

AUTOREFERAT

sporządzony w związku z postępowaniem o nadanie stopnia doktora
habilitowanego

*w dziedzinie sztuki
w dyscyplinie sztuki muzyczne*

dr Adrian Robak, prof. UŚ
Uniwersytet Śląski w Katowicach

SPIS TREŚCI

I. IMIĘ I NAZWISKO	5
II. DYPLOMY, STOPNIE NAUKOWE LUB ARTYSTYCZNE.....	5
III. INFORMACJA O DOTYCHCZASOWYM ZATRUDNIENIU W JEDNOSTKACH NAUKOWYCH LUB ARTYSTYCZNYCH	5
A. Opis szczegółowy.....	5
B. Profil twórczy i teza autoreferatu.....	7
C. Rozwój artystyczny – od sonorystyki do modelu osiowo-harmonicznego	7
1. Etap pierwszy – model sonorystyczno-procesualny	7
2. Etap drugi – model osiowo-harmoniczny	7
D. Osiągnięcie habilitacyjne – wydawnictwo płytowe <i>Réflexions</i> jako projekt badawczo-artystyczny .	8
1. Teza projektu	8
2. Problem badawczo-artystyczny	8
E. Wkład w rozwój dyscypliny.....	8
1. Repertuarowy	8
2. Metodologiczny	8
3. Formotwórczy.....	8
4. Estetyczny	8
F. Oddziaływanie i recepcja	9
G. Refleksja metodologiczna.....	9
H. Rozwój po doktoracie – konsolidacja idiomu.....	10
I. Konkluzja wstępna	10
IV. OMÓWIENIE OSIĄGNIĘĆ ARTYSTYCZNYCH.	11
A. Osiągnięcia artystyczne do czas otrzymania stopnia doktora (do 2015 roku).....	11
B. Rozwój języka kompozytorskiego w stosunku do rozprawy doktorskiej.....	11
C. Osiągnięcia artystyczne po otrzymaniu stopnia doktora (od 2016 roku).....	13
D. Kompozycje wielokrotnie wykonywane.....	14
E. Praca artystyczna wskazana dla oceny habilitacyjnej.....	16
1. Zakres i charakter osiągnięcia.....	16
2. Problem badawczo-artystyczny	16
3. Wkład w rozwój dyscypliny	17
3.1. Model osiowo-harmoniczny – definicja operacyjna	17
3.1.1. Definicja osi.....	18
3.1.2. Sposób wyznaczania osi	18
3.1.3. Różnica wobec tonalności funkcyjnej.....	19
3.1.4. Różnica wobec atonalności	19
3.1.5. Charakter systemowy	19
3.1.5.1. Powtarzalność	20
3.1.5.2. Operacyjność.....	20

Autoreferat - Adrian Robak

3.1.5.3. Transferowalność	20
3.1.6. Zastosowanie w kompozycjach zarejestrowanych do wydawnictwa płytowego „Réflexions”	20
3.2. Rozszerzenie repertuaru.....	21
3.3. Model integracji basso continuo z harmoniką posttonalną.....	21
3.4. Reinterpretacja formy koncertującej	21
3.5. Reinterpretacja tradycji jako transformacji strukturalnej.....	21
4. Rozwój języka kompozytorskiego	22
5. Recepcja i oddziaływanie	22
6. Refleksja metodologiczna.....	22
7. Znaczenie i wkład	22
8. Analiza cykli muzycznych	23
8.1. Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord	23
8.1.1. Part I.....	23
8.1.2. Part II.....	26
8.1.3. Part III.....	27
8.1.4. Part IV	28
8.1.5. Part V	29
8.2. Concerto for pardessus de viole and harpsichord.....	31
8.2.1. Part I.....	31
8.2.2. Part II.....	35
8.2.3. Part III.....	40
8.3. A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue.....	45
8.3.1. Réflexion sur l'acacia - C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître.....	45
8.3.2. Feuilles d'acacias.....	50
8.4. Trois inspirations pour l'orgue.....	55
8.4.1. Part 1 ...ami du pauvre et du riche, s'ils sont vertueux	56
8.4.2. Part 2 ...à dégrossir la pierre brute	60
8.4.3. Part 3 ...et dépouillé de mes métaux	65
8.5. Weryfikacja założeń.....	71
8.5.1. Matryca dowodowa	72
8.5.2. Różnice trybu realizacji	73
8.5.3. Konsekwencje estetyczne i metodologiczne	73
8.5.3.1. Uzasadnienie strategii	73
8.5.3.2. Proponowane zmiany w percepcji instrumentów dawnych	74
8.5.3.3. Konsekwencje estetyczne	74
8.5.3.4. Konsekwencje metodologiczne.....	74
8.6. Refleksja estetyczna i metodologiczna	74
8.6.1. Dlaczego ta strategia była potrzebna?	74
8.6.2. Jak może zmienić to percepcję muzyki dawnej?.....	75
8.6.3. W czym wydawnictwo płytowe Réflexions przekracza modele neobarokowe?.....	75
8.6.4. Wymiar metodologiczny	75
8.7. Wkład w rozwój dyscypliny	75
8.7.1. Teza dotycząca wkładu w rozwój dyscypliny	75
8.8. Osiągnięcie artystyczne	76
8.8.1. Poszerzenie literatury światowej.....	76
8.8.2. Wpływ na praktykę wykonawczą.....	77
8.8.3. Dialog z innymi kompozytorami działającymi w tym obszarze.....	77
8.9 Synteza osiągnięcia.....	77
F. Podsumowanie.....	78

V. INFORMACJE O ISTOTNYCH AKTYWNOŚCIACH NAUKOWYCH ALBO ARTYSTYCZNYCH REALIZOWANYCH W WIĘCEJ NIZ JEDNEJ UCZELNI, INSTYTUCJI NAUKOWEJ LUB INSTYTUCJI KULTURY, W SZCZEGÓLNOŚCI ZAGRANICZNEJ. 82

A. STA Erasmus..... 82

B. Wykłady w ośrodkach zagranicznych 82

VI. INFORMACJE O OSIĄGNIĘCIACH DYDAKTYCZNYCH, ORGANIZACYJNYCH ORAZ POPULARYZUJĄCYCH NAUKĘ LUB SZTUKĘ.....	84
A. Osiągnięcia dydaktyczne.....	84
1. Utworzenie międzynarodowych studiów.....	84
2. Prace dyplomowe.....	84
3. Praca dydaktyczna.....	84
4. Inne.....	85
B. Osiągnięcia organizacyjne.....	85
1. Działania organizacyjne w ramach Wydziałów Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.....	85
1.1. Szkoła Filmowa im. K. Kieślowskiego.....	85
1.2. Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji.....	86
1.3. Działania organizacyjne w ramach UŚ.....	86
C. Osiągnięcia popularyzatorskie naukę i sztukę.....	88
1. Artykuły i inne formy pisemnej popularyzacji nauki.....	88
2. Udział w konferencjach (wybrane).....	88
3. Inne (wybrane).....	89
VII. INNE INFORMACJE, WAŻNE Z PUNKTU WIDZENIA KARIERY ZAWODOWEJ....	90
A. Kursy i szkolenia (wybrane).....	91
B. Inne.....	91
C. Aktywność poza strukturami Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.....	92
D. Inne informacje.....	92

I. Imię i nazwisko

Adrian Robak

II. Dyplomy, stopnie naukowe lub artystyczne

Ukończyłem studia magisterskie w zakresie kompozycji na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w latach 2003–2008. Kształcenie odbywałem w Katedrze Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki pod kierunkiem prof. zw. dr. hab. Aleksandra Lasonia, uzyskując dyplom z wyróżnieniem 16. czerwca 2008 roku (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 01, załącznik 02**).

Stopień doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki otrzymałem 10 grudnia 2015 roku na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Przedstawiona rozprawa doktorska pt. „Gardens” na orkiestrę symfoniczną powstała pod opieką promotorską prof. zw. dr. hab. Eugeniusza Knapika, a jej recenzentami byli prof. dr hab. Zbigniew Bagiński oraz dr hab. Rafał Augustyn (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 03**).

III. Informacja o dotychczasowym zatrudnieniu w jednostkach naukowych lub artystycznych

A. Opis szczegółowy

Moja droga zawodowa w dziedzinie sztuki muzycznej rozpoczęła się w 1994 roku (mając lat 13), kiedy podjąłem pracę jako muzyk kościelny (organista) w Kościele Jezusa Chrystusa Dobrego Pasterza w Chorzowie. Praca ta pozwoliła mi rozwijać umiejętności w zakresie gry na organach oraz muzyki liturgicznej, ale również gry a'prima vista, biegłość w zastosowaniu harmonii podczas prac aranżacyjnych i kompozytorskich. Funkcję tę pełniłem do 2007 roku, rozwijając swoje umiejętności w zakresie gry na organach oraz prowadzenia oprawy muzycznej nabożeństw.

W latach 2007–2009 byłem związany z Zespołem Śpiewaków Miasta Katowice „Camerata Silesia”, pełniąc rolę asystenta dyrektora oraz śpiewaka kameralisty. Wcześniej pracowałem tam również jako akompaniator, specjalista ds. promocji i reklamy oraz asystent dyrygenta. Do moich obowiązków należały m.in. rekrutacja nowych członków zespołu, zarządzanie zespołem, współtworzenie programów koncertowych, organizacja wydarzeń artystycznych, egzaminowanie pracowników oraz promocja internetowa zespołu (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załączniki od nr 05 do nr 09; pełna lista zakresów obowiązków oraz katalog 03. Dokumentacja dodatkowa: podkatalog 01. Camerata Silesia: świadectwa pracy**).

W latach 2009–2010 byłem instruktorem przedmiotów teoretycznych w Prywatnej Szkole Muzycznej „Artis” w Katowicach, prowadząc zajęcia z zakresu kształcenia słuchu, harmonii oraz kontrapunktu. W tym samym okresie rozpocząłem również pracę na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach (Centrum Dydaktyczne w Sosnowcu przy Wydziale Nauk o Ziemi), gdzie od 2010 do 2016 roku prowadziłem wykłady i ćwiczenia z emisji głosu, opracowując autorskie programy zajęć

oraz egzaminując studentów (umowa cywilno-prawna: **katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 10** oraz **katalog 03.Dokumentacja dodatkowa: podkatalog US WNOZ: umowy**).

Od 2010 do 2020 roku byłem zatrudniony na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, na Wydziale Wokalno-Instrumentalnym, jako pracownik dydaktyczny na umowach cywilno-prawnych. Prowadziłem zajęcia z zakresu propedeutyki muzyki współczesnej, estetyki muzyki oraz kształcenia słuchu. Moje obowiązki obejmowały m.in. przygotowanie i realizację autorskich programów dydaktycznych oraz przeprowadzanie egzaminów (**katalog 03.Dokumentacja dodatkowa: podkatalog 03. AM: zaświadczenia o zatrudnieniu**).

W latach 2015–2018 byłem nauczycielem przedmiotów teoretycznych w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia w Gliwicach, gdzie prowadziłem zajęcia dydaktyczne z przedmiotów teoretycznych: harmonia, zasady muzyki, kształcenie słuchu oraz trening pamięci muzycznej (**katalog 03.Dokumentacja dodatkowa: podkatalog 04.PSM Gliwice: świadectwa pracy, umowa, akt nadania stopnia nauczyciela kontraktowego**). W tym samym okresie, w roku szkolnym 2015/2016, prowadziłem zajęcia z historii muzyki oraz kształcenia słuchu w Zespole Szkół Prywatnych w Katowicach przy współpracy z Akademią Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach. Zajęcia te były prowadzone w języku angielskim dla uczniów posługujących się językiem chińskim (dla wyjątkowo uzdolnionej muzycznie młodzieży).

Od 2015 do 2021 roku pracowałem w Zespole Szkół Ponadgimnazjalnych nr 4 w Rudzie Śląskiej, gdzie pełniłem funkcję nauczyciela przedmiotów zawodowych takich, jak: pracownia realizacji dźwięku, instrumentoznawstwo, akustyka i elektroakustyka, historia muzyki (artystycznej oraz rock&rolla), kształcenie słuchu, zasady muzyki oraz podstawy gry na fortepianie. Byłem także kierownikiem zespołu realizatorów nagrań i nagłośnień oraz studia nagrań (podczas mojej pracy przyczyniłem się do powstania studia nagrań, reżyserki oraz pracowni audiowizualnej; **katalog 01.Dokumentacja dodatkowa: podkatalog 05. ZSP Ruda Śląska: akt mianowania, świadectwo pracy, umowa**). W szkole tej uzyskałem stopień nauczyciela mianowanego (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 04**).

Od 2017 roku jestem zatrudniony na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach. Początkowo na Wydziale Radia i Telewizji w Katowicach (na umowie cywilno-prawnej w latach 2017-2018, od 2018 r. na umowie o pracę; **katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 11**), później - po zmianie nazwy tego Wydziału (od 2019 r.) - w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego na stanowisku adiunkta, a od 2022 r. na stanowisku profesora uczelni **katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załączniki nr 12 i 13**). Okres pracy w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego był intensywnym czasem mojego rozwoju, zwłaszcza w obszarze organizacyjnym (to tutaj miałem okazję poszerzać moje horyzonty na różnych polach działalności uczelni, wydziału, spraw studenckich i międzynarodowych). Od 2023 r. jestem zatrudniony na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, filia w Cieszynie. Pełną historię zatrudnienia i zmian na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach dokumentuje spis z Portalu Pracownika Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 15**).

Pełniłem również funkcje administracyjne i organizacyjne, w latach 2022–2023 sprawując obowiązki prodziekana ds. kształcenia i studentów w Szkole Filmowej im. Krzysztofa Kieślowskiego. Wcześniej, w 2022 roku, byłem prodziekanem ds. umiędzynarodowienia i organizacji tej samej jednostki (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załączniki nr 16 i 17**). Obecnie jestem pełnomocnikiem Dziekana do spraw umiędzynarodowienia (**katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 18**).

Moja działalność dydaktyczna obejmuje także opiekę nad pracami dyplomowymi w obszarach muzyki filmowej, produkcji dźwięku oraz produkcji ścieżek dźwiękowych w formach audiowizualnych. Dotychczas byłem promotorem **23** prac dyplomowych (**19** licencjackich, **4** magisterskich), recenzowałem **30** prac (**15** licencjackich, **10** magisterskich, **4** artystyczne licencjackie, **1** artystyczna magisterska), pełnię funkcję promotora pomocniczego w jednym przewodzie doktorskim oraz przewodniczyłem **35** obronom prac dyplomowych (**18** licencjackich, **17** magisterskich); dokumentuje to wyciąg z systemu uniwersyteckiego *Archiwum Prac Dyplomowych* **katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 21**).

Biorę aktywny udział w tworzeniu międzynarodowego sojuszu uniwersyteckiego Transform4Europe (T4EU), realizuje jako koordynator projektu program studiów magisterskich w języku angielskim w ramach jednego z najbardziej prestiżowych programów Unii Europejskiej *Erasmus Mundus Joint*

Masters „Digital Creativity Art & Science” (akronim: DigiCrea) będąc pomysłodawcą tych studiów (**katalog 01. Dokumentacja podstawowa: załączniki nr 19 i 20**).

Moja działalność naukowa koncentruje się na badaniach nad zastosowaniem wirtualnych instrumentów jako substytutu instrumentarium akustycznego w tworzeniu ścieżek dźwiękowych do form audiowizualnych oraz nad wykorzystaniem sztucznej inteligencji w ramach twórczości muzycznej i teorii muzyki. Obecnie znajduję się w fazie wdrażania autorskiego programu do analizy dzieł muzycznych, wykorzystującego architekturę Transformer oraz metodę tokenizacji REMI (Revamped MIDI) w celu zaawansowanego, symbolicznego modelowania utworów muzycznych. Równolegle przygotowuje się do rejestracji kolejnej płyty z moją muzyką kameralną wykonywaną już wielokrotnie.

B. Profil twórczy i teza autoreferatu

Niniejszy autoreferat stanowi syntetyczne, lecz pogłębione ujęcie mojej drogi artystycznej, naukowej i dydaktycznej, ze szczególnym uwzględnieniem osiągnięcia wskazanego do oceny habilitacyjnej – wydawnictwa płytowego *Réflexions* (DUX 1848).

Centralną tezą mojego dorobku twórczego – rozwijaną konsekwentnie od rozprawy doktorskiej do najnowszych realizacji – jest reinterpretacja tradycji jako struktury transformacyjnej, a nie rekonstrukcyjnej. W mojej twórczości tradycja nie jest cytatem, ornamentem ani estetycznym gestem, lecz materiałem poddanym reorganizacji harmoniczej, fakturalnej i dramaturgicznej.

W niniejszym autoreferacie wykazuję, że:

- mój język kompozytorski przeszedł czytelną, jakościową ewolucję paradygmatyczną,
- osiągnięcie habilitacyjne stanowi spójny projekt badawczo-artystyczny o wyraźnie zdefiniowanym problemie metodologicznym,
- działalność artystyczna i organizacyjna wywiera realny wpływ na rozwój repertuaru współczesnego oraz umiędzynarodowienie środowiska akademickiego,
- moja twórczość łączy refleksję estetyczną, praktykę kompozytorską i namysł nad współczesnym statusem instrumentarium historycznego.

C. Rozwój artystyczny – od sonorystyki do modelu osiowo-harmonicznego

1. Etap pierwszy – model sonorystyczno-procesualny

Rozprawa doktorska *Gardens* stanowiła konsekwentną realizację modelu:

- procesualnej ewolucji formy,
- fakturalnej intensyfikacji napięcia,
- harmonii traktowanej jako pole barwowe,
- dramaturgii wynikającej z zagęszczenia i rozrzedzenia materii dźwiękowej.

Był to etap eksploracji materii – muzyka jako żywiół, jako organiczny proces przemiany.

2. Etap drugi – model osiowo-harmoniczny

W *Réflexions* dokonuje się zasadnicze przemieszczenie ciężaru organizacyjnego:

- harmonia przestaje być wyłącznie kolorem,
- staje się czynnikiem konstrukcyjnym,
- forma przestaje być procesem – staje się architekturą strefową,
- tradycja przestaje być estetyką – staje się problemem ontologicznym.

To przesunięcie nie jest rozszerzeniem warsztatu. Jest zmianą myślenia o strukturze dzieła.

D. Osiągnięcie habilitacyjne – wydawnictwo płytowe *Réflexions* jako projekt badawczo-artystyczny

1. Teza projektu

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* stanowi autorską propozycję modelu integracji:

- historycznego instrumentarium
- z posttonalną harmoniką osiową
- w ramach strefowo-architektonicznego myślenia formą.

Nagranie jest dostępne w katalogu **01.Dokumentacja podstawowa w podkatalogu „*Reflexions DUX*”** w formacie wav oraz w dołączonych płytach CD, a partytury w podkatalogu „**Partytury**”.

2. Problem badawczo-artystyczny

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* odpowiada na pytanie:

- Czy możliwe jest funkcjonowanie historycznego idiomu instrumentalnego poza paradygmatem wykonawstwa historycznego i stylizacji neobarokowej, przy zachowaniu jego idiomatycznej tożsamości?

Odpowiedź twórcza, udokumentowana w partyturach, analizach oraz nagraniu fonograficznym, ma charakter systemowy, a nie jednostkowy.

E. Wkład w rozwój dyscypliny

Wkład wydawnictwa płytowego *Réflexions* w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej ma charakter wielowymiarowy:

1. Repertuarowy

- stworzenie współczesnego repertuaru na pardessus de viole i klawesyn
- poszerzenie obiegu koncertowego dla instrumentarium historycznego

2. Metodologiczny

- model osiowo-harmonicznej organizacji materiału
- reinterpretacja basso continuo jako generatora pól brzmieniowych

3. Formotwórczy

- koncert jako proces strefowy
- agogika jako czynnik strukturalny

4. Estetyczny

- tradycja jako transformacja strukturalna
- integracja sonorystyki, repetytywności i harmoniki alterowanej

F. Oddziaływanie i recepcja

Album *Réflexions* (DUX, 2023) uzyskał nominację do Nagrody Fryderyk 2023 w kategorii muzyka współczesna (Związek Producentów Audio-Video) co jest potwierdzeniem:

- obecności projektu w profesjonalnym obiegu fonograficznym,
- jego rozpoznawalności w środowisku krytycznym,
- jego wpływu repertuarowego.

Równolegle realizowana działalność międzynarodowa obejmuje udział w sojuszu T4EU oraz utworzenie i koordynację programu Erasmus Mundus Joint Master „Digital Creativity Art & Science”, realizowanego we współpracy z partnerami zagranicznymi. Zakres moich obowiązków obejmował (koordynator UŚ, autor koncepcji programu, członek zespołu projektowego), przygotowanie dokumentacji programowej oraz wdrożenie struktury kształcenia o charakterze międzynarodowym. Efektem działań jest uruchomienie wspólnego programu studiów, zawarcie umów partnerskich oraz systemowa obecność dyscypliny w obiegu europejskim.

G. Refleksja metodologiczna

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* opiera się na czterech założeniach metodologicznych:

- **Harmonia jako pole napięcia, nie jako system funkcji.**
 - Operacjonalizacja: napięcie harmoniczne budowane jest przez **planowanie chromatyczne / alteracje i gęstość współbrzmień**, a nie przez teleologię kadencyjną. Przykładowo, w *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* (cz. I) widoczne są odcinki o podwyższonej „chromatycznej aktywności” (m.in. **t. 29–50** w partii klawesynu oraz **t. 30–34** w partii pardessus), które funkcjonują jako strefy napięcia i jego lokalnych rozładowań.
- **Forma jako architektura energii czasowej.**
 - Operacjonalizacja: przebieg formy jest wyznaczany przez **progi dramaturgiczne** oznaczone w partyturze zmianami czasu muzycznego (tempo/agogika), a nie wyłącznie przez rozwój motywiczny. Przykładowo, w *Five Pieces...* nr 1 punkty zwrotne są oznaczone kolejno: **t. 60 (rit.) → t. 61 (Meno mosso) → t. 84 (accel.) → t. 86 (Tempo primo)**, co odpowiada zaplanowanemu przebiegowi intensyfikacji i stabilizacji energii.
- **Tradycja jako struktura transformacyjna.**
 - Operacjonalizacja: „historyczność” nie jest tu cytatem ani stylizacją, lecz materiałem poddanym przekształceniu — poprzez zestawienie idiomu instrumentarium dawniego z nowoczesnymi gestami fakturalno-artykulacyjnymi np. w *Five Pieces...* nr 3 toccatowy charakter ale nie w barokowym znaczeniu. Dalej w *Five Pieces...* nr 3 oraz nr 5 pojawiają się jednoznaczne instrukcje i gesty wykonawcze (m.in. **arco / pizz. / energico / feroce**, a także odcinki tremolowane w nr 3: **t. 48–73**), które przesuwać idiom wykonawczy poza rekonstrukcję stylistyczną i budują „współczesność” w ramach tradycyjnego aparatu.
- **Wykonawca jako współtwórca w strefach agogicznych.**
 - Operacjonalizacja: zakres sprawczości wykonawcy jest wpisany w zapis poprzez **strefy ad libitum, fermaty i odcinki agogiczne**, które współorganizują formę (a nie są wyłącznie „ozdobą wykonawczą”). Przykładowo: w *Five Pieces...* nr 5 występują strefy (**ad libitum**) (**t. 34, t. 42**), a także odcinki sterowane agogicznie (**t. 43 rit., t. 46 accel.**) oraz fermaty (m.in. **t. 45, t. 112** w partii klawesynu). Analogicznie w *Concerto...* cz. II pojawia się **fermata w t. 33** (pardessus i klawesyn), traktowana jako punkt formalnego zawieszenia.

Oznacza to odejście od teleologii tonalnej na rzecz organizacji percepcji poprzez:

- osie ciężkości,

- planowanie półtonowe,
- kontrolowaną dysonansowość,
- relacje gęstości fakturalnej.

H. Rozwój po doktoracie – konsolidacja idiomu

Przywołując wszystkie opisane kompozycje, należy jednoznacznie wskazać, że okres po 2016 roku nie był jedynie intensyfikacją twórczości, lecz:

- konsolidacją indywidualnego języka,
- rozszerzeniem pola estetycznego o muzykę filmową i AR,
- pogłębieniem refleksji nad relacją muzyki i obrazu,
- rozwinięciem badań nad sztuczną inteligencją w analizie dzieł muzycznych.

Podjęmę również prace koncepcyjne w zakresie metod cyfrowych stosowanych do analizy struktury dzieła muzycznego; działania te mają charakter rozwojowy i nie stanowią części osiągnięcia habilitacyjnego.

I. Konkluzja wstępna

Dorobek przedstawiony w niniejszym autoreferacie dokumentuje:

- wyraźną ewolucję języka kompozytorskiego,
- spójność estetyczną i metodologiczną,
- samodzielność twórczą,
- wkład w rozwój repertuaru współczesnego,
- umiędzynarodowienie działalności artystycznej i dydaktycznej.

Osiągnięcie habilitacyjne *Réflexions* nie jest pojedynczym sukcesem fonograficznym, lecz spójnym projektem badawczo-artystycznym, który proponuje autorski model integracji tradycji i współczesności w ramach dyscypliny sztuki muzycznej.

IV. Omówienie osiągnięć artystycznych.

A. Osiągnięcia artystyczne do czas otrzymania stopnia doktora (do 2015 roku)

Muzyka to dla mnie nie tylko dźwięki i harmonie – to sposób na opowiadanie historii, malowanie emocji i wypełnianie przestrzeni niewidzialną energią. Każda z moich kompozycji jest jak ślad w czasie, ślad, który mam nadzieję pozostawi coś więcej niż tylko echo. Dotychczas stworzyłem 147 utworów, wśród nich 38 chóralnych (których 24 doczekały się wykonań, czasem nawet wielokrotnych), ścieżki dźwiękowe do . Słyszeć własną muzykę w przestrzeni akustycznej, w interpretacji wspaniałych artystów, to doświadczenie, które nieustannie przypomina mi, dlaczego tworzę.

Już w pierwszych latach mojej twórczości dostrzegalna była fascynacja gęstością brzmienia i duchową refleksją. Moja **Deprecatio Marialis I** (lata, w których odbyły się wykonania: 2006, 2012), wykonana we włoskiej Bazylice San Paterniano w Fano (Włochy), ukazała mnie jako kompozytora operującego subtelnymi napięciami harmonicznymi i wyrazistą narracją wokalną opartą na modlitewnej repetytywności. Nieprzypadkowo właśnie dzieła sakralne, jak **Jubilate Deo** (lata, w których odbyły się wykonania: 2008, 2011, 2013, 2019) czy **Adoramus te** (2011), przyczyniły się do ugruntowania mojej pozycji w środowisku muzyki chóralnej. **Deprecatio Marialis II** i **Deprecatio Marialis III** to kompozycje, które - idąc w ślad za ich pierwszą częścią - wypełniają na pytanie zespołów chóralnych o kompozycje-modlitwy. Część drugą wykonano w 2015, 2018 (dwukrotnie) roku, a trzecia w 2013, 2015 i 2018 roku (wśród zespołów znalazły się The Cracow Singers pod dyr. Karola Kusza, Zespół Wokalny „Contento Core” pod dyr. Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej, Chór Filharmonii Śląskiej pod dyr. Jarosława Wolanina).

Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku moje zainteresowania poszerzyły się o orkiestrę kameralną. **Karhora** (2009), wykonana podczas festiwalu Brand New Music przez Orkiestrę Muzyki Nowej pod dyrekcją Szymona Bywalca, emanowała dramatycznym napięciem, budowanym przez strukturalną ascezę i kontrolowaną ekspresję. Kolejne lata przyniosły jeszcze śmielsze eksploracje barw i struktur, czego dowodem była monumentalna **Semi semi** (2014) na dwa chóry mieszane i orkiestrę smyczkową.

Ostatnim akordem tego etapu był **Psalm na chór mieszany i saksofon** (2015) – utwór, który niczym pomost związał sacrum z idiomem solowego instrumentu (wyk. Bartłomiej Duś - saksofony, Chór Filharmonii Śląskiej pod. dyr. Jarosława Wolanina). Było to jednocześnie preludium do kolejnego etapu – momentu, gdy w centrum moich twórczych zainteresowań pojawiła się forma kameralna i orkiestralna, o jeszcze bardziej wyrazistej dramaturgii.

B. Rozwój języka kompozytorskiego w stosunku do rozprawy doktorskiej

Rozprawa doktorska „*Gardens*” na orkiestrę symfoniczną stanowiła istotny etap w kształtowaniu mojego języka kompozytorskiego. Była to kompozycja skoncentrowana na problematyce faktury, sonorystyki oraz procesualnego modelowania formy. Materiał muzyczny organizowany był wówczas przede wszystkim poprzez techniki addytywne, repetytywność, przesunięcia fazowe oraz transformacje fakturalne. Harmonia pełniła funkcję barwową i strukturalną, a napięcie dramaturgiczne wynikało z zagęszczenia materii dźwiękowej, klasterowości, mikrotonowych przesunięć i ewolucyjnego przetwarzania motywów.

Myślenie formą miało wówczas charakter linearny i procesowy. Forma rozwijała się jako następstwo narastających i wygaszanych stanów brzmieniowych, bez wyraźnie artykułowanych progów

dramaturgicznych czy osi wysokościowych stabilizujących przebieg całości. Orkiestra funkcjonowała jako pole sonorystyczne, a jej brzmienie było głównym nośnikiem ekspresji. Estetycznie utwór ten koncentrował się wokół metafory natury i żywiołów – muzyka była obrazem przemiany, ruchu i organicznej ewolucji.

Praca artystyczna wskazana do oceny habilitacyjnej czyli wydawnictwo płytowe *Réflexions* stanowi jakościową zmianę w stosunku do tego etapu twórczości. Zmiana ta nie polega jedynie na rozszerzeniu warsztatu czy zwiększeniu skali doświadczeń kompozytorskich, lecz na przekształceniu sposobu myślenia o harmonii, formie oraz relacji z tradycją.

Pierwszym istotnym elementem tej przemiany jest przejście od sonorystyczno-fakturalnego modelu napięcia do modelu osiowo-harmonicznego. W *Réflexions* napięcie nie jest już wyłącznie rezultatem zagęszczania faktury czy klasterowych współbrzmień, lecz wynika z organizacji pól harmonicznym, planowania półtonowego, pracy na dominantowo-alterowanych strukturach oraz wyraźnie określonych osiach wysokościowych. Harmonia nie pełni wyłącznie funkcji kolorystycznej – staje się czynnikiem konstrukcyjnym, organizującym percepcję formy.

Drugą zasadniczą zmianą jest ewolucja myślenia formotwórczego. O ile w doktoracie forma rozwijała się jako proces ewolucyjny, o tyle w pracy habilitacyjnej przyjmuje ona charakter strefowo-przetworzeniowy. Poszczególne części dzieła budowane są poprzez wyraźnie wyodrębnione obszary dramaturgiczne, w których zmiana metrum, reorganizacja czasu, redukcja lub zagęszczenie faktury pełnią funkcję progów formalnych. Agogika oraz strefy *ad libitum* stają się elementem strukturalnym, a nie wyłącznie wykonawczym. Tym samym forma przestaje być jedynie następstwem procesów fakturalnych, a staje się świadomie projektowaną architekturą napięć i rozładowań.

Trzeci wymiar rozwoju dotyczy relacji z tradycją muzyczną. W „Gardens” na orkiestrę symfoniczną odniesienia historyczne miały charakter estetyczny i stylistyczny (minimalizm, postromantyzm, sonoryzm), natomiast w *Réflexions* tradycja zostaje poddana świadomej transformacji strukturalnej. Historyczne instrumentarium – viola da gamba, pardessus de viole, klawesyn, organy – nie jest traktowane jako nośnik stylizacji, lecz jako medium współczesnej ekspresji. Integracja posttonalnej harmoniki osiowej z idiomem *basso continuo* oraz redefinicja formy koncertującej stanowią próbę wypracowania modelu kompozytorskiego, w którym tradycja nie jest cytatem ani ornamentem, lecz strukturą poddaną przekształceniu.

W sensie estetycznym oznacza to przejście od ekspresji natury i metafory żywiołów do refleksji metaestetycznej nad miejscem tradycji w muzyce XXI wieku. Wydawnictwo płytowe wskazane dla oceny habilitacyjnej nie koncentruje się już na obrazie czy metaforze, lecz na problemie ontologicznym: w jaki sposób historyczny idiom może funkcjonować w obrębie współczesnego języka bez popadania w rekonstrukcję lub neostylizację. W tym sensie *Réflexions* stanowi nie tylko zbiór kompozycji, lecz spójną propozycję estetyczną.

Zmiana jakościowa widoczna jest również w sposobie organizacji odpowiedzialności kompozytorskiej. W doktoracie kluczowe były: brzmienie, faktura i proces. W *Réflexions* zakres ten zostaje poszerzony o refleksję nad formą jako konstrukcją dramaturgiczną, nad harmonią jako czynnikiem organizującym percepcję oraz nad tradycją jako przestrzenią dialogu. W konsekwencji mój język kompozytorski ulega konsolidacji – elementy repetytywne, wariacyjne i koncertujące, obecne już wcześniej, zostają podporządkowane spójnemu modelowi harmonicznoformalnemu.

Podsumowując: w stosunku do rozprawy doktorskiej „Gardens” na orkiestrę symfoniczną, w której dominowało sonorystyczno-fakturalne myślenie formą i napięciem, wydawnictwo płytowe *Réflexions* stanowi jakościową zmianę polegającą na przejściu do świadomego modelu osiowo-harmonicznego, w którym forma organizowana jest poprzez pola brzmieniowe, strefy dramaturgiczne oraz transformację historycznego idiomu instrumentalnego.

O ile wcześniejszy etap twórczości można określić jako eksplorację materii dźwiękowej i jej procesualnej dynamiki, o tyle wydawnictwo płytowe *Réflexions* stanowi próbę wypracowania dojrzałego modelu kompozytorskiego, w którym brzmienie, harmonia, forma i tradycja pozostają w świadomej i konsekwentnej relacji strukturalnej.

C. Osiągnięcia artystyczne po otrzymaniu stopnia doktora (od 2016 roku)

Po uzyskaniu stopnia doktora wszedłem w nowy wymiar mojej drogi kompozytorskiej – być może bardziej dojrzałej, bogatej w tekstury dźwiękowe, a z drugiej strony poszukującej „przestronności” pozwalającej na wyrażanie za pomocą dźwięków idei (duchowych czy metafizycznych), poszukującej subtelności i refleksji w tworzonej przeze mnie muzyce.

W tym okresie moja działalność zaczęła się wyraźnie rozgałęziać, przybierając różne formy i kierunki aktywności. Kolejno można wymienić kompozycje z zastosowaniem instrumentów wirtualnych, kompozycje chóralsne, kameralne, ścieżki dźwiękowe do filmów oraz prac Augmented Reality, utwory symfoniczne utwory o charakterze medytacyjnym i kontemplacyjnym (stworzone z myślą o głębokiej introspekcji, budujące atmosferę medytacyjnego skupienia, prowadząca do zadumy i wewnętrznego wyciszenia).

To my friend - Siddharta (2016), poświęcony Aleksandrowi (prof. Aleksandrowi Lasoniowi), ukazał, że kwartet smyczkowy (wykonany przez Kwartet Śląski) może stać się wehikulem osobistej opowieści, pełnej refleksji nad pamięcią i czasem. **Pasja według św. Marka** (2017; wykonana dwukrotnie przez Chór Filharmonii Śląskiej pod dyr. Jarosława Wolanina: 09.04.2017 r. w Kościele pw. św. Józefa w Katowicach oraz 09.04.2022 r. w Kościele pw. Matki Bożej Różańcowej w Katowicach-Zadolu) kontynuowała tradycję chóralsnej kontemplacji, lecz z nową, surową dramaturgią łączącą techniki chóralsne z sonorystycznymi i melodyką post-romantyczną. Kompozycja poświęcona zmarłej Mamie spotkała się z pozytywnym przyjęciem środowiska wykonawczego. Kompozycją, która była wielokrotnie wykonywana jest *Hydrologia czyli muzyczna bajka o wodzie* na sopran, orkiestrę kameralną i głos mówiony (trzykrotnie w 2017 roku, w 2021 i 2022 roku; razem pięciokrotnie).

Lata 2018–2020 przyniosły eksplorację różnych tradycji i form. **O dziwcynie - muzyczny obrazek kurpiowski** (2018; wyk. Chór Polskiego Radia pod dyr. Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej), wprowadził do mojej twórczości elementy folkloru, podczas gdy **Koncert na tubę i orkiestrę** (2019; wyk. Jakub Urbańczyk - tuba, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia pod dyr. Szymona Bywalca) to już pełne rozkwitu dzieło koncertowe, ukazujące moją nieustającą tęsknotę za brzmieniem symfonicznym i ciągłą potrzebę w operowaniu fakturą orkiestry (tylko z powodów małej ilości wykonań komponuję tak rzadko na ten skład). Wykonanie **Koncertu na tubę i orkiestrę** przez Narodową Orkiestrę Polskiego Radia w Katowicach – najwybitniejszy zespół symfoniczny w Polsce – w sali o najpiękniejszej akustyce tej części Europy było jednym z najważniejszych momentów mojej kompozytorskiej drogi. To właśnie tam, w doskonałej przestrzeni dźwięku, moja muzyka zabrzmiała w pełni, nabierając nowego, głębszego wymiaru również dzięki wirtuozowskiej grze na tubie Jakuba Urbańczyka. Natomiast **Madrygały** (2020; *Io Tacero, Moro Lasso i Invan dunque*; wyk. Wokalny Zespół Kameralny pod dyr. Maji Białas-Drzewieckiej podczas jej koncertu do przewodu doktorskiego; 08.10.2020 w Kościele ewangelicko-augsburski św. Jana w Mikołowie) to ukłon w stronę dawnych form (i Gesualda da Venosy), ale podanych w nowoczesnej, przestrzennej polifonii. Kolejne lata przyniosły powiązanie tradycji z eksperymentem. **Between** (2021; wyk), utwór na pięć gitar i perkusję, był niemal architektoniczną strukturą dźwiękową z naleciałościami rodem z muzyki rozrywkowej, a monumentalny **Anthem of the Transform4Europe** (2023; wyk. Karol Szymanowski Youth Symphony Orchestra, Wojciech Wantulok - dyrygent, Mixed Choir of Wojciech Kilar Music School in Katowice (preparation of the choir: Mirosława Knapik, preparation of the male voices: Karolina Pukowiec), „Harmonia” Choir of the university of Silesia (preparation of the choir: Joanna Glenc), Sofia University Ensemble St. Kliment Ohridski for old music (preparation of the choir: Krassimira Tsutsumanova), Academic Choir of the Silesia University of Technology (preparation of the choir: Tomasz Giedwiłło) – celebracją europejskiej wspólnoty uniwersyteckiej w brzmieniu wielkiej orkiestry i chóru. W tej kompozycji opartej na tekście współpracującej od lat ze mną poetki Joanny Soćko - zadałem muzycznie fundamentalne pytania związane z nauką i tym, czym ona jest dla rozwoju człowieczeństwa.

W roku 2024 moja twórczość nabrała jeszcze bardziej indywidualnego charakteru. **White & Black** na skrzypce i fortepian (2024; wyk. Marcin Hałat - skrzypce, Aleksandra Hałat - fortepian) ukazało

moje refleksyjne dialogi z kontrastami brzmieniowymi (w legendarnej King's College Chapel, University of Aberdeen, Szkocja), podczas gdy **Rozdestwo Twoje** (2025; wyk. Chór Filharmonii Śląskiej pod dyr. Jarosława Wolanina) stanowi kulminację mojej drogi chóralnej – w tej prawosławnej modlitwie wybrzmiała cała dojrzałość, która przeprowadziła mnie od pierwszych sacrum **Deprecatio Marialis I**, aż po najnowsze kompozycje.

Wydawnictwa płytowe to kolejne przystanki w mojej podróży kompozytorskiej. Moje najnowsze albumy – *Hollywood Music Odyssey vol. 2*, *Somewhere in the Middle of Nowhere* i *Gratitude and Harmony of the Universe* – ukazały się w 2024 roku nakładem DK Records. To różne odsłony mojej twórczości, ale każda z nich jest zapisem mojej fascynacji dźwiękiem jako formą ekspresji w obszarze obrazu ruchomego, medytacji i odpowiedzi na zaistniałe okoliczności życiowe. Ich poprzednik, *Hollywood Music Odyssey vol. 1*, wprowadził słuchaczy w świat mojej muzycznej wyobraźni, a wcześniejszy album *Réflexions* otworzył nowy rozdział w mojej relacji z muzyką barokową i współcześnie przeze mnie tworzoną. Przełomowym momentem w mojej karierze była nominacja tego wydawnictwa płytowego *Réflexions* do nagrody fonograficznej w Polsce – **Fryderyk 2023** w kategorii muzyka współczesna. Było to dla mnie nie tylko wyróżnienie, ale i potwierdzenie, że moja twórczość znajduje uznanie wśród krytyków i publiczności.

D. Kompozycje wielokrotnie wykonywane

Moje kompozycje były wielokrotnie wykonywane na prestiżowych koncertach, gdzie zyskały uznanie zarówno publiczności, jak i wykonawców. **„Deprecatio Marialis I” na chór mieszany a cappella** to utwór, niczym echo przemodlonej litanii, który rozbrzmiewał w przestrzeniach sakralnych i koncertowych. Po raz pierwszy zabrzmiał w 2006 roku we włoskiej Basilica de San Paterniano w Fano, by później powracać w Krakowie, Katowicach i podczas różnych festiwali. Chóry pod batutą prof. Czesława Freunda, Karola Kusza, Marii Piotrowskiej-Bogaleckiej i Jarosława Wolanina tkwały z jego dźwięków aurę mistycyzmu. Utwór był odbierany jako kompozycja o charakterze kontemplacyjnym i metafizycznym, co potwierdzają znaczące reakcje publiczności i śpiewaków chóru. Każde wykonanie przyciągało tłumy, a organizatorzy chętnie włączali go do programów, traktując jak kamień węgielny artystycznych wydarzeń. **„Jubilato Deo” na chór mieszany a cappella** to hymn radości, inspirowany tradycją chorałową, od 2008 roku zdobył zarówno uroczystości religijne, jak i festiwalowe koncerty. Wykonywany m.in. w Loreto, Katowicach czy Sosnowcu, zawsze budował pomost między sacrum a profanum. Chóry i dyrygenci w swoich interpretacjach nadawały mu blasku. Organizatorzy podkreślali, że utwór ten „ożywia duszę sali”, stając się symbolem wspólnotowego uniesienia. **„Hydrologia czyli muzyczna bajka o wodzie” na sopran, orkiestrę kameralną i głos mówiony** to fresk muzyczny dla dzieci, łączący słowo, ruch i dźwięk, od 2017 roku wędrował po salach koncertowych Polski. Za każdym razem, gdy Joanna Freszel (sopran) i Orkiestra Muzyki Nowej rozpoczynali opowieść o żywiole wody, widzowie wstrzymywali oddech. Spektakularne interpretacje ruchowe i współczesna narracja sprawiały, że utwór stawał się wydarzeniem totalnym. Organizatorzy festiwali z radością zamieszczali go w programach koncertowych nie tylko jeden raz (jak choćby NOSPR). **„Bies” na gitarę i fortepian** to diaboliczno-liryczny dialog instrumentów, od 2021 roku, w wykonaniu Walicki-Popiołek Duo, podbijał serca publiczności od Wrocławia po Toruń (lata, w którym wykonano tę dwuczęściową kompozycję: 8 razy w 2021 r.). Każdy koncert przypominał tajemniczy rytuał – dynamiczne pasaże fortepianu splatały się z gitarową melancholią, tworząc napięcie, które elektryzowało słuchaczy. Recenzenci pisali o „hipnotyzującej symbiozie dźwięków”, a organizatorzy chętnie zapraszali duet, uznając „Biesa” za „must-have” kameralnych wieczorów.

„Sobbing Silence 2” na sopran i kwintet fortepianowy to utwór-hołd dla ofiar niemieckich obozów koncentracyjnych podczas II Wojny Światowej, pełen emocjonalnej kantyleny sopranu, od 2011 roku powracał w różnych odsłonach – od katowickiej sali koncertowej po kościół w Cieszynie. Początkowo skomponowany do ścieżki dźwiękowej do filmu, później stał się autonomicznym utworem w salach koncertowych i przestrzeniach sakralnych. Sopranistki, takie jak Aleksandra Poniszowska czy Natalia Łukaszewicz-Charabin (w wersji na głos, kwintet smyczkowy, perkusję i

chór mieszany), przeplatały w nim tży z nadzieją, a kameraliści budowali krystaliczne i uproszczone w swej strukturze tło harmoniczne.

Te kompozycje, niczym wędrowcy przemierzający artystyczne szlaki, wciąż powracają – czasem w nowych aranżacjach, czasem w dawnym kształcie. Ich obecność na afiszach jest dla mnie - ich twórcy - nagrodą za trud i upór (opisany poniżej w pkt. VII). Stanowią bowiem pomost między twórcą a odbiorcą, między tradycją a eksperymentem. Każdy z tych utworów nie był tylko kolejnym punktem w moim katalogu dzieł. Był kolejnym krokiem w podróży, która wciąż trwa – od sakralnych miniatur po monumentalną muzykę symfoniczną, od kompozycji chóralnych po muzykę kameralną, w których to nieustannie próbuję zmierzyć się problemem zapisu muzyki istniejącej w wyobraźni na karty papieru partyturowego (w wersji tradycyjnej lub cyfrowej). Każda z tych kompozycji jest świadectwem mojego nieustannego poszukiwania głosu, który nie przemija - głosu w sprawie poszukiwania piękna.

Moja twórczość sięga również do form obrazu ruchomego - filmu. Od lat komponuję muzykę, która współgra z obrazem, dopełniając narrację, wydobywając subtelności emocjonalne, czasem budując kontrpunkt. Muzyka filmowa zawsze była dla mnie czymś więcej niż tylko ilustracją – to dźwiękowa narracja, która „oddycha” razem z obrazem, podkreśla emocje i kreuje atmosferę. Tworząc ścieżki dźwiękowe do filmów takich, jak film dokumentalny *Dni mojego życia... Auschwitz. Historia Prawdziwa* (2009 r.; reż. G. Rosengarten) czy film o sztuce *Klisze Pamięci Mariana Kołodzieja* (2010 r.; reż. G. Rosengarten), czułem, że dźwięk staje się równorzędnym partnerem wizualnej opowieści, zanurzając widza w głębię wspomnień i historii. Ważnym dla Śląska filmem z moją muzyką jest produkcja *Misja Wolnego* (2012 r.; reż. Wojciech Szwiec), w którym w pełni pragnąłem oddać nieskrywaną potrzebę tworzenia z zastosowaniem aparatu orkiestrowego i chóru (tutaj 90% ścieżki dźwiękowej powstał z zastosowaniem instrumentów wirtualnych). Wszystko po to, aby w sposób najbardziej godny oddać hołd temu wielkiemu człowiekowi, jakim był Konstanty Wolny. Od dokumentów historycznych po krótkometrażowe dramaty, od opowieści obrazem wprost do symbolicznego przedstawiania treści i idei (jak choćby produkcja *Doktor Faustus* w reż. Anny Urbańczyk). W każdym z tych projektów staram się, by dźwięk nie był jedynie „dodatkiem”, lecz integralną częścią sztuki opowiadania obrazem i tworzenia narracji w dziele synkretycznym. Współczesne projekty, jak *Światło wiedzy* (2024/25; reż. Adelina Borets) czy *Taty nie ma* (2024/25; reż. Jan Saczek), otwierają dla mnie nowe możliwości narracyjne, w których dźwięk przenika opowieść na poziomie niemal metafizycznym. Każdy nowy projekt to dla mnie szansa na dalsze poszukiwania i redefinicję relacji między muzyką a obrazem.

