możliwość kreowania przebiegu i prowadzenia we wskazanym kierunku całego zespołu.

Przykład 14, *Concerto per Archi I*, Litera R.

Litera S (str. 76-77) jest łącznikiem pomiędzy finałem a codą koncertu. Tranzycję prowadzi tutaj zespół smyczkowy, stopniowo uspokajający i tonujący emocje, do którego doprowadził finał.

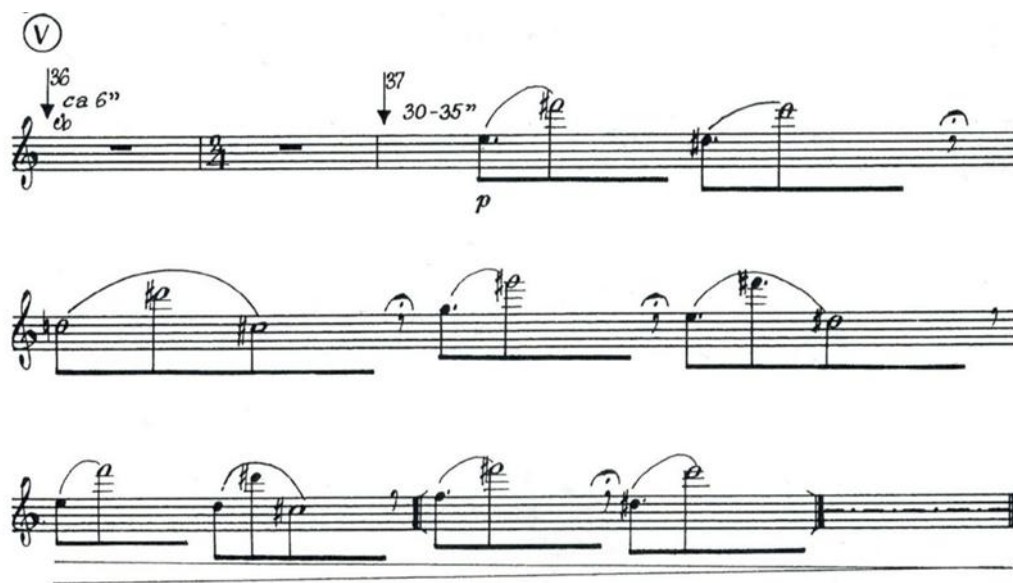
Część V/ Coda (str. 78- 80, Litery T-V)

Zakończenie koncertu, coda, zbudowana jest w sposób symetryczny. Dwa segmenty T i V, odpowiadające sobie pod względem charakteru i materiału dźwiękowego, przedzielone są krótkim łącznikiem orkiestry (U).

Litera T (str. 77-78) podzielona jest na dwa quasi aleatoryczne fragmenty trwające odpowiednio 8'' i 15''. Na bazie nieruchomego akordu orkiestrowego, solista prowadzi linię melodyczną opartą na zestawieniach nonowych. Całość utrzymana jest w dynamice *pp* i kolorze szarości. Materiał dźwiękowy nawiązuje do finału, lecz w niezwykle smutnym, kontemplacyjnym nastroju, zwiastującym zbliżanie się do kresu kompozycji. Głównym zadaniem solisty jest twórcze nadanie ram czasowych i wycucie *momentum* kody. Pomostem pomiędzy Literą T i V jest krótki, 12 taktowy łącznik orkiestrowy (Litera U, str.79). Jest on utrzymany w charakterze korelującym z nastrojem cody: smutku, szarości i głębokiej refleksji.

Przykład 15, *Concerto per Archi I*, Litera T.

Litera V (str.80) jest ostatnią odsłoną i zakończeniem koncertu. Solista, wykorzystując zbliżony materiał dźwiękowy do fragmentu T, buduje samodzielnie zakończenie kompozycji. Powtarzane i przerywane zestawienia nonowe prowadzą aż do ostatecznego końca. Dobór ilości powtórzeń zależy wyłącznie od solisty, któremu zastosowany w tym miejscu aleatoryzm, umożliwia sięgnięcie do własnej inwencji twórczej.



Przykład 16, *Concerto per Archi I*, Litera V.

4. Tradycja wykonawcza.

Niestety ze względu na nieodżałowaną przez środowisko śmierć prof. Zbigniewa Bujarskiego w 2018 roku, nie miałem szczęścia osobiście poznać autora wykonywanej przez mnie kompozycji. Jednak dzięki tradycji wykonawczej i żywej jeszcze pamięci, korzystać mogłem z doświadczeń wielu artystów, kompozytorów oraz pedagogów związanych z uczelnią krakowską i nie tylko. W ten sposób poznawałem przez okres studiów doktoranckich specyfikę języka kompozytorskiego oraz *modus vivendi* prof. Zbigniewa Bujarskiego. Szczególnie oddziaływały na mnie rozmowy prowadzone z prof. Kają Danczowską, prof. Piotrem Tarcholikiem, prof. Mieczysławem Szlezerem a także prof. Romanem Lasockim, przywołujące pamięć kompozytora oraz złożoność jego kompozycji, zarówno pod kątem skrzypcowym jak i formalnym.

IV. Wojciech Widłak: „Figury w kolorze tła” – rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową (2016)

1. Geneza i źródła inspiracji

Geneza powstania powyższego dzieła związana jest z programem, prowadzonym przez Instytut Muzyki i Tańca (w ramach środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego) pt. „Kolekcje- priorytet „Zamówienia kompozytorskie 2016-2017”¹⁰⁰.

Figury w kolorze tła, rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową Wojciecha Widłaka, ukończona została 23 marca 2016 roku¹⁰¹. Utwór dedykowany został wybitnej skrzypaczce związanej z ośrodkiem krakowskim, prof. Kai Danczowskiej. Pierwsze publiczne wykonanie odbyło się 16 kwietnia 2016 roku w Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Krakowie, podczas 28. Międzynarodowego Festiwalu Kompozytorów Krakowskich¹⁰². Wykonawcami byli: prof. Kaja Danczowska (skrzypce solo) oraz Orkiestra Stołecznego Królewskiego Miasta Krakowa Sinfonietta Cracovia, pod dyrekcją Bassema Akkiki. Od czasu prawykonania, do momentu mojego autorskiego koncertu „Muzyka Figur”, który odbył się 31 października 2024 roku, kompozycję wykonano kilkakrotnie¹⁰³.

Na podstawie rozmów z kompozytorem, prof. Wojciechem Widłakiem, założyć mogę, że źródła inspiracji przy powstawaniu rapsodii, są wielopłaszczyznowe. Z jednej strony wielki wpływ na genezę mają źródła literackie. Cykl wierszy o tematyce egzystencjalnej współczesnego poety Tadeusza Dąbrowskiego, wydanych w tomiku pt. „Czarny kwadrat”, niewątpliwie poruszył twórczą imaginację kompozytora¹⁰⁴. Cytat wiersza, pod tym samym tytułem, wzbogacił ostatnią stronę partytury:

„(...) *Ktoś, kto bezzwłocznie pojawia się i znika jak czarny kwadrat na czarnym tle*”¹⁰⁵.

¹⁰⁰ W. Widłak, FIGURY W KOLORZE TŁA, Rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową, Collections – Composers’ Commissions 2016-2017.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ Ostatnim koncertem poprzedzającym mój własny, było wykonanie promotora niniejszej pracy doktorskiej, prof. Piotra Tarcholika z Orkiestrą Kameralną AMKP pod dyrekcją prof. Macieja Tworka.

¹⁰⁴ <https://culture.pl/pl/dzielo/tadeusz-dabrowski-czarny-kwadrat>

¹⁰⁵ Zob. W. Widłak, FIGURY W KOLORZE TŁA, Rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową, Collections – Composers’ Commissions 2016-2017.

Z drugiej strony także sylwetka i osobowość prof. Kai Danczowskiej miała niewątpliwy bezpośredni wpływ na powstanie rapsodii. Wojciech Widłak przyznaje, że walory wykonawcze artystki takie jak ciepło dźwięku, klarowność, wirtuozeria, wrażliwość i wycucie czasu odgrywały niebagatelną rolę podczas procesu komponowania. Skrzypaczka i jej możliwości pozwalały na twórczą inspirację, nieograniczoną ani pod względem muzycznym ani technicznym.

2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)

Przygotowując rapsodię na skrzypce i orkiestrę smyczkową „Figury w kolorze tła” Wojciecha Widłaka, pracę nad kompozycją rozpocząłem od analizy formy. Rapsodia składa się z sześciu zasadniczych części: **Esitando**; **Presto Fluente**; **Veloce**; **Energico**, **Poco Piu Lento**; **Largo**, **Sospeso**; **Molto Calmo**, **Passo Ultimo**. Ich nazewnictwo należy postrzegać na dwóch płaszczyznach, związanej z charakterem oraz agogicznej. Każda część posiada swój unikalny nastrój, nacechowany kolorystyką brzmienia oraz efektów sonorystycznych. Charakterystyczne tytułowe figury tworzą motyw przewodni kompozycji. Rytmika potraktowana została przez kompozytora metrycznie, za wyjątkiem zwieńczenia dzieła, w postaci krótkiej solowej kadencji o charakterze improwizacyjnym. Wojciech Widłak stosuje polimetrię oraz polirytmie na przestrzeni całej rapsodii. Rytm, barwa, kolorystyka są podstawowymi środkami w budowie warstwy emocjonalnej kompozycji. Rapsodia jest kompozycją o niezwykle wręcz przekazie emocjonalnym. Zastosowana skala ćwierćtonowa, często połączona z szerokim glissandem, potęguje nastrój przenikania się sfer, figur i materii.

Esitando: składa się z 40 taktów, podzielonych na 5-6 taktowe zdania muzyczne. Początkowa regularność zdań muzycznych ulega wydłużeniu wraz z biegiem czasu. Skrzypcowy głos solowy zdecydowanie dominuje nad akompaniamentem prowadzonym przez orkiestrę smyczkową.

Presto Fluente: trwa pomiędzy 41 a 80 taktem kompozycji. Część oparta jest na kadencji solisty, która prezentuje zróżnicowane figury rytmiczne w wirtuozowskiej formie. Nastrój bazuje na wszechobecnym glissandzie.

Veloce: rozpoczyna się w 81 takcie, a kończy w 145. Budowa części opiera się na dwóch segmentach o wyraźnie ożywionym i płynnym charakterze, połączonych łącznikiem. Każdy z nich zbudowany został z 2-3 taktowych fraz muzycznych. Łącznik

stabilizujący wyraz, jest również kulminacją. Część prowadzona jest w fakturze homofonicznej.

Energico, Poco Piu Lento: jest krótką częścią składową rapsodii, posiadającą 26 taktów (t. 146-172). Jej celem nadrzędnym jest przeprowadzenie głównej kulminacji utworu a następnie rozproszanie i uspokojenie atmosfery wrzenia. Swoim brzmieniem przywołuje skojarzenia efektu widma *Trenów* K. Pendereckiego. Partia zespołu smyczkowego zyskuje na znaczeniu, będąc jeżeli nie głównym, to równoważnym czynnikiem budowania napięcia i emocjonalnej strony kompozycji.

Largo, Sospeso: jest najkrótszą, 15 taktową, częścią utworu (t. 173-188). Stanowi formę reprzyzy, przypominającej główne figury rytmiczno-brzmieniowe. Zastosowana polirytmia połączona z przenikającą się figurą wibracyjno-glissandową, prowadzi rapsodię ku nowej odsłonie na poziomie emocjonalnym.

Molto Calmo, Passo Ultimo: to najdłuższa część, trwająca pomiędzy 189 a 276 taktami, a nawet dłużej, uwzględniając 30" improwizacyjną kadencję, wieńczącą utwór. Część ta, mimo wykorzystania podobnych środków wyrazu lub nawet cytatów melodyczno-rytmicznych, posiada inny nastrój. Cechuje ją niezwykła głębia, którą porównać można do filozoficznego „ból świata” (Weltschmerz). Część zakończona jest kadencją improwizacyjną solisty, oddającą nastrój i przepływ emocji w sposób quasi onomatopieczny kompozycji Wojciecha Widłaka.