Eksperymentując z animacją w formie rozszerzonej rzeczywistości (Augmented Reality), odkryłem nową płaszczyznę interakcji muzyki z przestrzenią ruchu. „Widzę Cie, Czechu” (2023, Kaja Renkas - grafika, animacja AR - Iwona Pomianowska), „R!R” (2023, Marek Sibinskiy - grafika, animacja AR - Iwona Pomianowska) i „Heweliusz” (2023, Kaja Renkas - grafika, animacja AR - Iwona Pomianowska) pozwoliły mi połączyć wrażliwość dźwiękową z abstrakcyjną plastyką obrazu, gdzie każdy dźwięk rezonuje z animowaną ekspresją. Prezentacje prac „Widze Cie, Czechu” oraz „R!R” miała swoją premierę w Galerii Sztuki Interreg i zostały opracowane w ramach projektu „Sztuka pod granicami”. Później już nie śledziłem ich losów, ale przypuszczam, że miały swoje realizacje w galeriach w Polsce i za granicą.

Prezentacja pracy graficznej pt. „Heweliusz” wraz z jej wersją rozszerzonej rzeczywistości w galeriach w kraju i na świecie, m.in. (wybrano najbardziej znaczące):

- Immersive World of Kaja Renkas w Museo de Arte de Querétaro, Querétaro, Meksyku; 06.05.2024 r. - 20.08.2024 r.;
- Wystawa indywidualna: Kaja Renkas podczas 8. Śląskiego Festiwalu Nauki; (8. edycję odwiedziło ponad 67000 osób), Międzynarodowe Centrum Kongresowe, Katowice; 07-09.12.2024 r.
- Konferencja naukowa „#AIChallenger: Biznes, nauka i społeczeństwo w świecie sztucznej inteligencji”, Uniwersytet Śląski (Organizatorzy: Związek Cyfrowa Polska, Śląskie Centrum Inżynierii Prawa, Technologii i Kompetencji Cyfrowych Cyber Science; skład konsorcjum: Uniwersytet Śląski, NASK, Uniwersytet Ekonomiczny w Katowicach oraz Politechnika Śląska; współorganizator: Akademia Górnośląska w Katowicach; 20.04.2023 r.;

Świadczy to o nowym trendzie w galeriach sztuki, a umieszczenie tej pracy na stałe w przestrzeni *Planetarium - Śląski Park Nauki* (Chorzów) dowodzi, że sztuką można popularyzować naukę.

Pełne informacje o koncertach i wydarzeniach artystycznych, na których prezentowano moje kompozycje zawarte są w **katalogu 02.Osiągnięcia artystyczne i naukowe: podkatalog 05.Plakaty i programy koncertowe** (zawarte są prawie 80 katalogów zawierających skany plakatów i/lub programów koncertowych).

E. Praca artystyczna wskazana dla oceny habilitacyjnej

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* stanowi autorski projekt artystyczny, którego głównym celem jest redefinicja idiomu historycznego instrumentarium (viola da gamba, pardessus de viole, klawesyn, organy) poprzez włączenie go w obręb współczesnego języka posttonalnego, chromatyczno-osioowego i repetytywnego.

1. Zakres i charakter osiągnięcia

Osiągnięciem habilitacyjnym jest autorski cykl kompozycji zarejestrowanych na wydawnictwie fonograficznym „*Réflexions*” (DUX 1848), obejmujący cztery dzieła kameralne z 2021 r., których partytury stanowią integralny element projektu badawczo-artystycznego o następujących tytułach:

- *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord*,
- *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord*,
- *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue*,
- *Trois inspirations pour l'orgue*.

Wszystkie utwory powstały w 2021 roku i stanowią spójny projekt artystyczny, którego osią problemową jest reinterpretacja historycznego instrumentarium (viola da gamba, pardessus de viole, klawesyn, organy) w kontekście współczesnego języka harmonicznego i formotwórczego.

Projekt nie ma charakteru stylizacyjnego ani rekonstrukcyjnego. Nie jest próbą historyzującej estetyki, lecz świadomym przekształceniem idiomu barokowego w obrębie współczesnych kategorii harmonicznym, fakturalnym i dramaturgicznym.

Osiągnięcie to należy rozumieć jako propozycję modelu kompozytorskiego, w którym tradycja nie jest cytatem ani ornamentem, lecz strukturą poddaną transformacji.

2. Problem badawczo-artystyczny

Projekt *Réflexions* stanowi odpowiedź na następujące pytania artystyczno-metodologiczne:

- Czy instrumentarium historyczne może funkcjonować poza estetyką wykonawstwa historycznego i rekonstrukcji stylu?
- Czy możliwe jest stworzenie współczesnej formy koncertującej na pardessus de viole bez popadania w neobarokową stylizację?
- W jaki sposób harmonika posttonalna (osiowa, chromatyczna, planowa) może zostać zintegrowana z idiomem basso continuo?
- Czy historyczne instrumenty mogą stać się nośnikiem współczesnej dramaturgii formy bez utraty swojej idiomatyczności?

Centralnym zagadnieniem projektu jest relacja między idiomem historycznym a współczesnym językiem harmonicznym. W miejsce funkcjonalnej tonalności zastosowany został model organizacji wysokości oparty na:

- osiach ciężkości,
- planowaniu półtonowym,
- polach brzmieniowych,
- strukturach sekundowo-klasterowych,
- dominantach rozszerzonych o alteracje.

Harmonia nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz organizującą percepcję poprzez napięcie barwowe i gęstość fakturalną. Stabilizacja formalna realizowana jest poprzez zmianę energii rytmicznej, reorganizację czasu i redukcję faktury, a nie poprzez rozwiązania tonalne.

3. Wkład w rozwój dyscypliny

Wkład projektu *Réflexions* w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej można określić w czterech wymiarach:

3.1. Model osiowo-harmoniczny – definicja operacyjna

Model osiowo-harmoniczny jest autorskim sposobem organizacji materiału wysokościowego, w którym podstawową kategorią konstrukcyjną nie jest funkcja tonalna ani seria dodekafoniczna, lecz oś dźwiękowa rozumiana jako centrum grawitacyjne pola napięć harmonicznnych.

Próba zdefiniowania

Model osiowo-harmoniczny jest sposobem organizacji materiału dźwiękowego, w którym centrum konstrukcyjne utworu nie jest definiowane przez funkcjonalną tonikę, lecz przez relację napięciową wobec wyodrębnionej osi interwałowej. Oś ta nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz stabilizującą i referencyjną, wokół której lokowane są pola zagęszczenia chromatycznego, alteracji oraz repetycji strukturalnych. Harmonia traktowana jest jako dynamiczne pole napięć, którego stopień intensywności wynika z gęstości współbrzmień, ruchu półtonowego oraz rozkładu rejestru. Stabilizacja nie następuje poprzez rozwiązanie dominantowe, lecz poprzez powrót do relacji osiowej. Model ten ma charakter konstrukcyjny i możliwy jest do wskazania w materiale nutowym.

Kryteria rozpoznania modelu (operacyjne)

Model osiowo-harmoniczny można rozpoznać, jeżeli spełnione są co najmniej trzy z poniższych warunków:

- **Brak funkcjonalnej teleologii kadencyjnej** – brak klasycznych progresji dominantowo-tonicznych; zakończenia opierają się na repetycji współbrzmienia osiowego lub jego wariantu – przykładowo w *Réflexion sur l'acacia* (s. 1–3) utrzymanie statycznego pola harmonicznego bez funkcjonalnej modulacji *Reflexion sur l'acacia*.
- **Obecność stałego centrum interwałowego (osi)** – powracające współbrzmienia, układy interwałowe lub powracające konfiguracje interwałowe w repetycji (np. *Five Pieces...Part I*) stanowią punkt odniesienia dla odchyłeń chromatycznych – np. w *Trois inspirations pour l'orgue*, cz. 1, początkowe pole harmoniczne utrzymywane w relacji repetycyjnej (t. 1–6).
 - **Utrwalanie osi przez mechanizmy repetytywne** – stałe wzorce akordowe/ostinatowe mogą pełnić funkcję stabilizującą (oś konfiguracyjna), nawet gdy materiał melodyczny generuje odchylenia chromatyczne i rejestrowe (np. w np. *Five Pieces...Part III*).
- **Budowanie napięcia przez zagęszczenie i chromatyzację, a nie progresję funkcji** – wzrost napięcia koreluje z intensyfikacją ruchu półtonowego lub fakturalnego – widoczne m.in. w *Trois inspirations...*, cz. 2, odcinki przyspieszeń i zagęszczeń (t. 10–21).
- **Stabilizacja poprzez powrót do układu osiowego** – momenty wyciszenia lub formalnego domknięcia polegają na redukcji do współbrzmienia referencyjnego, a nie na kadencji. – np. w *Réflexion sur l'acacia*, odcinki spoczynkowe oparte na utrzymanych strukturach współbrzmieniowych (s. 1–2).

- **Zależność harmoniczna od organizacji rejestru i energii czasowej** – napięcie wynika ze zmiany rejestru i faktury, co łączy model harmoniczny z koncepcją „architektury energii czasowej” – np. w *Five Pieces... Part V* w partii violi da gamba (t. 38-40).

Odróżnienie od istniejących ujęć

Model osiowo-harmoniczny nie jest wariantem systemu funkcjonalnego ani adaptacją tonalności rozszerzonej. W odróżnieniu od harmoniki funkcjonalnej nie opiera się na relacji tonika–dominanta–subdominanta. W przeciwieństwie do systemów modalnych centrum nie jest skalą, lecz relacją interwałową. Model nie jest również systemem symetrycznym w sensie czysto matematycznym (jak ujęcia osiowe w teorii Beli Bartóka), gdyż oś ma charakter konstrukcyjno-energetyczny, a nie wyłącznie symetryczny. Jego nowość polega na powiązaniu organizacji osiowej z dramaturgią napięcia czasowego i fakturalnego, co daje możliwość analitycznego opisu własnych utworów bez odwołania do teleologii tonalnej.

3.1.1. Definicja osi

Oś harmoniczna to wyodrębniony dźwięk (lub relacja interwałowa dwóch dźwięków), wokół którego organizowane są:

- agregaty współbrzmieniowe,
- linie melodyczne,
- progresje napięciowe,
- strefy fakturalne.

Oś nie jest toniką w sensie funkcyjnym. Nie implikuje relacji dominantowo-subdominantowych ani systemu kadencyjnego. Pełni funkcję punktu odniesienia percepcyjnego – stabilizuje pole dźwiękowe poprzez powracalność, gęstość występowania, rejestr, artykulację lub akcent strukturalny.

W praktyce kompozytorskiej oś może przyjmować postać:

- pojedynczego dźwięku centralnego (np. stały punkt repetytywny),
- interwału osiowego (np. tryton jako biegun napięcia),
- pola mikrointerwałowego wokół wybranego centrum,
- długotrwałego burdonu przekształcanego fakturalnie.

3.1.2. Sposób wyznaczania osi

Oś wyznaczana jest nie poprzez deklarację tonalną, lecz poprzez parametry strukturalne:

- Częstotliwość występowania – dźwięk powracający w newralgicznych punktach formy.
- Pozycję formalną – obecność w momentach kulminacji lub inicjacji sekcji.
- Gęstość harmoniczną wokół osi – budowanie klasterów, sekundowych spięrzeń lub interwałów koncentrujących napięcie wokół centrum.
- Hierarchię rejestrową – utrzymywanie osi w określonym rejestrze jako stałego punktu odniesienia.
- Stabilizację rytmiczną – repetycja lub wydłużenie wartości jako czynnik zakotwiczenia percepcji.

Oś może ulegać przesunięciu (modulacja osiowa), jednak zmiana ta ma charakter reorganizacji pola napięć, a nie modulacji funkcyjnej. W przypadku faktur repetycyjno-sekwencyjnych oś może przyjmować postać nie pojedynczego dźwięku, lecz powracającej konfiguracji interwałowej (lub układu współbrzmieniowego) utrwalanej przez motorykę i stałą pozycję rejestrową (patrz analiza *Five Pieces... Part I*). Oś może być wyznaczona również poprzez powracające centrum rejestrowo-motoryczne, nawet w obrębie struktur symetrycznych (np. skal całotonowych), jeśli dany dźwięk lub konfiguracja pełni funkcję kulminacyjną bądź inicjującą kolejne strefy formalne (patrz analiza *Five Pieces... Part V*). W przypadku faktur segmentowych i wariacyjno-rondowych oś może przyjmować postać powracającego segmentu konfiguracyjnego utrwalanego repetycyjnie i rejestrowo, nawet jeśli nie jest on jednoznacznie utożsamiany z pojedynczym dźwiękiem centralnym (tak, jak w drugiej części *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* pt. “Feuilles d’acacias”). W fakturach swobodnie agogicznych oś może być utrwalana nie przez jednoznaczny

burdon, lecz przez powracającą konfigurację interwałową eksponowaną w określonym rejestrze i wydłużeniach rytmicznych, nawet jeśli materiał harmoniczny ulega lokalnym przesunięciom tonalnym (jak w pierwszej części *Trois inspirations pour l'orgue*). W fakturach kontrapunktycznych oś może być wyznaczona poprzez powtarzalność relacji interwałowej w kolejnych wejściach tematu, nawet jeśli materiał harmoniczny ulega lokalnym przesunięciom enharmonicznym lub tonalnym (jak w drugiej części *Trois inspirations pour l'orgue*). W fakturach repetycyjno-wariacyjnych oś może być utrwalana poprzez powracający akord referencyjny o stałej konfiguracji interwałowej (np. trójdźwięk z dodaną sekundą), nawet jeśli jego funkcja nie ma charakteru tonalnego, lecz sonorystyczno-grawitacyjny. (jak w trzeciej części *Trois inspirations pour l'orgue*).

3.1.3. Różnica wobec tonalności funkcyjnej

Model osiowo-harmoniczny różni się od tonalności funkcyjnej w następujących aspektach:

- brak relacji T–S–D oraz brak systemu kadencji zamykających;
- brak hierarchii akordowej opartej na trójdźwięku durowo-molowym;
- brak konieczności rozwiązywania napięć w ramach przewidywalnego porządku dominantowego.

Stabilizacja w modelu osiowym następuje poprzez powrót do osi jako centrum grawitacyjnego, nie poprzez rozwiązanie dominanty na tonikę. Napięcie nie jest kategorią funkcyjną, lecz przestrzenną i spektralną.

3.1.4. Różnica wobec atonalności

W przeciwieństwie do atonalności:

- model osiowy nie eliminuje centrów odniesienia,
- nie zakłada równouprawnienia wszystkich wysokości,
- nie operuje zasadą całkowitej emancypacji dysonansu.

Oś stanowi element hierarchizujący materiał, jednak hierarchia ta nie ma charakteru tonalnego. Można ją określić jako hierarchię grawitacyjną, a nie funkcjonalną. Model osiowo-harmoniczny dopuszcza obecność lokalnych centrów tonalnych lub quasi-tonalnych, o ile ich funkcja nie polega na realizacji teleologii dominantowo-tonicznej, lecz na pełnieniu roli pola grawitacyjnego stabilizowanego repetycją, rejestrem, organizacją energii czasowej i stabilizacji percepcyjnej w ramach architektury napięć. Model osiowo-harmoniczny dopuszcza możliwość wyraźnego, konsonansowego domknięcia formalnego (np. czysty trójdźwięk), o ile jego funkcja nie wynika z realizacji progresji dominantowo-tonicznej, lecz z krystalizacji pola grawitacyjnego wyłonionego w toku procesu chromatycznego (jak w *Concerto for pardessus de viole and Harpsichord Part II*). Model osiowo-harmoniczny dopuszcza obecność konsonansowych współbrzmień o charakterze quasi-tonalnym (np. trójdźwięku molowego), o ile ich funkcja nie wynika z realizacji progresji dominantowej, lecz z procesu krystalizacji pola osiowego (tak jak pierwszej części *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue*).

3.1.5. Charakter systemowy

Model osiowo-harmoniczny:

- dopuszcza współistnienie struktur klasterowych i konsonansowych,
- umożliwia integrację idiomu historycznego (np. basso continuo) z językiem posttonalnym,
- pozwala budować formę poprzez reorganizację pól napięć wokół kolejnych osi.

Nie jest to rozszerzenie tonalności ani kontynuacja atonalności, lecz odrębny model organizacji percepcji wysokości poprzez centra ciężkości i strefy napięciowe. Model osiowo-harmoniczny posiada charakter systemowy w sensie metodologicznym, ponieważ spełnia trzy podstawowe kryteria systemowości: powtarzalność, operacyjność oraz transferowalność.

3.1.5.1. Powtarzalność

Model opiera się na jasno zdefiniowanym elemencie konstytutywnym – osi dźwiękowej, która wyznacza pole relacji interwałowych i organizuje materiał harmoniczny w obrębie określonej strefy. Zastosowanie osi jako punktu odniesienia nie ma charakteru incydentalnego, lecz powtarzalny i strukturalny. Oś:

- stabilizuje materiał harmoniczny,
- organizuje napięcia i rozluźnienia,
- może ulegać zmianie w toku formy bez implikowania modulacji tonalnej.

Powtarzalność polega na tym, że zasada osiowa funkcjonuje konsekwentnie w różnych częściach cyklu *Réflexions* oraz w różnych konfiguracjach obsadowych, co wyklucza jej przypadkowość.

3.1.5.2. Operacyjność

Model ma charakter operacyjny, ponieważ umożliwia konkretne działania kompozytorskie, takie jak:

- wyznaczanie osi jako centrum odniesienia bez tworzenia funkcji tonalnych,
- budowanie współbrzmień poprzez relacje symetryczne i asymetryczne względem osi,
- zmianę osi jako narzędzia formotwórczego,
- integrację basso continuo z harmoniką posttonalną bez odtwarzania modelu tonalnego.

Operacyjność oznacza, że model nie jest opisem efektu brzmieniowego, lecz zestawem reguł organizujących materiał wysokościowy, możliwych do zastosowania w sposób świadomy i powtarzalny.

3.1.5.3. Transferowalność

Model osiowo-harmoniczny wykazuje transferowalność, ponieważ:

- może być stosowany w różnych obsadach instrumentalnych (viola da gamba, organy, kontrabas, klawesyn),
- funkcjonuje zarówno w fakturze kameralnej, jak i koncertującej,
- nie jest zależny od konkretnej estetyki historycznej,
- może zostać zastosowany w innych kontekstach stylistycznych.

Transferowalność odróżnia model od jednorazowego rozwiązania formalnego i wskazuje na jego potencjał jako narzędzia organizacji wysokości.

Model osiowo-harmoniczny nie stanowi negacji istniejących koncepcji centrycznych ani ich prostego wariantu, lecz rozwinięcie idei organizacji materiału wysokościowego w kierunku dynamicznego, niehierarchicznego systemu, który może funkcjonować niezależnie od logiki tonalnej i atonalnej.

3.1.6. Zastosowanie w kompozycjach zarejestrowanych do wydawnictwa płytowego „Réflexions”

W projekcie habilitacyjnym model osiowo-harmoniczny:

- umożliwił zachowanie idiomatyki instrumentów historycznych,
- zastąpił kadencyjność architekturą strefową,
- pozwolił traktować tradycję barokową jako strukturę transformowaną, a nie rekonstruowaną.

W przeciwieństwie do systemu Hindemitha, w którym relacje interwałowe są podporządkowane hierarchii konsonansowości, model osiowy operuje równoważnością interwałową wokół wyznaczonej osi i nie zakłada gradacji napięć w sensie tonalnym.

Model osiowo-harmoniczny nie stanowi negacji istniejących teorii centrycznych, lecz ich rozszerzenie w kierunku dynamicznego, niehierarchicznego systemu organizacji wysokości.

3.2. *Rozszerzenie repertuaru*

Cykl obejmuje jedną z nielicznych w polskiej literaturze współczesnych kompozycji koncertowych na pardessus de viole i klawesyn. Instrument ten funkcjonuje głównie w repertuarze historycznym; jego obecność w twórczości współczesnej jest marginalna.

Projekt tworzy nowy repertuar dla rzadko eksploatowanego współcześnie instrumentarium historycznego, wpisując je w aktualny obieg koncertowy.

3.3. *Model integracji basso continuo z harmoniką posttonalną*

W utworach cyklu basso continuo nie jest cytatem stylistycznym, lecz zostaje poddane reinterpretacji. Klawesyn przestaje pełnić funkcję wyłącznie harmoniczno-akompaniującą i staje się:

- generatorem pól brzmieniowych,
- partnerem dialogicznym,
- czynnikiem dramaturgicznym.

Integracja harmoniczných pól dominantowo-alterowanych z idiomem continuo stanowi próbę wypracowania modelu, w którym historyczny aparat wykonawczy funkcjonuje jako medium współczesnej semantyki napięcia. Harmonia opiera się na:

- osiach ciężkości,
- planowaniu półtonowym,
- strukturach sekundowo-klasterowych,
- dominantach rozszerzonych o alteracje,
- poliharmonii.

Nie jest to funkcjonalność kadencyjna, lecz system organizacji percepcji poprzez napięcie barwowe.

3.4. *Reinterpretacja formy koncertującej*

W *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* forma koncertowa nie opiera się na klasycznym schemacie ekspozycja–przetworzenie–reprzyza ani na tonalnej teleologii. Zastosowano model strefowo-przetworzeniowy, w którym:

- dramaturgia wynika z reorganizacji czasu,
- agogika pełni funkcję strukturalną,
- strefowość,
- odcinki ad libitum wprowadzają element performatywnej współodpowiedzialności wykonawcy.

Jest to propozycja koncertu jako procesu, nie jako formy retorycznej opartej na napięciu tonalnym.

3.5. *Reinterpretacja tradycji jako transformacji strukturalnej*

Tradycja barokowa obecna jest w projekcie nie poprzez stylizację, lecz poprzez transformację:

- figuracyjność przekształcona w repetytywność posttonalną,
- fuga zreinterpretowana jako strefa kontrapunktyczna bez funkcjonalnej kadencji,
- recytatyw jako model swobodnej agogiki i dramaturgii czasu.

W tym sensie projekt wpisuje się w współczesny dyskurs reinterpretacji muzyki dawnej, jednak proponuje własny model transformacyjny, oparty na osiowości harmonicznej i polach brzmieniowych.

4. Rozwój języka kompozytorskiego

W stosunku do rozprawy doktorskiej (*Gardens* na orkiestrę symfoniczną) projekt *Réflexions* stanowi jakościową zmianę w czterech obszarach:

- przejście od sonorystyczno-fakturalnego modelu napięcia do modelu osiowo-harmonicznego;
- zmiana myślenia formą z procesualnego (ewolucyjnego) na strefowo-architektoniczne;
- przeniesienie ciężaru dramaturgii z zagęszczenia faktury na reorganizację czasu;
- świadome podjęcie dialogu z tradycją jako problemu ontologicznego, a nie estetycznego.

Rozwój ten polega nie na rozszerzeniu warsztatu, lecz na zmianie paradygmatu organizacji materiału.

5. Recepcja i oddziaływanie

Wydawnictwo *Réflexions* zostało nominowane do nagrody Fryderyk 2023 w kategorii muzyka współczesna, co stanowi potwierdzenie jego obecności w krajowym obiegu profesjonalnym.

Znaczenie projektu wynika z:

- wprowadzenia utworów do repertuaru koncertowego,
- zainteresowania środowiska wykonawców muzyki dawnej,
- obecności w obiegu fonograficznym.

6. Refleksja metodologiczna

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* opiera się na następujących założeniach metodologicznych:

- harmonia jako pole napięcia, nie jako system funkcji;
- forma jako architektura energii czasowej;
- tradycja jako materiał transformacji, nie rekonstrukcji;
- wykonawca jako współtwórca struktury w strefach agogicznych.

Metodologicznie projekt zakłada, że idiom historyczny może zostać odczytany jako struktura otwarta, podatna na reorganizację poprzez:

- przesunięcia osi wysokościowych,
- chromatyczne planowanie,
- dysonansową reinterpretację figur barokowych,
- redefinicję roli kadencji.

Zasadniczym celem było wypracowanie modelu kompozytorskiego, w którym historyczne instrumentarium funkcjonuje jako medium współczesnej semantyki dźwiękowej, bez utraty idiomatycznej tożsamości.

7. Znaczenie i wkład

Réflexions stanowi spójny projekt artystyczny o jasno określonym problemie badawczym, wyraźnej koncepcji estetycznej i zidentyfikowanym wkładzie w rozwój repertuaru współczesnego.

Osiągnięcie to:

- dokumentuje jakościową zmianę języka kompozytorskiego,

- proponuje model integracji tradycji z nowoczesnością,
- rozszerza repertuar dla instrumentarium historycznego,
- wnosi do dyscypliny autorską propozycję organizacji harmonii i formy.

8. Analiza cykli muzycznych

Nagranie jest dostępne w katalogu **01.Dokumentacja podstawowa w podkatalogu „Reflexions DUX”** w formacie wav oraz w dołączonych płytach CD, a partytury w podkatalogu „**Partytury**”.

8.1. *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord*

Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord to cykl moich kompozycji, w których koncentruję się na uchwyceniu wielowymiarowości technicznych i barwowych walorów klawesynu oraz wioli da gamba. Poszczególne części odzwierciedlają moje refleksje nad otaczającym światem, a także nad światami, które – być może – dopiero się pojawiają. Nie sposób uniknąć odniesień do przeszłości, zarówno w kontekście dziedzictwa, jak i historii.

Elementy nawiązujące do wielowiekowej i wielokulturowej tradycji muzycznej są szczególnie wyraźne w czwartej części cyklu, podczas gdy w drugiej pojawia się na wskroś uproszczona tonalność. Tworząc ten cykl, zależało mi na sugestywnym spleceniu przeszłości z przyszłością – osiągnąłem to głównie poprzez wykorzystanie instrumentów uznawanych za „dawne”, które w moim kompozytorskim zamyśle odkrywają nowe przestrzenie brzmieniowe, tonalne i strukturalne.

8.1.1. Part I

Cykl otwiera żywiółowa i wartka w swej muzycznej akcji szybka **część pierwsza**, której zadaniem jest wciągnięcie słuchacza do „podróży” przez muzyczne światy à la *rite de passage*. Pospieszne pochody akompaniujące w klawesynie w rytmiczny sposób budują napięcie a gdzieś tam zacierają pozornie uporządkowaną rytmikę w „gwiazdnej” podróży poza czasem i przestrzenią. W wyobrażeniu autora jest to podróż w kierunku nieznanych światów, niewyobrażonych, nienamacalnych, ale jednocześnie niczym przemierzające w przestrzeni kosmicznej fotony. Mozolna istota, niekoniecznie ludzka - reprezentowana przez partię wioli da gamba, poszukuje swojej drogi kosmicznego szczęścia i spełnienia. Utwór składa się z pięciu segmentów, w którym powtarzające się motywy i frazy odwołują się do tradycji formy wariacyjnej. Partia wioli da gamby pełni rolę melodyczną jednakże można zauważyć autorskie sposoby łączenia tradycyjnej instrumentacji i form z elementami autorskiej harmoniki, często bitonalnej. Ta otwierająca część pełni rolę energetycznego impulsu i prezentacji materiału techniczno-sonorystycznego. Tempo *Prestissimo* sygnalizuje zarówno aspekty wykonawcze (wirtuozerię), jak i rytmiczne (motorykę). Ten drugi osadza się na nieustannym ruchu szesnastkowym, często w schematach (repetycje trójdźwięków w sekwencjach z przesunięciem półtonowym) oraz ostinatach. Właśnie przez repetycję kształtowane jest napięcie, a „przesunięcia fazowe” danych motywów wzmagają ekspresję. Partie klawesynu i wioli da gamba prowadzą dialog, a gęstość faktury i jej konsekwentne kształtowanie nie daje odpoczynku harmonicznego, ani motywicznego. W harmonii dominuje chromatyka oraz quasi-tonalność (raczej lokalnie, efemerycznie). Viola da gamba realizuje swą partię po skrajnych obszarach skali stosując różne artykulacje. W partii klawesynu zaś występują nie tylko odwołania do dawnych technik *basso continuo*, lecz są tam przebiegi pełniące funkcję dialogowe dla wioli da gamba. Gęstość materiału muzycznego i jego intensywność rośnie i maleje w przebiegu całej tej części. Występują tu: kulminacja (t.) oraz część kontrastowa (od t. 61 do t. 82), gdzie zauważalne jest spowolnienie, bardziej wertykalne ułożenie współbrzmień (miejscami quasi-klasterowe akordy). W tej części można znaleźć neobarokowe i sonoryzujące fragmenty repetytywne (ukryty jest archaiczny idiom barokowy we współczesnym języku chromatyczno-dysonansowym). Styl łączy zatem idiomy baroku (instrumentarium, repetycje, faktura imitacyjna) z technikami XX/XXI wieku (chromatyzm, brak harmonii funkcyjnej, repetytywność), bez podporządkowania się jednemu estetycznemu paradygmatowi. To swobodne zestawianie estetyk, eklektyzmu i dialog z tradycją jest ukształtowany na fundamencie łączącym instrumentarium „dawne” (viola da gamba) z autorskim językiem wypowiedzi muzycznej (język współczesny). Ale

Autoreferat - Adrian Robak

barok nie jest rekonstruowany historycznie, lecz twórczo przetwarzany. Sonorystyczne podejście do klasterowych współbrzmieniach ujawnia się w traktowaniu dźwięku jako tworzywa ekspresji, niekoniecznie tonalnego. Repetycja jest głównym mechanizmem budowania napięcia. Występują tutaj drobne motywy powtarzane z mikro-zmianami, ale repetycja ta nie prowadzi do kulminacji tonalnej, lecz raczej do ekspansji strukturalnej. Styl może przypominać minimalizm, ale bez prostoty i konsonansowej estetyki – jest bardziej „nerwowy”, tworzy napięcia. Część tą można uznać za przykład muzyki posttonalnej na instrumentarium historyczne.

Schemat formy:

Wstęp (1–8)
A (9–52: a(9–12) – b(13–16) – b'(17–20) – c(21–28) – d(29–32) – e(33–36) – f(37–41) – f'(42–44) –
c'(45–52))
B (53–60)
Epizod kontrastowy (61–82)
Łącznik (83–86)
A '(87–108)
Coda (109–114).

Wstęp instrumentalny (1–8) pełni funkcję energetycznego impulsu inicjalnego i prezentuje zasadniczy idiom motoryczny części. Od pierwszego wstępu instrumentalnego (t. 1–8) klawesyn realizuje nieustanny ruch szesnastkowy w układach repetycyjno-sekwencyjnych, przy braku znaków przykluczowych i wyraźnej chromatyzacji materiału. Viola da gamba w pierwszych taktach nie realizuje żadnej partii, co może potęgować efekt „wejścia w przestrzeń” i buduje napięcie przez jednostronną intensyfikację faktury swoimi dźwiękami z pozoru o dłuższych wartościach rytmicznych. Wstęp nie ustanawia klasycznego centrum tonalnego, lecz raczej pole dźwiękowe o charakterze quasi-modalnym z silną obecnością przesunięć półtonowych.

Sekcja A (9–52) stanowi właściwą ekspozycję materiału solowego violi da gamba, która wchodzi w dialog z ostinatową tkanką klawesynu (t. 9–52). Pododcinki a–f oraz ich warianty (b', f', c') mają charakter wariacyjno-sekwencyjny, oparty na przetwarzaniu krótkich motywów interwałowych i rytmicznych. Materiał rozwija się przez stopniową intensyfikację rejestru i zagęszczenie faktury, przy zachowaniu motorycznej podstawy klawesynu (wciąż realizuje rozłożone akrody; *quasi arpeggio*). Zakończenia fraz mają charakter lokalnych wygaszeń napięcia, a nie funkcjonalnych domknięć.

Odcinek B (53–60) (s. 5, t. 53–60) stanowi kulminacyjny segment motoryczny. Viola da gamba przejmuje bardziej agresywną, gestyczną linię, z wyraźnymi skokami interwałowymi i napięciami dynamicznymi (ff), natomiast klawesyn utrzymuje repetycyjne figury, lecz ze zmianami harmonicznymi. Następuje tu zagęszczenie chromatyki oraz wzrost napięcia przez akumulację dysonansowych współbrzmień. Jest to punkt najwyższej intensywności energetycznej pierwszej części.

Epizod kontrastowy (61–82) wprowadza zmianę tempa (*Meno mosso*) i bardziej wertykalne traktowanie harmonii. Faktura ulega spowolnieniu, pojawiają się quasi-klasterowe współbrzmienia i akordowe bloki w klawesynie. Viola operuje łukowymi figurami triolowymi, co wprowadza inny typ płynności i zawieszenia. Kontrast polega nie tylko na zmianie agogiki, lecz także na odejściu od linearnej motoryki ku bardziej sonorystycznemu myśleniu o dźwięku.

Łącznik (t. 83–86) prowadzi do *Tempo primo* (od t. 87) i funkcjonuje jako most formalny prowadzący do reprzy. Materiał zostaje skondensowany, a napięcie ponownie narasta poprzez przyspieszenie i powrót szesnastkowej motoryki. Repryza A '(87–108) (s. 6–8, t. 87–108) nie jest prostą repetycją, lecz przetworzeniem materiału z sekcji A w utrzymanej gęstości fakturalnej i z intensyfikacją dysonansowości w partii violi da gamba wraz pojawiającymi się gdzieniegdzie *glissando lento*. Coda (t. 109–114) wygasza energię poprzez przełamanie materiału arpeggiowego (wcześniej ciągle linia melodyczna kształtowana była w dół i w górę) oraz sonorystyczne domknięcie bez tradycyjnej kadencji tonalnej, pozostawiając wrażenie otwartej przestrzeni.

W analizie mikroformalnej można zauważyć, że podstawowy motyw rytmiczny opiera się na nieustannym ruchu szesnastkowym w metrum 3/4, często organizowanym w trójdzielne figury arpeggiowe. Motyw melodyczny violi da gamba w sekcji A (t. 9–12) zbudowany jest dźwięków *gis-cis-a-gis*, ale też kroczących figur półtonowych i sekundowych, które podlegają sekwencjonowaniu

w górę i w dół. W odcinkach b i b' pojawia się przekształcenie przez dyminucję rytmiczną oraz zmianę kierunku interwałów, co przypomina technikę wariacyjną. W epizodzie kontrastowym motyw zostaje przekształcony w bardziej łukową frazę triolową, z wyraźną augmentacją wartości i poszerzeniem ambitusu. Relacje między frazami mają charakter wariacyjno-kontrastowy, a nie okresowy w sensie klasycznym – brak tu symetrycznych okresów 4+4 z funkcjonalną kadencją, zamiast tego występuje konstrukcja łańcuchowa.

W domenie harmonii wstęp (1–8) opiera się na repetycyjnych strukturach arpeggiowych klawesynu, które sugerują zmienne centra dźwiękowe poprzez przesunięcia półtonowe w ramach składników tych pochodów. Współbrzmienia mają charakter quasi-trójdźwiękowy, lecz często ulegają chromatycznym deformacjom, co uniemożliwia jednoznaczną funkcjonalną interpretację. Harmonia pełni funkcję kolorystyczną i motoryczną, a nie kadencyjną.

Sekcja A (9–52) rozwija quasi-tonalne pola harmoniczne, lokalnie stabilizowane przez powtarzane struktury *viola da gamba*, jednak niemal każda stabilizacja zostaje zaburzona chromatycznym przesunięciem. W odcinkach c i d pojawiają się ukryte w obu partiach współbrzmienia o zwiększonej dysonansowości (sekundy małe, trytony), które budują napięcie bez tradycyjnego rozwiązania. Harmonia ma charakter posttonalny z elementami bitonalności między linią gamby a klawesynu. Odcinek B (53–60) przynosi intensyfikację przez ostrzejsze relacje interwałowe pomiędzy partiami *viola da gamba* i klawesynu oraz w gambie struktury melodycznego kwartowo-kwintowe, później też tercjowo-sekstowe.

Epizod kontrastowy (61–82) charakteryzuje się quasi-klasterową harmonią. Akordy są budowane przez nakładanie dwóch funkcji i tarć sekund oraz kwart, co tworzy efekt zawieszenia. Harmonia pełni funkcję statycznego tła dla ekspresyjnej linii gamby. Współbrzmienia stają się bardziej zwarte i wertykalne, co potęguje efekt kulminacji. Zakończenie tej sekcji nie prowadzi do klasycznego rozwiązania, lecz raczej do przełamania fakturalnego.

Repryza A' (87–108) przynosi powrót wcześniejszych struktur, lecz z większym zagęszczeniem chromatyki. Coda (109–114) redukuje materiał do sonorystycznego gestu końcowego, w którym brak jednoznacznego centrum tonalnego. Z wyróżniających się elementów harmonii można zauważyć jedną dominującą cechę: chromatyzacja i przesunięcia półtonowe w strukturach repetycyjnych. Bitonalność ujawnia się w równoczesnym prowadzeniu linii o odmiennych centrach lokalnych. Brak klasycznych kadencji powoduje, że napięcie budowane jest przez akumulację dysonansów i repetycję. Pojawiają się struktury oparte na kwartach i sekundach, nadające harmonii charakter sonorystyczny. Harmonia jest dynamiczna, lecz nie funkcjonalna. Związki i zależności pomiędzy akordami ujawniają, że relacje te mają charakter sekwencyjny i transpozycyjny, często przez półton. Zamiast progresji funkcjonalnych występują łańcuchy paralelnych struktur przesuwanych chromatycznie. Zależności mają charakter kolorystyczny i motoryczny, wspierając ciągłość rytmiczną. Harmonia jest traktowana kolorystycznie i jest chromatyczna, posttonalna, z elementami quasi-modalnymi. Jej rola polega na budowaniu napięcia i ekspresji poprzez repetycję i dysonans. Kolorystyka jest intensywna, chwilami mroczna, a momenty sonorystyczne w epizodzie kontrastowym wprowadzają efekt przestrzenności.

W obszarze aspektów wykonawczych przede wszystkim zaznacza się tempo. *Prestissimo* (\downarrow = ca 180) wymaga skrajnej precyzji artykulacyjnej i rytmicznej. Partia klawesynu oparta na nieustannych szesnastkach wymaga równości i kontroli dynamiki mimo braku możliwości dynamicznego cieniowania w tradycyjnym sensie. *Viola da gamba* operuje szerokim ambitusie i wymaga zróżnicowanej artykulacji – od ostrego *détaché* po bardziej śpiewne łuki w *Meno mosso*. Kulminacje dynamiczne (*ff*) wymagają maksymalnej projekcji dźwięku przy zachowaniu klarowności intonacyjnej w chromatyce.

Analizując współczynniki dzieła muzycznego można zaznaczyć, że rytmika opiera się na nieustannej motoryce szesnastkowej w metrum 3/4, z epizodycznym użyciem triol i spowolnień agogicznych. Melodyka *viola da gamba* jest chromatyczna, z częstymi interwałami sekundy małej, kwart, kwint (czystych i odpowiedni zwiększonych oraz zmniejszonych), budującymi napięcie. Agogika kontrastuje *Prestissimo* z *Meno mosso*, co wyraźnie organizuje dramaturgię. Kolorystyka wynika z zestawienia jasnego, perkusyjnego brzmienia klawesynu z ciemniejszą barwą gamby. Faktura jest naprzemiennie linearna i wertykalna, dynamicznie zagęszczana w kulminacji. Dynamika obejmuje szerokie spektrum od *piano* do *ff*, a artykulacja różnicuje charakter sekcji.

Forma i harmonia współdziałają w budowaniu dramaturgii opartej na repetycyjności, sekwencyjnym rozwijaniu materiału oraz kulminacyjnej intensyfikacji energii dźwiękowej. Odejście od modelu tonalności funkcyjnej sprawia, że napięcie nie wynika z klasycznych następstw kadencyjnych, lecz z narastania gęstości rytmicznej i chromatycznego zagęszczania współbrzmień. Kontrast między segmentem motorycznym a epizodem o charakterze sonorystycznym pogłębia wyraz i wyraźnie modeluje architekturę całości. Repryza nie przywraca stabilnego centrum wysokościowego, lecz przetwarza wcześniejszy materiał w sposób bardziej skondensowany, nadając formie charakter spiralnie rozwijającej się struktury. Zakończenie pozostawia wrażenie niedomknięcia i kontynuacji poza wyznaczoną ramą formalną.

Kompozycja stanowi twórczy dialog z tradycją barokową, jednak nie w sensie historycznej rekonstrukcji, lecz poprzez reinterpretację idiomu basso continuo i figuralnej motoryki XVII–XVIII wieku. Dawne instrumenty zostają osadzone w języku posttonalnym, wzbogaconym o wyraźny komponent sonorystyczny. Mechanizm powtarzalności pełni funkcję organizującą przebieg formy, przywodząc na myśl strategie minimalistyczne, lecz pozbawione ich konsonansowej stabilności. Świadome zestawianie różnych porządków stylistycznych ujawnia eklektyczną, lecz konsekwentnie realizowaną strategię kompozytorską.

W wymiarze estetycznym utwór łączy historyczny idiom brzmieniowy z nowoczesnym sposobem organizacji materii dźwiękowej, a takie współczynniki dzieła jak rytmika, faktura, barwa i artykulacja służą generowaniu napięć oraz intensyfikacji wyrazu bez odwoływania się do klasycznej teleologii tonalnej. Barokowy aparat wykonawczy staje się tu nośnikiem współczesnej ekspresji, a wariacyjno-sekwencyjny model kształtowania materiału zapewnia spójność konstrukcyjną mimo braku tradycyjnie pojmowanego domknięcia harmonicznego.

Przebieg formalny *Part I* ujawnia organizację wysokości i napięcia, w której funkcję stabilizującą pełnią nie kadencje funkcyjne, lecz powracające konfiguracje relacyjne utrwalane repetycją i stałą energią ruchu. Materiał klawesynu – oparty na szesnastkowej motoryce oraz sekwencyjno-repetycyjnych układach z przesunięciami półtonowymi – tworzy pole odniesienia o charakterze osiowym: nie ustanawia toniki, lecz stabilizuje percepcję poprzez cykliczny powrót do rozpoznawalnych układów interwałowych i rejestrowych, wobec których linia gamby generuje napięcia (chromatyzacja, skoki interwałowe, relacje bitonalne). Kulminacje wynikają z zagęszczania faktury i intensyfikacji tarć sekundowych/trytonowych, natomiast momenty „stabilizacji” przyjmują postać redukcji energii (*Meno mosso*), wertykalizacji współbrzmień i zawieszenia w quasi-klastrowych blokach, a nie rozwiązań dominantowo-tonicznych. Powrót *Tempo primo* nie przywraca centrum tonalnego, lecz reaktywuje wcześniej zarysowane pola i mechanizmy repetycyjno-sekwencyjne w postaci przetworzonej, co nadaje całości charakter struktury spiralnej. W tym sensie barokowy idiom figuracyjno-continuuowy zostaje zachowany jako mechanizm, lecz odłączony od funkcjonalności tonalnej i włączony w posttonalną dramaturgię stref napięciowych, zgodną z przyjętym modelem osiowo-harmonicznym.

8.1.2. Part II

W **drugiej części** autor odwołuje się do technik repetytywnych i eufonicznej harmoniki. Oszczędność środków, tercjowe zdobienia oraz - miejscami - diatoniczne ukształtowania linii melodycznej mają być bliskie słuchaczom i towarzyszyć im w zadumie. Część ta - refleksyjna i kontemplacyjna - opiera się na krótkich, opadających motywach. Budowa tej części ukształtowana jest w następujący sposób:

- wstęp (t. 1-20)
- część A (t. 21-30)
- część B (t. 31-)
- część A' (t. 44-54)
- epizod I (t. 51-58)
- część A'' (t. 52-70)
- epizod II (t. 71-80)
- Coda (t. 81-94)

Przed finalną codą następuje zatrzymanie ruchu (epizod II) - jakby dźwięki zastygły. Pojawia się zahamowanie ustalonej i wcześniej długotrwale prowadzonej motoryki, biegu i czasu. Powrót - w codzie - do pierwotnie ukształtowanej narracji wypełnia formalnie całość tej części. Harmonia utrzymana jest w trybie naturalnego cis-moll. W takcie 54. następuje przejście do tonacji paralelnej (E-dur) i w następstwie (w taktach 56-57) do kaskady akordów: cis-moll (z septymą, bez kwinty), H-dur (z dodaną sekstą wielką i sekundą, bez kwinty), Fis-dur (z kwintą obniżoną, z dodaną kwartą i sekstą, a-moll (z dodaną sekundą, kwartą i septymą), gis-moll (z właściwą i z obniżoną kwintą, z dodaną obniżoną kwintą i z septymą, z właściwą i obniżoną prymą), fis-moll bez tercji (zamiast tercji jest kwarta, z dodaną sekstą małą, septymą małą, noną małą, undecymą) - ostatni akord występujący w funkcji Subdominanty do cis-moll. Powrót do tonalności cis-moll naturalnego następuje znów od taktu nr 59 (z przedtaktem). Rytmika utrzymana jest w sukcesywnie budowanej motorycznej narracji za pomocą nieustannie pojawiającego się ruchu szesnastkowego. Kolorystykę kształtują jednorodny klawesyn oraz zmienne rejestry violi da gamba. Partia violi da gamba utrzymana jest w charakterze melodyczno-ekspresyjnym prowadzona jest początkowo kantylenowo, a następnie się rozwija dzięki zastosowaniu z licznych przebiegów trzydziestodwójkowych i skoków interwałowych. Partia klawesynu pełni funkcję zarówno harmoniczno-rytmiczną, jak i kontrapunktyczną. Partia klawesynu nie ogranicza się do roli basso continuo; zawiera samodzielne figuracje, akordy i elementy kolorystyczne (np. klastery wąskozakresowe w t. 56). W niektórych odcinkach oba instrumenty traktowane są równorzędnie, tworząc dialog. Kompozycja łączy elementy modalne, tonalne i atonalne. W partii violi da gamba widoczne są długie, śpiewne frazy, ale również fragmenty o charakterze dysonansowym i punktualistycznym. Klawesyn często podkreśla współczesną harmonię poprzez akordy rozszerzone, niejednoznaczne funkcyjnie, a także poprzez użycie ostinat i powtarzanych wzorców rytmicznych. Celowo nie wprowadzono szczegółowych oznaczeń dynamicznych i artykulacyjnych w tej części ponieważ szczegóły wykonawcze są powierzone doświadczeniu, wiedzy i intuicji wykonawców. Część ta jest egzemplifikacją szacunku autora dla historycznego instrumentarium z współczesną, autorską wrażliwością. Utworzony jest tutaj „most” między epokami i część ta może być postrzegana jako próba ożywienia i redefinicji barokowego dziedzictwa w kontekście muzyki XXI wieku.

Analiza formalno-harmoniczna Part II wskazuje, że materiał wysokościowy organizowany jest wokół wyraźnego centrum cis, które jednak nie funkcjonuje jako tonika w sensie klasycznej teleologii dominantowo-tonicznej. Stabilizacja nie wynika z progresji funkcjonalnych, lecz z powracalności pola referencyjnego utrwalonego repetycyjną motoryką i rejestrową koncentracją materiału. Epizodyczne odejścia (E-dur, kaskady akordów alterowanych w t. 56-57) nie pełnią funkcji modulacyjnej, lecz intensyfikują napięcie poprzez zagęszczenie współbrzmień i rozszerzenie spektrum interwałowego. Zatrzymanie ruchu przed codą stanowi redukcję energii czasowej i fakturalnej, co prowadzi do ponownej stabilizacji poprzez powrót do osiowego pola cis, a nie poprzez kadencję funkcyjną. W tym sensie część II łączy elementy tonalne z konstrukcyjną zasadą osiową, w której centrum wysokościowe pełni funkcję grawitacyjną, a nie kadencyjną.

8.1.3. Part III

Część trzecia to akordowe, ekspresyjnie gęste i utrzymane w szybkim tempie przebiegi realizowane przez klawesyn. Viola da gamba na ich tle jawi się prześmiewczo, bezceremonialnie i ironicznie. Estetycznie dokonuje się w tej części ewolucja od stanów wcześniej opisanych do przebiegów niespokojnych, miejscami pełnych dzikości (*feroce*). Ostatecznie następuje „wytrącenie” emocjonalne cechujące się powagą, smutkiem aż do oczekiwania i zwycięstwa. Część ta ma formę sekcyjną o otwartej narracji, opartą na kontrastujących odcinkach: akordowym i melodycznym. Odcinki akordowe pełnią funkcję swoistych „bloków brzmieniowych”. Struktura nie jest symetryczna, lecz ma charakter kolażu, w którym kolejne odcinki następują po sobie z nawiązaniem do wcześniejszego materiału. Schemat formalny:

1. Wstęp (t. 1-8)

- Klawesyn: wprowadza puls szesnastkowy, oparty na powtarzanych akordach.

2. Sekcja A (t. 9-20)

- Viola da gamba rozwija motywy melodyczne.
- Faktura homofoniczna z elementami linearnej melodyki

3. Sekcja B (t. 21-32)
 - Faktura polifonizująca
4. Sekcja C (t. 33-55)
 - Łączenie materiału Sekcji A i B; przetwarzanie wcześniejszych motywów.
5. Sekcja D (t. 56-73)
6. Łącznik (t. 74-81)
7. Coda (t. 82-113)
 - stopniowe wygaszanie, miejscowe zawieszenia narracji muzycznej, lokalne centra odniesienia / lokalne pola stabilizacji.

Część ta ma charakter impresyjny, w której następuje próba rejestrowania zmiennych stanów emocjonalnych i barwowych. Sekcje nie dążą do zamknięcia w tradycyjnym sensie, lecz do stopniowej transformacji materiału. Nie są tutaj zastosowane klasyczne tematy, a raczej modele teksturalno-harmoniczne, które organizowane są w zaplanowane brzmienia i tworzą narrację utworu - pełnią rolę podobną do pól dźwiękowych. Linia melodyczna violi da gamba jest zbudowana z krótkich motywów, które są przetwarzane i rozwijane. Melodyka nie stroni od chromatyki i skoków interwałowych, co nadaje jej wyrazisty, niekiedy dramatyczny charakter. W klawesynie pojawiają się figuracje, które pełnią zarówno funkcję melodyczną, jak i harmoniczną. Język harmoniczny łączy bitonalność z modalnością (akordy wstępne klawesynu z opozycji do melodyki violi da gamba t. 21-25), a gdzieś tam elementami atonalnymi (t. 74-81). Widoczne są wzorce akordowe w partii klawesynu tworzą rodzaj ostinata harmonicznego, a pojawiające się dysonanse i przejścia chromatyczne zacierają poczucie centrum tonalnego. Partia violi da gamba, o charakterze melodyczno-ekspresyjnym, ukształtowana jest w szerokim ambitusie i licznymi zmianami rejestrów. Klawesyn pełni rolę harmoniczną-rytmiczną z powtarzalnymi wzorcami akordowymi, które stanowią dla violi da gamba tło, a miejscami autonomiczną warstwę brzmieniową. Relacja między instrumentami ma charakter dialogu (szczególnie jest to zauważalne w taktach 56-73), ale także współzależności harmonicznego (t. 44-55, 74-81). Burzliwa rytmika początkowej sekcji (t. 1-20) utrzymana jest dzięki repetowanym akordom klawesynu w szybkim tempie. Partia violi da gamba wykorzystuje szeroką skalę dynamiczną, natomiast klawesyn ma często charakter perkusyjny. Zauważyć też można kontrasty między linearną partią violi da gamba a wertykalnymi ugrupowaniami akordowymi klawesynu. Poprzez swobodę formalną, dysonansową harmonię i różnorodność teksturalną budowana jest autorska narracja neobarokowa. Precyzja rytmiczna klawesynu we fragmentach akordowych (precyzja perkusyjna), a w innych fragmentach forma polifonizująca tworzy wyrafinowaną strukturę, ale przede wszystkim emocjonalną głębię. Mimo nawiązań historycznych (poprzez instrumentarium), część ta zakorzeniona jest w obecnie panującym świecie dźwięków muzyki XXI wieku.

Analiza Part III wskazuje, że przebieg formalny organizuje się jako następstwo kontrastujących pól napięć (bloków brzmieniowych i odcinków linearnych), a nie jako realizacja pracy tematycznej czy teleologii kadencyjnej. Zmienność harmoniczną (bitonalno-modalne opozycje w t. 21-25 oraz lokalne odcinki o podwyższonej dysonansowości, m.in. t. 74-81) pełni funkcję intensyfikacji poprzez chromatyzację i zagęszczenie, co prowadzi do okresowego zacierania jednoznacznych odniesień tonalnych. Stabilizacja nie wynika z rozwiązań funkcyjnych, lecz z relacyjnego powrotu do pola referencyjnego utrwalonego przez repetytywne wzorce akordowe klawesynu (ostinato jako czynnik zakotwiczenia percepcji) oraz z reorganizacji faktury i energii czasu w odcinkach wygaszeń i zawieszonych narracji. W tym sensie Part III spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego: wskazuje brak teleologii kadencyjnej, obecność centrum odniesienia o charakterze grawitacyjnym, narastanie napięcia przez chromatyzację i gęstość współbrzmień oraz stabilizację przez redukcję energii i powrót do układu referencyjnego.

8.1.4. Part IV

Odwołując się w **części czwartej** do bogatej tradycji francuskich klawesynistów oraz niemieckiego baroku autor w nostalgiczny sposób kształtuje - w bardzo wolnym tempie - tony kontemplacyjne wsparte pierwiastkiem pieśniowym. Słyszalne są „afekty”, delikatność, subtelność ale i tęsknota. Ową aurę przerywa fragment kontrapunktujący gdzie modus sentymentalny wypiera na chwilę

wcześniejszą kontemplacyjność. Miejscami słyszalne są echa technik z II część *Koncertu na tubę z towarzyszeniem fortepianu*. Finał jest tęskny, melancholijny, ostatecznie żałosny i bezpowrotny. Czwarta część posiada formę ABA' z Coda. W sekcji A (t. 1-19) wiola da gamba prowadzi melodykę kantylenową, ekspresyjną, nawiązującą do barokowych form suit. Klawesyn pełni rolę akompaniamentu akordowego. Zakończenie tej sekcji przygotowuje do przejścia do kolejnej, polifonicznej sekcji B. Sekcja B (t. 20-57) odwołuje się do zdobyczy formalnych epoki baroku i jej najpopularniejszej formy polifonicznej jaką jest fuga. W sekcji tej autor wprowadził fughetę, a kolejne prezentacje tematu i jego przeprowadzenia pojawią się w: t. 20. (wiola da gamba), t. 25. (klawesyn, głos tenor; prawa ręka), t. 31. (klawesyn, głos alt; prawa ręka), t. 36. (klawesyn, głos bas; lewa ręka), t. 38. (klawesyn, głos tenor; lewa-prawa ręka), t. 40. (wiola da gamba), t. 45. (klawesyn, głos bas; lewa ręka). Od t. 51. pojawia się fragment, który można rozumieć jako *stretto*, które przechodzi płynnie do kolejnej sekcji tj. do A' (t. 58-71). W niej partia wioli da gamba jest bardziej rozwinięta i - odwołując się do sekcji A - uozdobiona charakterystycznymi figurami, obiegnikami i przebiegami. Coda (t. 72-86). W sekcji A partia wioli da gamba jest utrzymana w śpiewnej, lirycznej melodyce. Natomiast w sekcji B jest polifoniczna (od wprowadzania tematu, przeprowadzeń tematu, po kontrapunkt), miejscami również wymagającą bardziej wirtuozowskich umiejętności (t. 48-50). W sekcji A' następuje w partii wioli da gamba powrót do charakteru śpiewnego. Partia klawesynu w sekcji A ma charakter akompaniujący, w sekcji B - aktywna rola kontrapunktyczna, w sekcji A' współtworzy ponowne budowanie charakteru pieśniowego i atmosferę ciszy w Codzie. Relacja obu instrumentów ewoluuje od homofonii (sekcja A), przez polifonię (sekcja B) do faktury homofonicznej z elementami polifonizującymi. W Codzie (nawiązanie do II. część tego cyklu) następuje zanikanie pieśniowego charakteru. Rytmika w sekcji A jest regularna, podporządkowana melodyce kantylenowej. W sekcji B następuje zwiększona ruchliwość i pulsacja wynikająca z formy polifonicznej. Linia melodyczna wioli da gamba wyznaczona jest poprzez rozwój motywiczny. Następuje również kontrastowość melodyczna pomiędzy sekcjami (kantylena kontra figuracje). Warto dodać, że frazowanie jest w tej części kształtowane na dłuższych odcinkach. Języka harmonicznego łączy tonalność z modalnością. Początkowo w Ges-dur, ale docelowo (w Sekcji A i kolejnych aż do końca) w tonacji b-moll. Sekcja A jest stabilna harmonicznie, sekcja B - ze względu na zastosowaniem formy polifonicznej - odznacza się większą chromatyką i wprowadzaniem dysonansów przejściowych. W partii wioli da gamba wykorzystuje się różne rejestry: od niskiego, ciemnego w sekcjach lirycznych do wysokiego, jasnego w pasażach. Klawesyn również zmienia rejestry gry. Dynamika bazuje na zmianach, stopniowym narastaniu i wyciszaniu. Fakturalnie występują gęstsze faktury akordowe (sekcja A i A') i przejrzyste linearne (sekcja B). W części tej podjęto próbę połączenia emocjonalnej głębi w sekcjach lirycznych z sekcją polifoniczną, dążąc dzięki wewnętrznym proporcjom i dramaturgią do stworzenia spójnej narracji muzycznej prowadzącej słuchacza przez różne stany emocjonalne.

Przebieg tej części potwierdza, że agogika i faktura współorganizują strukturę formy, a nie stanowią wyłącznie warstwy ekspresyjnej. Stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję napięcia harmonicznego i rejestrowego, co odpowiada zasadzie powrotu do osi jako centrum percepcyjnego. Tym samym konstrukcja formalna pozostaje zgodna z przyjętym sposobem organizacji materiału.

8.1.5. Part V

Cykl zamyka dynamiczna **część piąta**, w której szczególnie uwypuklone jest dialogowanie obu partii. Wirtuozowskie przebiegi, lokalnie brawurowe, uzupełniane są pasażami opartymi na różnej skalowości, często całotonowej. Rozwijane są techniki kompozytorskie stosowane w innych dziełach autora (jak chociażby II części kompozycji pt. *Bies na gitarę i fortepian* czy *Ssonnattuss* lub *Pastelux na gitarę*). Ukryty w kilku fragmentach powtarzający się cytat melodii ludowej uzupełniony jest szybkimi motywami, później ironizującą i prześmiewczą (znów) melodyką, co nawiązuje do trzeciej części cyklu. Quasi-recytatywny fragment odwołuje się do dawnych technik rodem z wokalnoinstrumentalnych Pasji. Część piąta stanowi wirtuozowski finał całego cyklu, o złożonej, wieloczęściowej strukturze, którą można opisać jako formę przetworzeniową z elementami ronda. Finałowy piąta część cyklu *Five pieces for gamba and harpsichord* otwiera wyrazisty Wstęp (t. 1-10), którego podstawę wyznacza pulsacja ♩ = ca 96, nadająca mu energiczny i brawurowy charakter. Już w pierwszych taktach kompozytor odsłania istotę kontrastów

dynamicznych, zestawiając gwałtowne *forte* z nagłym *mezzo piano*, co wprowadza natychmiastowe napięcie i dramaturgię. W Sekcji A (t. 11–24) dochodzi do ugruntowania głównego charakteru utworu poprzez wirtuozowskie przebiegi i intensywny dialog instrumentalny. Warstwa melodyczno-harmoniczna opiera się na skalach całotonowych i chromatyce, tworząc złożony, wielobarwny materiał dźwiękowy. W tym kontekście po raz pierwszy pojawia się dyskretnie wpleciony cytat melodyki ludowej, który stopniowo ujawnia się słuchaczowi. Następująca Sekcja B (t. 25–44) wprowadza radykalną zmianę ekspresji jako quasi-recytatyw, zwolniony do tempa $J = \text{ca } 72$ i opatrzony oznaczeniem *ad libitum*, co nadaje performatywną swobodę interpretacji. Nawiązując do tradycji barokowych recytatywów pasyjnych, partia gamby przyjmuje charakter deklamacyjny, prowadząc do stopniowego wyhamowania (*poco rit.*) i wyciszenia emocjonalnego. Przełomowy moment stanowi Sekcja C (t. 45–59), która jako swoiste „przebudzenie”, ujawnia się - poprzez stopniowe przyspieszenie (*poco accel.*) - dynamiczny charakter utworu. Wirtuozowskie przebiegi violi da gamba odgrywają kluczową rolę w budowaniu napięcia, przygotowując grunt pod powrót głównego materiału. W Sekcji A' (t. 60–67) następuje powrót do tempa $J = \text{ca } 96$, jednakże materiał z części A ulega istotnemu przetworzeniu i wzbogaceniu. Partia klawesynu, opatrzona oznaczeniem *bravura*, uwydatnia swój wirtuozowski charakter, podczas gdy w tle pojawiają się ukryte, krótkie motywy zaczerpnięte z ludowej melodii „Panie muzykancie, prosim zagrać walca” (t. 66–68), stanowiące subtelny hołd dla rodzimej tradycji. Kulminacyjna Sekcja D (t. 68–80) cechuje się intensyfikacją materiału motorycznego oraz wzrostem złożoności rytmicznej, manifestującej się poprzez rytmiczne grupy trój- i sześcioudzielne. Dynamiczne narastanie osiąga apogeum w *forte fortissimo* (t. 76 i dalej), a cytat melodii ludowej pojawia się kolejno w partii gamby (t. 70–71) i klawesynu (t. 72–73), podkreślając jego strukturalną wagę. W Sekcji E (t. 80–106) kompozytor wprowadza epizod kontrastujący, w którym melodia ludowa prezentowana jest w klawesynie w augmentacji (t. 80–85), z towarzyszeniem zmiennej artykulacji gamby (*pizzicato* i *arco*). Nawiązania do trzeciej części cyklu – poprzez powtarzalną akordykę i drobne wartości rytmiczne – oraz ironizująca melodyka nadają tej partii charakteru auto-refleksyjnego i prześmiewczego (t. 86–106). Całość wieńczy Coda (t. 107–112), stanowiąca skondensowane ujęcie głównych idei kompozycji i ostateczne potwierdzenie jej brawurowego charakteru. Finałowe *glissando* w dół na klawesynie symbolicznie zamyka nie tylko tę część, lecz także cały pięcioczęściowy cykl, spajając historyczne instrumentarium ze współczesną wrażliwością dźwiękową. Partia violi da gamba jest w tej części wirtuozowska i charakteryzuje się wykorzystaniem szybkich przebiegów i pasaży, techniki artykulacyjnej *pizzicato* i *arco*, szerokiego rejestru i skoków interwałowych oraz ekspresyjnego frazowania wraz z imitowaniem recytatywnym. W większości fragmentów partia klawesynu kształtowana jest równoprawnie do głównej roli violi da gamba, ponieważ wprowadzone zostają skomplikowane figuracje i akordy, występuje zarówno w funkcji harmoniczej, jak i kontrapunktycznej, a w sekcji *ad libitum* nie tyle imituje basso continuo z barokowych utworów pasyjnych (viola da gamba właśnie jest kształtowana na wzór recytatywnego wokalnego głosu solowego), co wprowadza elementy onomatopieczne kierując do *tremolanda* orkiestry romantycznej. W tej części wyjątkowo uwypuklone jest dążność do ciągłego dialogowania o charakterze koncertującym, z częstymi wymianami ról między instrumentami. Rytmika jest uwarunkowana również różnicowaniami agogicznymi (tempo zmienia się w ten sposób: $J = 96 \rightarrow 72 \rightarrow \text{przyspieszenia} \rightarrow \text{powrót do } 96 \text{ M.M.}$). Pojawiają się nieregularne grupy rytmiczne oraz zmienna pulsacja (od regularnej do swobodnej w *ad libitum*). Dopuszczalne jest również *rubato* w partiach recytatywnych. Uporczywie budowana struktura tej części oparta jest na konsekwentnie stosowanych powtarzalnie motywach, miejscami przekomponowanych. Wirtuozowski dla obu instrumentów finał kończy tę część i cykl *Five pieces for viola da gamba and harpsichord*. Głównymi elementami charakteryzującymi melodykę tej części są wirtuozowskie przebiegi i pasaże, kantilenowa linia recytatywna (t. 27–44). Ironizujące i prześmiewcze motywy (t. 86–106) oraz ukryte fragmenty melodii ludowej jako jej cytaty. Cześć cechuje się rozwojowością, przetwarzaniem motywów, wariacyjnością oraz kontrastowaniem różnych typów melodyki. Harmonika w przeważających fragmentach utrzymana jest w skali całotonowej jako podstawowy materiał budujący część piątą cyklu. Ujawniają się chromatyczne wzbogacenia, dysonanse oraz chwilowe centra tonalne. Kontrastowość harmoniczną jest uzyskana dzięki statycznym płaszczyznom harmonicznym z jednej strony oraz szybkim przemianom harmonicznym z drugiej. Kolorystyka tej części jest jednorodna. Piąta część *Five pieces for gamba and harpsichord* stanowi zwieńczenie

całego cyklu, demonstrując potrzebę eksplorowania brzmień z pozory dawnych instrumentów w nowej, autorskiej odsłonie. W zakresie kontekstu gatunkowego i historycznego, piąta część w sposób świadomy i twórczy nawiązuje do wielowiekowej tradycji muzycznej, czerpiąc z takich historycznych form i technik, jak barokowy recytatyw o charakterze pasywnym, forma rondo oraz technika wariacyjna. Jednocześnie dzieło to w pełni wpisuje się w paradygmat współczesnej twórczości muzycznej, czego wyrazem jest eksperymentalne i poszerzone traktowanie instrumentów historycznych, zastosowanie indywidualnie ukształtowanego, nowoczesnego języka harmonicznego oraz wypracowanie autonomicznego i rozpoznawalnego stylu kompozytorskiego. Spójność artystyczną i warsztatową dorobku autora potwierdzają wyraźne relacje i punkty stykowe z innymi jego utworami, takimi jak „Bies” na gitarę i fortepian, „Ssonnattuss” na gitarę czy „Pastelux” na gitarę, co świadczy o konsekwentnym rozwoju i ugruntowaniu indywidualnego idiomu muzycznego. Autor dążył do interesujących go połączeń formalnych poprzez złożoną, wielowarstwową strukturę, która zachowuje spójność i logiczny rozwój. Ważnym czynnikiem i pretekstem twórczym było użycie instrumentów historycznych i traktowanie ich jako medium współczesnej ekspresji. Autor chciał zbudować pomosty między tradycją klawesynistów z nowoczesnością, emocji z intelektem. Biorąc pod uwagę akt twórczy, który w przypadku autora jest nie tylko intelektualnym działaniem, ale w dużej nacechowanej głębią emocjonalną w całości tej części zauważyć można wirtuozowską brawurę przez liryczną refleksję po ironiczny dystans. Analiza końcowej części cyklu wskazuje, że dominacja skal całotonowych i chromatycznych nie prowadzi do neutralizacji centrów odniesienia, lecz tworzy pole napięciowe organizowane wokół powracających konfiguracji motorycznych i rejestrowych. Stabilizujące funkcję pełnią momenty ponownego ugruntowania materiału w tempie $J = 96$ (sekcje A i A') oraz kulminacyjne skupienie energii w sekcji D, gdzie cytat melodii ludowej zostaje wyeksponowany w obu partiach instrumentalnych. W tych punktach percepcja koncentruje się wokół wyraźnie wyodrębnionych centrów rejestrowych i fakturalnych, które pełnią funkcję osiową w sensie konstrukcyjno-energetycznym, a nie tonalnym.

Część V potwierdza zatem, że napięcie budowane jest poprzez zagęszczenie faktury, przyspieszenie ruchu oraz chromatyczne planowanie materiału, natomiast stabilizacja dokonuje się przez redukcję energii (sekcja quasi-recytatywna) lub powrót do przetworzonego materiału referencyjnego (A'). Integracja idiomu recytatywu, rondo i wariacyjności z posttonalną organizacją wysokości ma charakter strukturalny, nie stylizacyjny. W tym sensie finał cyklu stanowi kulminacyjne potwierdzenie konsekwentnego stosowania modelu osiowo-harmonicznego w różnych konfiguracjach fakturalnych i dramaturgicznych.

Analizy wszystkich pięciu części wskazują na konsekwentne stosowanie zbliżonych mechanizmów organizacji wysokości, napięcia i stabilizacji. Powtarzalność zasad osiowych w różnych konfiguracjach fakturalnych pozwala opisać cykl jako spójną realizację przyjętego modelu konstrukcyjnego. Integracja idiomu historycznego z posttonalną organizacją materiału ma tu charakter strukturalny, a nie stylizacyjny.

8.2. *Concerto for pardessus de viole and harpsichord*

Koncert na pardessus de viole i klawesyn to bodajże pierwsza tego typu kompozycja w literaturze polskiej. Jej trzy części w zróżnicowany sposób prezentują walory brzmieniowo-techniczne najmniejszego i najwyższego brzmiejącego instrumentu z rodziny viol da gamba.

W pierwszej części, na tle akordowego akompaniamentu stopniowo rozbudowuje się partia pardessus de viole aż do wirtuozowskich, popisowych figur w przebiegach melodycznych (zastosowana akordyka to rozwinięcie wcześniej stosowanej techniki w III części kompozycji pt. *Koncert na tubę z towarzyszeniem fortepianu*).

8.2.1. Part I

Kompozycja wykorzystuje unikatowe w skali polskiej literatury muzycznej połączenie pardessus de viole – sopranowego instrumentu z rodziny viol da gamba – oraz klawesynu. Partia solowa cechuje się wysokim stopniem wirtuozerii, korzystając z pełnego rejestru instrumentu, od lirycznej kantyleny po szybkie, figuracyjne przebiegi i techniki wykraczające powyżej standardowy warsztat

wykonawczy. Klawesyn pełni funkcję wieloaspektową: stanowi podstawę harmoniczną-rytmiczną, tworzy autonomiczne płaszczyzny brzmieniowe, a w odcinkach improwizowanych (*Ad libitum*) może nawet zostać pominięty, co nadaje utworowi charakter kameralnego dialogu o zmiennej konfiguracji.

Pierwsza część Koncertu wykształca formę o charakterze strefowo-przetworzeniowym, w której zasadą konstrukcyjną jest stopniowa ewolucja materiału muzycznego oraz kontrast między odcinkami o różnym charakterze ekspresyjnym. Strukturę można szczegółowo opisać w następujący sposób:

Wstęp (t. 1–8) ustanawia ramę formalną poprzez podstawową fakturę akordowo-arpeggiową klawesynu i stabilną pulsację, która przygotowuje wejście głosu solowego; przejście w rejonie t. 8–9 rozwija tę akordykę w bardziej ruchliwą technikę arpeggiową, intensyfikując napięcie i otwierając przestrzeń dla ekspozycji materiału właściwego. Harmonia w tej strefie nie ma charakteru funkcjonalno-tonalnego; jej logika opiera się na planowaniu i repetycji pokrewnych układów interwałowych, nieznacznie modyfikowanych (często przez przesunięcia sekundowe), co buduje napięcie poprzez stopniową zmianę barwy, a nie przez relacje tonika–dominanta.

Podstawowy „załączek” motywiczny partii *pardessus de viole* nie pojawia się we wstępie, lecz dopiero od t. 19, dzięki czemu wejście solisty ma charakter wyraźnego progu formalnego. Rdzeń mikroformy w t. 19–22 przyjmuje postać komórki oscylacyjnej wokół osi *Gis*, której stabilizacja w basie wyznacza lokalne centrum ciężkości. Partia solowa wiąże się z tą osią poprzez ruchy sąsiedzkie i obramowania sekundowo-tercjowe, a współbrzmienia klawesynu działają jak rezonatory tej wysokości. W t. 23–29 materiał przechodzi w fazę przetworzeniową: kontur ulega kondensacji i wirtuozowskiej intensyfikacji, a nieregularne grupy rytmiczne (m.in. kwintole 5:4 i triole 3:2) wzmacniają napięcie. Równolegle narasta dysonansowość pionów – szczególnie w t. 26–29, gdzie zwarte układy sekundowe i klasterowe nie „rozwiązują się” funkcjonalnie, lecz zmieniają stan napięcia przez zagęszczenie tarcia interwałowego.

Sekcja B (t. 30–41) stanowi kulminację procesu motorycznego. Stały ruch triolowy (t. 30–36) oraz wzrost gęstości fakturalnej powodują, że harmonia staje się wypadkową kontrapunktu i pionowości. W rejonie t. 37–41 ciężar basu, napięcia rejestrowe i dociążenie dynamiczne tworzą kulminację o charakterze gestowym, a nie kadencyjnym.

Epizod centralny (t. 42–70) przynosi rozrzedzenie faktury i fragmentaryzację materiału; harmonia zaczyna funkcjonować jako seria zdarzeń barwowych, których sens wynika z kontrastu gęstości, a nie z progresji funkcjonalnej. Zmiana metrum na 12/8 (t. 67–76), połączona ze spowolnieniem tempa i wyciszeniem dynamiki, wprowadza wyspę temporalną o kotyszającej pulsacji. Pojawia się tu epizodyczny zwrot ku większej klarowności diatoniczno-modalnej (z wyraźnym pedale *A*), który pełni rolę punktu odniesienia przed ponownym powrotem do języka bi- i politonalnego.

Strefa oznaczona jako „Coda – *ad libitum*” (t. 83–94) ma charakter kadencji wewnętrznej: mikroforma zostaje otwarta, a harmonia staje się potencjalna i zależna od decyzji wykonawcy. Sens tej przestrzeni wynika z nawiązań do wcześniej ustanowionych osi (zwłaszcza *Gis*) oraz pól sekundowo-klasterowych. Repryza (t. 95–102) przywraca energię i tempo początkowe, jednak nie domyka tonalnie narracji; stanowi raczej rekapitulację strategii barwowych i fakturalnych. Zakończenie (t. 103–114) odsyła do początkowej akordyki klawesynu, finalizując część w atmosferze zawieszenia – zgodnie z logiką całego utworu, w którym napięcie rozładowuje się przez zmianę gęstości i czasu, a nie przez kadencję.

Materiał harmoniczny kształtuje się przede wszystkim jako rezultat pionów akordowych klawesynu oraz jako efekt kontrapunkcyjnej relacji względem partii *pardessus de viole*, stabilizowany przez dźwięki osiowe w basie, a nie jako następstwo funkcji *dur-moll* prowadzących do kadencyjnego domknięcia. Harmonia ma charakter osiowo-kolorystyczny: organizuje percepcję poprzez centra ciężkości, lecz bez teleologii tonalnej. W odcinkach 1–66 szczególnie wyraźnie zaznaczają się dwa ośrodki ciężkości – *A* oraz *Gis* – przy czym ich funkcja jest zmienna strefowo. Wstęp opiera się głównie na polu dźwiękowym wokół *A*, natomiast wejście solisty oraz sekcja *A* stabilizują wyraźnie *Gis* w basie (t. 19–22), co generuje odmienne pole napięć i inne „przyciąganie” współbrzmień. Osie te nie funkcjonują jako toniki, lecz jako punkty organizujące barwę i gęstość faktury. Charakterystyczne są pionowe oparte na sekundach i trytonach – zwłaszcza zwarte klasterki wąskozakresowe (m.in. t. 26–29) – które działają jako napięciowe wypełniacze między dźwiękami osiowymi. Ich rola polega na zagęszczeniu faktury i zwiększeniu tarcia interwałowego;

„rozwiązanie” następuje nie przez kadencję, lecz przez przerzedzenie rejestru, redukcję faktury bądź zmianę organizacji czasu. Relacje między współbrzmieniami mają charakter planowania i przesunięć sekundowych, często przy zachowaniu wspólnych dźwięków, co tworzy wrażenie kierunku mimo braku dominantowo-tonicznej progresji. W sekcji B (t. 30–41) wzrost dysonansowości sprzęga się z triolową motoryką solisty: harmonia staje się wypadkową kontrapunktu i pionowości, a napięcie odbierane jest jako intensyfikacja barwy i gęstości, nie jako przygotowanie kadencyjne. Z kolei w strefach fragmentarycznych (t. 42–66) harmonia funkcjonuje jako seria zdarzeń barwowych; rozluźnienie ciągłości fakturalnej wywołuje efekt punktualizmu i zawieszenia. Epizod 12/8 (t. 67–76), z wyraźnym centrum a-moll, wprowadza chwilową klarowność diatoniczno-modalną, która pełni funkcję kontrastowego punktu odniesienia przed powrotem do języka bi- i politonalnie odczuwanego. Stabilizacje formalne realizowane są poprzez powroty osi basu oraz przez redukcję faktury, a nie przez funkcjonalne kadencje. W rezultacie powstaje język harmoniczny, w którym nadrzędne znaczenie mają pola brzmieniowe, osie ciężkości, gęstość i barwa, natomiast diatoniczna teleologia zostaje świadomie zawieszona. Język harmoniczny dzieła cechuje się syntezą technik kompozytorskich. Na tle przeważającej bi- i politonalności, a także dysonansowej harmoniki funkcjonalnie zawieszonej, pojawiają się epizody o klarownej tonalności, stanowiące chwilowe punkty odniesienia. Technika ta stanowi rozwinięcie rozwiązań zastosowanych wcześniej przez kompozytora w III części „Koncertu na tubę z towarzyszeniem fortepianu”.

Warstwa rytmiczna pełni funkcję zasadniczego czynnika formotwórczego. Jej organizacja opiera się na kontraście między stabilną pulsacją metryczną odcinków zewnętrznych (4/4 w t. 1–66 i 77–114) a wyraźnie wyodrębnioną strefą 12/8 (t. 67–76), która tworzy „wyspę” odmiennej percepcji czasu i kołyszącego pulsu. Zmiana metrum nie jest tu jedynie zabiegiem technicznym, lecz reorganizacją energii formalnej. W partiach przetworzeniowych i kulminacyjnych pojawiają się liczne tuplety (m.in. triole i kwintole, zwłaszcza w t. 19–20), które nie wprowadzają polimetrii, lecz powodują wewnętrzne zagęszczenie czasu i intensyfikację napięcia przy zachowaniu nadrzędnej stabilności metrycznej. W sekcji B (t. 30–36) triolowa motoryka solisty działa jako napęd kulminacyjny, sprzęgając rytmikę z narastaniem gęstości harmonicznej. Z kolei w t. 42–66 fragmentaryzacja i pauzy rozszczelniają ciągłość, wytwarzając efekt punktualistyczny i czasowe zawieszenie narracji.

Agogika wpisana jest w architekturę stref i pełni funkcję strukturalną, nie jedynie ekspresyjną. Ritenuto w t. 66 przygotowuje zmianę metrum i charakteru, stanowiąc próg formalny prowadzący ku strefie 12/8, natomiast powrót do 4/4 w t. 77 wraz z accelerando buduje most ku dalszej intensyfikacji narracji. Sama strefa ad libitum (t. 83–94) stanowi skrajną postać agogicznej swobody, jednak jej funkcją nie jest dowolność, lecz utrzymanie napięcia formalnego poprzez kontrolowaną elastyczność czasu. Oznaczenie „molto” w t. 95 wyznacza zmianę jakości pulsu w reprzyzie, a accelerando w t. 105 nadaje domknięciu charakter kinetyczny zamiast tonalnego rozstrzygnięcia. W ten sposób agogika działa jako swoista „kadencja czasu”: to zmiany tempa, gęstości i energii pulsu wyznaczają punkty ciężkości formy. Dzięki temu dramaturgia utworu realizuje się poprzez napięcie–rozproszenie–swobodę–powrót bez odwołań do klasycznej teleologii harmonicznej.

Melodyka partii pardessus de viole rozwija się jako proces stopniowej intensyfikacji i transformacji idiomu, a nie jako klasyczne kształtowanie okresowe. Właściwy materiał motywiczny pojawia się od t. 19 i organizowany jest początkowo wokół osi Gis oraz jej sąsiedztw. W sekcji A (t. 19–29) rozpoznawalność zapewniają komórki oscylacyjne i obramowania sekundowo-tercjowe, które stopniowo ulegają zagęszczeniu i figuracyjnej intensyfikacji. Sens tej ewolucji polega nie na rozwijaniu tematu w logice tonalnej, lecz na zwiększaniu energii i napięcia poprzez kondensację materiału. W sekcji B (t. 30–36) dominuje figuracyjność triolowa, w której kontur podporządkowany jest motoryce i dynamice kulminacyjnej. Epizod kontrastowy (t. 42–66) rozbija linię na krótkie gesty i pauzy, prowadząc do efektu fragmentaryzacji i punktualizmu. Zmiana metrum na 12/8 (t. 67–76) wprowadza większą śpiewność i oddech frazy, jednak bez powrotu do tonalnej teleologii. W strefie „Coda – ad libitum” (t. 83–94) melodyka staje się polem improwizacyjnej wariacyjności: wykonawca przekształca wcześniej ustanowione komórki, zachowując ich idiomatyczną rozpoznawalność przy swobodnym gospodarowaniu czasem i rozwojem. Reprzyza od t. 95 działa jako syntetyczny powrót – mniej narracyjnego „opowiadania”, więcej kondensacji i skrótu gestu. W całym przebiegu linia melodyczna wykorzystuje zarówno elementy o czytelniejszym zakorzenieniu tonalnym, jak i odcinki

silniej chromatyzowane, a także pola modalne i całotonowe, które wzmacniają sonorystyczny charakter narracji.

Paleta brzmieniowa utworu kształtowana jest poprzez kontrasty dynamiczne (od subito p do mf), zróżnicowaną artykulację oraz wykorzystanie odmiennych rejestrów *pardessus de viole*. Istotnym czynnikiem kolorystycznym jest również zestawienie szorstkiego, perkusyjnego ataku klawesynu z nośnym, smyczkowym brzmieniem instrumentu solowego, co generuje napięcie wpisane w samą materię dźwięku. Kolorystyka nie jest jednak wyłącznie rezultatem instrumentacji, lecz bezpośrednim efektem organizacji harmoniczej. Dominująca dysonansowość, struktury sekundowe i klasterowe oraz politonalne napięcia budują barwę poprzez zagęszczenie i tarcie interwałowe; w strefach klasterowych przyjmuje ona charakter „ciemny” i gęsty. Jej rozładowanie następuje nie przez tonalne rozwiązanie, lecz przez przeredzenie faktury, zmianę rejestru, reorganizację czasu lub wprowadzenie ciszy jako elementu konstrukcyjnego. W tym sensie kolorystyka pozostaje ściśle sprzężona z dramaturgią formy. Epizod 12/8 z pedale A wprowadza chwilową klarowność i brzmieniowe „oddychanie”, stanowiąc kontrast wobec gęstszych stref motorycznych. W reprzyzie barwa powraca w postaci bardziej skondensowanej, a domknięcie utrzymuje zasadę zawieszenia: finał nie prowadzi do triumfalnego rozstrzygnięcia, lecz do wygaszenia napięcia. W rezultacie harmonia i kolorystyka stają się współtwórcami formy — poprzez zmiany gęstości, barwy i energii wyznaczają granice sekcji równie wyraźnie jak materiał motywiczny.

Największym wymaganiem wykonawczym jest utrzymanie klarowności motywicznej solisty w sytuacji, gdy klawesyn buduje harmonię arpeggiowo z wykorzystaniem tarc interwałowych, bo w tej estetyce łatwo o „złanie się” figuracji. Solista grający na *pardessus de viole* musi wyczytać proces od wejścia w t. 19 (z czytelną osią *gis*) przez motorykę triolową do kulminacji t. 37–41 tak, by słuchacz odbierał to jako ciągłą ewolucję, a nie serię niezależnych motywów; kluczowa staje się kontrola artykulacji, podziału smyczka i akcentów wewnątrz tupletów. Wykonawcy muszą też wyrazić „zagrać formę” zmianą czasu: *rit.* w t. 66 i przejście do 12/8, potem powrót 4/4 w t. 77 z *accelerando* oraz wejście „Coda – ad libitum” w t. 83 to miejsca, które wymagają wspólnej świadomości dramaturgii. Strefa *ad libitum* nie jest tylko ozdobą, lecz centrum konstrukcji: solista powinien improwizacyjnie rozwijać wcześniejsze motywy i pola, zachowując ich rozpoznawalne idiomy, a klawesynista – zależnie od przyjętej praktyki – może stać się albo partnerem barwowym, albo świadomie zamilknąć, wzmacniając napięcie przez ową „pustkę”. Odcinek reprzyzowy od t. 95 („*molto*”) wymaga z kolei energii i precyzji w skondensowanej narracji, bo materiał wraca w postaci skróconej i bardziej „retorycznej”.

Dynamika pracuje na rzecz strefowości, bo nie tyle „prowadzi frazy”, ile wzmacnia progi formalne i zmiany charakteru. Szczególnie czytelne jest wyciszenie w obrębie epizodu 12/8 (np. pp w t. 69), które sprzęga się z kołyszącym pulsem i daje wrażenie oddalenia. W reprzyzie od t. 95 powrót energii i nagłe przełączenia dynamiczne pełnią funkcję retoryczną, podkreślając, że to nie jest literalny powrót, tylko przetworzona rekapitulacja. W odcinku końcowym dynamika wspiera *accelerando*, ale finał jest raczej wygaszeniem niż rozstrzygnięciem, co estetycznie wzmacnia ideę zawieszenia. Dynamika działa więc jako parametr dramaturgiczny, nie jako dekoracja.

Artykulacja solisty musi różnicować idiomy: od bardziej śpiewnego prowadzenia w A, przez ostrość i klarowność w gęstych tupletach B, po punktualistyczne, krótkie gesty w epizodzie kontrastowym. W praktyce artykulacja jest tu sprzężona z rytmiką: aby wewnętrzne proporcje kwintoli i trioli były czytelne, akcenty i podziały muszą wynikać z logiki motywu, a nie z mechanicznego pulsu. W strefie *ad libitum* artykulacja staje się narzędziem spójności: improwizacja powinna brzmieć jak rozwinięcie wcześniejszych idei, więc trzeba zachować charakterystyczne sposoby ataku, obramowania i typy figur. Klawesynista, mimo ograniczeń dynamicznych instrumentu, kształtuje artykulację repetycji i „oddech” pionów, co w repetytywnych fragmentach zastępuje tradycyjne frazowanie. Artykulacja jest więc jednym z kluczowych nośników formy, bo to ona decyduje o rozpoznawalności procesów przetworzeniowych.

Faktura ewoluuje od akordowego tła klawesynu przy całkowitej ciszy solisty (t. 1–18), przez koncertujący układ tło–linia (t. 19–29), aż po spiętrzenie wieloplanowe w strefie motorycznej, gdzie gęstość pionów i figuracji tworzy kulminację (t. 30–41). W epizodzie kontrastowym faktura się rozszczelnia: zdarzenia są rzadsze, częściej punktualne, a przez to harmonia jest „widzialna” w pojedynczych gestach. Strefa *ad libitum* jest fakturalnie najbardziej otwarta: może być monodyczna

(sam solista) albo dialogowa, ale w obu przypadkach faktura ma utrzymać formalne napięcie przez retorykę gestów. Repryza i odcinek końcowy przynoszą kompresję: mniej materiału, ale większa gęstość znaczeń, bo powrót jest syntetyczny. Faktura pełni tu funkcję równorzędną z harmonią w budowaniu formy.

Utwór prowadzi dialog między historyczną aurą instrumentarium a współczesnym językiem harmonicznym-formalnym. Tradycja koncertująca obecna jest tu jako idea roli solisty i wyodrębnionych stref narracyjnych, lecz nie jako system tonalnej retoryki kadencyjnej. Forma rozwija się procesowo: nie poprzez tematyczny „spór” i klasyczne repryzy, lecz przez ewolucję gęstości fakturalnej, tarcia interwałowego oraz organizacji czasu. Strategię tę partytura eksponuje zmianami metrum, napięciami agogicznymi oraz wyodrębnieniem strefy ad libitum.

Kontrast epizodu 12/8 z wyraźnym pedałem A i chwilową klarownością diatoniczno-modalną pełni funkcję punktu oddechu wobec dominującej dysonansowości i fragmentaryzacji. Powrót do metrum zasadniczego oraz przyspieszenia agogiczne intensyfikują percepcję procesu, kierując uwagę ku energii czasu jako głównemu czynnikowi dramaturgicznemu. Wirtuozeria solisty nie stanowi tu wartości autonomicznej, lecz narzędzie napięcia: zagęszczenie figuracji sprzęga się bezpośrednio z intensyfikacją harmoniczną i kulminacją formalną. Z kolei strefa „Coda – ad libitum” przenosi część odpowiedzialności strukturalnej na wykonawcę, czyniąc wykonanie współtwórcą narracji.

Najtrafniejszym ujęciem całości pozostaje forma strefowo-przetworzeniowa, w której harmonia, rytm i faktura wyznaczają kolejne progi dramaturgiczne: od ramowego wstępu klawesynu, przez proces intensyfikacji i kulminację motoryczną, kontrastowe rozrzedzenie, metryczną wyspę 12/8, aż po otwartą przestrzeń kadencyjną. Harmonia nie funkcjonuje jako następstwo relacji dur-moll, lecz jako system osi i pól brzmieniowych stabilizowanych przez centra *a* i *gis*, których funkcja zmienia się strefowo. Kulminacje i „rozwiązania” realizują się poprzez zmianę gęstości, rejestru i energii, a nie przez kadencję funkcjonalną.

Aspekty estetyczne wynikają bezpośrednio z relacji między parametrami dzieła. Współczesna harmonicznosc pól i klastrow zderza się z historyczną barwą instrumentów; rytmika tupletów oraz reorganizacja metrum modelują percepcję czasu; faktura i dynamika wyznaczają strefy napięcia i wytchnienia. Melodyka solisty łączy idiom śpiewności z figuracyjną intensyfikacją, przy czym jej sens polega nie na okresowej tematyczności, lecz na procesie transformacji materiału. Agogika i ad libitum czynią interpretację elementem konstytutywnym formy.

W rezultacie dzieło zachowuje idiom brzmieniowy instrumentów historycznych, jednocześnie redefiniując sposób budowania sensu poprzez barwę, osie ciężkości i strefową organizację czasu. Pierwsza część Koncertu — a wraz z nią cały trzyczęściowy cykl — stanowi prawdopodobnie pierwszą polską kompozycję koncertową na pardessus de viole i klawesyn. Tradycyjna notacja wzbogacona o elementy improwizowane podkreśla dialogiczny i performatywny charakter utworu. Łącząc historyczną instrumentację z nowoczesną wrażliwością harmoniczną i formalną, dzieło wpisuje się w nurt współczesnej twórczości reinterpretującej dziedzictwo muzyki dawnej. Jego dramaturgia opiera się na procesie, a nie na teleologii kadencyjnej — co stanowi jeden z kluczowych wyznaczników jego estetycznej tożsamości.

Analiza pierwszej części *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* potwierdza operacyjnie zastosowanie modelu osiowo-harmonicznego. Konstrukcja nie realizuje teleologii kadencyjnej — brak progresji dominantowo-tonicznych, a momenty kulminacyjne i domknięcia wynikają z reorganizacji energii czasowej oraz redukcji faktury. Materiał wysokościowy organizowany jest wokół wyodrębnionych osi ciężkości (*A* oraz *Gis*), których funkcja ma charakter grawitacyjny, nie tonalny. Napięcie budowane jest poprzez zagęszczenie klasterowe, planowanie półtonowe i intensyfikację motoryki, natomiast stabilizacja następuje przez powrót do pola osiowego lub jego repetycyjnego wariantu. Relacja między partią solową a klawesynem nie odtwarza dialektyki koncertu barokowego, lecz współorganizuje pola napięcia w ramach strefowo-przetworzeniowej architektury czasu. Tym samym część I stanowi jednoznaczne potwierdzenie funkcjonowania modelu osiowo-harmonicznego w materiale partyturowym.

8.2.2. Part II

Druga część „Concerto for gamba and harpsichord” została ukształtowana jako zwarta forma o wyraźnym przebiegu dramaturgicznym, w której historyczne instrumentarium (gamba/pardessus

oraz klawesyn) zostaje wpisane w język harmoniczny i motywiczny charakterystyczny dla współczesnej wrażliwości kompozytorskiej. Część ta ma charakter ariowy a partia *pardessus de viole* realizuje coraz to bogatsze figury melodyczne. Tłem tejże partii jest eufoniczna akordyka klawesynu. Podstawową zasadą konstrukcyjną utworu jest napięcie wynikające z relacji pomiędzy statycznymi, barwowo nasyconymi „polami” harmonicznymi klawesynu a linearną narracją partii solowej. Już w otwarciu (t. 1–6) słyszalne jest ustanowienie charakterystycznej dla tej części dialektyki: klawesyn realizuje długie pionowe o dominantowym „DNA” (akordy rozszerzone, często z dodanymi składnikami i alteracjami), natomiast głos solowy prowadzi krótkie, łukowe formuły ósemkowe w metrum 3/4, które dzięki repetycji i sekwencyjnemu przekształcaniu pełnią funkcję komórki generatywnej. Rytmika w tej fazie jest z pozoru regularna i osadzona w stabilnym pulsie, jednak wewnętrzna energia wynika z nieustannego mikroruchu melodii, który „oddycha” w ramach taktu i tworzy wrażenie quasi-retorycznych gestów, nawiązujących do praktyki frazowania muzyki barokowej, lecz ujętych w syntetycznej, współczesnej ekonomii środków.