Figury w kolorze tła wykorzystują obsadę wykonawczą składającą się z: głosu skrzypcowego solo, 11 skrzypiec podzielonych na dwie grupy, 4 altówek, 4 wiolonczel oraz kontrabas. Kompozycja należy do wymagających pod względem współpracy solisty, dyrygenta i zespołu smyczkowego, ze względu na mnogość zjawisk agogicznych, efektów technicznych, rytmiki oraz wymaganą krystaliczną intonację w, niekiedy bardzo wymagających, zestawieniach harmonicznym.

3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem.

Analizę problematyki interpretacyjno-wykonawczej kompozycji *Figury w kolorze tła*, rapsodii na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową Wojciecha Widłaka, prowadzić będę w sposób łączący ogół elementów. Skłania mnie ku temu, podobnie jak w *Concerto per Archi I* Zbigniewa Bujarskiego, nierozzerwalność i korelacja czynników techniczno-wykonawczych, tożsamy dla skrzypiec, z wyrazem emocjonalnym dzieła. Przygotowując rapsodię, do publicznego wykonania, zauważyłem niezwykle połączenie sfery wyrazowej z innymi faktorem, budującym obraz dzieła. W celu osiągnięcia pełni, w wymiarze emocjonalnym, starałem się podejść z pietyzmem do każdego elementu, zawartego w kompozycji: figuratywnej rytmiki, bogatej kolorystki, wyrazistej agogiki i zastosowanej pełnej palecie środków technicznych i artykulacyjnych. Rapsodia jest utworem stawiającym wyzwania, przed wykonawcą, na wysokim poziomie. Opanowanie podczas wykonywania figur rytmicznych, złożone techniki skrzypcowe zarówno dla aparatu prawej jak i lewej ręki, biegłość gry, świadome wykonanie wszystkich zjawisk sonorystycznych, żarliwość dźwięku poziomowana intensywnością wibracji to krótkie zarysowanie problematyki skrzypcowej, tożsamej dla kompozycji Wojciecha Widłaka. Po spełnieniu tych jakże istotnych przesłanek, *Figury w kolorze tła* gwarantują swojemu wykonawcy niezwykle piękno, na wielu poziomach i płaszczyznach.

Część I/ Esitando (t. 1-40)

Pierwsza część rapsodii rozpoczyna się prezentacją charakterystycznej figury, która stanie się motywem przewodnim dzieła (t. 1-12). Głos solowy prezentuje wspomnianą figurę, w dwóch symetrycznych zdaniach muzycznych (6+6). Rozpoczyna ją od impulsywnego *forte* pojawieniem się wyartykułowanych grup rytmicznych. Początkowo nieregularnych kwintoli i trioli, by przeistoczyć się w regularne wartości punktowane, które dzięki ligaturom tracą oparcie w pełnych częściach taktu. Materiał rytmiczny motywu, bazujący na jednym dźwięku (d1), wzmocnionym unisonem pomiędzy strunami D i G, przypomina zwalniające wahadło. Jest to niewątpliwie nawiązanie do nazwy części (wł. *Esitare*-wahać się). Dynamika, w obrębie każdego z początkowych zdań muzycznych, wycofuje się z poziomu *f* do *ppp*. Połączenie materiału

orkiestrowego ze specyficzną barwą flażoletów sprawia wrażenie przenikania tytułowej figury z tłem (kolorystycznym). Drugie zdanie (t. 6-12) wykorzystuje ten sam materiał rytmiczno-melodyczny w głosie solowym, przy niewielkim rozszerzeniu brzmienia zespołu smyczkowego. Cały okres muzyczny zamyka pauza generalna. Dyscyplina rytmiczna i dobra komunikacja z dyrygentem stanowi podstawowy faktor trudności części początkowej *Esitanda*.

ESITANDO $\text{♩} = 66$ dla Kai Danczowskiej / to Kaja Danczowska Wojciech WIDŁAK (2016)

The musical score consists of three staves. The first staff starts with a treble clef, a common time signature (6/8), and a key signature of one sharp (F#). The tempo is marked 'ESITANDO' with a quarter note equal to 66. The score includes dynamic markings such as *sim.*, *f impulsivo*, *ppp*, and *f*. It also features performance instructions like *come prima* and *glissando*. Fingering numbers (0, 5, 3) are placed above notes. Measure numbers 5 and 10 are enclosed in boxes on the left margin.

Przykład 17, *Figury w kolorze tła*, takty 1-13.

Kolejne dwa zdania muzyczne (t. 13-23), prowadzą rozwój strony wyrazowej. Wprowadzają one, dzięki sukcesywnie opadającej skali ćwierćtonowej, uczucie rzewności, smutku i żałości. Rytmika oparta na kontrastujących regularnych i nieregularnych wartościach potęguje to zjawisko. Pod względem technicznego wykonawstwa figura staje się bardziej skomplikowana, przez wprowadzenie zmiany strun. Jeden dźwięk (początkowo b2, następnie a2), zmienia swoje położenie na gryfie, wykorzystując struny A,D,G. Prowadzi to również do zmian barwy. Orkiestra poprzez naprzemienne wyciszane *glissando* wprowadza nastrój falowania całej faktury.

Okres końcowy tej części przypada na takty 24-40. Kompozytor osiąga w nich pierwszą kulminację. Początkowo (t. 24) zaskakuje niespodziewaną akcentacją w dynamice *f*, jednocześnie prowadząc wyciszenie każdego taktu indywidualnie. Niewielkim utrudnieniem jest włączenie, do charakterystycznego motywu, skali ćwierćtonowej. Zmiany intonacyjne muszą być zauważalne dla słuchacza (t. 27-29). Kulminację części rozpoczyna zespół smyczkowy (t. 30-33). Szczytowy fragment *Esitanda* (t. 34-35) uzyskany został poprzez zagęszczone brzmienie skali ćwierćtonowej

potęgowane wprowadzeniem synkopy oraz ostrymi *sforzando* solisty. Diminuendo w trzech ostatnich taktach (t. 36-38) powoduje rozluźnienie i wyciszenie. Solista kończy część prowadząc szybkie, dowolne rytmiczne bariolaże, oparte na flażoletach (a1, a2). Ich legatowe łączenie usytuowane zostało pomiędzy strunami D i A. Wolumen brzmienia solisty i zespołu doprowadzony do poziomu *ppp*, naturalnie kończy *Esitando*.

Przykład 18, *Figury w kolorze tła*, takty 24-40.

Część II/ Presto Fluente (t. 41-80)

Część druga rapsodii jest kadencją solową skrzypiec. Kompozytor buduje w niej napięcie, poprzez wykorzystanie wielu technik skrzypcowych. *Presto Fluente* podzielone zostało na trzy zasadnicze fragmenty. Każdy z nich wykazuje cechy wspólne pod względem charakteru i zastosowanych środków kompozytorskich. Zdania i okresy muzyczne tej części, oddzielone są od siebie pauzami, wydłużonymi fermatami.

Pierwszy segment (t. 41-50) oparty jest na ruchliwych pochodach wykorzystujących glissando, w kierunku wznoszącym. Mimo pozornej dowolności, wprowadzonej w notacji rytmicznej, długie pochody glissandowe na małej przestrzeni (1/2 tonu na cały takt) potrzebują wysokiego poziomu dyscypliny metro-rytmicznej solisty oraz doświadczenia i opanowania podczas prezentacji publicznej. Dodatkowym utrudnieniem pokazu imitującego wzrastającą temperaturę i efektu przypominającego wrzenie wody, jest nieregularne stosowanie dwudźwięków z dolną płaszczyzną. Bariolaż

flażoletowy (w obrębie oktawy e2-e3) wieńczy pierwszy okres kadencji, uspokajając atmosferę i prowadząc do całkowitego wyciszenia oraz pierwszej pauzy generalnej (*diminuendo al niente*).

PRESTO FLUENTE

41 *Quasi cadenza* *gliss.* *gliss.* *gliss.*

44 *gliss.* *gliss.* *gliss.*

48 *A E* *a tempo*

Przykład 19, *Figury w kolorze tła*, takty 41-51.

Kolejny fragment kadencji (t. 51-73) posiada podobny charakter i zastosowane środki techniczne, jednakże ich budowa kształtuje się w odmienny sposób. Szybkie pochody prowadzone są teraz na dwóch strunach i zdecydowanie bardziej metrycznie. Podstawowym wyzwaniem natury wykonawczej jest prowadzenie dwugłosowej linii melodycznej w układzie ćwierćtonowym, pomiędzy strunami G i D. Prawidłowe odczytanie notacji kompozytorskiej połączone z własnymi oznaczeniami, to w mojej opinii klucz do wyprowadzenia ogółu zjawisk ze sfery technicznej ku muzyce. Osobiście zastosowałem niewielką notację w materiale nutowym, opartą na plusach (+) dla zaznaczenia wznoszenia się poszczególnych głosów oraz znak równości (=) gdy dwugłos osiągał stan unisona. W dalszym biegu tego okresu, kompozytor wprowadza zjawisko polimetrii (6/8, 3/4, 6/8, 3/4, 3/8, 2/4, 3/8) oraz przenosi linię melodyczną do wyższego rejestru (struny D i A). Etap wygaszania zdań muzycznych kadencji powierzony został motywowi wahadła, wykorzystującemu płynne zmiany płaszczyzn pomiędzy strunami. Figura ta dodatkowo wykorzystuje technikę flażoletową, zakończoną efektem bariolażu (flażolet sztuczny oparty na kwincie h-fis1).

Przykład 20, Figury w kolorze tła, takty 48-73.

Ostatnia część kadencji stanowi łącznik przygotowujący dużą zmianę charakteru pomiędzy częścią drugą (Presto Fluente) a trzecią (Veloce). Fragment ten składa się z dwóch niewielkich zdań muzycznych (t. 74-76, 77-80) wykonanych *marcato*, w regularnym układzie metrycznym. Wznosząca linia szesnastkowa, z zastosowaniem akcentacji i punktacji, prowadzona w narastającej dynamice (*crescendo*) zmienia nastrój zwiewności i perliskości, na pełną powagę melodykę.

Przykład 21, Figury w kolorze tła, takty 74-80.

Część III/ Veloce (t. 81-145)

Część trzecia należy do najbardziej monolitycznych fragmentów rapsodii *Figury w kolorze tła*. Dzieli się na dwa podstawowe segmenty (t. 81-108 oraz 117-145) połączone łącznikiem pełniącym funkcję kulminacji (t. 109-116). Narracja w obu przypadkach prowadzona jest w sposób wartki, za pomocą relatywnie szybkich przebiegów szesnastkowych. Tempo tej ruchliwej części, zaproponowane przez kompozytora, wynosi co najmniej 96 jednostek Metronomu Maelzela. Mimo znanych mi zdecydowanie szybszych przebiegów w literaturze skrzypcowej, po przyswojeniu materiału dźwiękowego, wyrażam opinię, że jest to jedno z najszybszych możliwych temp dla tego miejsca. Mój punkt widzenia oczywiście obejmuje całość współdziałania solisty z orkiestrą i niezakłóconego przebiegu wykonawczego.

Pierwszy wymieniony fragment części *Veloce* (t. 81-108) oparty jest na motorycznym ciągu szesnastkowym. Przebiegi wykonywane są w dynamice *f*, dającej możliwość pozostania soliście na pierwszym planie, mimo niskiego rejestru. Partia głosu solowego obfituje w nieregularną akcentację, zdecydowanie utrudniającą wykonanie. Dodatkowym faktorem zwiększającym poziom trudności jest system legatowy, zastosowany przez kompozytora w celu zwiększenia nasycenia i podkreślenia zmian kierunków formowania melodyki. Aplikatura wiolinistyczna, w związku z nieregularnością układów palcowych, musi być dostosowana indywidualnie do grającego w sposób autorski, podkreślający budowę napięcia. Kontrapunkt orkiestry wspiera rozwój emocjonalny części, nacechowany zmiennością, niepokojem i ciągłym dążeniem do kulminacji. Jest on oparty na długich stacjonarnych dźwiękach, zmienianych nieregularnie w poszczególnych głosach, pod wpływem zaistniałych zmian chromatyczno-harmonicznych, prowadzonych przez głos solowy.