Melodyka partii solowej ma charakter wyraźnie motywiczny, ponieważ dominują krótkie formuły o profilu łukowym, z przewagą ruchu sekundowego i tercjowego, które następnie ulegają chromatycznym modyfikacjom i przesunięciom. Wykonawczo wymaga to od instrumentalisty bardzo świadomego kształtowania kierunku frazy i kontrolowania mikroagogiki, ponieważ materiał nie rozwija się poprzez klasyczną, długooddechową kantylenę, lecz poprzez serię krótkich gestów, które muszą zostać połączone w większy łuk. Kluczowe jest tu prowadzenie napięcia nie tyle przez dynamikę (instrumenty mają ograniczoną skalę dynamiczną), ile przez artykulację, różnicowanie ciężaru dźwięku oraz subtelne modelowanie czasu. W praktyce oznacza to, że frazowanie powinno opierać się na bardzo czytelnej hierarchii akcentów metrycznych 3/4, przy jednoczesnym unikaniu mechanicznego „walcowego” pulsu: muzyka potrzebuje raczej sprężystego, retorycznego oddechu, w którym akcenty wynikają z przebiegu motywu, a nie tylko z metrum.

Utwór ten składa się z następujących części:

Część A (t. 1-23)

- a (t. 1-14)
- Łącznik (t. 15-18)
- a' (t. 19-22, 23 z pierwszą i drugą *volta*)

Część B

Finał t. 24-33

W *Part 2* harmonika jest budowana nie jako klasyczna funkcjonalność dur-moll, tylko jako ciąg „pól” sonoryzujących (harmonicznymi „kolorów”), często o konstrukcji dominantowej z rozbudowanymi składnikami (9/11/13) i alteracjami. Trzeba dodać, że harmonia jest przede wszystkim kształtowana przez partię klawesynu i na niej poniżej się skupiono. Harmonia pełni w tej części rolę fundamentalnego nośnika ekspresji i koloru. Zamiast klasycznej funkcjonalności są owe „pola” harmoniczne, często o strukturze dominantowej z rozbudowanymi napięciami (poprzez dodane 9, 11, 13) oraz alteracjami (obniżona 9, podwyższona 11, podwyższona 5), które nie prowadzą do jednoznacznego rozwiązywania, lecz raczej do utrzymywania stanu permanentnego napięcia. Szczególnie istotny jest zabieg *planowania* półtonowego, dzięki któremu centrum ciężkości może przesuwać się o sekundę małą, zachowując jednocześnie podobny typ sonorystyki. W odbiorze słuchowym tworzy to efekt „przesuwających się płaszczyzn” harmonicznymi, znany z technik XX i XXI wieku, ale tu skonfrontowany z barwą klawesynu, co daje bardzo specyficzny rezultat estetyczny: dźwięk historycznego instrumentu, kojarzony z czystością i diatoniczną przejrzystością, zostaje obciążony współczesnym idiomem napięciowych akordów i chromatycznych przesunięć. W konsekwencji kolorystyka utworu staje się jednocześnie jasna (ze względu na charakter brzmienia klawesynu) i gęsta (ze względu na harmoniczne nasycenie). Wykonawczo klawesynista musi tu zadbać o czytelność pionów, szczególnie w sytuacjach, gdy alteracje mogłyby zlać się w jednolitą masę. Ponieważ instrument nie dysponuje *crescendo*, kluczowe staje się różnicowanie artykulacji oraz precyzja ataku: niektóre akordy powinny być „twardsze” (bardziej perkusyjne), inne bardziej miękkie, a jeszcze inne grane *arpeggio*, co pozwoli modelować harmoniczną dramaturgię w sposób analogiczny do dynamiki na instrumentach współczesnych. Kluczowe w harmonii tej części jest to, że akordy bywają „dominantowe” w sensie składowych (z dodaną 7 + 3 + inne,

Autoreferat - Adrian Robak

napięciowe składniki), ale nie muszą rozwiązywać się kadencyjnie – napięcie jest często utrzymywane i przenoszone dalej (planowanie/łańcuch). Możemy wyróżnić:

część A (t. 1–21) – „łańcuch pól dominantowych” i planowanie półtonowe

- Fraza nr 1 (t. 1–6):
 - t.1: sześciodźwięk oparty na akordzie D^7 (z dodanymi noną, undecymą i tercdecymą; brzmienie akordu $d-fis-c^1 + e^1-g^1-h^1$ jako składniki 9/11/13)
 - t.2: powtórzenie akordu z taktu pierwszego z podniesieniem napięcia poprzez podwyższenie undecymy.
 - t.3: sześciodźwięk oparty akordzie dis^7 (z dodaną kwartą, noną, tercdecymą; krok o półton dół i w górę – *planowanie*; akord „maksymalnie napięciowy”)
 - t.4: sześciodźwięk oparty dis^7 (z alterowaną w dół tercją, dodaną kwartą, alterowanymi w dół noną oraz alterowaną w dół oktawą; mimo alteracji brzmieniowo częściowe „odciążenie”)
 - t.5: poliharmonia ze złożenia E-dur+A-dur (centrum przesuwają się do E jako nowy ciężar)
 - t.6: poliharmonia ze złożenia e-moll+C-dur – fragment kontrapunktujący komplementarnie frazy pardessus (w partii solowej pojawia się długi dźwięk jako stabilizacja).
 - Funkcja Frazy nr 1: to nie jest klasyczne I–V–I, tylko narastanie napięcia przez:
 - utrzymanie dominantowego DNA i
 - chromatyczne przesunięcie centrum głosu najniższego akordów ($D \rightarrow Es \rightarrow E$), czyli „przesterowanie” funkcji w stronę barwy.
- Fraza 2 (t. 7–12):
 - t.7: sześciodźwięk oparty na akordzie F (z wielką septymą, noną) – wyraźniejszy „oddech” diatoniczny (major z 7 wielką), ale z napięciem nonowym (9). Ale *de facto* akord o niejednoznacznej proveniencji choć dwojenie dźwięku *f* daje mu najbliższą recepcję do F-dur (można go rozpatrywać też jako C-dur z dodanymi kwartą i sekstą).
 - t.8: sześciodźwięk oparty na akordzie E^7 (z dodanymi noną i undecymą) – powrót do dominantowości z E^{11} („twarde” napięcie).
 - t.9: sześciodźwięk oparty na akordzie D (sonorystyka z osią D / kwartowo-tercjowa; nałożony tryb dur i moll jednocześnie)
 - t.10: pięciodźwięk $E^{9>}$ (ponowne zwiększenie napięcia).
 - Funkcja: tu działa mechanizm kontrastu „ciężaru”: po jaśniejszym F^9 (t.7) natychmiast realizowany jest E^{11} (t.8) jako „dominantę bez obietnicy rozwiązania”. To daje efekt retoryczny: „otwarcie → napięcie → utrzymanie w zawieszeniu”.
- Fraza 3 / odcinek przedkulminacyjny (t. 13–19):

Pojawiają się kolejne pola dominantowe i alterowane, które można czytać jako dominanty „wędrujące” (sekwencja napięć), a nie jako funkcje w jednej tonacji.
- Kulminacja (t. 20–21) – sprzężenie rytmicznej dyminucji z maksymalnym napięciem harmonicznym
 - W t. 20–21 w partii solowej pojawiają się szesnastkowe przebiegi (dyminucja + asymetryczne podziały), co tworzy wrażenie przyspieszenia i „zagęszczenia czasu”; harmonika w tle pozostaje gęsta (dominantowo-alterowana), więc kulminacja ma charakter:
 - linearno-wirtuozowski (melodia) +
 - sonorystyczno-napięciowy (piony).
 - to jest klasyczny zabieg koncertujący: kulminacja nie wynika z kadencji, tylko z maksymalizacji energii faktury.
- I zakończenie (t. 22) i repetycja
 - I zakończenie prowadzi do pierwszej *volty* czyli formalnie jest to zamknięcie „otwarte”: nie domyka definitywnie, tylko „wrzuca” słuchacza z powrotem w A.

część B (t. 23–27)

W tej części pojawiają się ciągi akordów poliharmonicznych (t. 24: E-dur z A-dur, t. 25: E-dur z h-dur). Pełnią one (tutaj i dalej w *Codzie*) funkcję akompaniującą przypominając nieco harmonizację chorału i quasi-organalne struktury. Zależności harmoniczne mają nie tutaj charakteru horyzontalnego, wynikającego z linearności głosów, a z pionowej logiki quasi-funkcyjnej.

Coda (t. 28-33) — jako właściwe zakończenie.

Kontynuowane jest ciąg akordów poliharmonicznych (t. 28: H-dur z kwartą bez tercji z gis-moll, t. 29: F-dur z E⁷, e-moll z Es⁷, t. 30: e-moll z D⁷, t. 31: H-dur z A⁷, h-moll z D-dur, t. 32: D-dur z E-dur, D-dur z F-dur). Wynikające z tych akordów dysonanse (a są również wynikiem melodyki *pardessus*) nie są traktowane jako elementy wymagające natychmiastowego rozwiązania, lecz jako trwałe składniki brzmienia. Całość tworzy spójną, ciemną paletę barw, w której harmonia służy ekspresji. Potwierdzeniu tonalnej stabilności ujawnia się dopiero w ostatnim akordzie Cis-dur.

W tej części zmiany centrów przez przesuwanie głosu najniższego (basu) i reinterpretowanie tego samego typu sonorystyki. Zastosowano m.in. takie mechanizmy chromatyczne:

- Planowanie półtonowe: D⁷... → dis⁷... → E... (t. 1-5). To jest „barokowa retoryka dominanty” przeniesiona do języka XXI w., gdzie akord = kolor przesuwany w przestrzeni.
- Dominanty alterowane: częste akordy z noną, alterowaną kwintą i undecymą – budują napięcie „ciągłe”, bez obowiązku rozładowania.
- Chromatyka w akordach (szczególnie w t. 17-18) oraz w diatonika linearna w melodii (t. 20-21): tu chromatyka działa jak motor formotwórczy – przejście i eskalacja, zaś diatonika jak realizacja przebiegów o „łagodzącym” charakterze.

Centra tonalne (praktycznie słyszalne jako „punkty ciężaru”, nie jako jedna tonacja) ujawniają się w:

- części A: oś D / dis / E (często w basie, jako generator „pola” tonalnego);
- po repetycji, w odcinku końcowym: centrum wyraźnie stabilizuje się w Cis-dur – to finałowy akord jako zamknięcie całego łuku.

Harmonia jest przede wszystkim:

- chromatyczna i alterowana, ale nie chaotyczna, oparta o konsekwentny typ akordu (dominantowy/rozszerzony),
- z wyraźnymi momentami „oddechu” (np. sześciodźwięki oparte na akordzie durowym z wielką septymą i noną jako rozjaśnienie),
- o estetyce „barokowy instrumentarium + współczesna semantyka napięć”.
- w swoim wyrazie z ciągle kontynuowanym „podskórnym napięciem” (alteracje), okresowo „rozświetlanym” (akordy majorowe z septymą/diatoniczne pola), a na końcu konkretne domknięcie tonalne (Cis-dur).

Faktura jest w tej części zasadniczo dwuwarstwowa: warstwa harmoniczna (klawesyn) i warstwa linearna (instrument solowy), jednak wewnątrz tej prostoty kryje się subtelna gra proporcji. W odcinkach początkowych akordy klawesynu funkcjonują jak tło, które stabilizuje czas i tworzy przestrzeń dla motywiki. W miarę rozwoju utworu pojawiają się jednak momenty, w których „ruch” (przede wszystkim harmoniczne zmiany) w partii klawesynu staje się bardziej aktywny, a wewnętrzne głosy zaczynają pełnić rolę „napędu” harmonicznego. To przesunięcie fakturalne jest jednocześnie przesunięciem dramaturgicznym, gdyż kiedy klawesyn zaczyna się zagęszczać fakturę, rośnie wrażenie niepokoju i przyspieszenia narracji. Szczególnie wyrazisty jest odcinek kulminacyjny, w którym partia solowa przechodzi w szesnastkowe przebiegi (t. 20-22, 23). Ten fragment stanowi punkt szczytowy zarówno w sensie rytmicznym, jak i ekspresyjnym. Dyminucja wartości, asymetryczne podziały i zwiększona liczba zdarzeń dźwiękowych na jednostkę czasu tworzą efekt intensyfikacji, która nie wymaga zmiany tempa. Wykonawczo jest to miejsce wymagające najwyższej kontroli. Przebiegi w partii *pardessus* muszą być precyzyjne rytmicznie, ale jednocześnie nie mogą brzmieć jak ćwiczenie mechaniczne. Ich sens polega na wytworzeniu „wrzenia” energii, dlatego kluczowa jest elastyczność mikropulsu oraz świadome różnicowanie artykulacji w obrębie szybkich figur. W praktyce wykonawczej dobrym rozwiązaniem jest

Autoreferat - Adrian Robak

traktowanie tych przebiegów nie jako równych, matematycznych podziałów, lecz jako gestów o kierunku i retorycznej logice, w których pewne punkty strukturalne (np. szczyty łuku, dźwięki prowadzące) są delikatnie podkreślane.

W analizie formalnej z punktu widzenia szczegółowego opisu motywów i fraz (mikroformalnie) to można wyróżnić:

- Motyw M1 (t. 1–2): „łuk ósemkowy” w 3/4 – komórka generatywna. Melodia w t. 1 z przedtaktem wypełnia cały ten takt i posiada kształt łukowy z ruchem sekundowo-tercjowym (typ: zejście → odbicie → domknięcie). Ten sam wzór wraca w t. 2 jako literalna repetycja. Funkcją M1 jest oczywiście prezentacja.
- Motyw M2 (t. 3–4): „chromatyczny wężyk” – figura napięcia i przejścia. W t. 3–4 materiał melodii zmienia profil: pojawia się sąsiedztwo chromatyczne (naprzemiennosc półtonów) – to jest kontynuacja gdzie, gęściej, bardziej „nerwowo” i krótszy oddech wyznaczają odpowiedź.
- Powrót/rekapitulacja M1 (t. 5). W t. 5 wraca „gest” M1 (to działa jak „reset” po chromatycznej kontynuacji), po czym t. 6 stabilizuje frazę długim dźwiękiem (punkt odpoczynku, punkt spoczynkowy).
- Kulminacyjna dyminucja (t. 20–23) - jest to typowa kulminacja mikroformalna gdzie wprowadzono maksimum informacji na jednostkę czasu. Materiał motywiczny zostaje poddany:
 - dyminucji (skrócenie wartości),
 - rytmicznej modyfikacji poprzez inne, nieregularne podziały,
 - zagęszczeniu chromatyki.

W analizie makroformalnej wyróżnić można następujące sekcje:

||: A (t. 1–21) – Zakończenie 1(22) :|| B (t. 23–27) – Coda (t. 28–33, poco rit.)

A (1–21)

- Funkcja: ekspozycja i rozwój materiału M1/M2 na tle „pól” dominantowo-alterowanych.
- Strategia: „zdanie” w skali większej – prezentacja (1–2), kontynuacja chromatyczna (3–4), powrót (5), stabilizacja (6), następnie kolejne fale napięcia aż do kulminacji (20–21).

Zakończenie 1 (22)

- Funkcja: formalny „zawias” – nie zamyka definitywnie, tylko umożliwia repetycję (otwarte domknięcie).

B (23–27)

- Funkcja: materiał bardziej przechodni (większa rola ruchu, inny typ gestu), przygotowuje finałowe domknięcie.
- Harmonicznie: dalej dominują pola rozszerzone, ale ich rola jest już „kierunkowa”: prowadzą do ostatecznego centrum.

Coda (28–33, poco rit.)

- Funkcja: definitywna finalizacja. Agogika (poco rit.) wzmacnia wrażenie „opadania napięcia”.
- Harmonicznie: następuje wyraźne wykrystalizowanie Cis-dur jako centrum, zakończone czystym trójdźwiękiem Db-dur.

Reasumując: harmonia i forma są tu sprzęgnięte bardzo konsekwentnie: forma (A z repetycją + B + coda) jest napędzana przez mikroproces motywiczny (M1 → chromatyczna kontynuacja → powrót → dyminucyjna kulminacja), a harmonia pełni rolę „silnika napięcia” poprzez „pola” dominantowo-alterowane i planowanie półtonowe. Kluczowy efekt XXI-wieczny polega na tym, że napięcie nie musi rozwiązać się klasycznie (dominanta–tonika), tylko może być podtrzymywane barwowo – a mimo to utwór daje mocne domknięcie dzięki cody z „poco rit.” i finalnemu Cis-dur jako jasnemu punktowi ciężkości.

Agogika w tej części jest przede wszystkim *implicite*, ponieważ partytura zakłada stabilne tempo, ale struktura muzyczna sama narzuca naturalne „oddechy” i punkty ciężkości. Kulminacja wymaga

wrażenia przyspieszenia, osiąganego nie przez realne *accelerando*, lecz przez dyminucję i zagęszczenie rytmiczne. Z kolei odcinek końcowy, oznaczony jako *poco rit.*, pełni funkcję klasycznej *cody*, w której napięcie zostaje stopniowo rozładowane, a energia opada. Jest to moment, w którym agogika staje się jawna i wprost wpisana w tekst. Wykonawczo oznacza to konieczność bardzo świadomego planowania spowolnienia i powinno ono wynikać z procesu, a nie z arbitralnego zatrzymania. Ponieważ instrumentarium jest kameralne, każdy mikrogest agogiczny będzie wyraźnie słyszalny, dlatego *poco rit.* musi być zrealizowane z dużą kulturą, tak aby zachować ciągłość narracji.

Dynamika w tym utworze ma charakter w dużej mierze „wewnętrzny”, wynikający z faktury, rejestru i gęstości, a nie z dosłownego zakresu głośności. Gamba/pardessus, dysponując większą możliwością kształtowania dźwięku, może realizować subtelne *crescenda* w obrębie frazy, jednak w dialogu z klawesynem dynamika musi być traktowana jako element równowagi. Instrument solowy nie może „przykrywać” klawesynu, a klawesyn nie może brzmieć jak jedynie metryczny akompaniament. Najważniejsze jest tu balansowanie ciężaru - klawesyn ma często funkcję „generatora” harmonicznego napięcia, dlatego jego wejścia akordowe powinny być wyraźne i nośne, natomiast instrument solowy, mimo ruchliwości, powinien zachować elegancję i czytelność linii. Artykulacja w obu partiach staje się zatem jednym z głównych środków ekspresji. W partii solowej kluczowe jest rozróżnienie pomiędzy figurami o charakterze „mówionym” (krótsze, retoryczne gesty) a fragmentami bardziej śpiewnymi. W klawesynie natomiast artykulacja decyduje o tym, czy akord będzie odebrany jako stabilne pole barwowe, czy jako element aktywnego prowadzenia.

W wymiarze estetycznym utwór realizuje ideę dialogu pomiędzy tradycją a współczesnością nie poprzez stylizację barokową w sensie dosłownym, lecz poprzez przeniesienie barokowej logiki gestu i koncertowania w obszar nowoczesnej harmoniki i współczesnej dramaturgii napięć. Charakterystyczne jest to, że napięcie nie prowadzi do klasycznej kadencji, lecz jest utrzymywane i modulowane barwowo, a dopiero w końcowej fazie zostaje wyraźnie „zmaterializowane” przez stabilizację centrum tonalnego i domknięcie w *codzie*. Dzięki temu całość sprawia wrażenie procesu. Od początkowej równowagi między motywiką a polami harmonicznymi, poprzez eskalację rytmiczno-linearną w kulminacji, aż po wyciszenie i finalizację. Druga część koncertu jawi się zatem jako kompozycja, w której wszystkie współczynniki dzieła muzycznego pozostają w ścisłym związku: rytmika i faktura generują dramaturgię, harmonika i kolorystyka budują napięcie, a agogika i artykulacja stają się głównymi narzędziami wykonawczego kształtowania formy.

W części drugiej napięcie rozwija się poprzez konsekwentne planowanie półtonowe (D–dis–E), łańcuch pól dominantowo-alterowanych oraz dyminucyjne zagęszczenie faktury w odcinku kulminacyjnym (t. 20–23). Mechanizmy te nie prowadzą do klasycznej progresji kadencyjnej, lecz organizują materiał wokół zmiennych centrów ciężkości, wyznaczanych przede wszystkim przez głos najniższy klawesynu oraz stabilizujące punkty rejestrowe partii solowej. Stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii (*poco rit.*, rozrzedzenie faktury) oraz wykrystalizowanie pola Cis jako centrum końcowego, które pełni funkcję grawitacyjną, nie zaś funkcyjną. Forma przyjmuje zatem postać architektury stref energetycznych, w których napięcie wynika z zagęszczenia i chromatyzacji, a stabilizacja – z reorganizacji pola osiowego i energii czasowej. Tym samym część II realizuje operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego.

8.2.3. Part III

Estetycznie utwór lokuje się w nurcie współczesnej narracji posttonalnej, w której centrum wysokości jest realne, ale nie „pociąga” za sobą tonalnej teleologii; słuchacz prowadzony jest przez barwy interwałowe, napięcia sąsiedzkie i gęstości fakturalne, a nie przez rozpoznawalne kadencje. Wrażenie formy powstaje tu z kontrastów: repetycja i trans w A, nerwowy chromatyzm i procesualność w B, redukcja i „wychłodzenie” w C oraz syntetyczne domknięcie w *Codzie*, co daje dramaturgię bliską myśleniu o formie jako o trajektorii energii. Specyficzne połączenie Pardessus z klawesynem tworzy estetykę „ostrej przejrzystości”, a dysonanse sekundowe brzmią nie jako romantyczna ekspresja, lecz jako kontrolowana chropowatość i napięcie materii dźwiękowej. Zmiana metrum 11/8 → 7/8 nie jest tylko parametrem rytmicznym, lecz gestem estetycznym: od odczucia kołyszającej asymetrii do odczucia ciężkości i pośpiechu, co wzmacnia kontrast sekcji i buduje nowoczesną retorykę czasu.

Autoreferat - Adrian Robak

Ostatnie ogniwo *Concerto for pardessus...* utrzymane jest w szybkim tempie i znów pojawiają się popisowe frazy najmniejszej z wiol. Wspólna komplementarność obu instrumentów oraz ewolucyjnie zarysowana motoryka przebiegów wzmacnia napięcia i emocjonalny wydźwięk tej części. Przejście do nowego metrum jest poprzedzone antycypującymi motywami opartymi na skali „cały ton-pół ton” (odmiana oktatoniki). Aż do końcowych taktów rozwija się dialogowanie pomiędzy instrumentami, a gdzieś tam występują fragmenty koncertowej „rywalizacji”. Schemat formy:

A(t. 1-26) – B(t. 27-73) – C(t. 74-102) – Coda(t. 103-118),
A(26) – B(47) – C(29) – Coda(16),

przy czym wewnętrzny podział odpowiada:

A: a(1–8) b(8–12) c(13–14) d(15–16) e(17–22) f(23–26);
B: a(27–40) b(41–58) c(59–61) d(62–65) e(66–70) f(71–73);
C: a(74–84) b(85–92) c(93–102);
Coda: a(103–110) b(111–112) c(113–118).

A (t. 1–26) ustanawia język utworu jako napięcie pomiędzy repetycją a asymetrią: metrum 11/8 nie jest tu tylko miarą, lecz mechanizmem formotwórczym, bo motyw ósemkowy w Pardessus tworzy rozpoznawalny wzór 3+3+2+3, a klawesyn przez półtonowe tarcia w partii lewej ręki (*fis-g*) i rejestr buduje stabilną, „szorstką” podstawę; domknięcia pododcinków są raczej „przystankami” poliharmonii (t. 12: h-moll z D-dur, Fis-dur z h-moll jako jeden z wielu przykładów). B (t. 27–73) jest odcinkiem kontrastowym zarówno metrycznie (7/8), jak i dramaturgicznie: od t. 27 materiał zmienia typ energii na bardziej nerwowy i poszarpany, a konstrukcja opiera się na polu chromatycznych sąsiedztw w klawesynie wobec osiowego tonu/centrum w głosie solowym; wewnętrzne segmenty B prowadzą do kulminacji gęstości i dysonansowości w t. 65, gdzie nagromadzenie klas wysokości i napięć sekundowych tworzy punkt szczytowy całej formy, po czym następuje wyraźne „odpuszczenie” (t. 62-65, zmiana faktury na akordową w partii klawesynu) do ponownego natarcia pasażów w t. 69-70 i przebiegów chromatycznych w dół przedzielonych triolowymi pochodami w górę. C (t. 74–102) działa jak odcinek reprzyzowo-odprężający: wraca centryczność i redukcja współbrzmień, za to pardessus przejmuje pasaż gumowy w górę łącząc jest z motywem czołowym (t. 73-74) przypominając o fundamentalnym mechanizmie napięcia (półton), jednocześnie wprowadzając większą przejrzystość. Wyjątkowo ważny jest t. 92, gdzie samotny C brzmi jak chwilowa zmiana perspektywy centrum i jak formalny „oddech” przed ostatnią fazą domykania się formy. Coda w *Subito Tempo Vivace* (t. 103–118) syntetyzuje materiał: jest „drapieźnie”, ukazuje w klawesynie krótkie pasaży gamowe w górę, początkowo w równoległych oktawach (t. 103-104), później się „rozjeżdża” w nonach małych (t. 105-106) czy septymach wielkich (t. 107-108), by znów wrócić do czystych oktaw (w t. 109-110). Wszystko na tle statycznych, długich dźwięków pardessus. Te wyraziste motywy klawesynu mają funkcję barwową, stopniowo ograniczając dysonansową energię i kończąc na dźwięku *cis* (t. 118) jako znaku ostatecznego ustabilizowania napięć w obrębie całej sieci interwałów i pól chromatycznych.

W warstwie mikroformalnej podstawowym motywem A jest trójdźwiękowa komórka repetycyjna *fis-e-h* w Pardessus, realizowana jako ciąg ósemek w metrum 11/8 (t. 1), w którym powtarzalność komórki (3+3+2+3) zostaje „złamana” środkowymi dwoma ósemkami, co daje charakter zdania o asymetrycznym dopełnieniu i stanowi rytmiczny podpis sekcji; ta komórka ulega przestawieniom rejestrowym i różnym stopniom podparcia w klawesynie, ale zachowuje tożsamość przez stałą kolejność interwałów. Pojawia się jeszcze wielokrotnie (m.in. w t. 21 w partii lewej ręki klawesynu) i ma swoje transpozycje i mutacje. Drugim motywem, równie istotnym, jest dysonans sąsiedzki półtonu (*fis-g* z jego transpozycjami wewnątrz wielodźwięków), który funkcjonuje jak znak interpunkcyjny. Pojawia się jako trwałe tarcie tła (t. 1 w klawesynie), jako granica formalna (t. 26) oraz jako element organizujący ruch w B (t. 27 i dalsze *ostinato*). Trzeci, fundamentalny motyw to pasaż gazowy *cis-dis-e-fis-g-fis* (pierwszy raz w partii lewej ręki klawesynu w t. 20). Staje się fundamentem dla całej części B i C. W B mikroforma opiera się na opozycji „długiego tonu osi” (np. Pardessus od: t. 41) i ruchliwego, chromatycznego (już wcześniej opisanego) *ostinato* klawesynu (*cis-dis-e-fis-g-fis* i jego wariacji), co jest klasycznym zabiegiem napięcia przez statykę kontra ruch: wariacyjność dotyczy tu przede wszystkim rejestru, zagęszczeń i przesunięć akcentów w 7/8, a nie

rozwińnięcia melodycznego w sensie tematycznym. W C mikro-motywy ulegają redukcji do rdzeni dwudźwięków (*cis-d* w t. 74-75) i do pojedynczego punktu (*c* w t. 90-91), co można odczytać jako dyminucję materiału w sensie „ilości klas wysokości” oraz jako świadome ograniczenie energii, typowe dla odcinków przedkodowych. W Codzie motywy pojawiają się w formie krótkich przypomnień barwowych i zostają skanalizowane do finalnego *cis* (t. 118), które pełni funkcję syntetycznego „zamknięcia” całej sieci odniesień.

Rytmika jest podstawowym generatorem formy: w A (t. 1–26) metrum 11/8 staje się modelem repetycyjno-asymetrycznym, bo sama organizacja 11 ósemek w motywie (t. 1) daje wrażenie „niedomknięcia” i permanentnego przesunięcia [3+3+2+3], natomiast w B (t. 27–118) metrum 7/8 wzmacnia wrażenie nerwowości i krótszego oddechu, szczególnie gdy klawesyn prowadzi chromatyczne ostinata (od t. 27). Zwraca uwagę konsekwentne eksponowanie wartości ósemkowych jako jednostki „mikro-pulsu” oraz użycie długich wartości w Pardessus w B (np. t. 41-44) jako kontrpunktu do motoryki tła. Rytmiczne punkty ciężkości często pokrywają się z redukcją harmoniki do rdzenia (np. t. 62, t. 96), co tworzy spójny system napięć.

Melodyka w Pardessus jest w dużej mierze motywiczna i interwałowo-zogniskowana. Jest tutaj śpiewna, okresowa fraza z komórki o stałym profilu (*fis-e-h* w t. 1) oraz długie osie wysokościowe (*cis* w od t. 40), które zmieniają funkcję w zależności od kontekstu klawesynu. Charakterystyczne jest, że „melodia” bywa tu rozumiana jako wybór kilku klas wysokości o silnej tożsamości, a nie jako rozwijana linia tematyczna; dlatego tak wyraziste są momenty redukcji do jednej klasy, które działają jak znaki formalne. W C (t. 74–102) melodyka ma tendencję do ograniczania się do relacji sąsiedzkich, co wpisuje się w estetykę napięcia przez minimalne przesunięcie, ale gdziekolwiek jest mocno zróżnicowana (jak w t. 106).

W odcinku A (t. 1–26, metrum 11/8) język harmoniczny opiera się na stałych układach interwałowych i centryczności wysokościowej, a nie na relacjach funkcjonalnych dur-moll; już w t. 1 partia Pardessus realizuje „obsesyjny” model 11 ósemek jako repetycję komórki *fis-e-h*, podczas gdy klawesyn zestawia ją z tarciami półtonowym *fis-g*, co tworzy gęstą, „chropowatą” barwę opartą na sekundzie małej i kwincie czystej jako osiach stabilizacji (t. 1 i analogiczne powroty w kolejnych taktach). Zakończenia fraz w obrębie A często nie domykają się kadencyjnie, lecz „wygaszają” do sonorystycznych rdzeni - w t. 12 pojawia się niemal czysty punkt ciężkości na *h* w pardessus (a w partii lewej ręki klawesynu G-dur), a w t. 22 znów wraca tarcie *g-fis* jako dysonansowa klamra (dwa współbrzmienia-„węzły”, które pełnią rolę znaków przestankowych, nie rozwiązań). W t. 10 szczególnie istotna jest poliharmonia niczym „triada-pęknięcie” Es-dur z G-dur, której wewnętrzna geometria (tercje + kwarty czyste) sugeruje myślenie tonalne, a jednak nie akordową „nazwę” w systemie tonalnym; te współbrzmienia działają jak lokalne zagęszczenie barwy i krótkie odchylenie od centrum.

Końcówka A (t. 26) zamyka się na pasażami gamowymi już wcześniej „zapowiedzianymi”, czyli czystym chromatycznym zwarcium, które jednocześnie jest sygnałem granicy formalnej i „zawiasem” do części B (t. 27), gdzie metrum 7/8 wzmacnia wrażenie ostrego cięcia i innej motoryki.

W B (t. 27–73) materiał harmoniczny ma charakter bardziej „procesualny”: t. 27 wprowadza natychmiastowy klin chromatyczny w klawesynie *cis-dis-e-fis-g-fis*, po czym w odwrotnej kolejności zamyka ten takt pardessus *g-fis-e-dis*, aby zakończyć dźwiękiem *cis* (na tzw. „zakładkę”, t. 27), przez co napięcie powstaje nie z progresji funkcji, lecz z utrzymywania wspólnego tonu (*cis*) wobec przesuwającej się, półtonowo-sąsiedzkiej harmoniki tła. W t. 59 i t. 90 pojawiają się kolejne punkty ciężkości o charakterze „zawieszę”, natomiast kulminacyjnie działa t. 59, gdzie akumulacja klas wysokości tworzy wielodźwięk o silnej dysonansowości sekundowej i trytonowej, czytelnie odcinający się od wcześniejszej „szczuplejszej” faktury.

C (t. 74–102) przynosi powrót do myślenia centrycznego i „redukcji” współbrzmień: w t. 74 pojawia się znów w pardessus *cis-d* jako stały, drażniący rdzeń, w t. 84 znów eksponowany jest dźwięk *cis* jako wysokość-zwornik, a w t. 92 zaskakująco następuje skupienie na *fis-c*, co działa jak przygotowanie do domknięcia. Właściwa kulminacja całego utworu pojawia się w t. 95-100.

Coda (t. 103–118) przetwarza wcześniejsze tarcia w postaci krótkich motywów, w charakterze nerwowym, by ostatecznie w t. 118 doprowadzić do finałowego *cis* jako centrum domykającego całość nie kadencją, lecz na tle tegoż stabilnego dźwięku pasażem gamowym *cis-dis-e-fis* i dalej *e-dis-e-dis* i *cis*.

Relacje między współbrzmieniami w całym utworze są przede wszystkim relacjami trzech motywów, przesunięć o sekundę małą i „planowania” układów interwałowych, a nie następstw dominantowo-tonicznych; przykładowo w A rdzeń *fis-e-h* w Pardessus (t. 1 i powroty) pozostaje stały, podczas gdy klawesyn wprowadza półtonowe „tarcie” *fis-g*, przez co ruch harmoniczny polega na oscylacji tarcia i jego chwilowego rozrzedzenia, a nie na osiągnięciu akordu celu. Przejście z t. 26 do t. 27 wzmacnia logikę chromatycznego „zawiasu”: B rozwija to zwarcie w postaci całego pasma chromatycznych sąsiedztw (motyw *cis-dis-e-fis* oraz jego wariacje), co nadaje ciągłości dramaturgicznej mimo zmiany metrum. W punktach kluczowych (t. 27, t. 41, t. 74, t. 118) konsekwentnie stosuje się redukcję do jednego centrum (*cis*), które działa jak oś „gravitacji” wobec dysonansowych pól sąsiednich, a kulminacje budowane są przez zagęszczanie liczby wielodźwięków z konotacjami tonalnym, jednak w poliharmonii (najczytelniej t. 65 gdzie w klawesynie występuje F-dur i Des-dur, a pardessus osadzony jest w tonacji A-dur) oraz przez spiętrzanie relacji półtonowych w kilku rejestrach naraz.

Kolorystyka harmoniczna jest zasadniczo modalno-centriczna i sonorystyczna, z silną obecnością dysonansów sekundowych (małych i wielkich) oraz napięć wynikających z chromatyk sąsiedzkich; współbrzmienia często mają postać dwugłosów i trichordów traktowanych jako „barwy”, a nie funkcjonalnych akordów. Materiał harmoniczny buduje ekspresję przez kontrast „szkielety-gęstości”: od ostinatowych, wąskich rdzeni w A, przez procesualną chromatykę i akumulację w B (z punktem kulminacyjnym w t. 59), po redukcję i „wychłodzenie” w C oraz w Codzie. Całość sugeruje estetykę współczesnej tonalności rozszerzonej, gdzie centrum jest realne (szczególnie *cis*), ale nie generuje klasycznych kadencji. Napięcie i rozładowanie wynikają z tarcia (półton), rejestru, gęstości i czasu trwania, a nie z rozwiązań dominantowych.

Agogika wspiera percepcję asymetrii metrum, a nie ją maskuje: w A subtelne mikro-oddechy na granicach grupowań wynikających z komórki (t. 1) pozwalają uniknąć mechaniczności, natomiast w B kontrolowane „przytrzymania” w momentach gęstości (t. 59) i rozluźnienia (t. 74) mogą wzmocnić dramaturgię bez rozbijania pulsu 7/8. W C i Codzie agogika kieruje się ku wyciszeniu i klarowności, bo redukcja materiału (t. 92 i finał t. 118) wymaga poczucia zawieszenia czasu. Ogólnie agogika jest tu narzędziem artykulacji formy energii, nie romantycznej ekspresji frazowej.

Kolorystyka jest determinowana przez interwały krótkie i ich rejestr, i budują podstawową chropowatość, a rejestr klawesynu (często podwajany w oktawach, jak w t. 27) zwiększa „światlistość” i ostrość tarcia. Kontrast barwowy polega na przejściu od wąskich rdzeni (dwudźwięków, trichordów) do wielodźwięków o wysokiej dysonansowości (t. 65), a następnie do ponownej redukcji, co tworzy czytelną dramaturgię barwy. W Codzie pojawiają się barwy bardziej wyraziste za sprawą prawie „retorycznych” figur komplementarnie stosowanych na linii pardessus-klawesyn (np. w t. 110), które brzmią jak krótkie reminiscencje w innym świetle, zanim całość zostanie sprowadzona do finalnego *cis*.

Faktura opiera się na zasadzie warstwowości: w A mamy repetycyjny motyw Pardessus i tarciowo-ostinatowe tło klawesynu, często o charakterze dwugłosowym lub wielogłosowym, co tworzy wrażenie stałości harmonicznej; w B ta warstwowość przyjmuje postać skrajnego kontrastu statyki i ruchu (od t. 27: często długie dźwięki w Pardessus wobec chromatycznego ostinata w klawesynie). W kulminacji (t. 65) faktura gęstnieje przez większą liczbę wysokości dźwięku i zagęszczenie ataków, po czym w C i Codzie ulega stopniowemu „odchudzaniu”, ale falowo do finalnej stabilizacji, ale nie poprzez stopniowe odejmowanie składników. Ta kontrola gęstości jest jednym z głównych czynników formotwórczych.

Dynamika w sensie stricte notacyjnym w przypadku klawesynu ma ograniczenia, dlatego realizuje się przede wszystkim przez gęstość, rejestr i artykulację. Mimo to całość ma wyraźną dynamikę dramaturgiczną: od umiarkowanej, transowej energii A, przez narastanie napięcia w B aż do szczytu w t. 65, po powroty w C do agresywności i domknięcie w Codzie. Pardessus może wspierać ten przebieg przez kontrolę intensywności dźwięku i *vibrato* (jeśli idiom wykonawczy na to pozwala), ale przede wszystkim przez precyzję ataku i długość wybrzmień w punktach rdzeniowych. Kulminacje są tu „dynamiczne” bardziej strukturalnie niż decybelowo.

Artykulacja jest kluczem do czytelności języka: repetycyjne ósemki w A (t. 1) powinny mieć profil, który różnicuje grupy i nie rozmywa asymetrii, a zarazem nie może być zbyt staccatowy, bo wtedy zniknie wynikające z koncepcji tej części wrażenie ciągłości. W B artykulacja klawesynu powinna precyzyjnie rysować chromatyczne sąsiedztwa (t. 27) i utrzymywać ostinatową regularność mimo

metrum 7/8, natomiast Pardessus przy długich wartościach musi dbać o jakość dźwięku i intonacji, bo długi dźwięk jest tu osią konstrukcyjną. W C i Codzie artykulacja powinna zmierzać ku większej miękkości i „wyciszeniu krawędzi”, aby redukcja materiału brzmiała jak świadome domknięcie, a nie jak utrata energii.

Wykonawczo utwór wymaga bardzo precyzyjnego „utrzymania pulsów” w metrach 11/8 i 7/8, bo asymetria nie może być traktowana jak *rubato* dowolnościowe: w A kluczowe jest wycucie grupowania 3+3+2+3 wynikającego z materiału ósemkowego (t. 1 i analogie), tak aby repetycja nie spłaszczyła frazy, lecz artykułowała jej wewnętrzne łuki. Pardessus powinien różnicować ciężary akcentowe w obrębie powtórzeń tej komórki (opadający motyw *fis-e-h*), inaczej motyw stanie się mechanicznym „ostinatem bez retoryki”; zarazem intonacja półtonów i sekund (zwłaszcza w punktach tarcia z klawesynem) musi być krystaliczna, bo to właśnie mikrointerwałowe tarcie jest nośnikiem ekspresji. Klawesyn stoi przed zadaniem budowania napięcia bez pomocy dynamiki „fortepianowej”. Potrzebna jest świadoma kontrola artykulacji, długości, gęstości i rejestru, szczególnie w B (t. 27), gdzie chromatyczne sekwencje i ostinata powinny być czytelne warstwowo, a nie rozmyte w jednolity szum. Kulminacje domagają się „szczytu energii” osiąganego przez zintensyfikowanie ataku, klarowności głosów i minimalnego poszerzenia agogicznego, natomiast odcinki redukcji (C, t. 74–92 oraz Coda) powinny konsekwentnie schodzić w stronę większej transparentności i spokojniejszego oddechu frazy.

Harmonia i forma współdziałają w tym utworze jako dwa aspekty jednej dramaturgii energii: forma nie jest tu „opowieścią kadencyjną”, lecz trajektorią tarc interwałowych, zagęszczeń i redukcji, które są konsekwentnie zakotwiczone w konkretnych punktach taktowych. Odcinek A (t. 1–26) ustanawia idiom: repetycyjna komórka *fis-e-h* w Pardessus oraz półtonowe tarcie *fis-g* w klawesynie tworzą pole napięcia, które nie wymaga funkcjonalnych rozwiązań, bo samo przechodzenie od tarcia do chwilowego rozrzedzenia pełni rolę „oddechu”. Granica A/B - choć się zazębia - jest zbudowana fakturalnie, harmonicznie i metrycznie (11/8 → 7/8), przez co słuchacz odczuwa zmianę rozdziału nie jako modulację, lecz jako zmianę mechaniki czasu i barwy. B (t. 27–73) rozwija chromatykę sąsiedzką jako proces i prowadzi do kulminacji gęstości w t. 65, gdzie nagromadzenie wysokości dźwięków działa jak punkt szczytowy całego łuku formalnego, po czym następuje wyraźna redukcja w t. 73. C (t. 74–102) i Coda (t. 103–118) realizują strategię domknięcia przez ograniczanie materiału i przygotowują finałową stabilizację w dźwięku *cis* w t. 118, która pełni funkcję zakończenia bez kadencji, jako powrót do osi wysokościowej obecnej w kluczowych węzłach utworu.

Rytmika asymetryczna i stała praca wartościami ósemek i szesnastek tworzą poczucie współczesnego „czasu poszarpanego”, a melodyka zredukowana do komórek i osi wysokościowych kieruje uwagę na mikrointerwałowe tarcie jako nośnik ekspresji. Kolorystyka oparta na półtonach i sekundach sprawia, że napięcie jest stale obecne, lecz dawkowane poprzez fakturę i gęstość, co słyhać w przejściu od „szkieletu” A do procesu B i do redukcji w C i Codzie. Agogika i artykulacja stają się w tej estetyce narzędziem formy. To one ujawniają grupowania 11/8 i „nerw” 7/8, a także odróżniają kulminacje od stref wyciszenia bez odwołań do tonalnych punktów dojścia. Wykonawcza kontrola rejestru, ataku i czytelności warstw w klawesynie oraz intonacyjna precyzja Pardessus są konieczne, bo każda drobna nieczystość w półtonach zmienia sens harmoniki, a każda niejasność pulsu osłabia konstrukcję formalną. W efekcie utwór osiąga spójność dzięki konsekwentnemu sprzężeniu: forma wynika z pracy rytmu i gęstości, a harmonia – z barwy interwałów i centryczności, co razem buduje autorski, XXI-wieczny idiom bez myślenia kadencyjnego *dur-moll*.

Analiza Part III potwierdza operacyjne funkcjonowanie modelu osiowo-harmonicznego w formie koncertującej. Konstrukcja utworu nie realizuje teleologii kadencyjnej; napięcie budowane jest przez planowanie półtonowe, zagęszczenie fakturalne i akumulację klas wysokości (szczególnie w t. 65), natomiast stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii i krystalizację osi *cis* w punktach strukturalnie uprzywilejowanych (t. 27, 41, 74, 118). Oś ta pełni funkcję grawitacyjną, nie funkcyjną, organizując materiał zarówno w wymiarze mikroformalnym (motywy *cis-dis-e-fis*), jak i makroformalnym (architektura stref A–B–C–Coda). Forma koncertowa zostaje zreinterpretowana jako proces reorganizacji pól napięć wokół centrum wysokościowego, a nie jako dialektyka tonalna. Tym samym Part III potwierdza transferowalność i systemowy charakter modelu osiowo-harmonicznego w obrębie projektu *Réflexions*.

W ujęciu całościowym koncert rozwija przyjęte rozwiązania organizacyjne w skali większej formy. Mechanizmy napięcia i stabilizacji pozostają konsekwentne we wszystkich częściach, co potwierdza transferowalność modelu osiowego do formy koncertującej. Integracja historycznego instrumentarium z posttonalnym językiem harmonicznym zachowuje charakter konstrukcyjny.

8.3. *A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue*

8.3.1. *Réflexion sur l'acacia - C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître...*

Tłem ideowym tej kompozycji jest odwołanie się do przeżyć jakie nieustannie towarzyszą w poszukiwaniu grobu jedyne go mistrza. W poszukiwaniach wiedza o niedawno zasadzonej akacji daje nadzieję na pozytywne odnalezienie. Jej cień w nocnym świetle ma wskazać usypaną mogiłę mistrza. Już sam tytuł i motto – „C'est un arbre qui donne de l'ombre sur la tombe du maître...” – sugerują refleksyjny, symboliczny charakter dzieła. Utwór skomponowany został na kontrabas ze skordaturą (przestrojeniem struny E do D) oraz organy. Połączenie tych instrumentów jest rzadko spotykane, a ich zestawienie służy eksplorowaniu możliwości brzmieniowych tych instrumentów, odchodząc od tradycyjnych form. Intensywna ekspresja utworu osiągnięta jest poprzez połączenie wirtuozowskich pasażów, silnego czynnika rytmicznego z lirycznymi fragmentami o dużym ładunku emocjonalnym. Kompozycja utrzymana jest w technice repetytywnej i skali minorowej. Część cyklu składa się z sukcesywnie rozbudowywanych, powtarzalnych motywów, modułów, fragmentów i części. Są one rozwijane melodycznie, agogicznie, a przede wszystkim rytmicznie (aż do drobnych wartości rytmicznych). W poszczególnych elementach *Réflexion...* ukryte są dwa wątki: dramaturgia tragicznej śmierci i ponure poszukiwania miejsca spoczynku gdzie indykatorem jest drzewko akacji. Owa akacja jawi się jako symbol życia, śmierci, zmartwychwstania i nieśmiertelności. Kulminacyjny, akordowy fragment kompozycji tylko chwilowo daje wytchnienie w prowadzonej - pełnej tragiczności i utajonej okropności - narracji.

Forma utworu jest swobodna i trzyczęściowa, przypominająca układ introdukcja – rozwinięcie – epilog. We wstępnych taktach (takty 1–50) występuje wstęp organowy – spokojny, umiarkowany ($\text{♩} = \text{ok. } 60$) akompaniament organów w niskim rejestrze, nadający kontemplacyjny nastrój. Około taktu 17 zaznaczono poco accel. – następuje stopniowe przyspieszenie agogiki. Podkreślony zostaje samotny charakter organowej introdukcji. Równocześnie zmienia się metrum: kompozytor wprowadza nieregularny puls poprzez naprzemienne takty $5/4$ i $3/4$, co tworzy nieznaczny efekt chwiejności rytmicznej i narastającego napięcia. Wejście kontrabasisty następuje w takcie 51. – kontrabas dołącza w tym samej tempie. Rozpoczyna się właściwy temat refleksyjny prowadzony przez kontrabas z towarzyszeniem organów; melodia kontrabasisty ma kantylenowy charakter, a organy dyskretnie podtrzymują harmonię. Ta część rozwija materiał motywiczny w sposób burzliwy i wirtuozowski – pojawiają się szybkie przebiegi, synkopy i akcenty. Kontrabas przechodzi w niższy rejestr, eksponując możliwości techniczne instrumentu, natomiast organy wypełniają fakturę gęstszymi akordami. Kulminacja przypada na dalsze odcinki tej części na przełomie taktów 110–124, gdzie faktura staje się najgęstsza, dynamika dochodzi do *ff* w 118 takcie (tutaj następuje osiągnięcie szczytu napięcia dramatycznego). Pod koniec utworu zauważalna jest rekapitulacja w zmienionej postaci. Po kulminacji następuje wyciszenie – tempo ponownie zwalnia (*ritardando* zaznaczone kilkakrotnie, m.in. ok. taktu 137-138, 145-149, 154-157 i 160-163. Można tu mówić o pewnego rodzaju epilogu, w którym powraca pierwotny kontemplacyjny nastrój. Kontrabas ponownie prowadzi śpiewną linię w wolnym tempie, a organy towarzyszą delikatnie, przypominając akordy z introdukcji. Ostatnie takty wygasają dynamicznie (*pianissimo*) i agogicznie poprzez *molto rit.* – utwór kończy się cicho i refleksyjnie, na dźwięku H w oktawie kontra (w brzmieniu w oktawie kontra; w zapisie w oktawie wielkiej) w niskim rejestrze, co symbolicznie obrazuje spokojny „cień akacji” nad grobem mistrza.

Harmonia utworu jest utrzymana w rozszerzonej tonalności z wyraźnym centrum dźwiękowym cis. Obniżenie stroju kontrabasisty do D podyktowane jest raczej zmianą kolorystyki brzmienia i rozszerzenia skali niżli celom tonalnym. W tej części można dostrzec odniesienia do cis-moll, ale mimo to początkowe organowe akordy zbudowane są z klasterów trichordalnych, a w swoim

rozwinięciu opierają się gdzieniedzie na układach kwintowych i kwartowych, sugerujących pusty, surowy współbrzmieniowo charakter (jako symbolu trwałości i powagi). W dalszych częściach harmonika staje się bardziej chromatyczna i napięta (t. 115-117). Pojawiają się liczne układy klasterowe oraz dysonanse w postaci sekund i kwart zwiększonych w akordach organowych (t. 132-135). Zwłaszcza w kulminacji usłyszymy nagromadzenie napiętych współbrzmień – zastosowano różne typy akordów (z sekstą, z septymą), klasterzy dźwiękowe oraz gwałtowne zmiany akordów co takt, podkreślając dramatyzm tej części utworu. Mimo to w momentach uspokojenia powraca modalna wyrazistość: np. w epilogu znów dominują konsonanse (kwinty, oktawy) i rozładowane napięcia prowadzone do akordu finalnego na cis-moll, dając poczucie domknięcia. Ogólnie harmonika balansuje między tonalnością (ujawniającą się w obecności centralnego dźwięku cis i sporadycznych kadencjach plagalnych do cis) a sonoryzmem (traktowaniem akordów jako barwowych płaszczyzn, nie zawsze z jednoznaczną funkcją; t. 152-165). Dzięki temu warstwa harmoniczna oddaje duch refleksji – od stabilnych, kojących brzmień (cień akacji) po ostre dysonanse oddające ból i napięcie emocjonalne związane ze wspomnieniem mistrza.

Rytmika tej części kształtowana jest od klasycznie bardziej statycznie po wyraziste struktury (często synkopowane) w części środkowej. Szczególnie wyróżnia się epizod o zmiennym metrum 5/4 i 3/4 który nadaje muzyce nieregularny puls i niepokój. W tych taktach akcenty przesuwają się nietypowo, zmuszając słuchacza do ciągłej reorientacji metrycznej. Po przyspieszeniu (*poco accel.*) rytm nabiera motoryki za pomocą wprowadzonych wartości szesnastkowych (od t. 95 figuracje szesnastkowe w organach lub szybkie przebiegi kontrabas podkreślające puls triolowy od t. 127). Od ok. t 101 rytmika jest gęsta i natarczywa. Pod sam koniec rytm zwalnia – *ritardando* rozciąga wartości, dając efekt zatrzymania czasu. Ważnym elementem rytmiki są pauzy (np. pauzy generalne w t. 103), które tworzą dramatyczne zawieszenia – cisza po gwałtownym epizodzie zwiększa kontrast i oddaje moment refleksji.

Melodyka utworu skupia się głównie w okół centrum tonalnego dźwięku cis oraz w partii kontrabas, który prowadzi rozległe frazy o charakterze żałobnej pieśni. Melodie kontrabas są kantylenowe, legatowe, często rozpoczynają się od długich wartości (np. całe nuty z ozdobnikami rytmicznymi) i rozwijają poprzez sekundowe kroki oraz wyraziste skoki interwałowe (np. nony w t. 57-59) nadające im ekspresji. Już pierwszy temat kontrabas ma szeroką, śpiewną, ale jednak nietypową linię melodyczną – możemy wyobrazić ją sobie jako muzyczną refleksję, która swobodnie oddycha i meandruje w rejestrze barytonowym instrumentu. W dalszej części melodyka staje się bardziej fragmentaryczna, pół-, i całotonowa (t. 71-74). W szybszych tempach kontrabas prezentuje początkowo motywy o węższym ambitus, powtarzane sekwencyjnie lub rozwijane imitacyjnie z organami. Organy przejmują inicjatywę melodyczną lub imitują pochody kontrabas (np. t. 85-88). We wstępie organy wprowadzają główny motyw klasterowy, przypominający nieco chorał. W epizodach dramatycznych melodia (t. 106-107) bywa poprzedzielana na krótsze frazy, urywane akcentami, z częstymi zmianami kierunku (linie falujące). Jednak w kulminacji możemy melodie w ruchu szybkim – pasażę gamowe (t. 105) lub arpeggiowe kontrabas (t. 124-127), które mniej służą kształtowaniu kantyleny, a bardziej intensyfikacji brzmienia. W epilogu melodyka kontrabas powraca do spokojnego charakteru z początku, domykając klamrą formę – finalna fraza jest prosta, opadająca ku dźwiękowi H, co daje wrażenie dopełnienia myśli.

Harmonia, jak wspomniano, oscyluje wokół cis-moll z licznymi zapożyczeniami skal modalnych i chromatycznych. Początkowo pojawia się klaster trójdźwiękowy i z niego rozwijają się struktury klasterowe osadzone w centrum tonalnym w okół dźwięku cis. Później dominują proste konsonanse (kwinty w pedale t. 35–36) budujące wrażenie archaicznej surowości – można je interpretować jako symbol trwałości i spokoju (nieruchomy cień drzewa). Wraz z rozwojem utworu harmonika gęstnieje: pojawiają się septymy i nony dodane do akordów organowych, współbrzmienia kwartowo-sekundowe potęgują napięcie. Szczególnie ważnym zabiegiem jest użycie pedału dźwiękowego – często dźwięk cis brzmi długo w organach, podczas gdy nad nim zachodzą zmiany w obrębie centrum tonalnego cis. Taki organowy burdon to jakby *cień jednego dźwięku* spajał różne harmoniczne światy. W kulminacji (118-124) harmonika staje się chwilowo tonalna pomiędzy A-dur, fis-moll i D-dur – trudno wskazać główny akord, co oddaje moment zagubienia tonalnego = zagubienia emocjonalnego. Jednak już w końcówce tego fragmentu znów wyłania się centrum tonalne w ci. Ogólnie harmonika pełni rolę narracyjną – ilustruje stany emocjonalne od

konsonansowego ukojenia po dysonansowy ból – a jednocześnie jest spoiwem konstrukcyjnym cyklu (drugi utwór cyklu również krąży wokół podobnych centrów tonalnych, co tworzy jedność). Agogika utworu jest starannie oznaczona i stanowi ważny środek wyrazu. Główne tempo początkowe to moderato ($J \approx 60$), odpowiadające spokojnej refleksji. Drobne wahania agogiczne mogą być stosowane wykonawczo, mimo braku explicit rubato przy kulminacji frazy wskazane jest użycie chwiejnego tempa, by oddać oddech melancholii. Kluczowe są oznaczone w tekście przyspieszenia i zwolnienia: *poco accelerando* od taktu 21 wskazuje na płynne nabieranie tempa, co wykonawcy powinni realizować wspólnie, dbając by relacja rytmiczna pozostała czytelna (np. stopniowe przejście z $J=60$ do ok. $J=80$ czy 92 w kulminacji). Następnie pojawiają się *ritardanda*: np. *rit.* ok. taktu 137, *poco rit.* przed reprzyzą (ok. takt 153), a na końcu *molto rit.* Są one wyrazem zatrzymania czasu, jakby muzyka zapadała w ciszę cmentarną. Ogólnie agogika w tym utworze służy budowaniu kontrastów dramatycznych: elastyczne tempo w spokojnych fragmentach w kontrze do tempa *con rigore* w dramatycznych częściach. Ta zmienność tempa wzmacnia retorykę utworu, pozwalając odczuć zarówno momenty intensywnego niepokoju, jak i wytchnienia.

Kolorystyka brzmieniowa *Réflexion sur l'acacia* jest niezwykle bogata mimo kameralnej obsady, co wynika z pomysłowego wykorzystania rejestrów i artykulacji, a przede wszystkim dającym mogłoby się zdawać nieograniczone możliwości brzmieniowe instrumentowi, jaki są organy piszczałkowe. Kontrabas dysponuje ciemnym, matowym brzmieniem w niskim rejestrze i bardziej śpiewnym, jasnym tonem w rejestrze tenorowym – w tej części eksponowane są te różnice, np. pozwalając kontrabasowi rozpocząć temat w średnicy skali (ciepłe, „ludzkie” brzmienie), a w momentach dramatycznych schodzić do rejestru niskiego struny *D* (głęboki rezonans symbolizujący powagę). Organy oferują ogromne spektrum barw poprzez odpowiednią rejestrację głosów organowych: domyślnie partia organów nie precyzuje szczegółowo rejestrów, ale wykonawca może „malować” kolor dźwięku dodając lub ujmując głosy. W początkowych taktach warto użyć miękkich głosów (np. bourdon 8', vox humana 8' czy gedecht 16') by uzyskać łagodne tło. Wraz z wejściem kontrabasowi, organy mogą „rozświetlić” brzmienie przez dodanie smyczkowych głosów 4' (nastrój misteryjny). W części środkowej, bardziej burzliwej, kolorystyka staje się ostrzejsza – rejestry językowe (fagot 16', obój 8', trumpet 8') mogą zostać wprowadzone, dając atak dźwięku i artykulacyjną wyrazistość. Wysokie rejestry organów (np. pryncypał 4', 2', mikstury) dodane do akordów potęgują jaskrawość brzmienia, co odpowiada intensywności emocji. Kontrabas w tych momentach może grać bardziej *sul ponticello*, wydobywając szorstki timbre pasujący do organowych języków – wspólnie tworzą „chropawą paletę” dźwiękową. W epilogu barwa znów się zaciemnia i uspokaja: organista może powrócić do głosów fletowych i podstawowych, a kontrabas grać *dolce* pełnym smyczkiem. Efektem jest ciepły, łagodny koloryt symbolizujący ukojenie. Można więc powiedzieć, że kolorystyka utworu ewoluuje od cieni (ciemne barwy początku) przez ostre światła (kulminacja) z powrotem do półmroku i ciepłych tonów końca – analogicznie do emocjonalnego przebiegu refleksji od smutku i szoku ku pogodzeniu się.

Faktura *Réflexion sur l'acacia* jest dwuwarstwowa – opiera się na dialogu dwóch instrumentów – ale dzięki polifonicznym możliwościom organów przybiera momentami formę wielogłosową. We wstępie faktura jest klasterowa realizowana przez organy (faktura homofoniczna z jedną warstwą akordową). Po wejściu kontrabasowi mamy układ standardowy układ melodia z akompaniamentem: śpiewna linia kontrabasowi na tle rozłożonych akordów organów. W częściach szybkich faktura zagęszcza się do pełnego wykorzystania obu rąk i pedału organów (często w dwudźwiękach) plus partii kontrabasowi – razem brzmią nawet cztero- lub wielogłosowo. Kontrabas włącza się w dialog polifoniczny imitowany rytmicznie przez organy z opóźnieniem o takt, tworząc kontrapunktyczne splecenie głosów (t. 83-88). W kulminacji faktura jest pełna od t. 106, a od t. 118 grają wszystkie głosy organowe (stąd oznaczenie „Tutti” lub „Pleno” w partyturze organowej nie występuje ale oznaczono znak dynamiczny *ff*) jednocześnie z kontrabasem, co wypełnia przestrzeń dźwiękową masywnym brzmieniem, ze szczególnym uwzględnieniem i dbałością o skuteczną dynamikę i uwypuklenie partii kontrabasowi, bo choć największy i najgłośniejszy instrument z grupy chordofonów smyczkowych, nie mogą się jego możliwości równać z potęgą brzmienia organów piszczałkowych. Stąd też faktura bywa naprzemienna – np. organowy akord „odpływa” w pauzę, a w to miejsce kontrabas wykonuje frazę solo, po czym organy odpowiadają. Taki antyfonalny układ („przeplatanka”) pojawia się zwłaszcza w kulminacji, gdy kontrabas ma krótkie motywy rytmiczne,

na które organy reagują akordowymi „ripostami”. W epilogu faktura stopniowo się przerzedza: organy redukują się do powtarzalnych układów klasterowych (tylko „delikatnie” zaznaczona harmonia), kontrabas zostaje samotnie początkowo realizując quasi-arpeggiowe układy akordowe centrum tonalnym cis-moll, a ostatecznie na dłuższych dźwiękach. Końcowy dźwięk cis powierzony został początkowo organowej pedałowej długo wybrzmiewającej nucie, później unisono organów i kontrabasowi i finalnie kontrabasowi. Tak czy inaczej, faktura finału jest szczególnie transparentna, podkreślając znaczenie ciszy i spokoju.

Dynamicznie utwór ma dużą rozpiętość – od *mf* na początku, przez *ff* w kulminacji, po *pp* na końcu. Głównym elementem kształtującym warstwę dynamiczną są organy. Partytura tej części rozpoczyna się dynamiką *mf*, wprowadzając spokojną narrację. Znaczeniu tutaj będzie miała przede wszystkim rejestracja organ, która oznaczona jest tylko znakami dynamicznymi (otwartym zostaje wybór organ i ich dyspozycji, a w następstwie wybór głosów organowych). Przykładem takiego kształtowania dynamiki, aby kontrabas mógł swobodnie prowadzić linię melodyczną jest takt nr 83 (Kontrabas utrzymany ma być w dynamice *f*, zaś organy w dynamice *p*). W takcie nr 89 oznaczono wzmocnienie głosu pedału organowego poprzez dodanie głosu 16-sto stopowego. W miarę rozwoju tej części dynamika narasta wraz z narastającym ruchem (sukcesywnie coraz gęstsza warstwa rytmiczna poprzez coraz więcej krótszych wartości rytmicznych; od ćwierćnut na początku, do do kwintol szesnastkowych w takcie nr 105). Właściwa kulminacja rozpoczyna się już w 105 takcie jednakże jej główny fragment to takty nr 118-123 i tutaj występuje właśnie szczyt ekspresji oznaczony jest *ff* (*fortissimo*) w takcie nr 118. *Fortissimo* w wykonaniu powinno zabrzmieć potężnie, raczej w kierunku pełni dźwięku. Kontrabas grający *ff* musi użyć pełnej długości smyczka z mocnym naciskiem, by zbliżyć się wolumenem do organów; organista może dodać silniejsze głosy językowe. Ważne jednak, by nie zagłuszyć kontrabasowi – stąd wykonawcy muszą balansować dynamikę względnie. Po *ff* następują szybkie redukcje faktury, co pozwala obniżyć poziom dynamicznych w kolejnych frazach (do *mp*). W epilogu dynamika kształtowana jest na poziomach od *mezzo piano* do *pianissimo* – choć w partyturze nie widzimy bezpośrednio oznaczenia *pp*, kontekst sugeruje maksymalne wyciszenie. By je osiągnąć, kontrabas może grać blisko gryfu, lekkim smyczkiem, a organista użyć najcichszych rejestrów (np. tylko jeden głos 8'). Choć są to jedynie sugestie autorskie, bezpośrednie obcowanie muzyków z materiałem dźwiękowym w naturalny sposób ukształtuje owe niewypowiedziane intencje. Kontrasty dynamiczne, narastania i odprężenia dynamiczne są kluczowe dla emocjonalnego efektu. Posłużono się również „cieniowaniem” dynamicznym w ramach fraz – np. *crescenda* i *diminuenda* mogą nie być explicite zapisane, ale wynikać z retoryki motywu (wykonawcy powinni je dodać interpretacyjnie tam, gdzie melodia wznosi się – *cresc.*, gdzie opada – *dim.*). Ogólnie, dynamika w utworze służy ukazaniu kontrastu między intensywnym przeżyciem a cichą kontemplacją, co odzwierciedla tytułową refleksję (dynamiczne fale emocji opadające znów do ciszy).

Artykulacja w utworze zmienia się zależnie od charakteru odcinków. W częściach refleksyjnych dominuje legato – dźwięki łączą się płynnie, co oddaje spokojny przepływ myśli. Kontrabasista powinien wtedy stosować długie pociągnięcia smyczka na wiele nut (frazy legatowe), a organista po prostu grać *legato* i używać pedału ekspresji, jeśli jest. W kontrastujących fragmentach pojawiają się akcenty (np. takty nr 108, 109, 110). W taktach z nieregularnym metrum akcent metryczny wykonawcy powinni te akcenty uwypuklić jednocześnie, by słuchacz odczuł przesunięcie pulsacji. Frazy *legato* często zaznaczono łukami frazowymi – kontrabas musi pilnować czystych zmian pozycji pod legatem, by nie powstały glissanda, a organista – używać tzw. *wiązania dźwięków* (przed zmianą akordu nie odrywać palców wszystkich klawiszy naraz, tylko pozostawić wspólne dźwięki, co da płynność brzmienia). W dynamicznych częściach artykulacja staje się bardziej zróżnicowana: np. fragmenty ostinata mogą wymagać *tenuto* (podkreślenia długości nut bez przedłużania), by nadać im ciężar; inne miejsca mogą mieć *spiccato* (skaczący smyczek) – jeśli kontrabas ma szybkie repetytywne nuty, technika *spiccato* pomoże klarownie je wykonać. Organisty odwzorują to przez bardzo krótkie *staccatissimo* dźwięków. Ważnym elementem jest też frazowanie wraz z łączeniem artykulacji z ekspresją. Frazy powinny mieć wyraźny początek i zakończenie: np. zaczynać się lekkim akcentem (ciężarem smyczka lub dołączeniem więcej głosów organowych), a kończyć delikatnym odpuśczeniem (smyczek zwalnia, organista skraca ostatni dźwięk odrobinę przed czasem dla efektu oddechu). Tego typu niuanse artykulacyjne dodają wykonaniu retorycznej wymowy. Podsumowując, artykulacja w *Réflexion sur l'acacia* jest podporządkowana wyrazowi:

łagodnie *legato* obrazuje spokój cienia akacji, a energiczne *non legato* i akcenty oddają niepokój i dramat wewnętrzny refleksji. Wykonawcy winni płynnie przechodzić między tymi sposobami artykulacji, by zachować spójność narracji muzycznej.

Wykonanie „Réflexion sur l'acacia” stawia przed kontrabasistą i organistą szereg wyzwań interpretacyjnych i technicznych. Kontrabasista musi wykorzystać pełne spektrum instrumentu: od głębokiego, rezonansowego niskiego D (dzięki skordaturze struny E do D) po wyższe rejestry, w których prowadzi melodyjne frazy. Intonacja jest kluczowa – organy jako instrument strojony w różnych sposób mogą być znacznym wyzwaniem jeżeli chodzi o zespolenie intonacji i barw. Czystość dźwięku kontrabas (zwłaszcza w pozycjach powyżej struny G) wymaga dużej precyzji. W wolnych, kantylenowych fragmentach kontrabas powinien grać możliwie najczęściej jednym smyczkiem (*legato*), dbając o śpiewność i ciągłość dźwięku, pomimo braku vibrato porównywalnego ze skrzypcami (kontrabas może stosować delikatne vibrato dla ożywienia dźwięku). Ważna jest kontrola smyczka – długie wartości (całonutowe frazy w tempie $\text{♩}=60$) wymagają wolnego, równomiernego prowadzenia smyczka blisko podstawka, aby uzyskać szlachetny, nośny ton. W sekcjach szybszych i rytmicznych kontrabasista napotka pasażerów wirtuozowskie takie, jak szybkie przebiegi w skali chromatycznej, arpeggia czy skoki interwałowe. Wykonawstwo tych fragmentów wymaga artykulacji *marcato* lub *staccato*, jeśli nie wskazano, aby zaznaczyć każdy dźwięk wyraźnie nawet w szybkim tempie. Kontrabasista powinien również zwrócić uwagę na dynamikę gry smyczkiem – np. granie *sul ponticello* (przy podstawku) lub *sul tasto* (przy gryfie) choć nie oznaczone w tekście, może być użyte świadomie w celu uzyskania różnych odcieni brzmieniowych w dialogu z organami (*sul tasto* dla bardziej mglistych barw w tle, *sul ponticello* dla wyostrenia dysonansów). Wykonawczo istotne jest precyzyjne trafianie w interwały podczas zmian pozycji. Organista pełni rolę zarówno harmonicznego fundamentu, jak i równorzędnego partnera dialogu. Wykonawca na organach powinien zadbać o odpowiednią rejestrację głosów (zgodnie z dyspozycją organ): dynamiczne oznaczenia *mf*, *f* w partyturze organowej są względne – organy nie mają dynamicznej ekspresji przez samą technikę gry, więc należy je zrealizować doбором głosów i sposobem prowadzenia tekstu. I tak np. początkowe *mf* można osiągnąć rejestrem 8' i delikatnym 16' w manuale, zaś *mp* w pedale (jak zaznaczono w takcie 1: organy *mf*, pedał *mf*). W momentach *f* organista może dodać głosy językowe 16'/8' (fagot, trompeta) lub mikstury, pamiętając jednak, że kontrabas nawet grając *forte* nie dorówna potędze tutti organowego. Dlatego balans brzmienia jest kluczowy – należy unikać skrajnie głośnych rejestrów; *f* w kontekście kameralnym powinno odpowiadać raczej pełnemu brzmieniu kilku głosów głównych (8', 4', ewentualnie 2' i miękkie języki). Organista musi też pilnować artykulacji – w dialogu z kontrabasem wskazane jest stosowanie *legato* (łączyć dźwięki) tam, gdzie kontrabas gra *legato*, by linie współbrzmiały płynnie. Z kolei w fragmentach rytmicznych może zastosować lekkie *non legato*, aby uwypuklić puls (szczególnie przy szybkich figuracjach naprzemiennych). Ważna jest synchronizacja z kontrabasem przy złożonych rytmach – np. podczas zmiennego metrum organista musi precyzyjnie realizować niuanse rytmiczne (akcenty zmiennych metrycznie taktów), by razem z kontrabasistą utrzymać spójny przebieg. Wreszcie, interpretacyjnie organista ma za zadanie kształtować frazy mimo braku dynamicznej plastyki – może to czynić poprzez subtelne agogiczne oddechy, zmianę rejestracji w powtórzeniach fraz (np. dodanie lub odjęcie jednego głosu dla efektu *crescendo/decrescendo*) oraz przez artykulację (dłuższe wartości traktować bardziej łącząc, krótsze punktować). Współpraca kontrabasisty i organisty jest kluczowa dla oddania charakteru utworu. Powinni oni uzgodnić strategiczne punkty frazowania – np. gdzie robić oddechy agogiczne, jak zrealizować razem *ritardanda*. W *Réflexion sur l'acacia* szczególnie końcowe *rit.* i wyciszenie wymagają wzajemnego wyczucia – oba instrumenty muszą równolegle zwolnić i niemal zatrzymać czas muzyczny na ostatnich dźwiękach, by osiągnąć zamierzony efekt medytacyjny. Z interpretacyjnego punktu widzenia, wykonawcy powinni wczuć się w zadumany nastrój kompozycji: kontrabasista może myśleć o swojej partii jak o głosie żałobnej pieśni, niosącej wspomnienie mistrza, zaś organista – jak o harmonicznym „cieniu”, który tę pieśń otacza i komentuje. Taka postawa interpretacyjna pomoże wydobyć symbolikę utworu i przekazać ją słuchaczom.

Estetyka utworu jest głęboko związana z symboliką akacji oraz ideą poszukiwania mistrza. Akacja w tradycji (m.in. wolnomularskich) symbolizuje nieśmiertelność duszy oraz trwałość pamięci po zmarłych. Motto utworu („*To drzewo daje cień na grobie mistrza*”) zdaje się nawiązywać do legendy,

według której gałązka akacji znaczy grób budowniczego – mistrza, co ma świadczyć o odrodzeniu i pamięci. W kontekście utworu muzycznego cień akacji można odczytać jako metaforę trwałości wpływu mistrza – jego duchowego cienia, który okrywa ucznia nawet po śmierci. Przedłożono tę symbolikę na język dźwięków. W warstwie brzmieniowej organy – instrument kojarzony z duchowością i wiecznością – mogą reprezentować owo tło metafizyczne, „cień” obecności mistrza. Długie, trwałe akordy organów, zwłaszcza w najniższym rejestrze, działają jak fundament i tło dla narracji kontrabas, niczym cień drzewa dający oparcie. Kontrabas z kolei, poprzez swoją śpiewną frazę, pełni rolę głosu ucznia lub medytującej osoby, która przy grobie mistrza wspomina jego nauki. Jego kantyleny są pełne tęsknoty i namysłu – możemy je interpretować jako refleksje nad dziedzictwem mistrza. Kontrastujące z tym żywiołowe środkowe epizody (przyspieszenie, ostre dysonanse) obrazują burzę emocji: bunt, żal po stracie, chaos myśli towarzyszący konfrontacji z odejściem autorytetu. Zmienne metrum wzmacnia poczucie zachwiania – być może uczeń czuje się zagubiony bez przewodnika. Kulminacyjne *fortissimo* można odczytać jako szczyt rozpacz lub gniewu związanego ze śmiercią mistrza. Jednak w końcowej rekapitulacji muzyka znów się uspokaja – jak gdyby uczeń pogodził się z losem i odnalazł ukojenie w myśli, że mistrz żyje w pamięci (cień akacji). Powrót do pierwotnego tematu w wolnym tempie i wyciszenie sugeruje akceptację i kontynuację: cień drzewa nadal chroni, a nauki mistrza – choć już zmienione, inaczej pamiętane – przetrwają w uczniu.

Estetycznie utwór łączy zatem elementy kontemplacji i dramatyzmu. Z jednej strony mamy spokojne, niemal medytacyjne fragmenty o pięknej harmonii i melodyce (malujące obraz zadumy przy grobie), z drugiej – ekspresyjnie intensywne odcinki pełne kontrastów dynamicznych i rytmicznych (oddające wewnętrzne przeżycia). Symbolika tytułu przenika muzykę: ciemne brzmienie kontrabas i organów w niskich rejestrach można wiązać z ziemią, grobem, powagą śmierci, podczas gdy migotliwe wyższe przebiegi organowe czy harmoniczne aluzje do światła (np. pojawiające się wyższe, jaśniejsze akordy tuż przed zakończeniem) mogą symbolizować nadzieję na odrodzenie i duchową światłość, którą mistrz przekazał. Całość utrzymana jest w stylu poważnym, introspektywnym, skłaniającym do zadumy – co odpowiada zarówno tytułowej „refleksji”, jak i funkcji akacji jako symbolu pamięci i nieśmiertelności.

Analiza *Réflexion sur l'acacia* wskazuje, że centrum cis nie funkcjonuje jako tonika w sensie systemu T–S–D, lecz jako oś grawitacyjna organizująca pole napięć harmonicznym i rejestrowym. Kulminacja (t. 110–124) budowana jest przez zagęszczenie chromatyczne, klasterowe i fakturalne, a nie przez progresję dominantowo-toniczną. Stabilizacja formalna następuje poprzez redukcję energii rytmicznej, reorganizację czasu (*ritardanda*) oraz powrót do statycznego pola osiowego utrwalonego burdonem i repetycją. Konsonansowy finał nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz stanowi krystalizację wyłonionego wcześniej pola grawitacyjnego. Tym samym utwór spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego, łącząc idiom historycznego instrumentarium z posttonalną organizacją wysokości bez realizacji teleologii tonalnej.

8.3.2. Feuilles d'acacias

Drugim utworem cyklu jest „Feuilles d'acacias” (fr. *Liście akacji*), o nieco krótszym czasie trwania (ok. 6 minut) i żywszym charakterze. Część druga jest odmienną od pierwszej, utrzymana w swobodnej harmonice i stosowanych luźno powiązanych ze sobą motywach. Miejscami pojawiają się tożsame z techniką kompozytorską autora migotania barwowe stosowane w jego wcześniejszych kompozycjach (*Gardens na orkiestrę symfoniczną*, *Avanti na orkiestrę kameralną*). Utwór można podzielić na następujące segmenty (w nawiasach podałem nr taktów):

A (1-12) - B (13-18) - B (19-24) - C (25-33) - A(34-45) - D (a 46-48+b 49-51) - B '(52-53) - B ''(54-56) - C '(zmiana z metrum 4/8 na 3/8 a ten sam materiał co w C 57-68) - A (69-80) - B (81-86) - B (87-92) - D (93-98) - B '(99-100) - B'' (101-103) - E (103-111) - F (112-131) - A (132-143) - B (144-149) - D '(tylko b 150-152) - B '(153-154) - B'' (155-157) - E (157-165) - F (166-185) - C '(186-197) - A '(transpozycja i rozwinięcie 198-205) - Łącznik (206-209) - Coda (210-244)

Na podstawie podanej sekwencji segmentów można uznać formę utworu jako rozbudowaną, silnie przetworzeniową i cykliczną strukturalnie, w której zasadniczą rolę odgrywa technika wariacyjna

Autoreferat - Adrian Robak

oraz logika architektoniczna oparta na kontraście i powrocie do wcześniejszego materiału muzycznego. Jeżeli chodzi o relacje makroformalne to kompozycja prezentuje formę sekcijną o charakterze runda z elementami wariacyjnymi i rozbudowanymi przetworzeniami. Dominuje logika naprzemienności i powrotów (materiał A jako refrenoidalny punkt odniesienia), jednakże brak tutaj ścisłej symetrii ponieważ celem było stworzenie formy otwartej, progresywnej, ewoluującej w czasie. Można wyróżnić trzy główne fazy rozwojowe:

- Faza ekspozycyjna (t. 1–45): prezentacja głównych idei tematycznych (A–B–B–C–A) w stosunkowo zwartym układzie.
- Faza przetworzeniowo-rozwojowa (t. 46–165): obejmuje dwie rozbudowane sekwencje (pierwszą: D–B–'B–''C–'A–B–B–D–B–'B–''E–F–A–B–D–'B–'B–''E–F; drugą analogiczną, lecz skróconą i zmodyfikowaną), gdzie materiał jest poddawany fragmentaryzacji, zmianom metrycznym, transpozycjom i łączeniu w nowe konteksty.
- Faza reekspozycji i finałowa (t. 166–244): powrót przetworzonego materiału (C'), wariantowa, transponowana i rozszerzona reprzyza A', oraz rozbudowana coda (łącznik + coda), pełniąca funkcję sumującą i finalizującą.

Struktura wykazuje cechy formy, w której nie ma sztywnego, symetrycznego planu reprzyz i utwór ewoluuje w sposób progresywny i - wydawać by się mogło - nieprzewidywalny (naśladując ruch owych tytułowych liści na wietrze), gdzie segment A pełni funkcję ostinato formalnego, tworzącego sieć powiązań (w zastępstwie tradycyjnej symetrii ale i zapobieżeniu wrażeniu całkowitej amorficzności), zaś segmenty B, C, D, E, F wprowadzają kontrast i ruch rozwojowy.

Jeżeli chodzi o relacje mikroformalne – wewnętrzna organizacja segmentów i ich transformacje to kompozycja rozpoczyna się Segmentem A (t. 1–12, i dalej pojawia się on w t. 34–45, 69–80, 132–143, 198–205): pełni rolę wprowadzenia i stałego punktu odniesienia, pojawia się w niemal niezmienionej postaci, aż do finałowego przetworzenia (A – 'transpozycja i rozwinięcie). Jego regularna, 12-taktowa budowa stanowi oś metryczno-formalną. Jest to segment solowy, organowy, w tempie moderato ćwierćnuta = ok. 102. Materiał muzyczny segmentu A jest akordowy, toccatowy, oparty na akordach bitonalnych tworzących zawieszono brzmiący tło. Metrum jest nieregularne już od początku – wprowadzono zmienne metrum np. naprzemienne takty 3/8 i 2/8. Ten metryczny niuans nadaje muzyce płynność i nieprzewidywalność, przywołując obraz nieregularnego rytmu opadających liści akacji na wietrze. Harmonia we wstępie jest celowo niejednoznaczna tonalnie. Tworzy to atmosferę poszukiwania tonalnego i oczekiwania – z tej zawieszonoj harmonii ma wyłonić się kolejny segment, a następnie - poprzez kolejne segmenty - doprowadzić słuchacza do segmentów E i F. Funkcją segmentu A jest zatem wprowadzenie słuchacza w świat brzmieniowy utworu i przygotowanie wejścia kontrabasu. Segment B i jego pochodne (B, B', B''): stanowi grupa wariacyjna (odniesienia do migotań barwowych z wcześniejszych kompozycji). Podstawowy B (13–18, 19–24) ma budowę zwartą, 6-taktową. Jego skondensowane warianty B '(2 takty) i B ''(3 takty) świadczą o procesie kompresji i fragmentaryzacji materiału, który następnie bywa łączony w sekwencje (B'+B''). Wyłonił się segment B po raz pierwszy przedstawiony jest przez same organy w t.13–18. Jest to melodyczno-rytmiczny zarodek utworu o żywym, ruchliwym charakterze. Bezpośrednio po nim następuje jego powtórzenie (t. 19–24). Segment C i C '(25–33, 57–68, 186–197): kluczowy moment transformacji – C 'wprowadza zmianę metrum z 4/8 na 3/8 przy zachowaniu materiału tematycznego. Jest to przykład metamorfozy metryczno-rytmicznej, która radykalnie zmienia charakter fragmentu, a jego późniejsze pojawienie się (186–197) pełni funkcję reminiscencji w nowym kontekście formalnym. Od taktu nr 24 partii organ towarzyszy partia kontrabas realizującą melodię dłuższych wartości rytmicznych (w stosunku do partii organ) na dźwiękach F-Fis-F-D-Des zrealizowanych w różnych oktawach. Organy utrzymują charakterystyczne migotania barwowego. Segment ten (t. 25–33) pełni funkcję kadencyjno-przejęciową. Można tu oczekiwać frazy zamykającej ekspozycję jednakże segment C płynnie wprowadza muzykę do odmiennej charakterem kolejnej sekcji do powtórzenia segmenty A (t. 36–45). Zakończenie tego odcinka formalnie domyka wprowadzenie i część ekspozycyjną utworu (zatrzymaniem między segmentami jest fermata na kresce taktowej po takcie nr 33). Segment A powraca w t. 34–45 – jednak już w odmiennym charakterze. Po zatrzymaniu akcji w t. 33 (za sprawą fermaty) rozpoczyna się bowiem w innej odsłonie formalnej – odpowiadający

części drugiej (B) formy ABA'. Segment A powraca tu jako reminiscencja tematu początkowego. Funkcją tego powrotu A jest zachowanie spójności motywicznej – główny motyw nie pojawia się jedynie na początku, ale zostaje poddany powtórzeniu i wpisany w liryczny kontekst. Segment A (34–45) stanowi zatem liryczną wariację materiału z wstępu. Mimo braku zmiany dźwięków (identyczne powtórzenie) można zauważyć zmianę charakteru, co zapewnia to ciągłość narracji. Segment D (46–51, 93–98, 150–152): ma budowę dwuczłonową (a+b), która ulega skróceniu w późniejszych wystąpieniach (D 'to tylko część b). Wykorzystuje się tutaj technikę wyodrębniania i samodzielnego wykorzystania motywów. W ramach pierwszego ukazania segment ten jest wpleciony w muzyczną narrację segmentu A (wynika z niego i następuje płynne przejście z A do D). Segment ten jest bardziej ekspansywny melodycznie i ekspresyjny za sprawą partii organowego pedału (co sugeruje modulacyjne „błądzenie” symbolizujące przemijanie). Po nim następuje krótkie uspokojenie za pomocą wariantów segmentu B. Segmenty B '(t. 52–53) i B ''(t. 54–56) – to warianty motywu B, pojawiające się jako krótkie echo tego segmentu. Po intensywnym w skokach interwałowych partii organowego pedału w odcinku D, następuje przypomnienie materiału tematyczny B w formie zredukowanej. Segmenty te trwają zaledwie po 2–3 takty każdy i służą połączeniu sekcji D z kolejnym epizodem C'. Można traktować B 'i B ''jako mostki motywiczne – nawiązują do głównego tematu, nie rozwijając go w pełni, lecz przypominając słuchaczowi o nim i zapewniając spójność. W t.52–56 może następować lekkie przyspieszenie lub utrzymanie lirycznego tempa – partia organów przeplata motywy B'/B ''niczym dialog pytań i odpowiedzi. Warto zauważyć, że podobne pary krótkich wstawek B–B ''powrócą jeszcze dwukrotnie później (t.99–103 oraz t.153–157) w zbliżonych funkcjach łącznikowych. Segment C '(t. 57–68) – jest wariantem segmentu C, jednak tym razem wyróżnia się zmianą metrum na 3/8. Segment C 'ten można rozumieć jako rodzaj interludium. Zmiana metrum na jednolite 3/8 nadaje temu fragmentowi kołysankowy, płynny puls (na materiale segmentu C w metrum 4/8). Być może jest to spokojny, trójdzielny taniec liści – muzyka w tym fragmencie może przypominać ulotne wahanie rytmiczne, które jednocześnie porządkuje strukturę przed dalszym przebiegiem. Funkcjonalnie C '(57–68) uspokaja napięcia po segmentach A–D, stanowiąc punkt równowagi formy. Możliwe, że w tych taktach pojawia się fermata lub pauza generalna zapowiadająca koniec dużego odcinka lirycznego. Agogicznie tempo może tu ulec zmianie (w zależności od wizji wykonawców i potrzeb kształtowania formy), podkreślając tym samym moment zawieszenia. Ten fragment można interpretować jako koniec rozbudowanej środkowej sekcji lirycznej, po którym muzyka zacznie nabierać energii prowadzącej do wejścia rozbudowanej już partii kontrabas. Segment A pojawi się znów po segmencie C', bo od t. 69–80, sygnalizując reprzyżę materiału początkowego. Jest to powrót do pierwotnego tempa i dynamiczniejszej artykulacji. Segment A (69–80) przypomina więc dosłownie wstęp organowy z początku utworu, tym razem jednak wpleciony w ciągłość formy (a nie jako wstęp). Jego funkcją jest rozpoczęcie części reprzyżowej – ponowne ustanowienie głównego motywu i tonalnego centrum po długim epizodzie lirycznym. Kolejny raz segmenty B wprowadzone są w t. 81–86 oraz t. 87–92. To dwukrotna prezentacja tematu głównego B w nowym kontekście. Te powtórzenia w tej części utworu podtrzymują charakter reprzyży: podobnie jak w początkowej ekspozycji, temat ukazuje się dwa razy dla wzmocnienia oddziaływania. Rytmika pozostaje energiczna i taka sama, zgodna z pierwotnym ujęciem tego tematu (przypomnijmy, motyw B jest ruchem żywym i rytmicznie nieregularnym). Segment D powraca znów w t. 93–98. Jego obecność w tej części formy świadczy o integracji materiału epizodycznego w całość utworu. W t. 93–98 motyw D może być potraktowany bardziej *espressivo*. W każdym razie, segment ten dodaje głębi finałowi przez przypomnienie emocjonalnego motywu z środka utworu. Następnym razem materiał segmentu B ujawni się w ramach segmentów B '(t. 99–100) i B ''(t. 101–103) – znów słyszymy krótkie warianty głównego tematu B, analogiczne do tych z t. 52–56. Pojawiają się one tuż po segmencie D, pełniąc rolę ukrytego łącznika prowadzącego do nowego materiału segmentu E. Ich funkcja pozostaje podobna: to motywiczne „okruchy” tematu, które spajają klamrą powtarzające się bloki formalne. Warto zauważyć ciekawostkę: segment B ''w tym miejscu nakłada się na początek segmentu E. Taki zabieg użycia elizji (zachodzenia na siebie segmentów) świadczy o płynności formalnej i kunszcie kompozytorskim. Segmenty E (103–111, 157–165) i F (112–131, 166–185): pojawiają się jako bloki kontrastowe w fazie rozwojowej, tworząc rozbudowane epizody o nowym materiale kontrabas z organami (E) oraz kontrabas solo (F) i silnie przetworzonym. Pierwsze z

dwóch pojawień się segmentu E w taktach 103-111 wprowadza nowy epizod tuż po serii licznych reprzyz. Ten świeży materiał, pojawiający się stosunkowo późno w utworze, co podkreśla eksperymentalną formę dzieła – zamiast typowego zamknięcia powracającym refrenem, wprowadzono jeszcze jeden nowy temat. Charakter segmentu E jest intensywny dynamicznie, skoro bezpośrednio po nim nastąpi najdłuższy segment F będący apogeum dramaturgicznym w partii solowej kontrabas. Segment F (t. 112–131) stanowi jeden z najobszerniejszych odcinków i kulminację główną utworu. To finałowy blok, w którym następuje pełne rozwinięcie wcześniej zarysowanych motywów. Segment F ma charakter przetworzeniowy: połączono i przeplatano motywy A, B, D z gęstej faktury organ i przeniesiono do kontrabas, potęgując jeszcze napięcie. Organy w pojawiają się epizodycznie, dopowiadające, czasem „drapieźnie”, kontrabas zaś gra dynamiczne pasaży w różnych rejestrach – intensyfikuje się tutaj dynamiki i wirtuozerii w końcowych partiach. Około t. 128 narasta ekspresja - organy realizują trzydziestodwójkowe wartości rytmiczne, kontrabas frazę dwudźwiękową. Osiągany jest punkt kulminacyjny: gęstość faktury i dynamika są wtedy najwyższe, reprezentując metaforycznie szczyt emocjonalny utworu (być może symboliczny „okrzyk” pamięci o mistrzu). W ten sposób kończy się trzecia część formalna, zawierająca reprzyz i przetworzenie – kulminacja nie trwa jednak długo: zaraz potem utwór zmierza ku domknięciu formy. Po osiągnięciu szczytu napięcia, następuje przechodzenie do epilogu utworu. Od taktu 132 następuje ponowny powrót segmentu A (t. 132–143) – tym razem w funkcji post-kulminacyjnej reprzyz. Materiał A pojawia się tu po raz kolejny, a finałowa część utworu ponownie przywołuje charakter żywej części pierwszej. Jednak teraz segment A nie prowadzi już do narastania, lecz raczej zostaje poddany rozwojowi i transformacji zmierzającej do zakończenia. Segment B (t. 144–149) – pojawia się po raz ostatni w pełnej postaci. To ostateczne przypomnienie głównego tematu B, tym razem już krótko, jakby ostatnie wspomnienie motywu przewodniego przed domknięciem utworu. Ten segment pełni rolę finałowej reprzyz: potwierdza raz jeszcze obecność motywu przewodniego w świadomości słuchacza. Segment D '(tylko część b, t. 150–152) – jeszcze raz przywołuje motyw D, ale w skróconej formie (tylko druga fraza D(b)). Jest to wariant D dopasowany do zamykającej sekcji. Jego zadaniem jest domknięcie wątku lirycznego – ten sam motyw, który w środku utworu niósł duży ładunek ekspresji, teraz mógłby brzmieć, jak echo dawnych emocji. Po nim następują po raz trzeci segmenty B '(t. 153–154) i B ''(t. 155–157), będące krótkimi reminiscencjami tematu głównego, wtopionymi w wygasającą fakturę. Tutaj B–'B '' pełnią rolę kody wewnętrznej: przypominają motyw B, co nadaje brzmieniu eteryczność. Segment E (t. 157–165) – powraca jeszcze raz także materiał epizodu E. W przeciwieństwie do swojego pierwszego wystąpienia (kulminacyjnego), E w t.157–165 może pełnić funkcję powtórzenia. Segment ten płynnie przechodzi w segment F (t. 166–185) – który również powraca, ale nieprzekształcony. Ten powtórny segment F stanowi powtórny kulminacji. Stąd następuje płynne przejście do segmentu C' (t. 186–197) – ponownie pełniącego rolę kadencyjną. Tak jak C '(57–68) zamykał środkową część, tak tutaj wariant C '(186–197) domyka część reprzyzową. Metrum 3/8 zostaje przywrócone, co nadaje tym taktom spokojny, kołyszący rytm. Nie pojawia się tu pauza generalna lub fermata na końcu segmentu nie dając chwili zawieszenia przed ostatecznym finałem. Segment A ' w t. 198–205 to ostatnie pojawienie się tego tematu, w formie transpozycji i rozwinięcia. Ten odcinek można interpretować jako coda interna, wewnętrzne zakończenie narracji tematycznej. Motyw A, od którego wszystko się zaczęło, pojawia się raz jeszcze, lecz inaczej, w transpozycji (wcześniej parokrotnie rozpoczynał się F-dur w lewej i E-dur w prawej ręce, teraz Fis-dur w lewej i F-dur w prawej), przez co nabiera symbolicznego wydźwięku. można to rozumieć jako tryumfalną przemianę – rozjaśniający mroczny dotąd charakter (co mogłoby symbolizować nieśmiertelność ducha mistrza w cyklu). Z drugiej strony A 'nie daje jednoznacznej kadencji, a jedynie sugeruje rozwiązanie, pozostawiając pewny nie dopowiedziany element i płynnie przechodzi do łącznika (od t. 206). W każdym razie segment A 'spina klamrą całą formę – materiał z początku utworu brzmi na końcu w przekształconej postaci, co nadaje kompozycji cech łuku formalnego. Po takcie 205 następuje krótki łącznik (t. 206–209) – kilka taktów akordowych w partii organ, a na ich tle triole szesnastkowe w kontrabasie (szczątkowe odwołanie do migotań barowych i do organowych segmentów B, C i D). Koda (t. 210–244) stanowi ostatni, zamykający epilog utworu. Ma ona charakter rekapitulacji, finalnej, tonalnej kulminacji oraz wyciszonego podsumowania. Wraca klimat refleksyjny z początku, a od t. 236 organy samotnie podejmują ostatnie migotania. Koda domyka

utwór w sposób otwarty i kontemplacyjny – zamiast efektownej kadencji otrzymujemy cichy epilog, który nawiązuje nastrojem do segmentu B. Takie zakończenie podkreśla symbolikę opadającego ostatniego liścia akacji i pozostawia słuchacza w zadumie.