The image shows a musical score for the 'VELOCE' section, measures 81-88. It consists of two staves of music. The first staff starts at measure 81 and is marked 'VELOCE' with a tempo indication of a quarter note equal to 96 (♩ = >96). The music is in a high register and features a complex, motoric pattern of sixteenth notes with various accents and slurs. The second staff starts at measure 85 and continues the pattern. The dynamic marking is *f* motorico.

Przykład 22, *Figury w kolorze tła*, takty 81-88.

Łącznik spajający dwa fragmenty części *Veloce* (t. 109-116) prowadzi do kulminacji pierwszej odsłony trzeciej części. Dzięki wykorzystaniu wysokiego rejestru skrzypiec solo i dynamiki *f*, przy jednoczesnej regularnej akcentacji zespołu smyczkowego, uzyskać można prawdziwe *appassionato*, które jest zanotowanym dążeniem kompozytorskim. Dwa momenty kulminacyjne (t. 109-110 oraz 112-114) połączone są krótką kadencją solisty. Miejscową egzaltację i sentymentalizm wspiera zmiana artykulacji wprowadzonego *tenuto*. Czasowe zwolnienie tempa (do 66 jednostek MM) solista odzyskuje na przestrzeni dwóch taktów (t. 115-116), prowadząc *accelerando*. Bardzo ważnym aspektem tego okresu jest prawidłowa korelacja techniki skrzypcowej aparatu lewej i prawej ręki w celu osiągnięcia pełni dźwiękowej. Zależność w kształtowaniu barwy dźwięku od technik supinacyjno-pronacyjnych, punkt przyłożenia, prędkość i gospodarka smyczkiem w połączeniu ze zróżnicowaną wibracją to elementy, nad którymi musi się pochylić solista, formując frazę i wyraz kulminacji.

The image displays three staves of musical notation for violin. The first staff, starting at measure 105, features a complex rhythmic pattern with various note values and rests. The second staff, starting at measure 109, is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo marking *appassionato*. It includes performance instructions such as *ten.* (tenuto) and *in tempo*. The third staff, starting at measure 114, is marked with a forte dynamic (*f*) and the tempo marking *motorico*. It includes tempo markings: *ten.* (quarter note = 66), *accel.* (accelerando), and *a tempo* (quarter note = 96).

Przykład 23, *Figury w kolorze tła*, takty 105-117.

Drugi segment trzeciej części (t. 117-145) jest tożsamy z początkowym. Wykorzystano w nim podobne środki techniczne i podobny styl budowania ekspresji. Różnicą wyróżniającą drugi fragment *Veloce* jest zastosowanie bardziej złożonej dynamiki, w formie długich okresów *crescendo* oraz wyższego rejestru osiąganego przez skrzypce solo. Krótkie zatrzymania w biegu, w postaci dłuższych wartości, wykorzystują

strukturę *appassionato* znanego z łącznika. Współpraca z dyrygentem wymaga skupienia, ze względu na powrót do biegu szesnastkowego po zakończeniu dłuższych wartości. Kompozytor stosuje w tym fragmencie zjawisko polimetrii (pomiędzy taktami 2/4 i 3/4), które maksymalizuje poczucie napięcia emocjonalnego a swój szczyt osiągnie w części kolejnej.

Przykład 24, *Figury w kolorze tła*, takty 118-130.

Część IV/ *Energico, Poco Piu Lento* (t. 146-172)

Część IV kompozycji stanowi kulminację całej rapsodii. Podzielić możemy ją na dwa zasadnicze fragmenty: kulminacyjny (t. 146-159) oraz deescalacyjny (160-172). Fragment kulminacyjny bazuje na wysokim, długim i przenikliwym stacjonarnym dźwięku instrumentu solowego (g3) oraz ruchliwym i niezwykle dramatycznym brzmieniu orkiestry, budzącym skojarzenie z efektem widma bazującym na kompozycji K. Pendereckiego *Tren ofiarom Hiroszimy*. Podczas kulminacji partia skrzypiec solo, podobna jest do zastosowanej w analogicznym miejscu części poprzedniej. Jednakże dochodzi do znacznego wydłużenia dźwięku stacjonarnego, przedzielonego krótką, dwutaktową, egzaltowaną kadencją skrzypiec (*tenuto molto*). Pierwszoplanową rolę kulminacji pełni zespół smyczkowy. Polirytmia zastosowana w głosach orkiestry, bazująca na duolowych, triolowych, kwintolowych oraz sekstolowych wartościach rytmicznych, nadaje kulminacji unikatowy nastrój uczuciowej erupcji. Pozorny chaos nakładających się figur rytmicznych, przy stałym przenikliwym dźwięku instrumentu solowego, doprowadza do poziomu emocjonalnego apogeum.

W segmencie deeskalującym, po wycofaniu się skrzypiec solo, kompozytor nie rezygnuje z prowadzenia dalszej, nasyconej narracji. Wykorzystuje do tego środki znane z części kulminacji (polirytmia i dynamika *f*). Dopiero na przestrzeni ostatnich 6 taktów części (t. 166-172), za pomocą sukcesywnego wyciszenia i zwolnienia, doprowadza do spadku natężenia i emocjonalnego uspokojenia. Zabieg ten wspomaga stopniowym wydłużaniem wartości rytmicznych, w głosach zespołu smyczkowego.

Przykład 25, Figury w kolorze tła, takty 143-171.

Część V/ Largo, Sospeso (t. 173-188)

Najkrótsza część kompozycji stanowi rodzaj tranzycji pomiędzy dotychczasową wybuchową, pełną wigoru częścią rapsodii a niezwykle introwertycznym, zamglonym i wrażliwym końcem (*Molto Calmo; Passo Ultimo*). *Largo, Sospeso* oparte jest na dwóch zdaniach muzycznych reprezentujących charakterystyczny motyw kompozycji. Narracja muzyczna powtórnie oddana zostaje instrumentowi solowemu, w przeważającej mierze bez wsparcia orkiestry.

Początek *Largo, Sospeso*, złączony z ostatnim długim akordem orkiestry,

kształtowany jest w kierunku odwrotnym, niż w analogicznym miejscu pierwszej części. W tym wypadku, od strony tytułowego tła, wyłania się figura. Skrzypce solo na bazie szerokiej i intensywnej wibracji, określonej przez kompozytora na przesunięcia ćwierćtonowe, formują figurę, znanego już „wahadła”. Stopniowo szeroka wibracja zanika, przechodząc w miarowe wychylenia ćwierćtonowe, wykonywane techniką glissando. Nieoczekiwanym zwrotem w narracji, dodatkowo aż dwukrotnie zastosowanym, jest prezentacja motywu przewodniego, za pomocą *subito*. Wrażenie jest potęgowane dodanymi akcentami i *sforzato* (t. 182 i 184). Po chwilowym, zaskakującym efekcie, zakończenie *Largo, Sospeso* prowadzone jest w kierunku całkowitego wyciszenia. Cezurę pomiędzy częściami stanowi pauza generalna.

----- **LARGO, SOSPEO**

172 *vibrazione moltissima di quasi 1/4 tono, prestissima, poi allargata* *non vibr. (vibrazione trasformata a glissando)*

mf

177

182 *sf* *p* *sf* **A**

Przykład 26, Figury w kolorze tła, takty 172-185

Część VI/ Molto Calmo; Passo Ultimo (t. 189-276+)

Część końcowa stanowi diametralnie różny, pod względem emocjonalnym, fragment rapsodii. Smutek, żal, egzystencjalizm, ból, cierpienie, to słowa starające się zwerbalizować charakter ostatniej części *Figur w kolorze tła*. Według mnie jest on niemożliwy do trafnego opisanie słowami. Natomiast jest możliwy do opisanie pełną paletą barw i kolorów, które wydobyć możemy ze skrzypiec, w połączeniu z emocjami towarzyszącymi wykonawcy. Ostatnią część podzielić możemy na cztery fragmenty

bazujące na podobnym materiale dźwiękowym, efektach technicznych i stanie emocjonalnym. Pierwszy segment zawiera się w przedziale pomiędzy 189 a 226 taktem. Drugi rozpoczyna się w 227 takcie i kończy 261. Trzeci wypełnia okres pomiędzy 262 a 275. Zwieńczeniem rapsodii jest trwająca ponad minutę improwizacyjna solowa coda.

MOLTO CALMO; PASSO ULTIMO $\text{♩} = 48$

186 *pp* *p, molle, commovente* *flautando sempre!*

192 *gliss. ca. 1/4* *(flautando sempre!)* *gliss. ca. 1/4*

198 *gliss. ca. 1/4* *accelerando, poi rall.*

204 *pp*

212 *sempre molle, nostalgico*

Przykład 27, Figury w kolorze tła, takty 186-215.

Część początkowa *Molto Calmo; Passo Ultimo*, składa się z czterech kolejnych prezentacji melodii głównej, przez solistę. Wszystkie wykorzystują technikę *flautando*. Dźwięk *flautando*, budujący specyficzną kolorystkę, jest niezwykle ważny dla kompozytora. Wojciech Widłak notuje przypomnienia o tej technice kilkakrotnie, a jako wyraz jego determinacji, stosuje wykrzyknik na końcu (*flautando sempre!*). Drugą bardzo ważną przesłanką, otrzymaną od twórcy, są muzyczne określenia, opisujące nastrój. Zastosowanie frazy *molle, commovente* dla pierwszych trzech zdań muzycznych

kształtuje wzruszający, emocjonalny a zarazem miękki i delikatny charakter. Czwarta, nieco dłuższa, fraza zaopatrzona została w określenia *sempre molle, nostalgico*, które przypominają o delikatności oraz wprowadzają szczyptę nostalgii. Materiał rytmiczno-dźwiękowy wszystkich fraz, mimo różnic w doborze dźwięków i zastosowanej polirytmii, oparty jest na podobnych założeniach. Początek zawsze należy do zespołu smyczkowego, opartego w połowie na równych wartościach ćwierćnutowych, w drugiej natomiast na ruchu synkopowym. Cały zespół wykorzystuje technikę *sul tasto*, osiągając miękkość brzmienia. Włączenie się do narracji instrumentu solowego zwiastuje długi, wyłaniający się jakby z zaświatów, dźwięk, który płynnie przekształca się w grupę, która dokonuje zabiegu ornamentyki tzw. opisanie dźwięku. Ornamentyka ta jest zróżnicowana pod względem rytmicznym. Kompozytor stosuje zarówno sekstole, kwintole jak i regularne grupy szesnastkowe. Koniec każdego zdania muzycznego, zwiastuje emocjonalne glissando o amplitudzie 1/4 tonu, wpisujące się w poprzedzający materiał dźwiękowy. Kierunek dynamiczny zaproponowany przez twórcę, rozwija każdą frazę by ostatecznie ją wyciszyć. Bardzo ważnym aspektem tego fragmentu jest dbałość o niesłyszalne zmiany kierunku biegu smyczka, podkreślające ponadczasowość i trwanie. Czwarta fraza tego fragmentu (t. 211-226) została zdecydowanie wydłużona. Drobne wartości, rozwijają się eksponując współbrzmienie trytonowe. Zakończenie przyjmuje znaną formę bariolażu, wzmożonego intensywniejszą dynamiką ($p < mf > p$).

Przykład 28, Figury w kolorze tła, takty 220-242.

Część środkową *Molto Calmo; Passo Ultimo*, odebrać można jako quasi przetworzenie, korzystające z materiału użytego wcześniej (t. 227-261). Początek tego fragmentu tworzą trzy motywy bariolażowe, w zdecydowanie odważniejszej dynamice (*f*), która wykonana powinna pozostać w technice *flautando*. Bariolaże oparte są na określonym pierwszym dźwięku i jego niedokładnej imitacji na strunie niższej¹⁰⁶. Kontynuacja frazy wykorzystuje figury kwintolowe i sekstolowe (t. 241 oraz 245). Są one potraktowane bardziej dowolnie pod względem rytmicznym (*liberamente*). Ich pojawieniu towarzyszy odczucie głębokiej emocjonalności, graniczącej z lekką egzaltacją. Kompozytor wykorzystuje też materiał eksponujący zestawienie trytonowe, tym razem za pomocą techniki bariolażowej, pomiędzy strunami A i D. Koniec fragmentu środkowego tworzy uwypuklony dynamiką efekt fali.