Jeżeli chodzi o relacje motywiczne między segmentami to przebieg tej części ukazuje ściśle powiązania motywiczne między segmentami A, B, C, D, E, F i ich wariantami. Przede wszystkim segment A (wstępny) odgrywa rolę klamry kompozycyjnej – pojawia się wielokrotnie (t.1, 34, 69, 132) i powraca jako A 'w zakończeniu, zapewniając spójność materiałową. Za każdym razem segment A utrzymuje profil melodyczno-harmoniczny, choć zmienia się jego funkcja (wstęp, liryczna przetworzenie, reprzyza, epilog). Motywy z segmentu B są głównym elementem kompozycji i są również eksponowane wielokrotnie: pełne przedstawienia B (13–24, 81–92, 144–149) nadają formie refrenowy charakter. Co więcej, fragmenty B (B', B'') są używane jako motywy łącznikowe w kilku miejscach, co świadczy o tym, że nawet urywki głównego tematu służą integracji całości. Motywy z segmentu C i jego wariant C 'spełniają analogiczne funkcje kadencyjne na zakończenie większych części – są do siebie podobne rytmicznie i melodycznie (z tym że C 'ma stałe metrum 3/8), co sprawia, że ważne punkty formalne brzmią koherentnie. Motywy z segmentu D wprowadzone w części lirycznej zostaje wpleciony w reprzyzę – wraca zarówno w całości (t.93–98), jak i częściowo (D 'w t.150–152). Świadczy to o tym, że materiał epizodyczny (liryczny) nie jest pozostawiony sam sobie, lecz *rozwijany i przypominany* w nowym kontekście. Segmenty E (t. 103–111) i F (t. 112–131) pełnią rolę kulminacyjnych epizodów i również pojawiają się ponownie: E wraca później w taktach 157–166, a F (t. 166–185) jest powtórzony, tworząc przejście od kulminacji do finału. Te zależności pokazują, że zastosowano myślenie reminiscencyjne i przetworzeniowe – motywy są przeobrażane, transponowane (np. A 'transponowane) i konfrontowane w różnych segmentach, co nadaje formie spójność mimo jej pozornej mozaikowości. Każdy segment ma własny charakter, ale żaden nie jest zupełnie oderwany od reszty: motywy przewijają się między segmentami, tworząc sieć wzajemnych powiązań. Na przykład migotliwe motywy z segmentu B pojawiają się nawet w charakterze lirycznym (jako B'/B''), zaś liryczny motyw D pojawia się we fragmencie z pozoru szybszym – taka cyrkulacja materiału jest elementem eksperymentalnego podejścia do formy.

W kwestii techniki rozwojowej i łączenia poszczególnych segmentów to przejścia z segmentów są dwójakie: (1) płynne (zgodność lub bliskość materiału melodyczno-harmonicznego) lub poprzez zestawienie (2) różnego materiału (ale najczęściej w funkcji reprzyzowej). Jedyny zewnętrzny łącznik występują wyraźnie w t. 206–209, przygotowujące kodę, co świadczy o świadomym kształtowaniu narracji formalnej. Zasada sekwencjonowania i kontrastu jest zatem stosowana różnorodnie: segmenty często układają się w sekwencje (B–B, B–'B'', D–B–'B''), tworząc większe jednostki formalne wyższego rzędu. Transformacje parametrów muzycznych jest zabiegiem często stosowanym: transpozycja (z A do A'), zmiana metrum (z C do C'), skróty/rozwinienia (D vs. D'), zmiany długości (B vs. B'/B'').

Przedstawiona struktura ukazuje formę o wysokim stopniu organizacji, opartą na zasadzie ciągłej wariacji i transformacji ograniczonego zespołu idei tematycznych. Brak literalnych reprzyz (poza A) na rzecz stałego procesu przetwarzania sytuuje utwór w estetyce formy procesualnej. Makroforma tej części cyklu mimo pozornego skomplikowania segmentowego, strukturę utworu można odczytać jako przejrzystą makroformę opartą na kontrastach fakturalnych i powrotach bloków muzycznych. Najbardziej czytelna jest interpretacja trzyczęściowa z kodą (forma ABA')

- **Wprowadzenie i część I (t. 1–24)** – obejmuje wprowadzenie organowe (segment A, t. 1–12) oraz żywiolową, migotliwą ekspozycję motywów z segmentu B (dwukrotnie; t. 13–24) z pierwszy zarysowaniem struktury migotliwej.
- **Część II (t. 25–131)** – wyraźnie utrzymana w „migotaniach” partii organ oraz lirycznych frazach kontrabasu, obejmująca segment C, powrót do segmentu A, nowy materiał D, rozwinięcia B'/B'', C' kolejne powtórzenia segmentów od A do D, oraz kulminację środkową w segmentach E–F. Jest to rozbudowany epizod liryczny, odpowiadający części B formy ABA'.
- **Część III (t. 132–205)** – reprzyzowa, powraca materiał części I w zmodyfikowanej formie (A, B) oraz integruje motywy liryczne (D). Ta część szybko osiąga krótką kulminację lokalną (okolice

t.176-185) i ponowne narastanie ekspresji. Część III płynnie przechodzi w kodę za sprawą łącznika (t. 206-209).

- **Koda (t. 210–244)** – końcowy epilog, wyraźnie oddzielony), który domyka utwór spokojnym akordem i nawiązuje do klimatu pierwszej części cyklu. Koda ma charakter wyciszenia – ostatni „liść akacji” opada na ziemię w ciszy.

Tak zarysowana makrostruktura ukazuje podział na większe bloki i choć nie są symetryczne jeżeli chodzi o ilość taktów to można również dopatrywać się elementów formy ronda – powracający segment A spełnia rolę refrenu, przerywanego kolejnymi epizodami (B, C, D, E, F). Jednak ze względu na ciągłe przetwarzanie motywów i płynność przejść formalnych, utwór nie mieści się w prostych klasycznych schematach. Eksperymentalne podejście do formy przejawia się właśnie w tej modułowej konstrukcji: zamiast tradycyjnej formy organowej, z rodem z muzyki kameralnej czy koncertowej, mamy tu ciąg następujących po sobie segmentów tematycznych, które na pozór tworzą mozaikę, ale w istocie są silnie powiązane motywicznie. Kompozytor świadomie odchodzi od sztywnej reprzyzy – choć materiał powraca, to zawsze w nieco innej postaci, służąc ekspresji utworu. Formę utworu mogą kształtować kontrasty agogiczne, dynamiczne (te dwa nie są zapisane w partyturze, ponieważ kompozytor pozostawia tutaj wolność wykonawczą) i fakturalne między segmentami. Każdy segment wnosi nowy nastrój lub rozwinięcie, co czyni utwór organicznie rozwijającym się organizmem zamiast przewidywalnej struktury. Mimo to słuchacz otrzymuje klarowny obraz całości dzięki czytelnym powtórzeniom głównych bloków (wprowadzenie – kulminacja – liryka – reprzyza – epilog) i celowym akcentom formalnym (fermaty, dłuższe wartości również służące jako lokalne „zamieranie”) sygnalizującym zakończenia części. W efekcie „*Feuilles d'acacias*” jawi się jako forma otwarta, poetycka, gdzie muzyczna narracja – niczym tytułowe liście akacji – unosi się w zmiennych porywach, lecz ostatecznie opada cicho na wspólny grunt. Takie ujęcie formy podkreśla poszukujący charakter cyklu *À la recherche d'un maître* i potwierdza indywidualny styl, łączący spójność motywiczną z wolnością ekspresji. Taka organizacja materiału – z wyraźnymi punktami kotwiczącymi (segment A) oraz rozległymi, swobodnymi odcinkami rozwojowymi – nie pozwala zaklasyfikować całość w tradycyjny sposób (np. jako rozszerzoną formę ronda sonatowego o charakterze wariacyjno-fantazjowym), gdyż tradycyjne schematy poddane są indywidualnej reinterpretacji i podporządkowane logice ciągłej transformacji. W części tej moglibyśmy widzieć analogię literacką, jak powieść lub film drogi (linearna fabuła bez retrospekcji), w której główny bohater wielokrotnie spotyka tę samą enigmatyczną postać lub mija charakterystyczny, rozpoznawalny obiekt (cykliczne powroty) w różnych miejscach i okolicznościach swojej podróży. Ta postać/obiekt nie powtarza akcji, ale nadaje historii spójność symboliczną i formalną.

Analiza *Feuilles d'acacias* ukazuje formę procesualną opartą na stałej transformacji ograniczonego zespołu idei tematycznych, jednak organizacja wysokości nie wynika z progresji funkcjonalnej ani teleologii kadencyjnej. Powracający segment A, utrwalony repetycyjnie i rejestrowo w partii organów, pełni funkcję osi konfiguracyjnej – nie w sensie toniki funkcyjnej, lecz jako stabilizujące pole odniesienia dla odchyłeń chromatycznych, bitonalnych i metrycznych generowanych w segmentach B–F. Napięcie kulminacyjne (szczególnie w odcinkach E–F) budowane jest poprzez zagęszczenie fakturalne, intensyfikację ruchu półtonowego i rozszerzenie rejestru, a nie poprzez progresję dominantowo-toniczną. Stabilizacja formalna dokonuje się przez redukcję energii, powrót do repetycyjnego układu osiowego oraz reorganizację czasu w kodzie, co spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego. W ten sposób druga część cyklu potwierdza funkcjonowanie modelu osiowego w formie wariacyjno-rondowej, integrując idiom historycznego instrumentarium z posttonalną architekturą napięć.

Obie części ukazują spójność zasad organizacji materiału wysokościowego i formalnego. Powtarzalność relacji osiowych w odmiennej obsadzie potwierdza transferowalność modelu konstrukcyjnego poza pierwotny kontekst instrumentacyjny.

8.4. *Trois inspirations pour l'orgue*

Trzy inspiracje na organy odnoszą się do uniwersalnych symboli, czynników wewnętrznych i zewnętrznych, jakie kształtują ludzką osobowość. Trzy części posiadają podtytuły, w których zawarte są fragmenty sentencji zaczerpniętych od nieznanymi autorów.

8.4.1. Part 1 ...ami du pauvre et du riche, s'ils sont vertueux

(przyjaciół ubogiego i bogatego, jeśli są cnotliwi)

Pierwsza z nich jest dźwiękowym wyobrażeniem potrzeby bycia przyjacielem zarówno ludzi biednych, jak i bogatych, jeżeli podążają drogą prawdy. W muzycznej trawestacji słyszalne są odniesienia do kantylenowych arii. Część ta utrzymana jest w wolnym tempie i zmiennej agogice (brak jednego metrum). Charakteryzuje się: brakiem stałej miarowości gdzie linia melodyczna prowadzona jest swobodnie, akordami w budowie sekundowo-tercjowej oraz ukrytymi kontrapunktami. Część ta jest pisana w duchu Messiaenowskim, ale nie nawiązuje do jego języka muzycznego. Partia organ jest zwięzła i ma swobodną formę trzyczęściową (ABA) z wyraźnym kontrastem między odcinkami. Sekcja otwierająca (A t. 1-7) utrzymana jest w *rubato* i pełni rolę introspekcyjnego wstępu – przy tempie \downarrow = ok. 86. Ta początkowa część (takt 1–7) wprowadza główny materiał motywiczny w sposób swobodny rytmicznie i agogicznie. W takcie 9 pojawia się skrót włoskiego oznaczenia rit. (*ritardando*) sygnalizujące spowolnienie i przygotowujące przejście do kolejnej sekcji. Sekcja środkowa (B t. 8-11) rozpoczyna się w takcie 8, a właściwa kulminacja w t. 10 z oznaczeniem *Maestoso*, przynosząc wyraźną zmianę charakteru (umieszczono wskazówkę *Tutti*, wprowadzając pełne brzmienie organów; oznacza to, że utwór w tym fragmencie ma być brzmieniowo efektowny, wręcz potężny z akordami mając też spajać symbolicznie całość kompozycji). Ten środkowy fragment jest bardziej uroczysty i pełny brzmieniowo – stanowi kulminację dramaturgiczną części pierwszej. Następnie w takcie 12 następuje powrót do tempa początkowego poprzez wskazówkę wykonawczą *Tempo primo*, rozpoczynając krótką sekcję końcową (A'). Ostatnie takty nawiązują do materiału wstępu, domykając formę poprzez reprzyję uspokojonego charakteru z początku utworu.

Harmonia części pierwszej oscyluje między tonalnością, bitonalnością a swobodną modalnością, nadając muzyce charakter refleksyjny i niejednoznaczny tonalnie, ale nabożny, uroczysty. Brak jest wyraźnego oznaczenia tonacji w postaci stałego znaku przykluczowego – operuje się tutaj lokalnymi znakami przygodnymi (obowiązującymi w obrębie taktu). Harmonicznie są to harmonie na zasadzie akordów alterowanych bądź nawet współbrzmień politonalnych. Miejscami może ujawniać się mogą klasteryzujące akordy, co nadaje brzmieniu pewną sonoryczną szorstkość, ale z nich wyłaniają się czyste akordu lub bitonalne układy harmoniczne. Mimo to można doszukać się centrów tonalnych – fragmenty *rubato* krążą wokół pewnych osi dźwiękowych, jednak unika się tutaj jednoznacznych kadencji. W części *Maestoso* harmonia staje się pełniejsza i bardziej konsonansowa, tercjowa, podkreślając wzniosłość i napięcie tej sekcji. Taki język harmoniczny łączy ekspresję z pewnym zakorzenieniem w tonalności (przez odniesienia do trójdźwięków czy współbrzmień głosów organowych), kreując aurę powagi i medytacyjności.

Aspekty wykonawcze tej części cyklu stawia przed organistą wymagania w zakresie swobody agogicznej i umiejętnego kształtowania brzmienia organowego. Początkowe *tempo rubato* wymaga elastycznego frazowania – wykonawca powinien interpretować rytm w sposób swobodny i ekspresyjny, oddychając frazami niczym we francuskiej intonacji chorałowej lub improwizacji organowej. Istotna jest subtelność tegoż *rubato*: przyspieszanie i zwalnianie tempa w ramach taktów, fraz, zdań, tak, by zachować płynność narracji muzycznej. Należy zwrócić uwagę na oznaczenie (I) oraz (II) przy pięcioliniach – wskazuje się tutaj partie wykonywane na różnych manualach organów (I i II manual). Dzięki temu osiąga efekt dialogu brzmieniowego – organista powinien zastosować kontrastującą rejestrację rejestrów dla manualów: np. jeden manual obsadzić ciepłymi głosami fletowymi lub pryncypałami 8', a drugi delikatniejszymi głosami smyczkowymi lub głosem kryształowym, tak by uzyskać dwie barwy symbolizujące różne „głosy” dialogu (co może odzwierciedlać symboliczne „ami du pauvre et du riche”). W środkowym fragmencie *Maestoso* wskazane jest przełączenie na pełniejszy głos lub dodanie rejestrów wzmacniających brzmienie (np. dołączenie pryncypałów 4' i 2', ewentualnie łagodnych głosów językowych), aby podkreślić majestatyczny charakter tej części (mimo, że kulminacyjne *Tutti* może sugerować użycie pełnego brzmienia organów – muzykowi pozostawia się tutaj dowolność; może ale nie musi przygotować rejestrację *Pleno* czyli pełny zestaw głosów organowych z miksturami, a jeśli instrument pozwala – również językami typu trąbka czy pełna szeroka plenum). Pod względem technicznym, partie manualne nie wydają się skrajnie wymagające – są bardziej ekspresyjne niż wirtuozowskie – jednak

organista musi zwracać uwagę na precyzję w realizacji partii pedału (np. utrzymywanie długo wybrzmiewających dźwięków pedału podczas *rubata*) i precyzyjną koordynację obu rąk i pedału w momentach rytmicznie swobodnych, by zachować logiczny przepływ muzyki. Płynne łączenie fraz oraz umiejętność wydobywania śpiewnej melodyki z gęstszych akordów (poprzez odpowiednie frazowanie i akcentację górnego głosu) to kolejne wyzwania interpretacyjne.

Tytuł pierwszej części – „...ami du pauvre et du riche, s'ils sont vertueux” – jest cytatem z tradycji braci w fartuchach. W rytuałach fraza ta opisuje ideał brata jako człowieka wolnego i prawego, „równy przyjaznego bogatemu i biednemu, jeśli są cnotliwi”. Innymi słowy, brat taki nie czyni różnic społecznych wobec ludzi prawych – zobowiązuje się traktować z braterstwem każdego, niezależnie od statusu majątkowego. W kontekście muzycznym starano się oddać etyczną i duchową treść tego motta. Część pierwsza ma charakter medytacyjny i refleksyjny, co odpowiada atmosferze moralnego namysłu nad cnotą i równością. Początkowe *rubato*, swobodne i trochę tajemnicze, można interpretować jako obraz poszukiwania duchowego – organista „rozważa” temat w sposób niespieszny, symbolizując może wewnętrzne dociekanie cnoty. Gdy muzyka przechodzi w *Maestoso*, nabiera cech deklaracji – możemy to odczytać jako uroczyste potwierdzenie ideału: majestatyczne akordy pełnego brzmienia organów ilustrują patos i wzniosłość wartości, jaką jest cnota niezależna od bogactwa. Warto zauważyć, że wprowadzono w tej części dialog między dwoma planami brzmieniowymi (manual I i II), co można odczytać symbolicznie jako dialog pomiędzy „ubogim” a „bogatym” – dwa zestawy głosów muzycznych prowadzą ze sobą rozmowę, która finalnie harmonijnie współbrzmi. To muzyczne pojednanie głosów ilustruje ideę braterstwa ponad podziałami. Kulminacja *Tutti* może być interpretowana jako ukazanie jedności: wszystkie głosy łączą się w potężnym akordzie, obrazując zjednoczenie ludzi w cnotcie. W aspekcie estetycznym utwór nawiązuje nieco do francuskiej tradycji organowej (swobodna forma, poetycki nastrój), ale jego głębszy wymiar to właśnie symbolika moralna. Dla organisty wykonującego ten utwór istotne jest zrozumienie, że nie jest to tylko abstrakcyjna miniatura, lecz muzyczna refleksja nad etyką – wykonawca powinien starać się oddać w grze duchową powagę i serdeczność (czułość) zarazem, tak aby słuchacz odczuł ideę uniwersalnej przyjaźni i dobroci promieniującej z muzyki.

Rytmika w części pierwszej jest naznaczona przez *tempo rubato* i jest traktowana swobodnie. Już na początku brak jest wyraźnego metrum – co prawda zanotowano konkretne wartości rytmiczne, ale dzięki oznaczeniu *Tempo rubato* wykonawca uzyskuje dużą dowolność w kształtowaniu czasowego wymiaru fraz. Dominuje rytmika zmienna i nieregularna, podporządkowana frazie melodycznej. W taktach 1–7 rytmy figurują często w postaci wartości ósemek, szesnastek, ćwierćnutowych i ósemkowych z licznymi przedłużeniami (z kropką) oraz w grupach triolowych, co tworzy efekt improwizacyjnej deklamacji. W sekcji *Maestoso* rytm staje się bardziej stały – pojawiają się rytmiczne wartości kroczące (np. ciągi ćwierćnut), może nawet marszowe, nadające muzyce zdecydowania, chociaż nadal obecne są nieregularności wynikające z chęci podkreślenia akcentów emocjonalnych. Końcowy odcinek wraca do większej swobody rytmicznej, z *ritardando* i brakiem fermaty na ostatnim akordzie, ale z za to z wartością całej nuty z kropką, co podkreśla zakończenie frazy i nadaje całości kontemplacyjny wydźwięk.

Melodyka w części pierwszej ma charakter kantylenowy, lecz jest to kantyleną swoista. W głosie prowadzącym (często prawa ręka na manuale I lub II) słyszymy śpiewne motywy o średnim ambitusie, które rozwijają się poprzez kroki sekundowe i tercjowe. Melodia krąży wokół pewnego rdzenia dźwiękowego, często eksponując charakterystyczny interwał sekundy małej (ćwierćtonowy „westchnieniowy” motyw) albo tercji w ramach jednego motywu – nadaje to frazom emocjonalny odcień tęsknoty. W *rubatowym* wstępie motywy pojawiają się i zanikają, co sprawia wrażenie zadumy i niepewności – jakby melodia „zadawała pytania” sama sobie. W części *Maestoso* melodyka staje się bardziej pochodowa i szeroka – główny temat tej sekcji przybiera formę fanfarrowego zawołania na akordach, ale można wyłowić w najwyższym głosie kontury melodii wznosząco-opadającej, w anturażu gęstszej niż dotychczas harmonii, co nadaje jej być może monumentalności. Ogólnie melodyka pełni tu funkcję retoryczną – nie jest to temat do rozwijania wariacyjnego, ale raczej motyw-idea, który pojawia się w odpowiednich momentach (np. główny motyw cnoty na początku i końcu, oraz w przekształconej formie jako zawołanie *Maestoso*). Pod koniec utworu melodia jest raczej pochłonięta przez harmonię (w *Tutti*), stając się częścią gęstych

pochodów akordowych – można to odebrać jako symboliczne zespolenie indywidualnego głosu z ogółem (jednostki ze wspólnotą).

Język harmoniczny tej części cechuje się chromatycznością i modalnością zarazem. Zaniechane są tutaj proste funkcje tonalne – próżno szukać tu zestawień dominanty i toniki, zamiast tego harmonia opiera się na łańcuchach akordów dodanych, alterowanych oraz dwudźwiękach o charakterze zawieszonym (*suspensy*), często też bitonalnych.

Na początku utworu słyszymy akord, który trudno jednoznacznie zidentyfikować w klasycznym układzie harmonicznym dźwięki c-d-e (wariacja klasterowa, gdyż dźwięk e jest w innym rejestrze). Takie brzmienie ustanawia od razu aurę ambiwalencji tonacyjnej. W dalszej części *tempo rubato* harmonika oscyluje wokół pewnych centrów (można odczuć tonikę modalną w okolicach h-moll lub G-dur w końcówce taktu nr 3. W sekwencjach akordów głosy często poruszają się ruchami sekundowymi lub chromatycznymi – np. akord przechodzi w akord oddalony o tercję lub sekundy zwiększoną, co nadaje progresjom nieoczekiwany charakter. W *Maestoso* harmonie stają się bardziej tonalne lub bitonalne i przede wszystkim „organowe”: pojawiają się potężne akordy, brzmiące jak *pleni* organowe (można je rozpisać jako układy kwintowo-kwartowe, nasuwające skojarzenie z harmonią organum lub współczesnymi ujęciami akordów itp.). Te akordy budują wrażenie doniosłości. W Kulminacji Tutti harmonika osiąga apogeum dysonansu – mamy tam pełne spektrum: od kwint przez kwartowe nakładki aż po sekundowe tarcia między głosami. Ciąg akordów w takcie nr 10 to: F-dur z septymą wielką, Es-dur z Des-dur, es-moll z Des-dur, E-dur z dźwiękiem prowadzący z tercji przez podwyższoną kwartę do pierwszego akordu w takcie nr 11: gis-moll. Niemniej, końcowy akord w takcie 11 nie daje poczucie kadencyjnego spoczynku – opiera się on na akordzie Fis-Dur z alterowanymi w dół kwintą oraz septymą i tercji w basie (w pedale), co stabilizuje brzmienie mimo bogactwa składników. Reasumując, harmonika pierwszej części cyklu łączy nowoczesne środki (chromatyka, klasterzy) z pewnym zakorzeniem w tradycji tonalnej (echa centrów tonalnych, rezonans kwint w pedale), służąc wyrażeniu wzniosłych treści utworu.

Agogika jest kluczowym elementem wyrazu w tej części, podporządkowana charakterowi *rubato* i wskazówkom kompozytora. Początkowo tempo jest umiarkowane ($\downarrow = \text{ok. } 86$), ale *rubato* oznacza tu płynne wahania – organista powinien swobodnie przyspieszać i zwalniać w zależności od frazy, zgodnie z duchem improwizacji. Oznaczenie *rit. (ritenuto)* w takcie nr 9 sugeruje wyraźne zwolnienie przed jedyną kulminacją tej części. Następnie wejście *Maestoso* (takt 10) może wiązać się nie tylko z głośniejszą dynamiką, ale też nieco bardziej zdecydowanym pulsem – choć tempa metronomicznie nie podano, kontekst wskazuje, że *Maestoso* jest odczuwane szerzej i nieco wolniej niż wcześniejsze *rubato* (może odpowiadać to w przybliżeniu $\downarrow = 60-70$, ale z dużą umownością). Po *Maestoso* następuje powrót do *Tempo primo* (takt 12) – tu organista powinien powrócić do pierwotnej giętkości agogicznej. W zakończeniu utworu agogika jest nie zmienna, co naturalnie domyka całość (ale też zaprasza do kolejnej części tego cyklu). Podsumowując, agogika pierwszej części jest zróżnicowana przede wszystkim przez zastosowane ***tempo rubato***. Całość wymaga wyczucia *rubata* w pierwszej fazie tej części (t. 1-8), później majestatycznej stabilności (ale nie sztywności) w drugiej fazie (takty 9-11), i ponownej chwiejności w zakończeniu (t. 12-16). Te zmiany tempa są ściśle związane z narracją utworu i symboliką – dlatego wykonawca powinien traktować agogikę jako środek ekspresji treści (kontemplacja – deklaracja – zamyślenie).

Kolorystyka brzmienia organowego nie jest oznaczona w partyturze (pozostawiono tutaj organistom dowolność zarówno w doborze ilości głosów, jak i rodzaju głosów - wargowe czy stroikowe; wynika to z różnorodności instrumentów a przede wszystkim niepowtarzalności ich dyspozycji głosowej). A kolorystyka w tej części może być zróżnicowana i symboliczna. Oznaczono natomiast zmiany manualów (I, II) i *Tutti* sugeruje zmiany brzmienia. We wstępie (*rubato*) sugestią autorską jest to, aby kolorystyka powinna być stonowana, delikatna – można zastosować rejestrację opartą na głosach fletowych 8' i 4' lub delikatnych pryncypałach 8' na jednym z manualów, tak by oddać intymny charakter początku. Gdy pojawia się drugi głos (drugi manual), organista może wprowadzić nieco odmienną barwę – np. głos smyczkowy (Salicet 8') lub głosy głębokie typu Gamba 8', aby uzyskać kontrast między dwoma planami (dwa „charaktery” brzmieniowe prowadzące dialog). W *Maestoso* kolorystyka powinna się zagęścić – tu wskazane jest włączenie pełniejszych rejestrów: np. Pryncypału 8' + 4' + Mikstury (jeśli organy pozwalają na klarowne, jasnobrzmiące akordy) lub dodanie rej. językowego (np. oboju 8' lub trompetki 8') dla podkreślenia blasku. Zastosowanie

języków musi być jednak wyważone, aby nie zdławić klarowności akordów. Kulminacyjne *Tutti* właściwie przesądza sprawę – należy użyć możliwie pełnego brzmienia instrumentu. Na dużych organach katedralnym oznacza to włączenie pełnego *Pleno* (Principale, Mixtur, Cimbäl, Fagoty, Trompety itd.), natomiast na skromniejszym instrumencie – przynajmniej wszystkich głosów głównych i ewentualnie głosu 16 'w pedale dla wzmocnienia podstawy. Efektem ma być majestatyczna pełnia dźwięku w finale. Z punktu widzenia symboliki, można zauważyć pewną analogię: dialog ubogiego i bogatego (początkowe manualy) zilustrowany jest dwoma odcieniami brzmienia – np. ciepłym i jasnym vs ciemnym i miękkim – które finalnie jednoczą się w wspólnym *Tutti*. Organista powinien więc tak dobrać rejestrację, by jednocześnie różnicować plany (w dialogu) i stopniowo łączyć barwy w jednorodne brzmienie ku końcowi.

Faktura pierwszej części jest dwuwarstwowa z dopełnieniem pedałowym. Przez większość czasu mamy do czynienia z fakturą homofoniczną: wyodrębniony główny głos melodyczny (na jednym manuale) z towarzyszeniem akordowym lub pojedynczymi dźwiękami na drugim manuale i pedale. W *rubatowym* wstępie faktura jest dość klarowna – chwilami brzmi pojedyncza linia melodyczna (prawa ręka) z dołączającymi się miękkimi akordami tła (w lewej ręce) lub pojedynczą frazą w pedale. Wrażenie jest takie, jakby melodia wyływała z ciszy i była otoczona pogłosem harmonicznym. W części *Maestoso* (i *Tutti*) faktura zagęszcza się: pojawiają się pełne akordy (tonalne i bitonalne), w układzie wielogłosowym (być może przypominającym fakturę hymnu czy chorale), wzmocnione z dołu głosem pedałowym. Ten fragment jest akordowy i homorytmiczny, co podkreśla jego deklamacyjny charakter. Kulminacja ta posiada fakturę akordową, trójwarstwową – oba manualy grają gęste akordy (w sumie 6–8 dźwięków w pionie) na tle pedału utrzymującego pojedyncze dźwięki. Taki układ daje potężne brzmienie organowe. W zakończeniu (po *Tutti*) faktura znów się przerzedza, by ostatecznie utwór kończył się pojedynczym długo wybrzmiewającym akordem C-dur rozłożonym na dwa manualy i pedał, pozostawionym do wybrzmienia (bez fermaty). Warto zaznaczyć, że zastosowano przejrzystą notację: gdy chce oddzielić warstwy brzmieniowe, przypisuje je różnym manualom (I, II) i pedałowi, co bardzo pomaga wykonawcy zrealizować zamierzone efekty. Ogólnie faktura jest czytelna i podporządkowana ekspresji – od efemerycznej monodii po pełny akordowy *tutti* i z powrotem.

Dynamika tej części jest ściśle związana z rejestracją organową i choć nie jest zanotowana (z wyżej wymienionych powodów), ale w partyturze można wyczytać pewne wskazówki dynamiczne. Początkowe *tempo rubato* implikuje raczej dynamikę *piano* lub *mezzo piano* – muzyka jest intymna, refleksyjna. Choć nie oznaczono tego explicit, ale sugeruje to charakter fraz i ubogi fakturalnie początek. Również rozdział już w pierwszym taktie na manual I i II sugeruje ważność (jasna sugestia gdzie jest melodia, a gdzie akompaniament) i różnicę dynamiczną pomiędzy nimi. Kulminacja *Maestoso* zdecydowanie brzmi jak *forte* – pełne akordy i uroczysty ton wskazują na wysoki poziom dynamiczny. Choć w partyturze nie pojawia się oznaczenie *forte* przy *Maestoso*, to kontekst rejestracyjny pełni tu taką rolę. Po *Maestoso* następuje powrót do *Tempo primo*, co wiąże się z dynamicznym *subito piano* lub chociaż *mezzo piano* dla kontrastu (co często się praktykuje: po głośnej kulminacji powrót do początkowej ciszy tworzy piękny efekt). Zakończenie utworu jest nawiązaniem do początku i fakturalnie, i dynamicznie. Można to zrozumieć programowo: cnoty, o których mówi motto, triumfują w pełni mocy. Dla wykonawcy oznacza to konieczność starannego zaplanowania dynamiki: począwszy od delikatnej ekspozycji, poprzez stopniowanie aż do *forte* w środku, cofnięcie do *piano* na koniec. Taka fala dynamiczna powinna być zrealizowana płynnie i proporcjonalnie – by *forte* było rzeczywiście wynikające z narracji muzycznej, a *piano* na początku i końcu odpowiednio introspektywne. W praktyce na organach realizacja dynamiki odbywa się głównie przez rejestrację i atak dźwięku (oraz użycie żaluzji manualu ekspresyjnego, jeśli jest dostępny), zatem organista musi te narzędzia wykorzystać do oddania zamierzonych kontrastów. Artykulacja w części pierwszej odgrywa istotną rolę w kształtowaniu fraz i wyrazu. We fragmentach *tempo rubato* wskazana jest artykulacja *legato cantabile* – melodia powinna płynąć jak śpiew, z miękkim łączeniem dźwięków, zwłaszcza w motywach sekundowych, które wyrażają „westchnienia”. Organista powinien zwrócić uwagę, by pomimo organowej natury instrumentu (bez naturalnej dynamiki w obrębie dźwięku) osiągnąć śpiewność poprzez *legato* i frazowanie. W towarzyszących akordach w lewej ręce zalecana jest artykulacja *non legato* (ale nie *staccato*) – akordy mogą być lekko oddzielane, by nie zlewały się w zbyt gęstą masę (szczególnie, że akustyka kościoła potrafi zamazać zbyt długo trzymane współbrzmienia). W części *Maestoso* artykulacja

staje się bardziej marszowa i zdecydowana. Akordy powinny być zagrane pełnym dźwiękiem, raczej portato niż ściśle legato, aby podkreślić ich rytmiczną siłę i pompatyczność. Wykonawca mógłby zadbać o czytelność akordów (np. nie zlewając ich pedantycznie, a nadając każde uderzenie akordu z osobna). Artykulacyjnie finał mógłby być traktowany *legatissimo*. *Summa summarum*, artykulacja pierwszej części cyklu oscyluje między *legato cantabile* (w refleksyjnych fragmentach) a akcentowanym *portato/marcato* (w fragmentach majestatycznych). Ta zmienność wspiera interpretację utworu – miękka artykulacja podkreśla serdeczność i humanitaryzm motta, zaś twardsza artykulacja w *Maestoso* – determinację i siłę moralnego przesłania.

Analiza pierwszej części *Trois inspirations pour l'orgue* wskazuje, że materiał wysokościowy organizowany jest wokół powracającej konfiguracji osiowej, utrwalanej przez repetycyjne pola harmoniczne w odcinku rubato (t. 1–7) oraz przez ich przekształcenie w kulminacyjnym *Maestoso* (t. 10–11). Oś nie przyjmuje postaci funkcjonalnej toniki, lecz relacyjnego centrum interwałowego stabilizowanego przez hierarchię rejestrową i wydłużenia rytmiczne w pedale. Kulminacja budowana jest poprzez zagęszczenie chromatyczne, politonalne nakładki i klasteryzację, a nie przez progresję dominantowo-toniczną. Końcowy akord C-dur nie pełni funkcji kadencyjnej, lecz stanowi krystalizację uprzednio wyłonionego pola grawitacyjnego, którego stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii fakturalnej i agogicznej. Struktura ma charakter strefowy, a mechanizmy napięcia i stabilizacji spełniają operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego.

8.4.2. Part 2 ...à dégrossir la pierre brute

(aby ociosać surowy kamień)

Podtytuł drugiej części sugeruje potrzebę nieustannego samodoskonalenia się, ciągłej, mozolnej pracy nad własnymi wadami oraz pozbywania się tych cech, które nie pozwalają człowiekowi funkcjonować w społeczeństwie. Cześć ta jest również odwołaniem do dzieła amerykańskiej rzeźbiarki Robbie Carlyle pt. „The Self-Made Man”. Druga część cyklu jest bardziej rozbudowana i dynamiczna niż część pierwsza (czas trwania ok. 4,5 minuty). Pod względem formalnym można ją opisać jako formę wieloodcinkową o wyraźnym programowym charakterze, w której proces agogiczno-dynamiczny oraz techniki przetworzeniowe (zwłaszcza retrogradacja) ilustrują symbolicznie pracę nad „ociosywaniem surowego kamienia”. Część ta ma następującą budowę:

- **t. 1–4 – Wstęp (introdukcja)** - odcinek wprowadzający realizowany wyłącznie w partii pedału. Pełni funkcję fundamentu brzmieniowego i retorycznego „postawienia materii” (surowego głazu): statyczny, ciężki, osadzony na basie, przygotowuje wejście odcinka A.
- **t. 5–12 – Odcinek A** - faktura homofoniczna: w prawej ręce prowadzona jest melodia, lewa ręka realizuje akordy, w pedale pojawia się nuta pedałowa stabilizująca harmoniczną całość. W tym fragmencie wyraźnie ustanawiany jest „porządek” materiału: melodii towarzyszy akordowa podpora, a stały fundament pedałowy działa jak oś ciężkości.
- **t. 13–30 – Odcinek B** - również dominująco homofoniczny, lecz o innym typie prowadzenia materiału: obie ręce realizują fakturę akordową, przy czym melodia jest ukryta (melodia wewnętrzna, ukryta linia w fakturze akordowej), a pedał również prowadzi linię melodyczną, która pełni jednocześnie rolę podstawy harmonicznego. Jest to ważna zmiana funkcjonalna: fundament harmoniczny nie jest już tylko statycznym, lecz nabiera cech ruchu kierunkowego (linia basowa/pedałowa „niesie” przebieg harmoniczny).
- **t. 31–59** - odcinek o charakterze fugata, oparty na temacie dwutaktowym, eksponowanym kolejno w głosach według zasad ekspozycji fugowej, a następnie poddawanego swobodnym przetworzeniom, w tym retrogradacji. Fragment ten nie tworzy samodzielnej fugi, lecz stanowi kontrapunkcyjne centrum formy i podporządkowanym dramaturgii programu.
 - **Temat** jest dwutaktowy, prezentowany kolejno w różnych głosach; w toku fugata pojawia się także jego retrogradacja (odwrócenie kolejności dźwięków w czasie).
 - **Ekspozycja** i kolejne wejścia tematu:
 - **Dux**: t. 31 – wejście tematu w sopranie (prawa ręka), od gis dwukreślnego. Jest to prezentacja tematu (dux) inicjująca odcinek fugowany.

- **Comes:** t. 33 – wejście w tenorze (lewa ręka), od cis razkreślnego. Funkcyjnie jest to odpowiedź (comes) w innym rejestrze; relacja interwałowa do pierwszego wejścia (gis → cis) tworzy typowy układ „odpowiedzi” w ekspozycji, choć w praktyce organowej i w idiomie tego utworu może mieć charakter zbliżony do odpowiedzi realnej.
- **trzecie wejście tematu:** t. 36 – wejście w basie (pedał), od gis małego (w pisowni). Domknięcie pierwszego segmentu ekspozycji przez sprowadzenie tematu do fundamentu basowego wzmacnia monumentalny charakter „pracy nad materią”.
- **Łącznik nr 1:** t. 37–38 – (łącznik ekspozycyjny); pełni rolę krótkiego mostu modulacyjno-motywicznego, porządkując rejestry i przygotowując kolejne wejścia.
- **Wejście tematu w sekundzie:** t. 39 – w alcie (lewa ręka), od a małego; rozszerza obsadę głosów i zagęszcza fakturę; może być rozumiane jako dalszy ciąg ekspozycji rozszerzonej (expansio expositionis) lub jako kolejny segment wejść tematycznych po krótkim łączniku.
- **Wejście tematu w basie:** t. 41 – w pedał, od E wielkiego (w pisowni); zmiana punktu startowego w basie intensyfikuje narrację (jak kolejne „uderzenia narzędzia”) oraz może sygnalizować przesunięcie harmoniczne w obrębie fugata.
- **Wejście tematu w sopranie:** t. 43 – w prawej ręce, od a razkreślnego; jest to kolejna prezentacja tematu w głosie górnym, wzmacniająca czytelność motywu w przestrzeni akustycznej.
- **Płynne przejście z tematu do retrogradacji tematu w sopranie:** t. 45 – dwutaktowa retrogradacja (odwrócenie kolejności dźwięków). W ujęciu kontrapunktycznym jest to wyraźna technika przetworzeniowa, nadająca fugatu charakter konstrukcyjny (praca nad materiałem muzycznym jako odpowiednik „obróbki kamienia”).
- **Retrogradacja tematu w basie:** t. 47 – w pedale, od E małego (w pisowni); przeniesienie retrogradacji do pedału dodatkowo uwypukla jej ciężar i retorykę „narzędziową”.
- **Retrogradacja tematu w alcie:** t. 49 – w lewej ręce, od a razkreślnego; kontynuacja „serii” retrogradacji w kolejnych głosach przypomina technikę prezentowania przekształceń tematu w formach fugowanych (zamiast klasycznej pracy przetworzeniowej w epizodach).
- **Łącznik nr 2:** t. 51–52 – krótki odcinek łączący, funkcjonalnie przerywający ciąg wejść i przygotowujący finalną partię wejść tematu w retrogradacji.
- **Retrogradacja tematu w basie:** t. 53 – w pedale, od G_{is} wielkiego (w pisowni); to wejście działa jak mocny „punkt ciężkości” przed końcowym finałem.
- **Retrogradacja tematu w tenorze:** t. 55 – w lewej ręce, od cis małego; domyka logicznie serię wejść retrogradowych w rejestrach pośrednich.
- **Epizod:** t. 57–59 – całkowite zerwanie z formą fugowaną: dwutaktowe pasáže gamowe z ukrytym tematem zrytmizowanym inaczej, po czym ostatni takt jako akord o funkcji retorycznej („znak zapytania”); ten moment działa jak gwałtowne odstonięcie „surowej materii” poza regułami, a zarazem jak formalna cezura przed lustrzanym odbiciem (retrogradacją) całych odcinków.
- **t. 60–76 – B '(retrogradacja ścisła części B – raku)** - odcinek B powraca w ścisłej retrogradacji (raku), czyli jako lustrzane odwrócenie następstwa wydarzeń w czasie; jest to kluczowy element architektoniczny: po fugatowym „opracowaniu” materiału następuje powrót do homofonii, ale w postaci rygorystycznie odwróconej, co wzmacnia ideę „obróbki” i „odwracania” bryły z różnych stron.
- **t. 77–84 – A '(retrogradacja swobodna – raku)** - odcinek A powraca w retrogradacji swobodnej: zachowana jest idea odwrócenia następstwa, ale z większą elastycznością w szczegółach fakturalnych (przeniesienia oktawowo); w efekcie słuchacz rozpoznaje „powrót” w sensie narracyjnym, ale nie jako mechaniczne powtórzenie.
- **t. 85–90 – Coda** - zwieńczenie, które domyka narrację i stabilizuje napięcia powstałe w fugatowym centrum oraz w odcinkach retrogradowych; Coda pełni funkcję „postawienia

Autoreferat - Adrian Robak

kropki”: po pracy (fugato i techniki przetworzeniowe) oraz po „odwróconym oglądzie” (B', A') następuje finalny gest formalny, odpowiadający zakończeniu procesu ociosywania.

Harmonia w tej części jest wyrazista i pełni ważną rolę w malowaniu nastroju pracy nad „surowym kamieniem”. W partyturze nie oznaczono znaków chromatycznych przy kluczu, choć centra tonalne mogą być percypowane w kręgu es-moll i H-dur i interpretację dramatycznego centrum fugato jako cis-moll. Zatem dla fugatta (wejścia od gis, cis, E) można wykazać jednak, że realne centrum wysokościowe i relacje tematyczne sytuują się w obszarze gis/cis/E, co może odczytać jako:

- rzeczywiste centrum w kręgu tonalności z krzyżakami (np. cis-moll / gis-moll) albo
- zapis/enharmonię, w której gis i cis funkcjonują jako odpowiedniki as i des (czyli wciąż możliwy jest „bemolowy” kontekst notacyjny, ale opisany inną nomenklaturą dźwięków),
- bądź też język harmoniczny nie opiera się stabilnie na jednej tonacji, tylko wykorzystuje centrum dźwiękowe i stałe punkty odniesienia.

Z perspektywy funkcjonalnej istotne pozostają zjawiska, które zachowują ważność także po tej korekcie:

- rola stałych dźwięków fundamentu (długie wartości w pedale) jako „materii” (tutaj dźwięk es),
- narastanie dysonansowości przez tarcia między basem a akordami w manualach,
- przechodzenie od odcinków bardziej stabilnych harmonicznie (A, B) do odcinka o wzmożonej aktywności kontrapunktycznej (fugato), gdzie zmiana rejestrów wejść tematu i ich transpozycji tworzy wrażenie intensywnej „obróbki” materiału,
- rola akordu w t. 59 jako retorycznego zawieszenia: brzmienie o niejednoznacznej funkcji kadencyjnej („znak zapytania”) działa jak zatrzymanie procesu i ustawienie symetrii (przejście do retrogradacji dużych odcinków).

W odcinku A (t. 5–12) harmoniczna stabilizacja wynika z homofonii i obecności nuty pedałowej: akordy w lewej ręce osadzają melodię prawej ręki na wyraźnej podstawie. W odcinku B (t. 13–30) fundament staje się bardziej „linearny”: pedał prowadzi przebieg melodyczny, co zwykle zwiększa poczucie kierunku harmonicznego (nawet jeśli język akordowy jest chromatyzujący). W fugatowym centrum (t. 31–59) harmoniczność ulega „zróznicowaniu przez kontrapunkt”: kolejne wejścia tematu w różnych głosach i rejestrach, a następnie ich retrogradacje, wytwarzają zmienny układ konsonansów i dysonansów, typowy dla fugowanych odcinków o dużej gęstości. W B 'i A ' (retrogradacje) harmonia odzyskuje bardziej „blokowy” charakter homofoniczny, ale odwrócenie następstwa zdarzeń powoduje inne rozłożenie napięć w czasie: to, co wcześniej było dojściem, staje się „odchodzeniem”, i odwrotnie.

Jeżeli chodzi o problematykę wykonawczą to część druga tego cyklu stawia przed organistą wyzwania natury technicznej i wyrazowej, odmienne od części pierwszej. W tej części szczególnie ważne są: kontrola narracji, czytelność faktury, precyzja w odcinkach fugowanych oraz umiejętne prowadzenie napięcia w odcinkach retrogradacyjnych. We wstępie (t. 1–4, pedał solo) kluczową jest jakość ataku i nośność dźwięku. Pedał powinien brzmieć stabilnie, bez pośpiechu, z pełnym ciężarem. Warto zadbać o absolutną równość utrzymania dźwięku i świadome „retoryczne” frazowanie (nawet jeśli to tylko głos basowy), bo ten fragment ustanawia dramaturgię „materii”. W odcinku A (t. 5–12) i w tej homofonicznej fakturze priorytetem jest wyeksponowanie melodii prawej ręki przy zachowaniu klarownych akordów lewej ręki. Nuta pedałowa musi być traktowana jak oś: nie może się „chwiać” rytmicznie, bo cały sens faktury opiera się na kontraście: stabilny fundament – melodia + akordy. Tu szczególnie ważny jest balans rejestracji (melodia nie powinna ginąć w akordach). Kolejny odcinek czyli B (t. 13–30) wprowadza melodię, która nie jest znacząco ukryta w fakturze akordowej, zatem organista w łatwy sposób może ją wydobyć agogiką mikrofrazy, artykulacją i minimalnym różnicowaniem ciężaru dotyku (cantus in textura). Jednocześnie pedał, prowadzony melodycznie, powinien być czytelny jako linia kierunkowa. To fragment, gdzie „podstawa” przestaje być statyczna i zaczyna „pracować”. W Fugato (t. 31–59) pojawia się najwyższy poziom odpowiedzialności kontrapunktycznej, ponieważ każde wejście tematu powinno

być rozpoznawalne barwowo i artykulacyjnie, a rejestry i manuały warto dobrać tak, aby odróżnić głosy (szczególnie gdy temat przechodzi do pedału). Łączniki (t. 37–38 i t. 51–52) trzeba potraktować jak śpiewne epizody: ich zadaniem jest nie tylko „przejście”, ale też rozładowanie/przekierowanie napięcia przed następnym wejściem. W momentach retrogradacji (t. 45 i dalej) wykonawca powinien podkreślić, że jest to ten sam temat „odwrócony w czasie” – można to zrobić czytelną artykulacją i wyraźnym prowadzeniem łuku frazy. W t. 57–59, gdzie następuje zerwanie z fugatową logiką, wykonawca powinien pokazać kontrast: pasaże gamowe muszą być równe (w oktawach; lewa i prawa ręka), a jednocześnie znacząco inne w geście od poprzedniej dyscypliny tematycznej. Akord w t. 59 powinien zabrzmieć jako retoryczne zawieszenie, z pełną kontrolą intonacji akordowej i z wybrzmieniem (jak „pauza znaczeniowa” przed lustrem retrogradacji). W retrogradacjach odcinków B i A (t. 60–84) kluczowe jest „czytanie formy wstecz” tak, aby słuchacz miał poczucie spójności, a nie przypadkowego ciągu. W retrogradacji ścisłej (B) warto zachować większą regularność i „mechaniczność” (co dobrze koresponduje z programem tej części), natomiast w retrogradacji swobodnej (A) można pozwolić sobie na subtelniejsze rubata frazowe i bardziej „ludzki” oddech. Coda (t. 85–90) powinna domknąć proces: albo przez stabilizację brzmienia i retoryczny finał, albo przez kontrolowane „wygaśnięcie” napięcia. W obu przypadkach ważne jest świadome doprowadzenie do jednoznacznego zakończenia narracji. W kontekście rejestracji i dynamiki pozostaje aktualna zasada programowa: ciężkie, ciemniejsze brzmienie dla ustanowienia materii (wstęp, początek A), większa czytelność i selektywność rejestrów w fugato (tak, by temat był rozpoznawalny) i ostatecznie możliwość stopniowego rozświetlania i intensyfikacji w kierunku kulminacji i domknięcia procesu.

Tytuł drugiej części cyklu – „...à dégrossir la pierre brute” – wprost odwołuje się do jednej z najbardziej znanych metafor braci w fartuszkach. „Dégrossir la pierre brute” oznacza dosłownie „ociosywać surowy kamień”. W miejscach zgromadzeń tych braci „kamień surowy” symbolizuje ludzką niedoskonałą naturę, nad którą adept ma pracować, by uczynić ją „gładszą”, lepszą, gotową do wbudowania w gmach duchowej świątyni. Innymi słowy, chodzi o proces samodoskonalenia poprzez usuwanie własnych wad – odrąbywanie tego, co chropowate (wady, namiętności), by z surowej bryły stać się doskonałym kamieniem (człowiekiem cnotliwym). W autorskim ujęciu formalnym program ten zyskuje wyjątkowo czytelną „architekturę pracy”:

- wstęp pedałowy (t. 1–4) jest obrazem samej materii: fundament, ciężar, bryła,
- odcinek A (t. 5–12) to pierwszy etap pracy: melodia jako „linia działania”, akordy jako „narzędzie”, a stały pedał jako „opór kamienia”,
- odcinek B (t. 13–30) pogłębia narrację: fundament zaczyna się poruszać (pedał melodyczny), co można rozumieć jako „zmianę perspektywy” w obróbce, obracanie bryły i wydobywanie nowych kształtów,
- fugato (t. 31–59) jest muzycznym odpowiednikiem intensywnej pracy warsztatowej: temat (dwutaktowy) pojawia się kolejno w różnych głosach jak seria powtarzalnych, metodycznych uderzeń, a następnie podlega retrogradacji, co symbolicznie odpowiada oglądaniu i obrabianiu kamienia z drugiej strony, w odwróconej kolejności działań; włączenie retrogradacji w wielu głosach wzmacnia wrażenie pracy systematycznej i wieloetapowej,
- zerwanie z formą w t. 57–59 (pasaże gamowe i akord-zawieszenie) to moment „pęknięcia formy” lub przerwania dyscypliny narzędzia: jak nagłe osunięcie, odprysk, albo wewnętrzny kryzys/zwątpienie w procesie samodoskonalenia; akord „znak zapytania” działa jak retoryczne zawieszenie sensu,
- B i A jako retrogradacje całych odcinków (t. 60–84) stają się symbolicznym „powrotem” i weryfikacją: praca nie jest liniowa, trzeba wracać, poprawiać, odwracać czynności, sprawdzać gładkość powierzchni; ścisła retrogradacja (B) przypomina rygor rzemiosła, a swobodna (A) – moment osobistej, ludzkiej refleksji,
- coda (t. 85–90) domyka proces: kamień zostaje „postawiony”, praca kończy się gestem finalnym.

Z perspektywy symbolicznej druga część cyklu jest afirmacją idei pracy nad sobą. Dla wielu ciosanie kamienia to codzienny trud usuwania własnych wad – utwór przekłada to na język

dźwięków, oddając zarówno mózół pracy (asceza, dyscyplina), jak i satysfakcję z postępu. Dla organisty kluczem jest zrozumienie tej narracji: grając *Part 2 ...à dégrossir la pierre brute*, powinien myśleć o niej jak o muzycznej opowieści z czytelnymi obrazami. Każdy element – typ faktury, gęstość kontrapunktu, retrogradacje, kontrast „dyscyplina–zerwanie” – ma tu sens obrazowy i symboliczny. Jeśli organista świadomie to pokaże (np. wyraźnie artykułując temat w fugato, różnicując charakter łączników i podkreślając retorykę akordu w t. 59), słuchacz łatwiej uchwyci przesłanie.

Rytmika jest jednym z głównych czynników organizujących narrację. Wstęp (t. 1–4) ma charakter ciężki i statyczny, wynikający z samej natury pedału solo i wartości synkopowanych. W odcinku A rytmika wspiera kantylenowość melodii (prawa ręka) na tle akordowego pulsu lewej ręki, przy stabilności nuty pedałowej. W odcinku B rytmika zyskuje bardziej „blokowy” charakter w rękach (akordowość) przy jednoczesnym kierunkowym ruchu pedału. W fugato (t. 31–59) rytmika staje się nośnikiem dyscypliny kontrapunktycznej: temat dwutaktowy, powtarzany w kolejnych głosach, tworzy wyraźne punkty artykulacyjne narracji, a łączniki (t. 37–38 i t. 51–52) działają jak fragmenty (choć liryczne) rozprężenia. Zerwanie w epizodzie (t. 57–59; pasaże gamowe) tworzy kontrast rytmiczny; zamiast tematycznej regularności pojawia się gest wirtuozowski i „nieprzewidywalny”, zwieńczony akordem-retorycznym.

W tej części melodyka ma dwa oblicza. Po pierwsze, w odcinku A mamy melodię jawnie prowadzoną w prawej ręce. Po drugie, w odcinku B melodia przyjmuje postać ukrytą (melodia wewnętrzna w fakturze akordowej) oraz postać wyraźnej linii pedału, która staje się podstawą harmoniczną. W fugato melodyka jest ściśle tematyczna: dwutaktowy temat stanowi główny nośnik pamięci muzycznej, a jego retrogradacje (w sopranie, basie, alcie, tenorze) są równoprawnymi wariantami przetworzeniowymi. Odcinek t. 57–59 wprowadza melodykę figuracyjną (pasaże gamowe) z „ukrytym” tematem zrytmizowanym inaczej, co wzmacnia wrażenie chwilowej utraty formy, ale nie utraty tożsamości materiału.

Harmonika jest podporządkowana narracji i symbolice pracy. Stabilizacja w homofonii (A i B) w centrach tonalnych e-moll, gis-moll, H-dur (w A), później es-moll, Ces-dur, E-dur (w B), intensyfikacja napięć w odcinku fugowanym (centra cis-moll i gis-moll) przez nakładanie się wejść tematu oraz ich retrogradacji, a następnie szczególnie istotny akord t. 59 jako punkt zawieszenia funkcji. W B i A przetarasowanie napięć w czasie wynika z samej retrogradacji: to samo „co”, lecz inne „kiedy”, a więc inna dramaturgia harmoniczna.

Agogika w tej części powinna być prowadzona architektonicznie, zgodnie z logiką odcinków: większa stabilność w A i B (czytelność melodii i akordowości), wyraźna „dyscyplina tempa” w fugato (żeby temat był rozpoznawalny), mocne retoryczne zatrzymanie/uwypuklenie akordu w t. 59, a następnie świadome kształtowanie „odwróconego czasu” w retrogradacjach (B', A') – tak, by słuchacz nie stracił poczucia kierunku.

Kolorystyka organowa powinna wspierać ideę tej części (choć nie jest zapisana z wymienionych wcześniej względów). Wstęp mógłby być „ciemny”, tworzyć fundament (16 'w pedale, pełniejsze 8'). W odcinku A, gdzie następuje klarowna ekspozycja melodii barwy (i dobra głosy) sprzyjająca kantylenie po stronie prawej ręki). W odcinku B potrzeba większej selektywności i nośności linii pedału (by bas „prowadził”). W Fugato można zaproponować rozróżnienie głosów (inne manualy/rejestry lub przynajmniej różnicowanie artykulacyjne, by temat w kolejnych głosach był czytelny). W retrogradacjach powinna nastąpić konsekwencja barwowa pozwalająca „rozpoznać” odcinki w lustrzanym przebiegu. Coda to domknięcie czyli albo wzmocnienie pełni brzmienia, albo kontrolowane uspokojenie – zależnie od idei zakończenia w cyklu.

Faktura zmienia się od monodyczno-fundamentalnej (pedał solo) przez homofonię z melodią w sopranie (A), następnie przez homofonię akordową z melodią ukrytą i aktywnym basem (B), do faktury fugowanej (fugato), gdzie temat przechodzi przez kolejne głosy i ulega retrogradacji. Następnie następują retrogradacje całych odcinków (B', A'), co jest rzadkim i bardzo znaczącym rozwiązaniem formalnym: faktura homofoniczna zostaje „odwrócona w czasie” jako całość.

Dynamika powinna podkreślać dramaturgię programu. Ciężar i stabilność na początku, większa intensywność i napięcie w centrum fugowanym, szczególne zaakcentowanie akordu w t. 59 (retoryczny punkt ciężkości), a następnie świadome budowanie drogi do domknięcia w codzie.

Kontrasty dynamiczne mogą być wspierane zmianami rejestracji, ale ważne jest, by nie zamazać czytelności tematu w fugato.

Artykulacja różnicuje warstwy:

- w A: cantabile w melodii, klarowne akordy w lewej ręce, stabilne utrzymanie pedału,
- w B: precyzyjna pochody akordowe z wydobyciem melodii ukrytej oraz śpiewność (lub przynajmniej kierunkowość) pedału,
- w fugato: artykulacja tematyczna (czytelne początki tematu i jego kontury), odróżnienie łączników jako epizodów, podkreślenie retrogradacji jako „tego samego, ale odwróconego”,
- w t. 57–59: wyraźny kontrast (pasaże równe, akord końcowy jako gest retoryczny).

Nawiązanie do wytężonej pracy „w kamieniu” czyli nad ludzkim charakterem w muzycznej strukturze ma odzwierciedlenie w zastosowanej technice retrogradacji z nielicznymi zdobieniami (kompozycja ta to swoisty „łuk” wyrazowo-harmoniczny).

Analiza Part 2 ...à dégrossir la pierre brute pozwala wskazać realnie działające centrum grawitacyjne w postaci relacji *gis-cis*, eksponowanej w fugacie poprzez kolejne wejścia tematu (t. 31–43) oraz jego retrogradacje (t. 45–55), a także wzmacnianej rejestrowo w partii pedału. Oś ta nie funkcjonuje jako tonika funkcyjna, lecz jako relacyjny biegun napięciowy, wobec którego lokowane są pola chromatyczne i transpozycyjne. Napięcie budowane jest przez zagęszczenie kontrapunktyczne, intensyfikację ruchu półtonowego i multiplikację wejść tematu, nie zaś przez progresję dominantowo-toniczną. Moment t. 59 stanowi zawieszenie funkcji, a nie kadencję. Stabilizacja formalna dokonuje się poprzez redukcję energii w retrogradacjach B' i A' oraz domknięcie w kodzie, które przywraca pole referencyjne bez realizacji teleologii tonalnej. Tym samym część ta spełnia operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego: brak kadencyjności, obecność osi odniesienia, narastanie napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie oraz stabilizację przez reorganizację energii.

8.4.3. Part 3 ...et dépouillé de mes métaux

(i ogołocony z mych metali)

Ostatnia część cyklu odwołuje się do potrzeby wyciszenia, zamknięcia się na zgiełk, odrzucenia brzęku „metali” utożsamianych z mieniącym, oślepiającym pieniądzem (początkowa część kompozycji). Znalezienie owego sanktuarium, przestrzeni *sacrum* rozumianej nie tylko w sposób teozoficzny (finał tej części) realizuje potrzebę odcięcia się od szaleńczego świata zależności, rywalizacji i niskich pobudek. Potrzeba obcowania z i w *sacrum*, z różnymi symbolami i odwołanie się do zdolności kontemplacyjnych człowieka emanuje w prostocie klasztorowych układów dźwiękowych i ma charakter transcendentny. Dla każdego owa transcendencja rozumiana jest inaczej (widzieć ją można w np. teistycznych i spersonifikowanych istotach wyższych, nieteistycznych systemach filozoficznych czy potędze natury), ale sama potrzeba obcowania z nią czyni ją ponadnarodową, ponadkulturową, ponadwyznaniową - uniwersalną. Część ta prezentuje zorganizowaną i charakterystyczną strukturę, która od pierwszych taktów ustanawia podstawowe zasady organizacji materiału dźwiękowego oraz definiuje specyficzny, autorski idiom brzmieniowy dla muzyki organowej. Pod względem formalnym część ta stanowi wyrazisty przykład formy sekcyjno-wariacyjnej, gdzie zasadniczą osią jest kontrast między synkopowanymi strukturami akordowymi w lewej ręce a ruchliwą, wirtuozowską figuracją w prawej ręce, dopełniany przez pojawiającą się stopniowo melodykę w głosie pedałowym. Mikroforma opiera się na ścisłych powtórzeniach cztero- lub ośmiotaktowych schematów, co tworzy wrażenie pulsujących bloków dźwiękowych. Makroforma natomiast, obejmująca całość tej części, ukazuje proces stopniowej ewolucji i intensyfikacji: od prostego, niemal minimalistycznego powtarzania motywów, poprzez wprowadzenie samodzielnej linii pedału, aż po fazę przetworzeniową z modyfikacjami harmonicznymi, agogicznymi i fakturalnymi, by finalnie zmierzać ku wyciszeniu i zawieszeniu. Struktura ta nie ma charakteru symetrycznego rondo, lecz jest formą przekomponowaną z cyklicznymi powrotami podstawowych elementów fakturalnych, co nadaje całości charakter procesualny i medytacyjny. Analiza makroformalna (sekcje i forma) ukazuje następującą strukturę:

Autoreferat - Adrian Robak

A(16) – A'(16) – B(16) – A''(9) – C(10) – A'''(8) – Coda(29)
(liczby = takty: A 1–16, A' 17–32, B 33–48, A'' 49–57, C 58–67, A''' 68–75, Coda 76–104)

Opis sekcji i rozwoju (powiązany ze schematem)

A (t. 1–16) – Ekspozycja mechanizmu:

- ustanowienie dwóch „motorów” utworu: M1 (migotanie prawej ręki) + M2 (synkopowany akord lewej ręki).
- druga połowa (9–16) to wariacja barwowa (klaster + zmiana najwyższego składnika w migotaniach prawej ręki), bez zmiany jeżeli chodzi o fakturę.

A' (t. 17–32) – Wariacja z narracją basu:

- utrzymanie faktury z A, ale dodanie M3 (melodia pedału) czyni z tego odcinka wzmocnioną dramaturgicznie repetycję: to nie kopia, tylko „A z linią znaczeń”.

B (t. 33–48) – Przetworzenie / kulminacja:

- gęstsza zmienność harmoniczną (klastery, akord zmniejszony, kwartsektowe zawieszenia),
- rosnąca rola pedału jako czynnika „retorycznego”,
- punkt kulminacyjny: t. 45–48 (poco rit. + 3/8 + pasaż w górę) — to kulminacja agogiczno-rejestrowa i zarazem „brama” do powrotu.

A'' (t. 49–57) – Powrót z przesunięciem kolorystycznym:

- rozpoznawalny powrót M1, ale lewa ręka przenosi akcent w nowe barwy (akordy A-dur z dodaną sekundą wielką - G-dur - Ges zwiększony z dodaną sekundą wielką) – bardziej „planowo-modalne” niż „tonalne”.

C (t. 58–67) – Epizod kontrastowy:

- zmiana ról fakturalnych (klastery/akordy w prawej ręce, ukryta melodia w figuracji),
- spowolnienie (rit.) i *crescendo* jako przygotowanie,
- t. 65–67: najbardziej „kantylenowy” moment a zarazem kulminacja tej części, stabilizowany pedałem F — wyraźny kontrast ekspresyjny.

A''' (t. 68–75) – Rekapitulacja „Tempo primo”:

- powrót „migotań” i ostinatowego akordu, ale z wyraźnym dążeniem ku C_{is} w pedale; działa jak ponowne ustanowienie porządku po epizodzie.

Coda (t. 76–104) – Domknięcie przez stazę i polifonizację:

- redukcja ruchu (*fermata*, długie dźwięki),
- następnie „zamrożenie” na *h*¹ i akordzie cis-moll z dodaną sekundą wielką,
- wprowadzenie tematu pedału Cis–E–H i jego imitacji w manuałach (t. 88–99),
- finalne zagęszczenie klastrowe w partii lewej ręki i finalna *fermata* (t. 100–104): koniec jako zatrzymanie energii, nie „kadencja”.

Analiza harmoniczna ujawnia język dźwiękowy oscylujący pomiędzy rozszerzoną tonalnością, swobodną atonalnością a swobodną modalnością. Dominują współbrzmienia oparte na trybie molowym z charakterystyczną dodaną sekundą, tworzące kolorystyczne, dysonansowe napięcie. Akord cis-moll z dodaną sekundą (*dis*) funkcjonuje jako swego rodzaju centrum sonorystyczne, punkt odniesienia, który podlega transpozycjom i modyfikacjom. W trakcie rozwoju pojawiają się inne struktury, jak klastery sekundowe, akordy zmniejszone i zwiększone, oraz przejściowe odniesienia do innych centrów tonalnych (A-dur, G-dur, Ges-dur). Harmonia pełni tu funkcję kolorystyczno-ekspresyjną bardziej niż funkcjonalną; jej celem jest kreowanie specyficznego nastroju zawieszenia, niepokoju i oczyszczenia. Pojawiające się w pedale linie melodyczne, często zbudowane z czystych interwałów oktawy lub melodia tak ukształtowana jest tak, że kolejnej jej składniki są przeniesione oktawowo (w górę lub w dół). Mogą być te interwały odczytywane jako symboliczne przywrócenie pierwotnej czystości, kontrastujące z chromatycznym bogactwem i napięciem partii w obu manuałach. W założeniu ogólnym język harmoniczny utworu jest *postfunkcyjny* (często „statyczny” i kolorystyczny), ale w wielu miejscach zachowuje czytelne centra

Autoreferat - Adrian Robak

grawitacji (zwłaszcza cis-moll/Cis), do których materiał regularnie wraca. Klasyczna funkcyjność bywa tu zastępowana przez:

- akordy *ostinato* (lewa ręka),
- stały dźwięk/pedał w basie,
- planowanie klastrów / współbrzmień addytywnych,
- napięcie realizowane przez gęstość dysonansu, rejestr i rytmikę oraz ich redukcję.

Można wyróżnić pola harmoniczne:

- (A1) t. 1–8: pole *cis-moll* (z dodaną sekundą wielką, dźwięk *dis*) – statyka i napięcie wewnętrzne
 - Lewa ręka: dwa synkopowane akordy cis-moll + sekunda wielka, motyw *ostinaty* przez całe 8 taktów.
 - Funkcja: nie tyle klasyczna tonika, ile „tonika barwowa” (akord centralny) – stały fundament napięcia, bo dodana sekunda utrzymuje permanentną dysonansowość.
 - Prawa ręka: figura kwintowo-kwartowa (*h-fis*) w tremolowym/bariolage’owym ujęciu to ornament strukturalny, który *nie rozwiązuje* dysonansów, tylko je podtrzymuje (ciągłe „drżenie” barwy).
- (A2) t. 9–16: odchylenie chromatyczne/alteracyjne” – *cis-dis-e-fis* jako klaster
 - Lewa ręka przechodzi z akordu cis-moll z dodaną sekundą wielką do klastra *cis-dis-e-fis*. To w praktyce „poszerzenie” cis-moll o chromatykę (*dis* jako napięcie/alteracja, *e* jako tercja mollowa, *fis* jako kwarta).
 - Prawa ręka: zmiana dźwięku szczytowego ($h^2 \rightarrow ais^2$) działa jak mikro-alteracja barwy (wrażenie przesunięcia osi interwałowej i „przyciemnienia/zaostrenia” napięcia).
 - Funkcyjnie: nadal dominująca grawitacja *cis*, ale bardziej „elektryczna”, bo gęstość półtonów rośnie.
- (A1' z basem) t. 17–24 i (A2' z basem) t. 25–32: ta sama harmonia, ale *uaktywniona linią pedału*
 - Partie lewej i prawej ręki wracają odpowiednio do materiału t. 1–8 oraz 9–16, natomiast pedał wprowadza melodykę nonowo-oktawową (*fis/E*, *e/Dis*, *dis/Cis*...), czyli w praktyce profil zejściowy z wyraźnymi „stopniami” (*fis* → *e* → *dis* → *cis*).
 - To przedstawia percepcję funkcji: akordy lewej ręki stają się tłem, a *kierunek napięciowy* przejmuje linia basu (model myślenia późnoromantyczno-organowy: „harmonia jako wynik przecięcia pól z linią basu”).
 - Kluczowy efekt: quasi-kadencyjność bez kadencji — słyszymy „zmiernie” ku *Cis*, choć bez klasycznego V-I.
- (B) t. 33–44: część przetworzeniowa – zmiany jakości współbrzmień i nowe „akordy-kolory”; w tej strefie nie tyle zmienia się metrum/rytm (nadal 2/8), ile materiał harmoniczny i jego „temperatura”:
 - t. 33–36: klaster w lewej ręce *h-cis-dis-e* wraz z kwartową figuracją (*gis/ais/dis*) w prawej ręce. To jest wyraźna kolorystyka kwartowo-sekundowa (quasi-modalna / syntetyczna), która „rozszerza” cis-moll w stronę brzmień planowych.
 - Funkcja: pole napięcia (bez jednoznacznego rozstrzygnięcia), wspierane przez pedał, który prowadzi linię *Ais-H*, potem *Fis*.
 - t. 37–40: w lewej ręce realizowany akord *ais* zmniejszony z dodaną sekundą małą (*h*) – akord zmniejszony z dołożoną sekundą jest z definicji niestabilny; w języku postromantycznym działa jak generator napięcia, nie jako klasyczny dominantowy akord prowadzący. Pedał (*E-Dis*, potem *Dis-E-Dis*) wzmacnia półtonową retorykę (*E/Dis* jako wzmaganie napięcia).
 - **t. 41–44**: partia lewej ręki wraca do cis-moll z septymą małą (w II przewrocie, z dźwiękiem *h*) — współbrzmienie wyraźnie „toniczne”, ale *zawieszona* przez septymę i pozycję kwartseksową.

Autoreferat - Adrian Robak

Pedał prowadzi dwugłos (Cis + cis/dis): to bardzo istotne, bo Cis jako stały dolny głos działa jak oś *tonalna*, a górny głos (cis ↔ dis) tworzy migotliwe napięcie sekundowe.

- (B' / kulminacja agogiczna) t. 45–48: „poco rit.” + jedyny takt w metrum 3/8
 - partia prawej ręki: kwartowe migotania (e–fis–h..., potem dis–fis–h...) i w t. 48 pasaż gamowy w górę.
 - partia lewej ręki: utrzymuje cis-moll z septymą (jak t. 41–44), czyli harmoniczny „stelaż” pozostaje, a dramaturgię buduje agogika + metrum + rejestr.
 - partia pedału: *Cis–Dis–E–Fis* ćwierćnutami — to wyraźny gest kierunkowy, który pełni rolę dominującej kulminacji formalnej (nie przez akord V, tylko przez „wznoszącą skalę basową” i zagęszczenie faktury).
- (A3) t. 49–57: powrót do materiału początkowego, ale z „kolorami równoległymi” (A-dur, G-dur, Ges-dur)
 - t. 49–52: prawa ręka realizuje partię z początku, lewa ręka przechodzi na akord A-dur z dodaną sekundą wielką (*h*); to tworzy efekt **modalno-polimodalny**. Pedał (od t. 50: *Gis–Fis–A*) dodatkowo wprowadza własny motyw (napięcie między A-dur a *Gis*).
 - t. 53–57: w partii lewej ręki: G-dur z dodaną sekundą wielką (*a*), potem Ges-zwiększony z dodaną sekundą wielką (*as*). To jest bardzo wyraźna chromatyczna progresja (A → G → Ges) i kolorystyczna zmiana stopnia fundamentu przy stałym ruchu figuracyjnym (prawej ręki). W pedale wprowadzone jest długie *H* jako oś (niemal jak nuta pedałowa), co czyni z tego przesunięcia akordowego (G → Ges) warianty jednego pola napięcia zamiast modulacji w sensie tonalnym.
- (C / „most” i rekontekstualizacja) t. 58–67: spowolnienie/rit + crescendo, a potem „kantylenizacja”
 - t. 58–64: następuje *odwrócenie ról*: w partii prawej ręki występują klaster/akordy, a druga ręka prowadzi figurację oscylacyjną z ukrytą melodią kontrapunktującą pedał. Pojawiają się akordy: E-dur, *gis*-moll z dodaną sekstą(II przewrót, seksta *e*), cis-moll z dodaną sekundą wielką (*dis*), A-dur z dodaną sekundą wielką (I przewrót, sekunda *h*), G-dur (II przewrót). To brzmi jak ciąg mediantowo-planowy (E ↔ *gis*-moll ↔ cis-moll ↔ A ↔ G), gdzie funkcje są „kolorami” wokół osi Cis/H.
 - t. 65–67: wyraźny epizod „śpiewny”: prawa ręka prowadzi w górnym głosie *c–d*, *d–f*, *f*, a pedał trzyma dźwięk *F* przez trzy takty (w zasadzie cztery licząc od t. 64). Harmonicznie: g-moll/B-dur/Es-dur/As-dur — czyli nagłe przejście do obszaru z bemolami przy stałym dźwięku *F* w basie: tu można odczytać to jako czasowe centrum *F* (znów nuta pedałowa) i kolorystyczny „oddech” od świata *Cis*.
- (A4 / rekapitulacja z „Tempo primo”) t. 68–75: powrót „migotań” i ostinata, wzmocnione przyspieszeniem
 - prawa ręka prowadzi stałą figurację (*fis–h* i tak dalej)
 - lewa ręka realizuje stały akord tercjowo-kwartowy (dis–fis–gis–cis) — osadzony wokół *Cis*.
 - pedał prowadzi dwugłos i znów melodykę opadającą, która wraca do *Cis* (t. 74–75 *legato* *Cis*).
 - To działa jak rekapitulacja pola cis: materiał z A zostaje „wzmocniony” przez narrację w pedale i przez agogikę (poco accel. → Tempo primo).
- (Coda / *staza*) t. 76–104: redukcja ruchu, „zamrażanie” harmonii i imitacje motywu pedału
 - t. 76–78: w partii prawej ręki wygaszane są figurację do dłuższych wartości i wprowadzona jest fermata; w partii lewej ręki następuje przechodzenie z akordu tercjowo-kwartowego do cis-moll z dodaną sekundą wielką (z fermatą). To jest punkt kadencyjny typu „organowego”: nie V–I, tylko *zatrzymanie czasu* na akordzie-centrum.
 - t. 79–87: długie *h*¹ w prawej ręce (potem sukcesywne dołączanie dźwięków *cis*², *dis*² → klaster), w lewej ręce legowany akord cis-moll z dodaną sekundą wielką.

- t. 88–99: pojawia się motyw pedału Cis–E–H i jego imitacje w obu manualach (t. 91–96 i dalej). Harmonia zostaje „zawieszona” na cis-moll z dodaną sekundą wielką, a forma buduje się przez kontrapunkt i warstwowanie imitacyjne.
- t. 100–104: finalna *staza*: w partii prawej ręki legowane *h'* aż do fermaty, w partii lewej ręki budowany jest klaster *cis–dis–e (+gis)* i finalnie znów cis-moll z dodaną sekundą wielką z *fermatą* budująca napięcie bez ruchu harmonicznego (to jest klasyczna technika gradualnej addycji interwałów od prymy i tercji, przed sekundę do klastra, następnie kwintę i akord cis-moll z dodaną sekundą wielką). W partii pedału *E → H* i ten ostatni dźwięk legowany do końca (*fermata*).
- Efekt: domknięcie przez oś Cis/H, a nie przez klasyczną kadencję.

Podsumowując: dominuje harmonia z dodanymi sekundami i septymami, klastry wąskozakresowe, konstrukcje kwartowo-tercjowe i akordy w przewrotach niekadencyjnych (zwłaszcza kwartsektowe jako „zawieszenia”). W swym wyrazie ukształtowania harmonicznego-melodycznego prowadzą do powstania stałego „migotanie” (prawa ręka), a akordy synkopowane (lewa ręka) i linie pedału tworzą obraz napięcia permanentnego, które rozładowuje się nie „rozwiązaniem”, lecz redukcją ruchu i fermatami (t. 76–78, 104).

Rytmika fragmentu jest zdominowana przez kontrast między drobnymi wartościami w prawej ręce (trzydziestodwójki), a synkopowanymi, ciężkimi akordami w lewej ręce. Stałe metrum 2/8, z jednym wyjątkiem (takt 48 w 3/8), nadaje muzyce jednostajny, pulsujący charakter, który jednak nie jest mechanicznym tykaniem, lecz organicznym drżeniem. Synkopy i wartości legowane przez takt zaburzają prosty puls, wprowadzając uczucie niestabilności i zawieszenia. Melodyka w tradycyjnym sensie jest zredukowana do minimum w partiach manualów, gdzie dominuje figura oscylacyjna (pełniąca rolę fakturalno-kolorystyczną). Prawdziwa linia melodyczna pojawia się w głosie pedałowym, przybierając formę powolnej, kantylenowej melodii, często podwajanej w oktawie, co nadaje jej monumentalny, chorałowy charakter. Ta melodyka pedału ujawnia z czasem motyw (*cis–e–h*), podlegającym imitacjom i przekształceniom w partiach prawej i lewej ręki.

Faktura jest wyraźnie trójwarstwowa i polifoniczna w swoim zamierzeniu. Górny plan (prawa ręka) to ciągła, migotliwa tkanka dźwiękowa, rodzaj organowego *tremola* lub *bariolage*, które tworzy świetlistą, niestabilną powłokę. Środkowy plan (lewa ręka) pełni rolę harmonicznego fundamentu i rytmicznego szkieletu poprzez synkopowane akordy. Dolny plan (pedał) wprowadza element linearny i melodyczny, stanowiąc przeciwagę dla wertykalnych struktur z manualów. W późniejszych taktach faktura ulega rozrzedzeniu, redukując się do pojedynczych dźwięków, dwudźwięków lub wąskozakresowych klasterów, co symbolicznie oddaje proces „ogółocenia”. Dynamika jest opisana szczerkowo, ze względu na oddanie tego pola wykonawcy (znającego ten konkretny instrument i wynika również zarówno z tytułu, jak i wcześniejszych części cyklu). Tylko punktowo pojawiają się crescendo (t. 63–66), jednak kluczowy jest tu efekt kolorystyczny i fakturalny, a nie gwałtowne kontrasty dynamiczne. Artykulacja w prawej ręce wymaga niezwyklej precyzji i lekkości, by zachować przejrzystość w szybkich przebiegach, podczas gdy akordy lewej ręki wymagają wyraźnego, legatowego wydobywania z zachowaniem synkop. Pedał realizuje swoją linię kantylenowo, z głębokim *legato*.

Aspekt wykonawczy może stanowić wyzwanie wirtuozowskie i interpretacyjne. Niezwykle szybkie figuracje prawej ręki w metrum 2/8 wymagają doskonałej techniki manualnej i niezawodnej równości palcowania. Synkopowana lewa ręka musi być idealnie skoordynowana z pedałem, którego partia, choć wolna, wymaga czystości intonacji i odpowiedniego pulsu. Rejestracja instrumentu jest kluczowa dla oddania idei tej części. Tytułowe „ogółocenie z metali” sugeruje rezygnację z jaskrawych, metalicznych brzmień głosów językowych i mikstur. Preferowane powinny być głosy podstawowe o stonowanym charakterze: pryncypały, flety, gamby, ewentualnie z dodatkiem głosów alikwotowych dla uzyskania świetlistego blasku w partii prawej ręki, ale bez ostrości. Pedał może korzystać z głębokich głosów 16' lub 8' dla podkreślenia linii melodycznej. Jednak są to tylko sugestie, a nie narzucona strategia w myśl, że każdy wykonawca rozumie inaczej muzykę i ma do dyspozycji inny instrument. Agogika, wskazana przez „poco rit.”, „rit.”, „poco accel.” i powrót do

"Tempo primo", nadaje kształt narracji, prowadząc od początkowego, stałego pulsowania, przez spowolnienia, do krótkiego przyspieszenia i finalnego wyciszenia z fermatami.

Estetyka tej części czerpie równocześnie z idiomu organowego (myślenie rejestrem, masą brzmienia i akustyką przestrzeni) oraz z doświadczeń muzyki współczesnej, w której repetycja i sonorystyka pełnią funkcję dramaturgiczną. Już sam mechanizm oparty na regularnych powtórzeniach krótkich bloków (ostinatowość M1–M2) przywołuje skojarzenia z minimalizmem: stały, mantryczny puls nie służy tu jednak „mechanicznej repetycji”, lecz staje się tłem dla stopniowej transformacji faktury, gęstości i rejestru. W miarę przebiegu utworu coraz istotniejsze stają się parametry brzmieniowe (spektrum, „migotanie”, ciężar współbrzmień), a linearna melodyka zostaje odsunięta na drugi plan, pojawiając się znacząco dopiero w głosie pedałowym.

W kulminacyjnych odcinkach (zwłaszcza w strefie zagęszczeń dysonansowych i klasterowych) kompozycja zbliża się do estetyki mas dźwiękowych, w której napięcie wynika z nagromadzenia półtonów, rejestru i intensyfikacji faktury, a nie z funkcyjnego prowadzenia harmonii. Kontrastowo, wyciszone fragmenty oraz końcowa redukcja środków budują wymiar kontemplacyjny: cisza, fermaty i zwolnienia agogiczne działają jak element formy równorzędny z dźwiękiem. W rezultacie czas muzyczny ulega „rozszerzeniu” – przebieg nie tyle rozwija się linearnie, ile ujawnia się jako proces akustyczno-psychologiczny, w którym słuchacz doświadcza zawieszenia i stopniowego „oczyszczania” percepcji. Istotnym składnikiem tej estetyki jest też relacja z przestrzenią sakralną i naturalnym pogłosem organów: nakładanie się repetycji w rezonansie tworzy aurę brzmieniową, która wzmacnia wrażenie staży i promienistego „poszerzania” dźwięku. Z tej perspektywy utwór można opisać jako sakralno-symboliczny: prostota materiału i rygor powtórzeń dają efekt złożony – zmysłowy (kolor, faktura), emocjonalny (napięcie → wyciszenie) i znaczeniowy (droga od niepokoju ku uspokojeniu).

Estetyka i symbolika fragmentu są nierozdzielnie związane ze źródłem z tytułu. Proces „obnażenia z metal” jako symbolu dóbr materialnych i zewnętrznych atrybutów znajduje swój muzyczny odpowiednik w strukturze utworu. Początkowa, gęsta, migotliwa faktura może symbolizować iluzoryczny blask świata materialnego, synkopowane akordy – jego ciężar i niestabilność. Stopniowe wprowadzenie melodii w pedale oraz późniejsze rozrzedzenie faktury i wyciszenie odczytuje się jako drogę ku wewnętrznej czystości, kontemplacji i transcendencji. Muzyka nie opisuje, ale staje się samym rytuałem oczyszczenia; jej powtarzalność, medytacyjny puls i stopniowa redukcja środków są formą duchowego ćwiczenia. Cześć ta wprowadza słuchacza w stan skupienia i wewnętrznego wyciszenia, Jest to zatem muzyka głęboko programowa, w której każdy element techniczny i formalny służy nadrzędnej idei duchowego oczyszczenia i poszukiwania esencji.

Formalnie część ta prezentuje strukturę sekcyjno-wariacyjną o charakterze procesualnym. Jak już w wcześniej napisano mikroforma opiera się na ścisłych, regularnych powtórzeniach cztero- i ośmiotaktowych bloków, co tworzy wrażenie statycznej, medytacyjnej pulsacji. Makroforma natomiast, obejmująca takty od 1 do 104, ukazuje wyraźną trajektorię rozwojową: od ekspozycji podstawowych materiałów (t. 1-16), przez fazę intensyfikacji z wprowadzeniem samodzielnej linii pedału i modyfikacjami harmonicznymi (t. 17-64), aż po obszar destylacji i wyciszenia (t. 65-104), gdzie faktura ulega stopniowemu rozrzedzeniu, a materia dźwiękowa redukcji do pojedynczych punktów i klasterów, zwieńczonych zawieszeniem na fermatach.

Utwór buduje spójność przede wszystkim poprzez stałe mechanizmy fakturalno-rytmiczne (migotliwe M1 i synkopowane M2), które działają jak „silnik” dla tej kompozycji. Harmonia jest w dużej mierze kolorystyczna i addytywna (dodane sekundy, klaster, kwartowość), a idea napięcia/rozwiązania realizuje się nie klasyczną funkcją, lecz (1) zmianą gęstości dysonansu, (2) ruchem/bezruchem, (3) agogiką i fermatami. Formalnie mamy formę z wyraźnym powrotem (A–A'–B–A–C–A) oraz rozbudowaną codą, w której następuje kluczowe przejście od „motoru” do polifonizacji (imitacje motywu pedału), co nadaje finałowi wrażenie syntezy: to, co wcześniej było energią i barwą, staje się na końcu pamięcią tematyczną i zatrzymanym czasem. Struktura ta nie jest symetryczna ani reprzyzowa, lecz linearna i celowa, odzwierciedlając ideę drogi lub rytuału.

Analiza trzeciej części *Trois inspirations pour l'orgue* pozwala jednoznacznie wskazać oś cis jako centrum grawitacyjne organizujące materiał wysokościowy. Oś ta utrwalana jest przez: (1) częstotliwość występowania akordu cis-moll z dodaną sekundą wielką, (2) jego obecność w punktach inicjacyjnych i kulminacyjnych formy (t. 1–8, 41–48, 76–104), (3) stabilizację rejestrową w

pedale (Cis, relacja Cis–E–H), oraz (4) repetycyjne mechanizmy fakturalne M1–M2. Napięcie budowane jest nie poprzez progresję funkcjonalną, lecz przez zagęszczenie sekundowe, chromatyczne przesunięcia fundamentów (A–G–Ges) oraz reorganizację energii czasowej. Stabilizacja formalna dokonuje się poprzez redukcję ruchu i powrót do pola cis jako relacji referencyjnej, bez realizacji kadencji dominantowo-tonicznej. Część ta spełnia zatem operacyjne kryteria modelu osiowo-harmonicznego: brak teleologii kadencyjnej, obecność osi odniesienia, narastanie napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie oraz stabilizację przez redukcję energii i powrót do centrum grawitacyjnego. Analizy trzech części wskazują na konsekwentne stosowanie zasady organizacji osiowej w odmiennej fakturze i aparacie brzmieniowym. Cykl potwierdza, że przyjęty model konstrukcyjny ma charakter operacyjny i może być stosowany niezależnie od konkretnego instrumentarium.

8.5. Weryfikacja założeń

Przedstawione analizy mają charakter dowodowy wobec przyjętej definicji modelu osiowo-harmonicznego. Powtarzalność zasad organizacji wysokości, napięcia i stabilizacji w różnych utworach i obsadach pozwala traktować je jako elementy spójnego modelu konstrukcyjnego. Model ten funkcjonuje jako operacyjne narzędzie organizacji materiału, spełniające kryteria powtarzalności, operacyjności i transferowalności. W tym sensie wydawnictwo płytowe *Réflexions* wnosi do dyscypliny propozycję metodologicznie zdefiniowanego sposobu organizacji materiału wysokościowego, możliwego do wskazania w materiale partyturowym. Dowodowość analiz rozumiem w sensie operacyjnym: w każdym z utworów możliwe jest wskazanie (1) braku teleologii kadencyjnej, (2) istnienia osi odniesienia (dźwiękowej lub konfiguracyjnej), (3) mechanizmów narastania napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie, oraz (4) stabilizacji przez redukcję energii i powrót do układu referencyjnego. W odniesieniu do *Five Pieces...* (Part I) stabilizacja nie przyjmuje postaci kadencji, lecz re-aktywizacji pola odniesienia generowanego przez repetycyjną motorykę klawesynu oraz powracające układy interwałowe, wobec których linia gamby wytwarza odchylenia chromatyczne i bitonalne.

W odniesieniu do *Five Pieces...* Part II centrum cis funkcjonuje jako oś grawitacyjna stabilizowana repetycją i koncentracją rejestrową, natomiast epizodyczne pola *E-dur* oraz akordy alterowane intensyfikują napięcie bez realizacji klasycznej kadencji, co potwierdza możliwość współistnienia idiomu tonalnego z konstrukcyjną zasadą osiową.

W odniesieniu do *Five Pieces...* Part III pole odniesienia utrwalane jest przez repetytywne wzorce akordowe klawesynu, natomiast napięcie budowane jest przez bitonalno-modalne opozycje, chromatyczne przejścia i lokalne strefy o podwyższonej dysonansowości, co prowadzi do stabilizacji poprzez reorganizację faktury i redukcję energii, a nie przez rozwiązania kadencyjne.

W odniesieniu do *Five Pieces...* Part IV obecność lokalnych odniesień tonalnych (Ges-dur, b-moll) nie prowadzi do klasycznej teleologii kadencyjnej, lecz funkcjonuje jako pole stabilizacji percepcyjnej w obrębie kontrastujących stref fakturalnych i agogicznych. Napięcie budowane jest poprzez zagęszczenie kontrapunkcyjne i chromatyzację w sekcji fugowanej, natomiast stabilizacja dokonuje się przez redukcję faktury i powrót do pola odniesienia w A', co spełnia operacyjne kryteria modelu osiowego.

W odniesieniu do *Five Pieces...* Part V materiał oparty na skalach całotonowych i chromatyce organizowany jest wokół powracających konfiguracji motorycznych i centrów rejestrowych, które pełnią funkcję osi percepcyjnej. Napięcie budowane jest poprzez intensyfikację ruchu i zagęszczenie faktury (sekcja D), natomiast stabilizacja realizowana jest przez redukcję energii w quasi-recytatywie oraz powrót przetworzonego materiału referencyjnego w A', bez użycia klasycznej kadencji.

W odniesieniu do *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* (Part I) oś Gis oraz pole A organizują materiał wysokościowy bez implikowania funkcjonalnej toniki, a stabilizacja realizowana jest przez repetycję osiową i redukcję energii fakturalnej, co potwierdza operacyjność modelu osiowego w formie koncertującej.

W odniesieniu do *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord* (Part II) planowanie półtonowe (D–dis–E) oraz łańcuch pól dominantowo-alterowanych organizują materiał wokół zmiennych centrów grawitacyjnych bez realizacji teleologii kadencyjnej. Stabilizacja dokonuje się przez

redukcję energii i krystalizację pola Cis w kodzie, co potwierdza możliwość integracji osiowości z formą ariową w obrębie modelu koncertującego.

W odniesieniu do *Concerto for Pardessus de Viole and Harpsichord (Part III)* oś cis organizuje materiał wysokościowy poprzez repetycyjne i rejestrowe utrwalenie w punktach formalnych, a kulminacja napięcia (t. 65) wynika z zagęszczenia chromatycznego i fakturalnego, po czym stabilizacja następuje przez redukcję do centrum osiowego bez realizacji kadencji tonalnej.

W odniesieniu do *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* (cz. 1) centrum cis funkcjonuje jako oś grawitacyjna stabilizowana przez burdon organowy, repetycję oraz koncentrację rejestrową. Kulminacja napięcia (t. 110–124) wynika z zagęszczenia chromatycznego i fakturalnego, natomiast stabilizacja dokonuje się przez redukcję energii i powrót do pola osiowego bez realizacji funkcjonalnej kadencji, co potwierdza operacyjność modelu osiowo-harmonicznego w fakturze dialogicznej kontrabas i organów.

W odniesieniu do *À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* (cz. 2 „Feuilles d'acacias”) powracający segment A pełni funkcję osi konfiguracyjnej stabilizowanej repetycyjnie i rejestrowo, natomiast napięcie budowane jest poprzez fragmentaryzację motywiczną, chromatyzację i zagęszczenie faktury w segmentach E–F. Stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii i powrót do pola referencyjnego w kodzie, bez realizacji funkcjonalnej kadencji, co potwierdza operacyjność modelu osiowego w strukturze wariacyjno-rondowej.

W odniesieniu do *Trois inspirations pour l'orgue* (cz. 1) materiał wysokościowy organizowany jest wokół powracającej konfiguracji osiowej utrwalanej repetycyjnie i rejestrowo w odcinku rubato, natomiast kulminacja Maestoso budowana jest przez zagęszczenie chromatyczne i politonalne bez realizacji funkcjonalnej kadencji. Stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii agogicznej i fakturalnej oraz krystalizację pola referencyjnego w zakończeniu, co potwierdza operacyjność modelu osiowego w fakturze organowej.

W odniesieniu do *Trois inspirations pour l'orgue* (cz. 2 „...à dégrossir la pierre brute”) relacja gis-cis funkcjonuje jako oś grawitacyjna eksponowana w kolejnych wejściach tematu fugowanego oraz jego retrogradacjach, stabilizowana rejestrowo w partii pedału. Napięcie budowane jest przez zagęszczenie kontrapunktyczne i ruch półtonowy, natomiast stabilizacja dokonuje się przez redukcję energii w retrogradacjach dużych odcinków i domknięcie bez realizacji kadencji tonalnej, co potwierdza operacyjność modelu osiowego w fakturze fugowanej.

W odniesieniu do *Trois inspirations pour l'orgue* (cz. 3 „...et dépouillé de mes métaux”) oś cis organizuje materiał wysokościowy poprzez repetycyjne utrwalenie akordu cis-moll z dodaną sekundą wielką oraz rejestrową stabilizację w partii pedału (Cis–E–H). Napięcie budowane jest przez zagęszczenie sekundowe i chromatyczne przesunięcia fundamentów (A–G–Ges), natomiast stabilizacja dokonuje się poprzez redukcję energii i powrót do pola osiowego w kodzie bez realizacji funkcjonalnej kadencji, co potwierdza operacyjność modelu osiowego w fakturze organowej o charakterze repetycyjno-wariacyjnym.

8.5.1. Matryca dowodowa

Poniższa matryca porządkuje dowodowość operacyjną przyjętej definicji modelu osiowo-harmonicznego: w każdym cyklu możliwe jest wskazanie (1) braku teleologii kadencyjnej, (2) istnienia osi odniesienia, (3) narastania napięcia przez chromatyzację i zagęszczenie oraz (4) stabilizacji przez redukcję energii i powrót do układu referencyjnego (nie przez kadencję). Te cztery kryteria zostały spełnione we wszystkich czterech cyklach: *Five Pieces...*, *Concerto...*, *À la recherche...*, *Trois inspirations...* (weryfikowane na poziomie przebiegów formalnych i mechanizmów napięciowo-stabilizacyjnych).