Przykład 29, Figury w kolorze tła, takty 239-258.

¹⁰⁶ Adnotacja W. Wiślaka: Tylko nuty o zwykłych główkach mają być precyzyjnie strojone. Partytura FIGURY W KOLORZE TŁA, Rapsodia na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową, Collections – Composers' Commissions 2016-2017.

Ostatnie 14 taktów, opatrzone określeniem *esitando*, jest nawiązaniem do początku kompozycji, przy jednoczesnym wykorzystaniu materiału ostatniej. Wznoszący pochód ćwierćtonowy o nieregularnym grupowaniu kwintolowym, wprowadza słuchacza w szczególny stan napięcia, natomiast wykorzystana wyłącznie struna G, dodaje dramatyzmu brzmieniowego. Zastosowana polirytmia uwypukla nastrój nieprzewidywalności i smutku, wręcz osobistej tragedii. Doprowadzenie do kadencji na przestrzeni 9 ostatnich taktów, poprzez powolne wydłużanie wartości, sprawia wrażenie uspokojenia i rozładowania emocji. Fragment ten wykorzystuje motyw figury wahadła, przytaczanej wielokrotnie w mojej analizie całokształtu rapsodii.

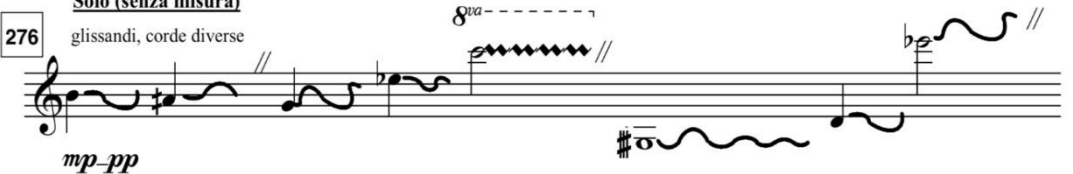
Przykład 30, Figury w kolorze tła, takty 259-275.

Koniec utworu powierzony został soliście w formie solowej kadencji. Początkowo solista, wykonuje notowane za pomocą linii graficznej *glissando*, od początkowego dźwięku. Po 8 figurach wykonanych w ten sposób, przechodzi do zasadniczej improwizacyjnej części. Improwizacja powinna trwać pomiędzy 15” a 30”. Jej wykonanie zostało omówione przez autora i zanotowane w partyturze: „Improwizacja: *glissanda o zróżnicowanej długości i zakresie (od mikrotonowego do ok.*

trytonu), niestrojone, jęklliwe, rozpoczynane od różnych wysokości dźwięku. Poniżej zamieszczone tylko przykładowe kształty glissand. ”¹⁰⁷.

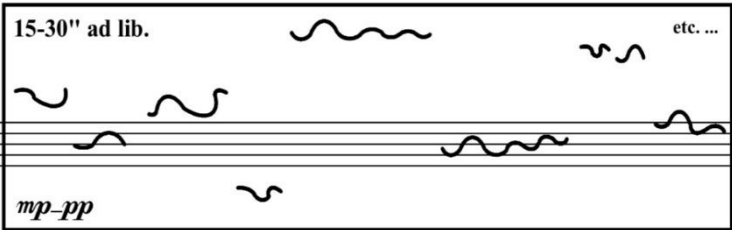
Ta dowolność daje artyście możliwość całkowitego wypowiedzenia swoich przemyśleń, stanów i nagromadzonych emocji. Istotny wpływ na jej wykonanie wywiera ostatnia część, o bardzo głębokim i nostalgicznym charakterze. Solista, zostając sam na sam z publicznością, czasem i przestrzenią, ma możliwość stworzenia unikatowego nastroju, który będzie towarzyszył słuchaczom, nawet po zakończeniu utworu.

Solo (senza misura)
glissandi, corde diverse



mp-pp

Improwizacja: glissandi o zróżnicowanej długości i zakresie (od mikrotonowego do ok. trytonu), niestrojone, jęklliwe, rozpoczynane od różnych wysokości dźwięku. Poniżej zamieszczone tylko przykładowe kształty glissand.
 Improvisation: glissandos of varied length and range (from microtonal to about a tritone), non-tempered, croon-like, starting from various pitches. Below only some exemplifications of the glissandos' shapes are mentioned.



mp-pp *mp* *al niente*

Przykład 31, Figury w kolorze tła, takt 276+.

4. Współpraca z kompozytorem

Moją współpracę z prof. Wojciechem Widłakiem, podczas przygotowywania *Figur w kolorze tła* do występu publicznego, uznać mogę za bardzo inspirującą. Dzięki wcześniejszym rozmowom oraz obecności kompozytora podczas próby generalnej, miałem przyjemność poznać jego zamysł twórczy i przekonania zarówno od strony filozoficzno-wyrazowej jak i czysto interpretacyjno-wykonawczej. Swoimi bardzo precyzyjnymi uwagami, wspomagał wszystkich wykonawców. Droga do osiągnięcia pełni wyrazowej została wytyczona poprzez precyzyjną realizację zamierzeń opisanych

¹⁰⁷ Ibidem, str.7.

w partyturze. Czynnikiem niezwykle ważnym było objaśnienie zamiarów kompozytorskich. Celne uwagi wykonawcze, kierowane zarówno do mnie jak i do zespołu smyczkowego, prowadziły do szybkiego osiągnięcia coraz wyższej jakości interpretacyjnej. Wspólna praca przebiegała w bardzo przyjemnej i konstruktywnej atmosferze, szczególnie potrzebnej dla najmłodszych członków zespołu smyczkowego. Podczas mojej pracy artystycznej koncertującego skrzypka miałem przyjemność poznać wielu kompozytorów, zbierając różne doświadczenia. Wspominam twórczą współpracę z Pierrem Boulezem, Avro Paartem, Helmutem Lachenmannem, Utku Usuroglu czy wreszcie Romualdem Twardowskim i Sławomirem Czarneckim. Postać Wojciecha Widłaka zapamiętam jako kulturalnego człowieka, kompetentnego i precyzyjnego kompozytora, pełnego inwencji i wyobraźni artystę, komponującego utwory mieniające się wszystkimi kolorami krakowskiej jesieni.

V. Maciej Jabłoński: „Barbapapa-Concerto” na skrzypce i orkiestrę smyczkową (2003/2011/2024)

1. Geneza i źródła inspiracji

Historia powstania *Concerto Barbapapa* sięga 2003 roku. W tym roku Maciej Jabłoński ukończył kompozycję, przeznaczoną wówczas na orkiestrę smyczkową. Do pierwszego wykonania *Concerto Barbapapa*, jeszcze jako utworu orkiestrowego, doszło cztery lata później, w 2007 roku. Pierwszymi wykonawcami dzieła była orkiestra kameralna AUKSO w Tychach, pod dyrekcją Marka Mosia. Po pierwszym publicznym wykonaniu pojawiły się sugestie aby rozszerzyć kompozycję o głos solowy. W przeciągu kolejnych 4 lat (2007-2011), Maciej Jabłoński stworzył szkic głosu skrzypiec solo, który uzupełnił powstałe już wcześniej dzieło. Okres dokładnego i pełnego przygotowania koncertu w nowej formie trwał do roku 2024, a sam utwór oczekiwał na swojego wykonawcę. Zwieńczeniem, tego relatywnie długiego czasu pracy, była premiera 31 października 2024 roku. Pierwszymi interpretatorami koncertu byli: autor niniejszej pracy doktorskiej oraz towarzyszący mu zespół smyczkowy Akademii Muzycznej im. K. Pendereckiego w Krakowie (AMKP Ensemble), pod dyrekcją prof. Jana Miłosza Zarzyckiego.

Źródła inspiracji autora związane z powstaniem dzieła, należą do bardzo osobistych. Są wspomnieniem dzieciństwa i admiracji francuskiego programu telewizyjnego pt. Barbapapa. Maciej Jabłoński, po wielu latach, wspomina swoją fascynację postaciami przybierającymi fantastyczne kształty pod wpływem emocjonalnych przemian. Uwagę zwraca sam proces i czas trwania przemiany, które staną się jednym z głównych czynników kompozycji. W tym przypadku rezultat jest pochodną czynnika wywołującego zmianę, zachodzących emocjonalnych przemian, czasu ich trwania, oddziaływania na świat zewnętrzny i przybrania formy ostatecznej. Nie należy zapominać, że wspomnienia z okresu dzieciństwa niosą ze sobą znacznie większy ładunek emocjonalny niż sam program telewizyjny. To czas, do którego wszyscy powracamy wspominając atmosferę domu rodzinnego, ciepła, bezpieczeństwa, w

przeciwieństwie do często zatraconych, w wieku dorosłym, marzeń i imaginacji dziecięcych. Niejednokrotnie, parafrazując Antoine de Saint-Exupery, szczytem osiągnięć dorosłego człowieka jest wzniesienie się do poziomu wyobraźni dziecka.

2. Koncepcja (analiza stylistyczno - formalna)

Concerto Barbapapa na skrzypce i orkiestrę smyczkową zbudowane jest z pięciu podstawowych części oraz kody, opartych o kontrasty agogicznych. Pierwsza część koncertu posiada wysoki współczynnik autonomiczności, przybierając formę kadencji instrumentu solowego. Kadencja ta prezentuje wszystkie podstawowe idee dzieła.

Kolejne części budowane są, zgodnie z ideą kompozytora, na zasadzie kontrastu. Wyznacznikiem każdej z nich są łączniki prowadzące do transformacji (zmiany kształtu i charakteru). W kompozycji zastosowano pełne spektrum środków technicznych, niejednokrotnie zbliżonych do granic wykonalności. *Concerto Barbapapa* skomponowane jest w układzie metrycznym, z bogatym wykorzystaniem zjawisk polirytmicznych i polimetrycznych. Zastosowana rytmika należy do bardzo wymagającej i kierowana jest do zespołów o dużym doświadczeniu w wykonywaniu muzyki współczesnej. Zgodnie z zamysłem kompozytora, głos solowy dopełnia zwarty organizm orkiestrowy. Narracja emocjonalna powierzona została, w przeważającej mierze, skrzypcom solo. Niezwykle bogata warstwa kolorystyczno-barwowa definiowana jest przez efektowny dobór środków kolorystyczno-barwowych, zarówno solisty jak i zespołu smyczkowego. Maciej Jabłoński stosuje w swoim dziele technikę mikrotonową.

Pierwszą część koncertu stanowi kadencja skrzypiec solo (t. 1-85), która oparta jest na 15 motywach motorycznych i 6 motywach transformacyjnych. Ścierają się w kadencji dwie prędkości narracji: szybka i motoryczna, oparta na rytmie szesnastkowym oraz „formotwórcza”, złożona z pochodów trylowych glissand. Kadencja posiada swój własny, autonomiczny ruch dynamiczny, dostosowany do planu emocjonalnego. Pod względem technicznym część ta stanowi wyzwanie dla interpretatora zarówno pod względem technicznym jak i formowania materiału muzycznego.

Kolejnym ogniwem, jest część szybka (t. 86-156). Wykorzystuje ona aż 6 zmian agogicznych, utrzymując wartki i ruchliwy charakter. Łączy w sobie nowy materiał motywiczny, wykorzystujący kwintolowo-triolową nieregularną rytmikę, z materiałem poprzedniej części (pochody glissandowe). W czasie trwania tego segmentu dzieła,

zastosowane jest wiele efektów artykulacyjnych i kolorystycznych.

W kontrastującej części trzeciej (t. 157-239) wykorzystywany jest znany już materiał dźwiękowy opracowywany w zwolnionym tempie (efekt *slow motion*). Fragment ten, dzięki technice glissanda połączonego ze zmienną artykulacją (*arpeggio, sul tasto, flautando*) prowadzi cykl przemian na poziomie kształtu i charakteru. Segment ten składa się z nietypowych i nieregularnych okresów muzycznych, w których częściej powiedzieć możemy o zestawieniach i współgrze motywów. Wzmoczona aktywność glissandowa, nadaje części bardziej emocjonalny i transparentny charakter. Rytmika mimo częstego układu polirytmicznego jest prowadzona w sposób tradycyjny (rytmika ustalona).

Powrót do motoryki, zwiastuje kolejną część koncertu. Trwa ona na przestrzeni 64 taktów (t. 240-304). Wprowadza największe natężenie emocjonalne doprowadzające do kulminacji. Wielka ilość czynników techniczno-artykulacyjnych prowadzi do zagęszczenia faktury. Nieregularne przemieszanie motywów, fraz i dłuższych zdań muzycznych potęguje wrażenie odbiorcy związane z cyklem przemian. Dynamika, poza kilkoma wyjątkami, utrzymana została na bardzo wysokim poziomie (pomiędzy *f* a *fff*). Trudność techniczna dla wykonawców sięga granicy wykonalności.

Ostatnia stała część, o kontrastującym charakterze agogicznym, jest jednym z najkrótszych segmentów koncertu. Trwa 49 taktów (t. 304-353). Prawie całkowicie oparta jest na dwugłosowych glissandach flażoletowych, tworzących dekadenski nastrój. Podobnie jak w innych częściach, struktura opiera się na krótkich, kilkutaktowych motywach (frazach), które ze względu na nastrój kompozycji, ulegają bądź wydłużeniu bądź skróceniu. Jedynym odstępstwem od tej reguły jest wprowadzenie wirtuozowskiego dwutaktowego motywu, przekazywanego pomiędzy solistą a zespołem smyczkowym.

Coda koncertu (t. 354-376), nawiązuje do solowego wstępu, którym kompozytor rozpoczął dzieło. Jej struktura jest tożsama z kadencją początkową, jedynie posiada znacząco mniejszy rozmiar. Materiał dźwiękowy, mimo, że wykonany w innym rejestrze, powraca do nieregularnych zestawień interwałowych. Stanowi to kłamrę łączącą początek z końcem kompozycji.

Concerto Barbapapa na skrzypce i orkiestrę smyczkową, dedykowane jest skrzypcom solo, 11 autonomicznym głosom skrzypcowym (podzielonym na dwie grupy: 6+5), 4 autonomicznym głosom altówkowym, 3 autonomicznym głosom wiolonczelowym i kontrabasowi. Każdy instrument wykonuje swoją własną linię melodyczną. Koncepcja koncertu stawia wyżej efekty brzmieniowe niż dokładne

wykonawstwo, czego wyrazem jest częste stosowanie umownej notacji nutowej. Natomiast strona wyrazowa i jej koncepcja jest bardzo wyraźnie zarysowana, w przestrzeni całej kompozycji.

3. Problematyka interpretacyjno-wykonawcza z uwzględnieniem warsztatu solisty-interpretatora oraz współpracy z kompozytorem

Analizę problematyki interpretacyjno-wykonawczej *Concerto Barbapapa* Macieja Jabłońskiego, przeprowadzę w sposób podobny do poprzednich koncertów. Mimo odwrotnej zasady w budowaniu warstwy emocjonalnej poprzez środki techniczne, nierozzerwalność tych istotnych czynników nie podlega dyskusji. Mając bliski kontakt z kompozytorem i będąc pierwszym wykonawcą dzieła, miałem również wpływ na przygotowanie ostatecznego rezultatu, jakim było prawykonanie koncertu 31 października 2024 roku. Wolność w budowaniu interpretacyjnego wyrazu, podarowana od kompozytora, prowadzi do unikatowych wręcz monotypicznych rezultatów i otwiera drogę do pełniejszego zespolenia z dziełem muzycznym. Interpretator nie jest więc tylko świadkiem wykonania kompozycji lecz jego żywym i czynnym składnikiem. Koncert Macieja Jabłońskiego jest wyzwaniem, dla wykonawcy-interpretatora, na najwyższym poziomie trudności. Stawiam tę tezę na podstawie 15 letniej drogi artystycznej, mając w dorobku wykonanie ponad 800 koncertów publicznych, zawierających również współczesne kompozycje. Niebagatelna skrzypcowa trudność techniczna, w tym wypadku nie jest czynnikiem dominującym. Największym wyzwaniem dla solisty, w moim odczuciu, jest chęć perfekcyjnej realizacji linii melodycznej, do której skłania regularna notacja dźwięków. Dlatego bardzo ważnym podczas przygotowań jest spokój wewnętrzny, opanowanie i czynnik niewymierny jakim jest doświadczenie. Koncert Macieja Jabłońskiego korzysta z większości możliwych elementów wykonawstwa skrzypcowego. Spotykamy wszystkie możliwości użycia smyczka i jego technik artikulacyjnych. Wykorzystujemy biegłość pasażową, wszelkie rodzaje zmian pozycji i nieregularną aplikaturę. Wykonywać będziemy dwudźwięki w najróżniejszych układach i skoki obejmujące kilkanaście oktaw. Stosować będziemy zróżnicowaną rytmikę połączoną z „a skrzypcową” akcentacją. Dodatkowo wszystkie wyzwania techniczne muszą zostać skoordynowane z dyrygentem, który nadzoruje przebieg wydarzeń w

koncercie. Doświadczenie również na tym polu jest niezbędne. Ostatnim aspektem, moim zdaniem koniecznym dla dobrego funkcjonowania i realizacji koncertu, jest rutyna w wykonywaniu muzyki współczesnej. Bez gruntownej wiedzy, praktyki i doświadczenia trudne byłoby osiągnięcie zadawalających rezultatów podczas prawykonania.

Część I / Kadencja solowa (t. 1-85)

Intradę *Concerto Barbapapa* tworzy powierzona wyłącznie soliście kadencja, zbudowana z krótkich motywów, zróżnicowanych pod względem charakteru. Artykulacją zaproponowaną przez kompozytora jest *leggiero*, *possibile flautando* a dynamika utrzymana została pomiędzy *pp* a *mf*. Drobnny i zwiewny materiał dźwiękowy oparty jest na ruchu szesnastkowym. Zaproponowana w tym miejscu technika *flautando*, nadaje dźwiękowi niepowtarzalny i baśniowy koloryt. Motywy te nie mając regularnej budowy potrafią przysporzyć wiele problemów, w szczególności na etapie nabierania płynności gry. W czasie formowania frazy kompozytor zaskakuje krótkimi sekwencjami stosując technikę *ordinario*, dodatkowo akcentując każdy dźwięk. Dzięki nieszablonowemu rozmieszczeniu dźwięków tzw. zwykłych, osiąga się zaskoczenie publiczności, która nie spodziewa się tych krótkich przerywników. Każdy z fragmentów *ordinario* góruje zdecydowanie dynamicznie nad wartką srebrzystą narracją linii *flautando*.

Maciej Jabłoński

The image shows two staves of musical notation in treble clef, 4/4 time. The first staff begins with the instruction 'possibile flautando' and 'leggiero' above the staff, and 'pp' below. The music consists of a series of sixteenth-note patterns. The second staff starts with a triplet of eighth notes marked '3' above. It then features a sequence of notes with accents (>) and dynamic markings 'p' and 'pp' below. The word 'ord.' is written above the staff, and 'flaut.' is written above the final notes.

Przykład 32, *Barbapapa-Concerto*, cz. I, t. 1-4.

W takcie 17, po raz pierwszy zaprezentowany został motyw trylowy, poprzedzony głęboką wibracją (*molto vibrato*). Po krótkim powrocie do znanego charakteru,

zaprezentowanego tym razem *sul ponticello*, motyw trylowy rozwija się i łączy z innymi technikami artykulacyjnymi. Nagromadzenie środków wyrazu w postaci trylu, *sul ponticello*, glissanda, techniki *molto vibrato* i *non vibrato* pokazuje zmienność i początek przemian. Po wybrzmieniu pierwszej cezury w postaci fermaty (t. 26) narracja muzyczna nadal opiera się na ruchliwej grze motywicznej. Tym razem sposób łączenia dźwięków zostaje postawiony na wyższym poziomie trudności. Sprawne wykonanie linii melodycznej wymaga zastosowania indywidualnej aplikatury solisty. W moim przypadku, dla uzyskania selektywnego dźwięku, oparłem aplikaturę o system quasi bariolażowy, często zmieniając struny.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 17 with the instruction 'molto vibr.' and 'ord.' above the notes. The notes are mostly quarter notes with some slurs. Below the staff, there are dynamic markings: 'pp' under a slur, 'mp' under a slur, and 'pp' under a slur. The second staff begins at measure 19 with 'ord.' above the notes. The notes are mostly eighth notes with some slurs. Below the staff, there are dynamic markings: 'mp' under a slur, 'p' under a slur, and 'ppp' under a slur. There are also some 'ord.' and 'SP' markings above the staff.

Przykład 33, *Barbapapa-Concerto*, cz. I, t. 17-21.

W taktach 39-42 kompozytor po raz kolejny wykorzystuje motyw przemian, oparty na technice trylowej. Powrót do dynamicznych motywów podnosi poziom trudności. Do wcześniej wykorzystanych środków kompozytor dodaje figury synkopowe, dużo częstszą akcentację oraz zdecydowane zmiany dynamiczne, wprowadzone na zasadzie *subito*. Uspokojenie następuje w takcie 53, poprzez powrót do spokojniejszych (technicznie) motywów przemian. Tym razem w dużo dłuższym wymiarze i dynamice *ff*. Kolejne fragmenty kadencji powtarzają zarysowaną już tendencję: kolejne pojawienie się motywów przynosi nowe środki wyrazu. W taktach 60-65, w prowadzonym motywie ruchu, kompozytor przenosi linię melodyczną do wysokiego rejestru, stosując technikę quasi *hocquetus*, przerywając melodię licznymi pauzami. Następujące takty 66-74, tym razem prowadząc motyw kontrastujący, wykorzystują lekkie uderzenia smyczka podczas glissanda i pierwszą nieokreśloną notacją wysokich dźwięków.

59 *fff* *p* *mp*

61 *p* *mp* *p*

63 *mf* *mp* *mf* *p* *mf* *p* *mf*

65 *p* *f* *f* *sf*

Przykład 34, *Barbapapa-Concerto*, cz. I, t. 59-67.

Fragment końcowy (t. 75-85) poprowadzony jest już niezmiennie w szybkim tempie, z efektem przyspieszenia. Odczuwalny jest już nadchodzący moment kulminacji całego wstępu. Melodia zdecydowanie przyspiesza, przechodząc do najwyższego rejestru. Wszystkie dotychczasowe techniki i kompozytorskie pomysły, w tym miejscu, są wykorzystane jednocześnie. Dzięki tak długiemu okresowi gry solowej, solista ma możliwość wpływać, poprzez indywidualne napięcie emocjonalne, na budowanie narracji. Każdy motyw, fragment powstaje poprzez wycucie czasu, sensu i rozbudowaną imaginację. Nie sposób pominąć roli publiczności, której reakcje są drogowskazem dla solisty, w jakim kierunku powinien podążać.

81 *sempre accelerando*

83 *ff* *p*

85 *ff* *p*

Przykład 35, *Barbapapa-Concerto*, cz. I, t. 81-88.

Część II Szybka (t. 86-156)

Kolejna część, symbolizująca osiągnięcie innego kształtu, wprowadza nowy materiał dźwiękowy i rytmiczny. Korelacja solisty i zespołu, który dołącza od taktu 85, oparta jest na rywalizacji. Podział formalny tej części połączony jest z numeracją literową (A-G). W części tej następuje przyspieszenie tempa oraz zwiększenie ilości akordów, przy wydatnym wykorzystaniu struny G. Glissanda dwudźwiękowe połączone z akcentacją przyjmują coraz trudniejsze formy (ze względu na zmiany płaszczyzn). Skrzypce solo kończąc kadencję wprowadzają orkiestrę, przenikając się z nią barwowo. Następuje to dzięki wykorzystaniu wielkiej zmiany dynamicznej wykonywanej podczas glissanda (*subito ff > p*) oraz techniki *sul ponticello* (SP). Po 3 taktach orkiestra stosuje ten sam zabieg, zamieniając role.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 89, marked 'ord. IV' and 'f'. It contains a glissando marked 'V5' and a section labeled 'II' with a fermata. The second staff begins at measure 92, marked 'ord. IV' and 'f'. It includes a section labeled 'A' with 'ord. IV' and 'f', and a section labeled 'glissando' with 'ord.' and 'ff'. The score uses various dynamics like ff and accents, and includes technical markings like '5' and '3'.

Przykład 36, *Barbapapa-Concerto*, cz. II, t. 89-94.

Budując narrację w literze A (t. 91-97), B (t. 98-106), C (t. 107-112), D (t. 113-125), E (t. 126-135), F (t. 136-142) oraz G (t. 143-150) kompozytor wykorzystuje wiele nowych zjawisk muzycznych. Używa nieregularnej rytmiki zarówno kwintolowej jak i triolowej, które zestawione są polirytmicznie z innymi głosami. Dodatkowo korzysta z wysokich pozycji usytuowanych na dolnych strunach instrumentu, które ze względu na swoją barwę dodają szczyptę dramatyzmu całości. Pojawiają się również akordy trójdźwiękowe, wprowadzane w bardzo głośnej dynamice, brzmiące jak wystrzały. Kompozytor osiąga ten efekt stosując technikę przesadnego nacisku smyczka,

wywołująca niekiedy zjawisko „zgrzytu”¹⁰⁸. Maciej Jabłoński stosuje również glissanda dwudźwiękowe, ujmując je w agresywnej formie.



Przykład 37, *Barbapapa-Concerto*, cz. II, t. 116.

Wykonawca ma wrażenie prowadzenia walki z zespołem smyczkowym i momentami burzliwego wyrażania swojego zdania. Dodatkowymi utrudnieniami są: celowe przyspieszenie tempa i skrócenie czasu na reakcję (oraz przygotowanie), coraz bardziej wymagający dla techniki skrzypcowej materiał dźwiękowy, nagromadzenie zjawisk w relatywnie krótkim czasie oraz zastosowanie krótkich pauz w skomplikowanej rytmice. Warty odnotowania jest również stosowanie większości technik artykulacyjnych: *Sul ponticello*, *Over pressure*, *detache* naprzemienne z *leggiero* i *ordinario*. Rytmika, wykorzystująca nieregularne grupy wydzielone pauzami, również należy do skomplikowanych. Niezwykle ważne jest w tej części współgranie z zespołem smyczkowym i koordynacja z dyrygentem. Częste zmiany tempa i czynniki agogiczne (*rubato*) wymagają zrozumienia, doświadczenia i ustalonej wspólnej wizji w prowadzeniu narracji muzycznej, opartej na imaginacji i wyobraźni, połączonej z prezentacją naturalistycznej ekspresji.



Przykład 38, *Barbapapa-Concerto*, cz. II, t. 121-126.

¹⁰⁸ Technika *Over pressure* (OP). Zob. M. Vincent, *Contemporary Violin Techniques: The Timbral revolution*, 2003.

Część III/ Wolna (t. 157-239)

Część III jest zestawiona z poprzednią na zasadzie kontrastu. Początek w obrębie litery H (t. 151-166) nawiązuje do motywów znanych z początku koncertu. Ich postać uległa jednak wyraźnemu zwolnieniu. Motywy te początkowo wykonywane są w technice *sul ponticello*, jednak w miarę formowania dłuższej linii melodycznej, powracają do zasadniczej formy (*ordinario*). Część wolna przynosi zmianę charakteru. Kolejna przemiana, jaka ma miejsce w tej części, przypomina zwrot w kierunku długich kształtów i introwertycznego nastawienia. Aby wyrazić brak zgody na następujące przemiany ludzkiej natury, kompozytor powraca na krótko do mobilności i ruchliwego charakteru (Litera J: t. 167-177). Litery K (t. 178-186), L (t. 187-195) oraz początek litery M (t. 196-199) przynoszą nowy, zupełnie nieznan do tej pory materiał dźwiękowo-emocjonalny. Użycie tłumika (*con sordino*) wpływa na nieznaną do tej pory barwę i kolorystykę brzmienia. Tajemnicze figury, oparte na kwintolach, wykorzystujące technikę *arpeggio* zatrzymują wartki, do tej pory, bieg akcji. Aby spotęgować wrażenie, kompozytor stosuje najróżniejsze techniki artykulacyjne, które również poddane są nieustannym przeobrażeniom. Podstawowym kierunkiem zmian, są cykliczne i naprzemienne, efekty dźwiękowe *sul ponticello* oraz *ordinario*. Również figury rytmiczne, naśladujące ruch synkopowy w ramach kwintoli, dodają aury niesamowitości.

The image shows two staves of musical notation. The first staff begins at measure 181, marked 'CS' and 'pp'. It contains five-measure arpeggiated figures. The second staff begins at measure 184, marked 'ord.' and 'pp'. It also contains five-measure arpeggiated figures, followed by a section marked 'III' and 'II' with a '3' and 'n' marking, and a 'p' to 'ppp' dynamic change.

Przykład 39, *Barbapapa-Concerto*, cz. III, t. 181-186.

Dopełnieniem tej części jest okres długich i jęklwych, w swoim charakterze, glissand. Pojawiają się one już w trakcie litery M (t. 200-209), jednak ich główne

zastosowanie przypadku w literach N (t. 210-217) oraz O (t. 218-233). Początkowo glissanda prowadzone są w sposób naturalny, wykorzystując dwudźwięki. Wraz z rozwojem frazy, do dwudźwięków dołączone zostaje miarowe powtarzanie dźwięków w technice tremolo: w pierwszej kolejności podział ćwierćnut na ósemki (t. 215-218), następnie wypełnienie szesnastkami (t. 219-222). Ostatecznie od taktu 224 wprowadzone zostaje najszybsze tremolo wykorzystujące już tylko jedną linię melodyczną. Wszystkie glissanda prowadzone są w technice *flautando* i bardzo cichej dynamice (*ppp-pppp*). Ostatni fragment (t. 224-233), przypominający lot owada, miarowo przyspieszany (*sempre accelerando*) zwiastuje nadejście kolejnej części koncertu. W czasie długiego fragmentu opartego na glissandach, interpretator buduje nastrój w swoim indywidualnym smaku, wyczuciu czasu i otaczającej akustyce, wykorzystując swobodę jaką przynosi mu oparty na długich dźwiękach, stacjonarny akompaniament orkiestry.

Przykład 40, *Barbapapa-Concerto*, cz. III, t. 220-232.

Część IV (t. 240-304)

Część czwarta, powraca do pierwotnej ożywionej aktywności. W ciągu jej trwania, Maciej Jabłoński wprowadza studium wykorzystania techniki *ricochet*. Trwa ona przez przeważający czas, na przestrzeni kolejnych 72 taktów koncertu. Jej uzupełnieniem jest kontynuacja motywów glissandowych.

Litera P (t. 234-245) rozpoczyna się naprzemiennym wykorzystaniem motywów glissandowych z sekwencjami *ricochet*owymi. Ricochety wprowadzają szczyptę humoru swoim charakterem, po długiej introwertycznej wolnej części. Analizując ich bazę

techniczną stwierdzić możemy, że wykorzystują większość możliwości wykonawczych: bazują na jednym dźwięku, wykorzystują gamy chromatyczne oraz łączą się z glissandami (w szczególności na nieokreślonych dźwiękach). Uzupełniające je krótkie motywy glissandowe, również nabierają udzielonego im pogodniejszego nastroju.

The image shows two staves of musical notation. The top staff begins at measure 233 with a dynamic of *mf*. It features a 'ricochet' effect (a series of notes on a single pitch) followed by a 'glissando' (a slide between notes). The tempo is marked 'poco stringendo' and then 'a tempo'. A box labeled 'P' is present. The bottom staff begins at measure 235 with a dynamic of *mp*. It includes a 'vibrato' instruction: 'jakby vibrato (jednym palcem) vibrato like (one finger)'. The dynamics fluctuate between *f*, *pp*, and *mf*. The notation includes various fingerings and articulations.

Przykład 41, *Barbapapa-Concerto*, cz. IV, t. 233-237.

Litera Q (t. 246-257) poświęcona została całkowicie efektowi *glissando*. Tym razem jest on jednak masywny, prowadzony w dynamice *f*. Glissandowe wślizgi, przedzielone krótkimi pauzami tworzą wrażenie braku możliwości zaczerpnięcia oddechu. Litery R (t. 258-263), S (t. 264-273) oraz T (t. 274-281) kontynuują zapoczątkowany w literach P i Q dialog glissandowo- ricochetowy. Jest on prowadzony w bardzo pogodnym charakterze quasi *scherzando*. Nie powraca już nastrój Litery Q o masywnym i dramatycznym brzmieniu. Kompozytor sukcesywnie skraca przerwy pomiędzy zmianami technik, by od 267 taktu wprowadzać je bezpośrednio po sobie. Linia melodyczna solisty sformowana jest niezależnie od orkiestry, tworząc barwne uzupełnienie. Wykonanie efektów, niejednokrotnie bardzo skomplikowanych, nie powinno zaważyć na wycofaniu się solisty z głównego planu narracyjnego, gdyż raz utracony balans może już nie powrócić. Zakończeniem części, wprowadzonym na przełomie Liter T i U w taktie 282, jest powrót do materiału motywów dynamicznych, znanych z początku koncertu. Ich prezentacja w tym okresie została lekko ubogacona efektami technicznymi (*sul ponticello*, *ricochet* oraz grą za podstawkiem). Radosny i lekko złośliwy charakter, w miarę dalszego przebiegu, zostaje stonowany i wyciszony, zwiastując kolejną zmianę nastroju.

Przykład 42, *Barbapapa-Concerto*, cz. IV, t. 267-270.

Część V/ *Molto lento e tranquillo* (t. 304-353)

Część ostatnia, nie licząc cody, otwiera kolejny rozdział fascynacji, tym razem techniką flażoletową. Na przestrzeni liter W (t. 305-324), V (t. 325-334) oraz Y (t. 344-353) solista musi zmierzyć się z dwudźwiękowymi flażoletami naturalnymi, urozmaiconymi mikrotonowymi glissandami. Nie jest to zadanie łatwe, w szczególności w warunkach koncertowych. Sama amplituda glissanda musi być niewielka, aby instrument wydał z siebie dźwięk. Atmosfera wprowadzona w ten sposób ukazuje kolejną zmianę charakteru, tym razem stan lęku, bojaźni i przerażenia. Glissando flażoletowe wydobywają ze skrzypiec dźwięki, które kojarzyć można z jękiem lub westchnieniem. Absolutną podstawą wykonawczą jest tutaj odnalezienie właściwego miejsca kontaktu smyczka ze struną oraz bardzo lekkie i spokojne skracanie strun palcami (a właściwie spokojny dotyk opuszek palców). Rytmika w tym fragmencie została również urozmaicona poprzez częste przedzielanie flażoletów pauzami (szczególnie o małych wartościach). Zapoczątkowany w ten sposób ruch quasi synkopowy potrzebuje dostatecznego wyćwiczenia podczas prób z dyrygentem i orkiestrą. Kompozytor w celu prezentacji różnych stanów emocjonalnych, eksperymentuje z przenoszeniem flażoletów do różnych rejestrów skrzypiec.

Przykład 43, *Barbapapa-Concerto*, cz. V, t. 305-311.

Litera X (t. 335-343) stanowi przerwę w prowadzeniu narracji frazoletowej. Jej wykonanie w technice *sul tasto* dostosowuje się barwowo do panującej atmosfery, wykorzystując również zapożyczony motyw rytmiczny (synkopa). Bardzo ciekawym efektem jest użycie bardzo szybkich dźwięków przypominających śpiew ptaka, które potem imitowane są w zespole smyczkowym (t. 341-343).

Przykład 44, *Barbapapa-Concerto*, cz. V, t. 335-341.

Coda (t. 354-376)

Ostatnie 22 takty stanowią codę koncertu. Jej materiał dźwiękowy związany jest ze znanymi już motywami dynamicznymi. W odróżnieniu od poprzednich cytatów, tym razem wszystkie ukazały się w niskim rejestrze. Każdy kolejny motyw kierowany jest bardziej w stronę podstawka, uzyskując coraz bardziej przenikliwe i zniekształcone brzmienie (*un poco sul ponticello, sul ponticello, alto sul ponticello*). Nadaje to charakteru odchodzenia w kierunku szumu o srebrzystej barwie. Rytmika, tradycyjnie,

urozmaicona jest nieregularną akcentacją. Układ dźwięków jest również całkowicie nieprzewidywalny.

354 **A tempo** ♩ = 92 *un poco sul ponticello*
pp

357 **SP**
pp

Przykład 45, *Barbapapa-Concerto*, Coda, t. 354-359.

Koniec koncertu następuje po glissandowym tremolandzie, kierowanym w stronę podstawka (*ordinario-sul ponticello*), prowadzonym do całkowitego wyciszenia.

374 **ord. IV** *sempre (tremolando and gliss.)*
pp *pppp*

Przykład 46, *Barbapapa-Concerto*, Coda, t. 374-376.

4. Współpraca z kompozytorem

Dzięki miłym i serdecznym kontaktom z prof. Maciejem Jabłońskim, mój wpływ na kształtowanie koncertu, w porozumieniu z kompozytorem, miał wymiar szczególny. Będąc pierwszym wykonawcą przygotowującym dzieło do prawykonania, nie podlegałem wpływom tzw. tradycji wykonawczej. Wykorzystując czas fazy przygotowawczej miałem możliwość wymieniać się spostrzeżeniami i uzgadniać z kompozytorem sposób wykonania koncertu. Dotyczyło to zarówno sfery wykonawczej, z uwzględnieniem pokaźnej ilości efektów brzmieniowych, jak i kształtowania jej emocjonalnego przebiegu. Duża swoboda udzielona mi przez prof. Jabłońskiego, rodziła również swoistą współodpowiedzialność, w wymiarze jej kształtowania. Charakter

kompozycji rodził we mnie poczucie twórczej inspiracji. Moje spostrzeżenia wymieniałem regularnie z kompozytorem, dochodząc do przekonania o tworzeniu dzieła o charakterze monotypii. Wykorzystanie środków wyrazu, efektów artykulacyjnych i sonorystycznych podlegało wpływowi czasu i miejsca. Podczas wspólnych rozmów dostrzegliśmy ważny faktor jakim jest współdział publiczności w odbiorze koncertu i wspólnego formowania wrażeń estetycznych. Narracja *Concerto Barbapapa* dopuszczała wielowątkowość i różne zabarwienie, związane głównie z osobowością wykonawcy. Czynniki ten zamierzałem wykorzystać na pierwszym miejscu tworząc unikatowy obraz, tożsamy dla mojego spojrzenia na świat. Prawykonanie odbyło się bez zakłóceń. Rezultat natomiast, w postaci rejestracji audio-wizualnej, spełnił pokładane w nim nadzieje i oczekiwania. Zdaniem moim i kompozytora, prawykonanie *Concerto Barbapapa* było takie, jakim staraliśmy się je stworzyć.

VI. Znaczenie twórczości kompozytorów Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego w oparciu o wybrane utwory na skrzypce solo i orkiestrę smyczkową.

Concerto per Archi I (1979) Zbigniewa Bujarskiego, *Figury w kolorze tła* (2016) Wojciecha Widłaka i *Concerto Barbapapa* (2003/2011/2024) Macieja Jabłońskiego, stanowią unikalną grupę kompozycji, w nurcie twórczości Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej XX i XXI wieku. Podczas wstępnego okresu badań, nosiłem się z zamiarem dołączenia do wyżej wymienionych, ostatniej kompozycji tego typu, czyli *Concerto da camera per violino solo e archi* (1964) Adama Walacińskiego. Niestety materiał nutowy nie jest dostępny i trwają jego poszukiwania.

Kompozycje o których traktuje praca doktorska stanowią kontynuację rozwoju polskich koncertów skrzypcowych w XX wieku zapoczątkowaną przez Karola Szymanowskiego, wiernego pięknym tradycjom kompozytorskim Feliksa Janiewicza¹⁰⁹, Karola Lipińskiego¹¹⁰ i Henryka Wieniawskiego¹¹¹. Bardzo ważnym czynnikiem ww. koncertów, w ramach polskiego ruchu kompozytorskiego XX wieku, jest wykorzystanie aparatu wykonawczego, przywracającego znaczenie zespołu smyczkowego. Mimo indywidualnego stylu wszystkich trzech współczesnych kompozytorów Szkoły Krakowskiej, dzieła te tworzą wspólny unikatowy język wyrazu skrzypcowego, który omówię w dalszej części rozdziału. Dołączając inne koncerty skrzypcowe przedstawicieli Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej, tym razem z towarzyszeniem orkiestry symfonicznej, ośrodek krakowski może być zaliczony do wiodących, nie tylko w kategorii ogólnopolskiej czy europejskiej, lecz ogólnoświatowej.

Uczestnicząc w seminarium doktorskim, pod kierunkiem prof. Andrzeja Mądro, odczułem wielką potrzebę przeprowadzenia mojej pracy badawczej budując tzw. Idiom skrzypcowy, związany z Krakowską Szkołą Kompozytorską. Od początku zdawałem sobie jednak sprawę, że prowadzenie badania nad trzema kompozycjami, mimo ich znaczenia, nie będzie reprezentatywne dla grupy około 70 kompozycji¹¹². Mimo wszystko, moje badania o znamionach przyczynkarskich, wniosą swój wkład w budowę

¹⁰⁹ Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/feliks-janiewicz-felix-yaniewicz>

¹¹⁰ Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/karol-lipinski>

¹¹¹ Zob. <https://culture.pl/pl/tworca/henryk-wieniawski>

¹¹² Opracowanie własne autora, na podstawie: Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich.

obrazu literatury skrzypcowej Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej i w przyszłości będą jednym ze składników pozwalających na próbę syntezy tej twórczości. Swoją dotychczasową drogę badawczą, związaną z krakowskim ruchem wiolinistycznym, kontynuuję w ramach grantu Narodowego Centrum Nauki Sonata 13 bis pt. : „Krakowska Szkoła Skrzypcowa – geneza, idiom, perspektywy rozwoju”, od października 2024 roku.

1. Podsumowanie stylistyki i problematyki interpretacyjno-wykonawczej w perspektywie literatury skrzypcowej Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej przełomu XX i XXI wieku. Analiza porównawcza środków interpretacyjno-wykonawczych wyżej wymienionych kompozycji.

Ekspresja, narracja wyrazowa

Podstawowym i moim zdaniem najważniejszym czynnikiem ukazującym wspólny wymiar wszystkich trzech koncertów, budującym ich unikalność w porównaniu do innych kompozycji tego okresu, jest wyraz emocjonalny i prowadzenie narracji muzycznej. Każdy z trzech koncertów posiada w sobie czynnik niewymierny, którym jest wielka wrażliwość wewnętrzna. Sposób jej prezentacji może się różnić lecz odbiór zawiera się w podobnych kategoriach estetycznych. Ukazanie egzystencjalnego smutku, radości, bogatych przeżyć wewnętrznych oraz zmian zachodzących w człowieku, to nadrzędne przesłanie tych trzech kompozycji. W tym celu kompozytorzy często używają określeń definiujących nastroj takich jak: *commovente*, *nostalgico*, *esitando*, *tranquillo*. Jednak to nie określenia zanotowane w partyturze są najważniejsze w formowaniu narracji wyrazowej a dokładnie wyselekcjonowane zjawiska kolorystyczne. Stworzony w ten sposób obraz, unikalny dla każdego kompozytora, towarzyszy słuchaczowi w każdym z trzech koncertów.

Symbole w partyturze

Kompozytorzy wykorzystują klasyczny zestaw notacji muzycznej zarówno pod względem zastosowania skali ćwierć- i mikrotonowej, jak i efektów artykulacyjnych,

tożsamy dla twórców przełomu wieku XX i XXI. Zestaw stosowanej notacji zebrany jest najczęściej na początku partytury, przedstawiając występujące w dziele elementy (W. Widłak, M. Jabłoński). Jedyne Z. Bujarski nie zamieszcza tzw. legendy, tylko wprowadza notację w trakcie biegu koncertu. Kompozytorzy ukazują swoje zamierzenia korzystając z formy krótkich notatek, przypisanych do miejsc ich wykonania np. : *quasi vibrato* 1/4 tonu (M. Jabłoński), *vibrazione trasformata a glissando* (W. Widłak), czy łuki określające kierunek glissanda (Z. Bujarski). Zbigniew Bujarski wykorzystuje największą ilość środków wyrazu, która musi być poddana interpretacji przez wykonawcę. Niewątpliwym ułatwieniem w percepcji znaków prof. Bujarskiego, jest już zarysowana tradycja wykonawcza oraz rejestracje audio wcześniejszych wykonań Mieczysława Szlezera, Wandy Wiłkomirskiej, Kai Danczowskiej.

Metroritmika

Bardzo istotną wspólną cechą wszystkich trzech koncertów jest użytkowanie i rozkład środków metroritmicznych. Wykorzystanie polirytmii i polimetrii jest zjawiskiem typowym dla technik kompozytorskich, twórców światowych XX wieku. Częste zmiany metrum, rytmika nieregularna, polirytmia oparta na wartościach regularnych i nieregularnych nie zaskakuje. Interpretatorzy doświadczeni w wykonywaniu muzyki współczesnej są przyzwyczajeni do tego typu środków, które są wykorzystywane regularnie w utworach. Natomiast szczególna rola powierzona rytmom kwintolowym i triolowym, jest znakiem rozpoznawczym koncertów solowych z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, w twórczości kompozytorów związanych z Ośrodkiem krakowskim. Nieregularność ta włączona została do środków budowania napięcia i formowania frazy. Podczas moich rozmów z prof. Widłakiem i prof. Jabłońskim okazało się, że obaj kompozytorzy nie byli świadomi tej zależności i nadania rytmice kwintolowo-triolowej szczególnego znaczenia. Fakt ten wytłumaczyć możemy wpływem Genius Loci miasta Krakowa i muzyki tam tworzonej, która od najmłodszych lat wywiera wpływ, na wzrastających w jej oddziaływaniu, kolejnych generacji kompozytorów polskich.

Artykulacja i techniki skrzypcowe

Ogół wykorzystanych zjawisk bazuje na niemalże pełnym spektrum dostępnych środków, zarówno artykulacyjnych jak i tożsamychnie technice skrzypcowej. Nasylenie nimi treści przybiera wysoki współczynnik natężenia. Zwrócić uwagę można na narastającą tendencję wykorzystania większej ilości technik wraz z czasem powstania dzieła (Bujarski<Widłak<Jabłoński). Każdy z koncertów wykorzystuje artykulację począwszy od sposobu smyczkowania (*detache, spiccato, sauttille, ricochet*) po tę związaną z barwą i zjawiskami wyrazowymi (*sul ponticello, sul tasto, over pressure, gra z podstawkiem, col legno, bariolaż czy arpeggio*). Dodatkowo ww. kompozytorzy sięgają po technikę *flautanda*, która nadaje specyficzne srebrne brzmienie.

Dynamika

Wspólną cechą trzech interpretowanych przeze mnie koncertów skrzypcowych, w zakresie tworzenia dynamiki, jest bez wątpienia często stosowane zjawisko *subito*. Większość wprowadzeń nowej myśli muzycznej związane zostało z jaskrawą zmianą dynamiczną. W szczególności przy okazji prezentacji nowych części kompozycji, jak również nowego materiału motywicznego. Jest to szczególna skłonność wyróżniająca tytułowe trzy koncerty mojej dysertacji. Kompozytorzy nie przygotowują dynamicznie wprowadzenia nowego segmentu lub robią to w sposób ograniczony, zestawiając nowy materiał na zasadzie kontrastu.

Barwa

Omówienie czynnika barwowego podzieliłem dwukierunkowo. Jednym z nich jest barwa i kolorystyka osiągnana za pomocą wykorzystania rejestrów instrumentu solowego, zaś drugim barwa w odniesieniu do chromatyki, ze szczególnym wykorzystaniem skali mikro- i ćwierćtonowej.

Cechą wspólną omawianych koncertów jest wykorzystanie zmian rejestrów w skali skrzypcowej, mających za zadanie osiągnięcie specyficznej barwy. Szczególnie lubiana przez kompozytorów jest najniższa struna instrumentu (G). Wykorzystanie wysokich pozycji na strunie G, tworzy specyficzne nosowe brzmienie. Również wysokie rejestry skrzypiec są często wybierane do prowadzenia linii melodycznej. Z jednej strony

oferują przejrzystość i klarowność dźwięku o srebrnym charakterze, z drugiej natomiast dzięki swojej specyfice utrzymują się zawsze na pierwszym planie.

Drugim aspektem płaszczyzny barwowej, jest wykorzystanie bogatej chromatyki. Kompozytorzy nie używają systemu tonalnego, nawiązują jedynie wybranymi fragmentami do centrów tonalności (spuścizna po Karolu Szymanowskim). Nasycenie chromatyczne jest więc w nich znaczące. Wykorzystanie dodatkowo skal ćwierćtonowych i mikrotonowych, które jest obecne we wszystkich koncertach, potęguje w znacznym stopniu ten efekt.

Aleatoryzm kontrolowany i improwizacja

Szczególną formą budowy całokształtu brzmienia kompozycji i oddania tej siły twórczej wykonawcom są fragmenty aleatoryczne i improwizacyjne. Dzięki wykorzystaniu tych technik wykonawca może odczuć nie tylko swobodę w prowadzeniu narracji lecz być współtwórcą i współautorem apogeum dzieła. Techniki te wykorzystywane są zarówno w partii solisty (aleatoryzm i improwizacja) jak i wszystkich instrumentalistów (aleatoryzm).

Zespół wykonawczy/orkiestra

Ostatnią z zauważonych cech łączących dzieła Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego jest skład i wykorzystanie obsady wykonawczej. Każdy z wyżej wymienionych kompozytorów nie tylko wykorzystuje brzmienie zespołu smyczkowego i jego możliwości lecz nadaje poszczególnym instrumentom cechy autonomiczności. Kompozycje Macieja Jabłońskiego i Zbigniewa Bujarskiego stawiają na pełną niezależność każdego instrumentalisty wykonującego osobną linię melodyczną. Rapsodia W. Widłaka w odmienny sposób doprowadza do autonomiczności. Czynnikiem wprowadzającym indywidualność wykonawców zespołu, jest tu wprowadzenie *divisi*, w ramach zwartych bloków instrumentalistów. Wprowadzenie niezależności i quasi solowych głosów orkiestry, prowadzi do większego zaangażowania wykonawców i brania odpowiedzialności za efekt, którym jest artystyczne wykonanie podczas koncertów publicznych.

Zakończenie

Dzieła Zbigniewa Bujarskiego, Wojciecha Widłaka i Macieja Jabłońskiego, dedykowane skrzypcom solo z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej, to kompozycje ze wszech miar wybitne. Nacechowane niezwykłym nastrojem, wielką emocjonalnością i przepięknymi zestawieniami kolorystycznymi. Rola solisty jako współtwórcy dzieła nabiera w tym wypadku szczególnego znaczenia. Niezwykłe współdziałanie sceniczne wszystkich interpretatorów nie może być również pominięte. Wyrażam głęboką nadzieję, że moje przygotowanie i wykonanie publiczne przyczyni się do dalszego rozpowszechniania tych kompozycji, zaś niniejsza rozprawa doktorska będzie miała swój wkład w nurcie badań nad Krakowską Szkołą Kompozytorską i oczekiwaną syntezą całokształtu twórczości.

Bibliografia

Centrum Dokumentacji Twórczości Kompozytorów Krakowskich:
-Pamiętki po prof. Zbigniewie Bujarskim (bez paginacji)

Chłopicka Regina, *Krzysztof Penderecki. Między sacrum a profanum. Studia nad twórczością wokально-instrumentalną*, Kraków 2000.

Czachorowska-Zygor Ewa, *Oblicza twórcze Adama Walacińskiego. Muzyka autonomiczna. Muzyka funkcjonalna.*, Kraków 2013.

Draus Agnieszka, *Brzmienie i sens. Studia nad twórczością Marka Stachowskiego*, Kraków 2016.

Kabara Robert, *W poszukiwaniu nowego brzmienia. Skrzypce w muzyce kameralnej Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków 2010.

Krakowska Szkoła Kompozytorska 1888–1988, red. Teresa Malecka, Kraków 1992.

Malecka Teresa, Fenomen Krakowskiej Szkoły Kompozytorskiej. Czy istnieje? Rekonesans [w:] *Polski Rocznik Muzykologiczny XVI* 2018

Malecka Teresa, *Zbigniew Bujarski. Twórczość i osobowość*, Kraków 2007.

Marek Stachowski i jego muzyka, red. Leszek Polony, Kraków 2007.

Mądro Magdalena, *W poszukiwaniu idiomu kompozytorskiego Krystyny Moszumańskiej-Nazar*, Kraków 2015.

Muzyka polska 1945–1995, red. Krzysztof Droba, Teresa Malecka, Krzysztof Sz wajgier, Kraków 1996.

Mycielski Zygmunt, *O sztuce narodowej raz jeszcze*, w: idem, *Postludia. Artykuły, felietony, eseje*, Kraków 1977.

Sz wajgier Krzysztof, *Sonoryzm wobec współczesności*, „Teoria Muzyki. Studia, Interpretacje, Dokumentacje” 2012.

Świstak Aleksandra, *Zbigniew Bujarski. Katalog tematyczny utworów*, Kraków 2005.

Tomaszewski Mieczysław, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. I *Rozpętanie żywiołów*, Kraków 2008.

Tomaszewski Mieczysław, *Penderecki. Bunt i wyzwolenie*, t. II *Odzyskiwanie raju*, Kraków 2009.

Vincent Michael, *Contemporary Violin Techniques: The Timbral Revolution*, 2003.

Źródła internetowe:

Gumiela-Fryc Magdalena, *Współczesne techniki gry skrzypcowej w kontekście sposobów wykonawczych i notacji w wybranych utworach Krzysztofa Pendereckiego*, Kraków, online:

https://szkolamuzyczna.niwiska.pl/files/Wspczesne_tehniki_gry_skrzypcowej_w_kontekcie_sposobow_wykonawczych_i_notacji_w_wybranych_utworach_Krzysztofa_Pendereckiego.pdf [dostęp 04.07.2024].

Kosińska Małgorzata, *Kompozytor i pedagog. Profesor Akademii Muzycznej w Krakowie*, 07.10.2020, online: <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-widlak> [dostęp 10.10.2024].

Kosińska Małgorzata, *Kompozytor, pedagog i publicysta. Wykładowca Akademii Muzycznej w Krakowie*, 29.09.2020, online: <https://culture.pl/pl/tworca/maciej-jablonski> [dostęp 08.10.2024].

Kosińska Małgorzata, *Kompozytor, pedagog i malarz. Jego utwór "Contraria" uzyskał wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu w 1967 roku. Urodzony 22 sierpnia 1933 roku w Muszynie, zmarł 13 kwietnia 2018 roku.*, 15.09.2020, online:

<https://culture.pl/pl/tworca/zbigniew-bujarski> [dostęp 09.012.2025].

Oficjalna strona Macieja Jabłońskiego, online:

<http://maciejjablonski.art.pl/biogram/> [dostęp 16.01.2025].

Oficjalna strona Wojciecha Widłaka, online:

<http://www.wojciech.widlak.art.pl/> [dostęp 09.01.2025].

Zacny Beata , *Kompozytor, malarz, pedagog. 75. urodziny profesora Zbigniewa Bujarskiego*, Almanach Muszyny 2009, online:

<http://www.almanachmuszyny.pl/spisy/2009/KOMPOZYTOR.pdf> [dostęp 15.11.2024].

<https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/b/bujarski-zbigniew> [dostęp 19.01.2025].

<https://polmic.pl/pl/encyklopedia/osobowe/j/jablonski-maciej> [dostęp 10.02.2025].

https://pwm.com.pl/pl/kompozytorzy_i_autorzy/5272/wojciech-widlak/index.html [dostęp 14.02.2025].

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/prof-dr-hab-wojciech-widlak-2/> [dostęp 11.02.2025].

<https://www.amuz.krakow.pl/wydzialy/wydzial-i-tworczosci-interpretacji-i-edukacji-muzycznej/katedra-kompozycji/pracownicy/dr-hab-maciej-jablonski/> [dostęp 11.02.2025].

Spis ilustracji

Spis zdjęć

Zdjęcie 1, Zbigniew Bujarski.....	19
Zdjęcie 2, Wojciech Widłak.....	24
Zdjęcie 3, Maciej Jabłoński.....	29
Zdjęcie 4, Akwarela „Zamek”.....	36

Spis przykładów

Przykład 1, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera B (Temat I).....	41
Przykład 2, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera B (Temat II).....	41
Przykład 3, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera C.....	42
Przykład 4, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera D.....	43
Przykład 5, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera E.....	44
Przykład 6, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera F.....	44
Przykład 7, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera G.....	45
Przykład 8, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera H.....	46
Przykład 9, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera I.....	46
Przykład 10, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera J.....	47
Przykład 11, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera L.....	48
Przykład 12, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera M-N.....	49
Przykład 13, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera P.....	50
Przykład 14, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera R.....	50
Przykład 15, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera T.....	51
Przykład 16, <i>Concerto per Archi I</i> , Litera V.....	52
Przykład 17, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 1-13.....	57
Przykład 18, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 24-40.....	58
Przykład 19, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 41-51.....	59
Przykład 20, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 48-73.....	60
Przykład 21, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 74-80.....	60
Przykład 22, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 81-88.....	61
Przykład 23, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 105-117.....	62
Przykład 24, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 118-130.....	63

Przykład 25, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 143-171.....	64
Przykład 26, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 172-185.....	65
Przykład 27, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 186-215.....	66
Przykład 28, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 220-242.....	67
Przykład 29, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 239-258.....	68
Przykład 30, <i>Figury w kolorze tła</i> , takty 259-275.....	69
Przykład 31, <i>Figury w kolorze tła</i> , takt 276+.....	70
Przykład 32, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. I, t. 1-4.....	76
Przykład 33, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. I, t. 17-21.....	77
Przykład 34, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. I, t. 59-67.....	78
Przykład 35, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. I, t. 81-88.....	78
Przykład 36, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. II, t. 89-94.....	79
Przykład 37, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. II, t. 116.....	80
Przykład 38, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. II, t. 121-126.....	80
Przykład 39, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. III, t. 181-186.....	81
Przykład 40, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. III, t. 220-232.....	82
Przykład 41, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. IV, t. 233-237.....	83
Przykład 42, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. IV, t. 267-270.....	84
Przykład 43, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. V, t. 305-311.....	85
Przykład 44, <i>Barbapapa-Concerto</i> , cz. V, t. 335-341.....	85
Przykład 45, <i>Barbapapa-Concerto</i> , Coda, t. 354-359.....	86
Przykład 46, <i>Barbapapa-Concerto</i> , Coda, t. 374-376.....	86

Oświadczenie promotora rozprawy doktorskiej/artystycznej 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.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora rozprawy doktorskiej/artystycznej pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora

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 2022 r. poz. 2509).

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.

Wyrażam zgodę na udostępnianie niniejszej rozprawy doktorskiej na zasadach określonych w Regulaminie Biblioteki Akademii Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie.

Miejscowość, Data Podpis autora