Tabela nr 1

Kryterium modelu (operacyjne)	<i>Five Pieces</i>	<i>Concerto</i>	<i>À la recherche</i>	<i>Trois inspirations</i>
(1) Brak teleologii kadencyjnej (domknięcie nie jest funkcją V-I, lecz zmianą energii/czasu/faktury)	Tak	Tak	Tak	Tak
(2) Istnienie osi odniesienia (dźwiękowej lub konfiguracyjnej: centrum grawitacyjne / pole referencyjne)	Tak	Tak	Tak	Tak
(3) Narastanie napięcia (chromatyzacja, bitonalność/politonalność, zagęszczenie faktury, intensyfikacja ruchu)	Tak	Tak	Tak	Tak
(4) Stabilizacja (redukcja energii: przerzedzenie faktury, reorganizacja, powrót do pola osiowego/referencyjnego)	Tak	Tak	Tak	tak

Wniosek globalny: powtarzalność tych czterech wskaźników w różnych obsadach i formach pozwala traktować je jako spójny model konstrukcyjny: powtarzalny, operacyjny i transferowalny między cyklami.

8.5.2. Różnice trybu realizacji

Choć model spełnia te same kryteria w całym wydawnictwie płytowym, jego tryb realizacji różnicuje się w zależności od funkcji cyklu (laboratorium / transfer / process / sacrum / agogika):

- Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord* = laboratorium idiomu - cykl pełni funkcję **laboratorium**: w wielu wariantach testowane są relacje między repetycją a osią odniesienia, między chromatyzacją a stabilizacją oraz między idiomem instrumentów dawnych a posttonalnym językiem napięć. Zmienność części (od motoryczności po quasi-recytatyw i fugowaną gęstość) pozwala pokazać, że oś nie jest „jednym chwytem”, lecz elastycznym mechanizmem organizacji percepcji.
- Koncert na pardessus de viole i klawesyn* = transfer na makroformę koncertującą - W Koncercie model zostaje **przeniesiony na makroformę**: osie i pola ciężkości organizują dramaturgię strefową, a kulminacje i „domknięcia” wynikają z pracy energią czasu i faktury, nie z kadencji. To właśnie tutaj najczytelniej widać transferowalność modelu do formy, która historycznie bywa kojarzona z retoryką tonalną i kadencyjnością.
- À la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* = procesualność i łuk napięciowy - cykl ten eksponuje model jako **proces**: oś (burdon / pole referencyjne / segment powracający) działa jak stały punkt grawitacyjny, a narracja rozgrywa się jako długofalowe narastanie i redukcja energii. W porównaniu z *Five Pieces...*, ciężar przesuwa się z „wielości wariantów” w stronę „ciągłości i długiego łuku” napięciowo-stabilizacyjnego.
- Trois inspirations pour l'orgue* = sacrum / agogika / organowość - W *Trois inspirations...* model uzyskuje wymiar związany z **organowością i agogiką**: stabilizacja i napięcie są tu silniej sprzęgnięte z rejestrem, pedalem, masą brzmienia i „czasem liturgicznym” (rubato, Maestoso, redukcje energii agogicznej). To odmiana osiowości, w której „oś” nie tylko organizuje wysokość, ale staje się narzędziem budowania stanu (skupienia, zawieszenia, sakralnej intensyfikacji).

8.5.3. Konsekwencje estetyczne i metodologiczne

8.5.3.1. Uzasadnienie strategii

Strategia jest można uznać za niezbędną, bo współczesne użycie instrumentów dawnych często grzęźnie między rekonstrukcją a stylizacją — oba modele są zależne od przeszłości jako podstawowego punktu odniesienia. W cały wydawnictwie płytowym *Réflexions* chodzi o **transformację idiomu**, a nie o „neobarok” czy aluzję; instrumenty mają wyjść poza „muzealny”

kontekst, a mechanizmy barokowe (figura, continuo, fuga, rondo) mają działać strukturalnie w języku posttonalnym.

8.5.3.2. Proponowane zmiany w percepcji instrumentów dawnych

Wprowadzenie harmoniki osiowej i repetycyjnej do faktury kojarzonej z *continuo* powoduje przesunięcie percepcyjne:

- idiom historyczny przestaje być znakiem przeszłości, bo nie pełni już funkcji retoryczno-kadencyjnej;
- instrument dawny przestaje być nośnikiem stylu, a staje się nośnikiem brzmienia i energii czasu;
- figura barokowa zmienia status z retorycznej (znaczącej „w stylu epoki”) na konstrukcyjną (znaczącą „w architekturze napięć”).

W efekcie zmienia się sposób słuchania z historyczno-stylistycznego na sonorystyczno-procesualny (słuchacz „czyta” napięcia przez gęstość, chromatyczne tarcia i repetycyjność, a nie przez rozpoznanie kadencji i funkcji).

8.5.3.3. Konsekwencje estetyczne

Takie podejście do procesu twórczego może mieć następujące konsekwencje:

- a) Nowa tożsamość brzmieniowa instrumentów dawnych, ponieważ barwa nie jest „ornamentem historyczności”, tylko materiałem współczesnej ekspresji (czasem nerwowej i gęstej, czasem kontemplacyjnej i zredukowanej).
- b) Odejście od „nostalgii stylu”, bo w kompozycjach jest brak cytatu i pastiszu przesuwającego ciężar z aluzji na konstrukcję; to nie „gra z barokiem”, tylko „przestawienie fundamentu”.
- c) Forma jako trajektoria energii: domknięcia są realizowane przez redukcję / reorganizację / powrót pola, więc finały mają często charakter „wygaszenia” albo „krystalizacji osi”, a nie retorycznej konkluzji tonalnej.

8.5.3.4. Konsekwencje metodologiczne

Metodologicznie wypracowałem model pracy z tradycją, który opiera się na trzystopniowej procedurze: (1) analizie idiomu historycznego na poziomie jego mechanizmów konstrukcyjnych (m.in. figuracyjności, aparatu basso continuo oraz schematów formotwórczych), (2) oddzieleniu tych mechanizmów od ich pierwotnej funkcji tonalno-retorycznej, oraz (3) ponownym osadzeniu ich w posttonalnym polu harmonicznym jako operacyjnych narzędzi organizacji materiału i dramaturgii formy.

8.6. Refleksja estetyczna i metodologiczna

Analiza mikrostrukturalna i harmoniczna stanowi jedynie pierwszy poziom opisu wydawnictwa płytowego *Réflexions*. Istotniejsze wydaje się pytanie, dlaczego przyjęta strategia kompozytorska była konieczna oraz jakie konsekwencje estetyczne z niej wynikają.

8.6.1. Dlaczego ta strategia była potrzebna?

Współczesne wykorzystanie instrumentów historycznych często oscyluje między dwoma skrajnościami: rekonstrukcją stylu dawnego a jego powierzchowną stylizacją. Oba modele pozostają zależne od przeszłości jako punktu odniesienia.

Moim celem nie było wpisanie się w nurt neobarokowy, lecz zakwestionowanie jego podstawowej zasady – wierności stylistycznej. Zamiast imitować barok, poddałem jego idiom transformacji. Strategia ta była potrzebna, ponieważ w moim przekonaniu repertuar historyczny wciąż funkcjonuje w estetycznym „getcie rekonstrukcji”. Płyta *Réflexions* stanowi próbę wyprowadzenia tych instrumentów poza muzealny kontekst.

8.6.2. Jak może zmienić to percepcję muzyki dawnej?

Wprowadzenie posttonalnej harmoniki osiowej i repetycyjnej do faktury opartej na *basso continuo* powoduje przesunięcie percepcyjne:

- słuchacz przestaje rozpoznawać idiom historyczny jako znak przeszłości,
- instrument historyczny przestaje być nośnikiem stylu, a staje się nośnikiem brzmienia,
- figura barokowa przestaje pełnić funkcję retoryczną, a zaczyna funkcjonować strukturalnie.

W rezultacie zmienia się sposób słuchania – z historyczno-stylistycznego na sonorystyczno-procesualny.

8.6.3. W czym wydawnictwo płytowe *Réflexions* przekracza modele neobarokowe?

Modele neobarokowe (zarówno tonalne, jak i postmodernistyczne) zazwyczaj:

- operują cytatem,
- wykorzystują stylizację,
- opierają się na czytelnej aluzji.

W *Réflexions* nie ma cytatu ani pastiszu. Idiom barokowy nie jest przedmiotem nostalgii, lecz materiałem do transformacji. Zastosowanie harmoniki osiowej i przesunięć chromatycznych powoduje, że:

- figura barokowa zostaje odłączona od funkcjonalnej tonalności,
- basso continuo przestaje być fundamentem harmonicznym w sensie funkcji,
- forma koncertowa zostaje zreinterpretowana jako pole napięć brzmieniowych, a nie dialog retoryczny.

To przekroczenie polega więc nie na estetyce, lecz na zmianie strukturalnego fundamentu.

8.6.4. Wymiar metodologiczny

Wydawnictwo płytowe *Réflexions* realizuje model pracy kompozytorskiej oparty na transformacji strukturalnej, a nie stylistycznej.

Metodologicznie oznacza to:

- analizę idiomu historycznego na poziomie mechanizmów (figura, basso continuo, forma rondowa),
- oderwanie tych mechanizmów od ich pierwotnej funkcji tonalnej,
- ponowne osadzenie ich w posttonalnym polu harmonicznym.

Taki model nie rekonstruuje tradycji – lecz ją przekształca.

8.7. Wkład w rozwój dyscypliny

Powyższa analiza formalno-harmoniczna wydawnictwa płytowego *Réflexions* wymaga dopełnienia poprzez wskazanie realnego wkładu niniejszego osiągnięcia w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej.

8.7.1. Teza dotycząca wkładu w rozwój dyscypliny

Wkładem mojej twórczości w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej jest wypracowanie modelu kompozytorskiego, w którym historyczne instrumentarium zostaje zintegrowane z posttonalną, osiową i repetycyjną organizacją materiału dźwiękowego bez odwołania do stylistycznej rekonstrukcji, co prowadzi do redefinicji jego funkcji estetycznej w muzyce XXI wieku.

Wkład ten realizuje się w trzech zasadniczych obszarach:

1. *Redefinicja idiomu instrumentów historycznych* - instrumentarium takie jak viola da gamba czy pardessus de viole przestaje funkcjonować jako nośnik stylu dawnego, a staje się autonomicznym medium brzmieniowym w strukturze posttonalnej.

1. Rozwinięcie posttonalnej harmoniki osiowej w kontekście faktury continuo - zastosowanie przesunięć chromatycznych i repetycyjnych pól harmoniczných w relacji do basso continuo tworzy nowy model integracji dawnych mechanizmów formalnych z językiem współczesnym.
2. Nowa forma koncertu na pardessus de viole w literaturze XXI wieku - cykl z tym instrumentem stanowi jedną z nielicznych współczesnych prób stworzenia pełnowymiarowej formy koncertującej na ten instrument bez estetyki pastiszu.
3. Transformacyjny model pracy z tradycją - tradycja nie jest w tym ujęciu cytowana ani rekonstruowana, lecz strukturalnie przekształcana, co stanowi propozycję metodologiczną dla dalszego rozwoju repertuaru historycznego w kontekście współczesnym.

Osiągnięcie to nie polega zatem wyłącznie na stworzeniu nowych utworów, lecz na zaproponowaniu spójnego modelu estetycznego i kompozytorskiego, który może być rozwijany przez innych twórców działających na styku muzyki dawnej i współczesnej.

8.8. Osiągnięcie artystyczne

Wydawnictwo *Réflexions* stanowi nie tylko indywidualne osiągnięcie artystyczne, lecz także realny wkład w rozwój dyscypliny sztuki muzycznej w trzech zasadniczych wymiarach: poszerzenia literatury światowej, wpływu na praktykę wykonawczą oraz twórczego dialogu z kompozytorami działającymi w obszarze reinterpretacji historycznego instrumentarium.

8.8.1. Poszerzenie literatury światowej

Repertuar obejmujący violę da gamba, pardessus de viole, kontrabas, klawesyn oraz organy pozostaje współcześnie domeną przede wszystkim wykonawstwa historycznego oraz rekonstrukcji repertuaru XVII i XVIII wieku. Współczesne kompozycje na te instrumenty stanowią w literaturze światowej zjawisko nadal stosunkowo rzadkie i niszowe, szczególnie w zakresie form koncertujących oraz rozbudowanych cykli kameralnych.

W tym kontekście:

- *Concerto for pardessus de viole and harpsichord* należy do bardzo nielicznych współczesnych koncertów na ten instrument, który – mimo rosnącego zainteresowania w kręgach wykonawstwa historycznego – nie posiada rozwiniętej literatury koncertowej XXI wieku.
- *Five Pieces for Viola da Gamba and Harpsichord* tworzy cykl o wyraźnie zaprojektowanej dramaturgii formalnej i harmoniczných, wykraczający poza estetykę stylizacji neobarokowej, sytuując violę da gamba w kontekście języka posttonalnego i sonorystycznego.
- *A la recherche d'un maître pour contrebasse et orgue* rozszerza pole dialogu między instrumentem orkiestrowym a instrumentem o potężnym potencjale brzmieniowym i liturgicznym, wprowadzając nowe relacje fakturalne i harmoniczných.

W odróżnieniu od wielu współczesnych prób stylizacyjnych, dzieła te nie rekonstruują idiomu barokowego, lecz włączają go w obręb współczesnej harmoniki chromatycznej, bitonalnej i repetytywnej. Oznacza to faktyczne poszerzenie literatury światowej o repertuar, który:

- nie jest rekonstrukcją ani pastiszem,
- nie ogranicza się do kontekstu edukacyjnego,
- funkcjonuje w profesjonalnym obiegu fonograficznym (wydawnictwo DUX, dystrybucja międzynarodowa),
- został poddany recepcji krytycznej (recenzje w renomowanych czasopismach, nominacja do nagrody Fryderyka 2023).

W tym sensie repertuar ten realnie wypełnia lukę pomiędzy środowiskiem muzyki dawnej a współczesną twórczością artystyczną, tworząc nową, autorską przestrzeń repertuarową dla wykonawców specjalizujących się w historycznym instrumentarium.

8.8.2. Wpływ na praktykę wykonawczą

Drugim istotnym wymiarem wkładu w rozwój dyscypliny jest wpływ na praktykę wykonawczą. Kompozycje zawarte w *Réflexions* wymagają od wykonawców:

- przekroczenia modelu interpretacji opartego wyłącznie na historycznych konwencjach artykulacyjnych,
- zastosowania technik artykulacyjnych i dynamicznych typowych dla muzyki współczesnej,
- funkcjonowania w przestrzeni harmoniczej pozbawionej funkcjonalnej teleologii,
- pracy z intensywną chromatyzacją i strukturami o charakterze quasi-klastrowym.

W efekcie instrumentarium historyczne zostaje wprowadzone w nowy kontekst estetyczny, co wymusza:

- redefinicję relacji między basso continuo a partią solową,
- nowe podejście do projekcji dźwięku w strukturach repetytywnych,
- większą autonomię interpretacyjną wykonawcy w zakresie kształtowania napięć.

Repertuar ten może zatem funkcjonować jako materiał koncertowy i dydaktyczny (co już się dzieje na Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach) dla środowiska specjalistów od violi da gamba, klawesynu i pardessus de viole, poszerzając zakres ich kompetencji o idiom współczesny. W tym sensie wpływ nie ogranicza się do samego aktu kompozytorskiego, lecz dotyczy transformacji praktyki wykonawczej.

8.8.3. Dialog z innymi kompozytorami działającymi w tym obszarze

Moja twórczość zawarta w *Réflexions* wpisuje się w szerszy, choć nadal nieliczny nurt współczesnych kompozytorów podejmujących dialog z instrumentarium historycznym. Wśród twórców eksplorujących podobne obszary można wskazać m.in.:

- Györgya Ligetiego – w kontekście reinterpretacji historycznych form i mechanizmów repetycyjnych,
- Wolfganga Rihma – w zakresie ekspresyjnej reinterpretacji idiomów dawnych,
- Sofię Gubajdulinę – w łączeniu duchowości z posttonalnym językiem harmonicznym,
- kompozytorów związanych ze środowiskiem muzyki dawnej, takich jak Arvo Pärt, w zakresie dialogu z tradycją bez jej dosłownej rekonstrukcji.

Jednak w odróżnieniu od minimalistycznej redukcji (A. Pärt) czy postekspresjonistycznej intensywności (W. Rihm), mój język opiera się na:

- repetycji o charakterze strukturalnym, lecz bez tonalnej stabilizacji,
- chromatycznym przesuwaniu pól harmonicznym,
- integracji idiomu barokowego z posttonalną estetyką XXI wieku,
- budowaniu dramaturgii bez klasycznej kadencyjności.

W ten sposób twórczość ta nie stanowi naśladownictwa istniejących modeli, lecz rozwija indywidualną strategię kompozytorską w obszarze reinterpretacji dawnych idiomów.

8.9 Synteza osiągnięcia

Wkład mojej twórczości w rozwój dyscypliny ujawnia się:

- w faktycznym poszerzeniu światowej literatury o oryginalny repertuar na historyczne instrumentarium w języku współczesnym,
- w realnym wpływie na praktykę wykonawczą i redefinicji sposobu traktowania tych instrumentów,

- w twórczym dialogu z międzynarodowym nurtem reinterpretacji tradycji, przy zachowaniu autorskiej odrębności językowej.

Osiągnięcie to nie ma charakteru jednorazowego eksperymentu stylistycznego, lecz stanowi konsekwentnie zrealizowaną propozycję estetyczną, która wpisuje się w aktualny dyskurs muzyki współczesnej, a zarazem go poszerza.

Podsumowując: wydawnictwo płytowe *Réflexions* (DUX 1848), obejmujące cztery autorskie cykle kompozycji powstałych w 2021 roku, stanowi osiągnięcie artystyczne w rozumieniu art. 219 ust. 1 pkt 2 ustawy, ponieważ jest oryginalnym, jednorodnym koncepcyjnie i o wyraźnie określonym idiomie kompozytorskim dziełem artystycznym, o znaczącym oddziaływaniu środowiskowym i ogólnopolskim. Osiągnięcie to spełnia kryteria samodzielnego, twórczego wkładu w rozwój dyscypliny sztuki muzyczne poprzez:

1. Nowatorstwo koncepcyjne i repertuarowe – stworzenie cykli kompozycji na historyczne instrumentarium (viola da gamba, pardessus de viole, klawesyn, organy) w języku harmonicznym i formalnym charakterystycznym dla XXI wieku, z wyraźnie autorskim idiomem posttonalnym, sonorystycznym i strefowo-procesualnym. W szczególności *Concerto for pardessus de viole and harpsichord* stanowi jedną z pierwszych tego typu kompozycji w literaturze polskiej, poszerzając repertuar koncertowy dla tego instrumentu¹.
2. Twórcze przetworzenie tradycji – dzieło nie rekonstruuje historycznych stylów, lecz podejmuje z nimi dialog, reinterpretując idiom barokowy (basso continuo, fuga, recytatyw, forma wariacyjna, rondowa) w perspektywie współczesnej estetyki harmonicznnej i fakturalnej. Powstaje w ten sposób pomost między praktyką wykonawstwa historycznego a współczesną kompozycją.
3. Spójność formalno-estetyczną – wszystkie cykle tworzą konsekwentnie zaprojektowaną całość artystyczną, w której harmonia, rytmika, faktura i kolorystyka podporządkowane są idei procesualnej dramaturgii, opartej na napięciach barwowych i osiowych, a nie na teleologii kadencyjnej.
4. Wysoki poziom wykonawczy i recepcja środowiskowa – wydawnictwo zostało opublikowane przez renomowaną wytwórnię DUX i uzyskało ogólnopolską oraz międzynarodową dystrybucję. Nominacja do nagrody Fryderyk 2023 w kategorii muzyka współczesna stanowi potwierdzenie jego artystycznej rangi oraz uznania w środowisku profesjonalnym.
5. Indywidualny język kompozytorski – album dokumentuje w pełni ukształtowany idiom twórczy autora, rozpoznawalny dzięki charakterystycznemu traktowaniu chromatyki, planowania półtonowego, rozszerzonej harmoniki dominantowej, repetycyjnych mechanizmów formotwórczych oraz integracji wirtuozerii z dramaturgią formy.

Z tych względów *Réflexions* można uznać za osiągnięcie artystyczne, stanowiące istotny i oryginalny wkład w rozwój współczesnej muzyki artystycznej oraz repertuaru instrumentów historycznych w perspektywie XXI wieku, spełniające ustawową definicję osiągnięcia w dyscyplinie sztuki muzyczne.

F. Podsumowanie

Uzyskanie stopnia doktora w 2015 roku nie było dla mnie momentem domknięcia pewnego etapu, lecz raczej punktem inicjalnym głębszej samoświadomości twórczej. Wcześniejsza faza mojej działalności kompozytorskiej – silnie zakorzeniona w estetyce chóralnej, sakralnej oraz w myśleniu dramaturgicznym o dużych formach – opierała się w dużej mierze na ekspresji wertykalnej, napięciu harmonicznym oraz wyrazistej narracyjności. Po doktoracie zacząłem coraz wyraźniej odczuwać potrzebę redukcji, pogłębienia i większej transparentności materii dźwiękowej. Zmiana ta nie

¹ Według przeprowadzonego przeze mnie przeglądu repertuaru dostępnego w katalogach ZKP, POLMIC oraz archiwach uczelni artystycznych, brak jest analogicznych form koncertujących.

polegała na zerwaniu z dotychczasowym idiomem, lecz na jego stopniowej sublimacji. Coraz częściej interesowała mnie nie kulminacja, lecz proces; nie monumentalność, lecz mikrodynamika napięć; nie efekt, lecz stan. W twórczości pojawiło się więcej przestrzeni – zarówno w sensie fakturalnym, jak i estetycznym. Forma przestała być wyłącznie nośnikiem dramaturgii, a stała się polem kontemplacji.

Istotnym impulsem dla mojego rozwoju estetycznego było także pogłębione zainteresowanie relacją między tradycją a współczesnością. O ile wcześniej dialog z historią miał charakter raczej stylistyczny, o tyle po doktoracie stał się refleksją metaestetyczną: w jaki sposób możliwe jest twórcze „przeszczepienie” dawnych idiomów w język XXI wieku bez popadania w stylizację czy pastisz? Odpowiedzią na to pytanie stało się m.in. wydawnictwo płytowe *Réflexions*, w którym historyczne instrumentarium zostało włączone w posttonalny, chromatyczny, momentami sonorystyczny język harmoniczny. Był to moment uświadomienia sobie, że tradycja może być nie tyle cytatem, ile medium współczesnej ekspresji. Jednocześnie coraz silniej zaznaczała się w mojej twórczości potrzeba metafizycznego wymiaru dźwięku. Nie w sensie deklaratywnym, lecz poprzez budowanie przestrzeni skupienia, zawieszenia czasu, repetycyjności o charakterze medytacyjnym. W tym sensie rozwój estetyczny po doktoracie można określić jako przejście od ekspresji dramatycznej ku refleksyjnej.

Zmiana języka kompozytorskiego, jaka dokonana się po 2015 roku, ma charakter ewolucyjny, lecz wyraźny. W warstwie harmonicznnej nastąpiło odejście od myślenia w kategoriach napięć funkcjonalnych na rzecz budowania pól dźwiękowych, relacji sekwencyjnych i przesunięć chromatycznych. Harmonia stała się bardziej kolorystyczna niż kierunkowa; jej zadaniem przestało być prowadzenie do rozwiązania, a stało się generowanie stanu. Coraz większą rolę zaczęły odgrywać:

- repetycja jako mechanizm formotwórczy,
- przesunięcia półtonowe jako źródło napięcia,
- struktury kwartowo-sekundowe o charakterze sonorystycznym,
- bitonalność i lokalne centra dźwiękowe funkcjonujące równolegle.

Równocześnie istotnej zmianie uległo traktowanie faktury. Wcześniejsza gęstość chóralno-orkiestrowa ustąpiła miejsca większej przejrzystości, nawet w utworach o znacznej intensywności dynamicznej. Dialog instrumentów stał się bardziej partnerski; często rezygnuję z wyraźnego podziału na warstwę melodyczną i akompaniującą, budując raczej współzależne struktury. Zmiana języka wiąże się także z rozszerzeniem pola twórczego o muzykę filmową, projekty multimedialne oraz eksperymenty z rozszerzoną rzeczywistością. Praca z obrazem oraz technologią – zarówno w kontekście instrumentów wirtualnych, jak i badań nad sztuczną inteligencją – wpłynęła na moje myślenie o czasie muzycznym. Czas linearny, dramaturgiczny coraz częściej ustępuje miejsca czasowi immersyjnemu, w którym dźwięk współtworzy środowisko percepcyjne. Jednocześnie nie porzuciłem idiomu melodycznego. Kantylenowość – obecna już w pierwszych kompozycjach chóralnych – powraca w formach kameralnych i instrumentalnych, lecz osadzona jest w bardziej złożonym, często ambiwalentnym kontekście harmonicznym. W ten sposób język kompozytorski zachował swoją tożsamość, ulegając jednak pogłębieniu i poszerzeniu.

Moja twórczość sytuuję na styku kilku obszarów współczesnego dyskursu muzycznego: neobarokowej reinterpretacji tradycji, posttonalnej estetyki kolorystycznej, muzyki funkcjonującej w relacji z obrazem oraz refleksji nad technologią jako narzędziem twórczym. Nie identyfikuję się jednoznacznie z żadnym nurtem awangardowym ani neoromantycznym. Moje poszukiwania lokuje raczej w przestrzeni dialogu – pomiędzy idiomem historycznym a współczesnością, pomiędzy narracyjnością a medytacyjnością, pomiędzy autonomią dzieła a jego funkcjonowaniem w kontekście multimedialnym. Współczesny dyskurs muzyczny często oscyluje między radykalizmem eksperymentu a powrotem do tonalnej komunikatywności. Moja twórczość próbuje przekroczyć tę dychotomię. Interesuje mnie język, który nie rezygnując z dysonansu i złożoności, pozostaje nośny emocjonalnie; który korzysta z tradycji, lecz jej nie rekonstruuje; który respektuje wykonawcę jako współtwórcę brzmienia. Ważnym kontekstem jest także refleksja nad sztuczną inteligencją i symbolicznym modelowaniem muzyki. Praca nad autorskim programem analitycznym wykorzystującym architekturę Transformer oraz tokenizację REMI nie jest jedynie projektem

Autoreferat - Adrian Robak

technologicznym – stanowi próbę odpowiedzi na pytanie o przyszłość kompozycji w epoce algorytmicznej. W tym sensie moja działalność twórcza i badawcza splatają się, a kompozycja staje się zarówno aktem artystycznym, jak i przedmiotem namysłu teoretycznego.

Uważam, że miejsce mojej twórczości w dyskursie współczesnym polega na budowaniu mostów: między epokami, między mediami, między sacrum a świeckością, między tradycją wykonawczą a cyfrową przyszłością. Jeżeli miałbym określić najważniejszy rys tej drogi, byłoby nim konsekwentne poszukiwanie piękna rozumianego nie jako estetyczna dekoracja, lecz jako doświadczenie głębi – duchowej, intelektualnej i brzmieniowej.

Tworzę, ponieważ w kompozycji ujawnia się moje najgłębsze pragnienie – by dźwięki moich kompozycji dotarły do choć jednej osoby, by „dotknęły” choć jednej duszy, wzruszając ją w taki sposób, że poczuje w sobie echo tego, co niewypowiedziane, a co tkwi w najciemniejszych (albo najjaśniejszych) zakamarkach serca. Nagrodą za moją twórczość jest ten moment, kiedy muzyka staje się mostem do wnętrza innego człowieka, wywołując w nim nieopisaną harmonię. Każdy dźwięk, każda melodia, każde współbrzmienie to fragment mnie – zapis chwil, myśli i emocji, które w muzyce znajdują swoją najpełniejszą formę. Konkludując można wymienić następujące wydawnictwa płytowe:

2025 *Adrian Robak. Imprinted in Sound*, Dux Recording Producers; Roksana Kwaśnikowska - skrzypce, Sulamita Ślubowska - skrzypce, Krzysztof Firlus - viola da gamba, Marcin Dylla - gitara, Jakub Urbańczyk - tuba, Karolina Stalmachowska - obój, Šviesė Čepiauskaitė - fortepian, Dorota Cieślińska - skrzypce, Maria Strzelczyk - skrzypce, Dawid Jadamus - altówka, Natalia Kurzac-Kotula - wiolonczela.

2025 *Dad's Not Home*, DK Records

2025 *The Light of Knowledge*, DK Records

2024 *Hollywood Music Odyssey vol. 2*, DK Records

2024 *Gratitude and Harmony of the Universe*, DK Records

2024 *Somewhere in the middle of nowhere*, DK Records

2024 *Hollywood Music Odyssey vol. 1*, DK Records

2021/2022 *Réflexions*, Dux Recording Producers; Krzysztof Firlus - viola da gamba, pardessus de viole, kontrabas, Anna Firlus - klawesyn, organy (płyta została nominowana do nagrody "Fryderyk 2023" w kategorii Album Roku Muzyka Współczesna)

2020/2021 *Made in Poland*, Walicki-Popiołek Duo (na płycie znalazła się zarejestrowana trzyczęściowa kompozycja pt. „Bies na gitarę i fortepian”)

2019 *Pastelux*, Marcin Maślak – gitara (na płycie znalazły się zarejestrowane dwie kompozycje: trzyczęściowy tytułowy „Pastelux” oraz trzyczęściowy „Ssonnattuss”)

Ponadto wymienić można ścieżki dźwiękowe do produkcji filmowych:

2024 Muzyka do filmu dokumentalnego *Taty nie ma* (2024), reż. Jan Saczek - film nagrodzony studencką nagrodą złotego Oscara Studenckiego w kategorii „Narrative” (2025-08-27, The Academy of Motion Picture Arts and Sciences 52nd Student Academy Awards USA tytuł oryginalny: *Taty nie ma*; tłum. *Dad's Not Home*) - <https://press.oscars.org/news/academy-reveals-2025-student-academy-award-winners>; film znalazł się także na shortliście do nominacji do nagrody Oscara (98th Academy Awards) w kategorii „Live Action Short Film”: <https://press.oscars.org/news/98th-oscars-shortlists-12-award-categories-announced>

2024 Muzyka do filmu dokumentalnego *Światło wiedzy* (2024), reż. Adelina Borets

2020 Muzyka do filmu *Ostatnie dni lata* (2020), reż. Klaudia Kęska

2019 Muzyka do filmu *Toń* (2019), reż. Martyna Ludwig

2019 Muzyka do filmu *Rodzeństwo* (2019), reż. Michał Rakowski

2019 Muzyka do filmu *Mary Magdalena* (2019), praca grupowa studentów programu Erasmus+

2014 *Doktor Faustus*, reż. Anna Urbańczyk.

2012 *Misja Wolnego*, reż. Wojciech Szwiec.

2010 *Klisze Pamięci Mariana Kołodzieja*, reż. G. Rosengarten.

2009 *Dni mojego życia... Auschwitz. Historia Prawdziwa*, reż. G. Rosengarten.

W czasie mojej drogi twórczej czterokrotnie otrzymałem Zamówienia kompozytorskie z Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca:

Autoreferat - Adrian Robak

- 2018 r. : Stypendium Zamówienia kompozytorskie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia w Katowicach: *Koncert na tubę i orkiestrę*.
- 2017 r.: Stypendium Zamówienia kompozytorskie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie, Orkiestra Muzyki Nowej: *Hydrologia czyli bajka muzyczna o wodzie*.
- 2015 r.: Stypendium Zamówienia kompozytorskie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie, Filharmonia Śląska im. H.M. Góreckiego w Katowicach: *„Dyptyk sakralny” na saksofon i chór mieszany*.
- 2014 r.: Stypendium Zamówienia kompozytorskie, Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego, Instytut Muzyki i Tańca w Warszawie, Filharmonia Śląska im. H.M. Góreckiego: *„Semi semi” na chór i orkiestrę smyczkową*.

Ponadto w trakcie mojej działalności artystycznej otrzymałem następujące nagrody i stypendia o charakterze ogólnopolskim i środowiskowym:

- 2025 r.: Swoboda Badań, Uniwersytet Śląski w Katowicach: wydanie płyty autorskiej „Adrian Robak.Imprinted in Sound” (wydawnictwo DUX).
- 2023 r.: Nominacja do nagrody Fryderyk 2023 w kategorii muzyka współczesna za wydawnictwo fonograficzne „Réflexions”.
- 2020 r.: Swoboda Badań, Uniwersytet Śląski w Katowicach: wydanie płyty autorskiej „Réflexions” (wydawnictwo DUX).
- 2016 r.: Zamówienie kompozytorskie, Kwartet Śląski: „To my friend – Siddharta” na kwartet smyczkowy.
- 2016 r.: Zamówienie kompozytorskie, Orkiestra Kameralna Sinfonietta Sonora: „Avanti” na orkiestrę kameralną.
- 01/08/2014 – 30/05/2015: Stypendium badawcze, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach: współczesna muzyka sakralna.
- 01/08/2013 – 30/05/2014: Stypendium badawcze, Akademia Muzyczna im. K. Szymanowskiego w Katowicach: współczesna opera.
- 2013 r.: II nagroda (I nie przyznano), VII Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski na gitarę klasyczną: „Pastelux” w trzech częściach na gitarę solo.
- 2012 r.: Stypendium z Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS: „Kubo-faktorie” na tubę solo.
- 2011 r.: II nagroda, Ogólnopolski Konkurs Kompozytorski na 90. rocznicę III Powstania Śląskiego: „Silesia 1921” na orkiestrę symfoniczną i chór.
- 2011 r.: Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego (półroczne): „To nie jest kraj bohaterów” na orkiestrę symfoniczną i chór.
- 2010 r.: Stypendium z Funduszu Popierania Twórczości ZAiKS: „Gry uliczne” na gitarę solo.
- 2007–2008 r.: Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wyróżniające się wyniki w nauce.
- 2006–2007 r.: Stypendium Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wyróżniające się wyniki w nauce.
- 2005–2006 r.: Stypendium naukowe Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach.
- 2004–2005 r.: Stypendium naukowe Akademii Muzycznej im. K. Szymanowskiego w Katowicach.

Otrzymane nagrody i stypendia potwierdzają ciągłość i rozpoznawalność mojej działalności kompozytorskiej w obiegu ogólnopolskim, zarówno w obszarze twórczości symfonicznej, chóralnej, jak i kameralnej.

V. Informacje o istotnych aktywnościach naukowych albo artystycznych realizowanych w więcej niż jednej uczelni, instytucji naukowej lub instytucji kultury, w szczególności zagranicznej.

A. STA Erasmus

- W ramach programu Erasmus+ uczestniczyłem w wyjeździe szkoleniowy STA - Teaching Staff Mobility na Universidad de Málaga w Hiszpanii (05.12.2018-09.12.2018). W ramach wyjazdu przeprowadziłem warsztaty na temat: Technik kompozytorskich oraz narzędzi stosowanych w tworzeniu muzyki do filmu oraz do gier video: cele i zadania muzyki, realizacja idei reżyserskiej w trakcie tworzenia fragmentów muzycznych. Podczas tego wyjazdu dokonałem prezentacji Wydziału Radia i Telewizji im. K. Kiesłowskiego Uniwersytetu Śląskiego; osiągnięcia, kadra dydaktyczno-naukowa, przyszłe możliwości współpracy. W trakcie wyjazdu szkoleniowego STA miałem okazję współpracować z prof. Natalia Mélendez. Wyjazd przyczynił się do promocji Uniwersytetu Śląskiego oraz Wydziału Radia i Telewizji im. K. Kiesłowskiego w Katowicach zarówno wśród studentów, jak i wśród kadry dydaktycznej Universidad de Málaga w Hiszpanii.

B. Wykłady w ośrodkach zagranicznych

- Wykład: *Music in the films and video games*, Tallin University Baltic Film, Media, Arts and Communication School, Tallin, Estonia (03-06.12.2019 r.).
- Konferencja: 3rd International Conference „Music and Sound Design in Film & New Media” (Soundscapes and Immersive Sound), *Acoustic instruments vs. Virtual instruments*, Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Wilno, Litwa (12-14.09.2019 r.).
- Wykład: “Polish film music”, Lietuvos Muzikos ir Teatro Akademija (Lithuanian Academy of Music and Theatre), Wilno, Litwa (10-13.09.2019 r.).
- Konferencja: International Conference on New Music Concepts and Inspired Education, The use of virtual instruments in the proces of creating a sound with film music. Is this the twilight of film music played by man?, Accademia Musicale Studio Musica, Treviso, Włochy (12-15.04.2019 r.).
- Konferencja: International Music and Sciences Symposium, Virtual instruments (VSTi) in movies as a substitute for session musician. Results of the research based on the system of organizational terms, Istanbul Technical University Maçka Campus, Musicology Department of Turkish Music State Conservatoire, Istanbuł, Turcja (16-19.04.2019 r.).
- Wykład: “Composing techniques and tools used to create various kind of film music or video game music. Areas: setting goals, describing tasks, creating and describing ideas, creating options and making decisions.”, Universidad de Málaga, Hiszpania (05-09.12.2018 r.).

Autoreferat - Adrian Robak

Mobilność akademicka (najważniejsze z punktu widzenia rozwoju UŚ):

- Málaga, Hiszpania 2018 (współpraca międzynarodowa);
- Wilno, Litwa 2019 (współpraca międzynarodowa);
- Tallin, Estonia 2019 (współpraca międzynarodowa);
- Kowno, Litwa 2021, 2022 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe);
- Porto, Portugalia, 2023, 2024 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe oraz prac przygotowawczych do uruchomienia międzynarodowych studiów „Digital Creativity Art & Science” Erasmus Mundus Joint Masters);
- Treviso, Włochy, 2022 (współpraca międzynarodowa);
- Sztambuł, Turcja 2022 (w ramach strategii zmian dydaktyki w Uniwersytecie Śląskim w Katowicach);
- Leiden, Holandia 2022 (podczas przekazania prezydencji Miasto Katowice - Europejskie Miasto Nauki 2024);
- Triest, Włochy 2022, 2023 i 2024 (w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe);
- St. Etienne, Francja 2023 (dwukrotnie; w ramach współpracy międzynarodowego sojuszu europejskich uniwersytetów Transform4Europe oraz prac przygotowawczych do uruchomienia międzynarodowych studiów „Digital Creativity Art & Science” Erasmus Mundus Joint Masters).

VI. Informacje o osiągnięciach dydaktycznych, organizacyjnych oraz popularyzujących naukę lub sztukę.

A. Osiągnięcia dydaktyczne

1. Utworzenie międzynarodowych studiów

- Pomysłodawca międzynarodowych studiów „Digital Creativity Art & Science” Erasmus Mundus Joint Masters i współautor wniosku w programie UE (studia są w pełni finansowane z funduszy UE i prowadzone na trzech uniwersytetach: Jean Monnet Uni Jean Monnet w St. Etienne, Francja, Universidade Catolica Portuguesa w Porto, Portugalia oraz Uniwersytet Śląski w Cieszynie i w Katowicach);
- Koordynator projektu i studiów studiów „Digital Creativity Art & Science” Erasmus Mundus Joint Masters z ramienia Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach.

2. Prace dyplomowe

Prace dyplomowe w obszarach muzyki filmowej, produkcji dźwięku, produkcji ścieżek dźwiękowych w formach audiowizualnych

- Recenzowanie prac dyplomowych: 30 (praca licencjacka: 14, praca magisterska: 10, prace licencjackie artystyczne: 4, prace magisterskie artystyczne: 1);
- Promowanie prac dyplomowych: 23 (praca licencjacka: 19, praca magisterska: 4);
- Promotor pomocniczy doktoratu: 1;
- Przewodniczenie obronom prac dyplomowych: 35 (praca licencjacka: 18, praca magisterska: 17).

3. Praca dydaktyczna

W ramach mojej działalności dydaktycznej prowadziłem i prowadzę wykłady, ćwiczenia i warsztaty:

1. w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (kierunki „Organizacja produkcji filmowej i telewizyjnej”, „Realizacja obrazu filmowego, telewizyjnego i fotografia”, „Reżyseria” i studia prowadzone w języku angielskim „Creative Management in New Media”; moduły: muzyka filmowa, dźwięk w utworach audiowizualnych, wiedza o muzyce, postprodukcja dźwięku, warsztat postprodukcji dźwięku, propedeutyka kultury i sztuki, zajęcia warsztatowe z filmu i telewizji, realizacja form radiowych, music in films – music in feature film, sound production, sound in motion pictures, video game production, creative thinking techniques);
2. na Wydziale Sztuki i Nauk o Edukacji (kierunki Muzyka w Multimediami”, „Edukacja artystyczna w sztuk muzycznych; moduły: formy muzyczne, aranżacja z instrumentacją, kształcenie słuchu, seminarium pracy dyplomowej, pracownia dyplomowa, aranżacja i harmonia praktyczna, cyfrowa edycja partytury muzycznej);

3. na Wydziale Humanistycznym (na kierunku „Kultura mediów”; moduł: muzyka a nowe media);
4. dla studentów programu Erasmus+ (moduł: music in movies).
5. na studiach II stopnia Ogólnoakademickiej Oferty Dydaktycznej (OOD; moduł: video game production);
6. na studia I stopnia oraz studiów jednolitych magisterskich w Otwartych Modułach Uniwersyteckich (OMU; moduł: music in films).

4. Inne

W zakresie działalności dydaktycznej posiadam uprawnienia nauczyciela mianowanego (Zespół Szkół nr 4 im. Piotra Latoski w Rudzie Śląskiej, Urząd Miasta Ruda Śląska, **katalog 01.Dokumentacja podstawowa: załącznik nr 04**) uzyskując wcześniej stopień nauczyciela kontraktowego (Państwowa Szkoła Muzyczna I i II stopnia im. Ludomira Różyckiego w Gliwicach, Urząd Miasta Gliwice).

B. Osiągnięcia organizacyjne

1. Działania organizacyjne w ramach Wydziałów Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

1.1. Szkoła Filmowa im. K. Kieślowskiego

- Pełnomocnik Dziekana ds. Jakości Kształcenia i Akredytacji w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (w latach 2018-2022);
- Pełnomocnik Dziekana ds. Technologii i techniki w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2018-2023);
- Pomoc w pracy dyrektorów kierunków w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2018-2023);
- Przedstawiciel Dziekana w Komisji Rady Infrastruktury Dydaktyczno-Badawczo-Artystycznej UŚ w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2019-2023);
- Przewodniczący Wydziałowej Komisji do spraw Techniki i Technologii Szkoły Filmowej im. K. Kieślowskiego (2019-2023);
- Pozyskanie środków finansowych (wewnętrznych) na rozbudowę infrastruktury studia filmowego i innych pracowni oraz laboratoriów na łączną kwotę ok. 3 mln zł (2020-2023);
- Przewodniczący Komisji ds. Techniki i technologii w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (od 20.01.2020 do 28.02.2023);
- Pełnomocnik Dziekana ds. Kształcenia na odległość w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2019-2022);
- Wydziałowy koordynator ds. dostępności w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (01.10.2021 - 30.09.2022);
- Mentoring DUO w ramach Indywidualnego Dostosowania Studiów (opieka nad studentem z przypadkościami natury psychicznej) (2021-2023);
- Prowadzone szkolenia dla pracowników „Planowanie dydaktyki akademickiej: opis modułu a jego indywidualna aktualizacja w postaci sylabusu”; Szkolenie odbyło się 16.11.2022 r. w ramach Międzynarodowego Kongresu Jakości Kształcenia w Katowicach (Certyfikat);
- Współorganizacja 2nd Transnational Project Meeting (2021);

Autoreferat - Adrian Robak

- Uczestnictwo w międzynarodowym projekcie „Innovation and Transformation in Education” (2021);
- Członek Komisji ds. reformy studiów dla studentów programu Erasmus w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2022);
- **Prodziekan** ds. umiędzynarodowienia i organizacji w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (01.03.2022 - 30.04.2022);
- Autor reformy kierunku „Creative management in new media” (2022);
- **Prodziekan** ds. Kształcenia i Studentów (01.05.2022 - 31.03.2023);
- Rozwiązywanie w z Dziekan prof. UŚ dr hab. Krystyną Doktorowicz spraw problematycznych związanych z produkcją studenckich etiud filmowych w w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego (2021-2023);
- Członek komisji do spraw kształcenia i studentów Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (01.05.2022 - 31.03.2023);
- Członek komisji rekrutacyjnej dla kierunku „Creative management in new media” (2022);
- Autor systemu tworzenia rygorów i obliczania obciążeń pracowniczych (2022-2023);
- Członek komisji konkursowej na stanowisko badawczo-dydaktyczne (2021-2023);
- Autor reformy treści sylabusów w Szkole Filmowej im. K. Kieślowskiego w latach 2022-2023 i stworzenie szablonu do ich wypełniania (wzory zostały przejęte i przerobione na poziomie całej uczelni);
- Przewodniczący Wydziałowej Komisji do spraw Jakości Kształcenia Szkoły Filmowej im. K. Kieślowskiego (01.05.2022 - 31.03.2023).

1.2. Wydział Sztuki i Nauk o Edukacji

- Współtworzenie projektu; część „Pracownia Audiowizualna” (umowa negocjowana z Urzędem Marszałkowskim w Katowicach, realizacja projektu w latach 2024 - 2026) *jUŚt transition - Potencjał Uniwersytetu Śląskiego podstawą Sprawiedliwej Transformacji regionu*, Dofinansowanie z programu FESL 2021-2027 (na kwotę ok. 480 tyś. zł);
- Współtworzenie projektu; część „Reżyserka, Studio i pomieszczenie gospodarcze” oraz działania miękkie (umowa negocjowana z Urzędem Marszałkowskim w Katowicach, realizacja projektu w latach 2024 - 2026) *Uniwersytet Śląski inspiruje - Kampus Zielonej Transformacji oraz cyfrowa transformacja w sektorze kreatywnym*, Dofinansowanie z programu FESL 2021-2027 (na kwotę ok. 800 tyś. zł);
- Współautor i członek roboczego zespołu badawczego „AI Carpatia”; współpraca z IBM (2022);
- Pomysłodawca i współautor programu studiów „Zarządzanie w kulturze i przemysłach kreatywnych” (2023-2024);
- Członek Rady Dydaktycznej Kierunków Studiów Instytutu Sztuk Muzycznych Uniwersytetu Śląskiego;
- Pełnomocnik Dziekana Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji ds. współpracy międzynarodowej (01.10.2024 – 30.09.2028);
- Udział w pracach projektowych przebudowy budynku Instytutu Sztuk Muzycznych Uniwersytetu Śląskiego (2024)’;
- Udział w pracach koncepcyjnych i projektowych przebudowy kampusu cieszyńskiego UŚ w ramach programu SPIN-ART Centrum Edukacji Artystycznej i Kulturalnej.

1.3. Działania organizacyjne w ramach UŚ

- Członek zespołu Interdyscyplinarnego Centrum Rozwoju Kadry UŚ (2019-2022);
- Członek zespołu Infrastruktury Dydaktyczno-Badawczo-Artystycznej UŚ (2020-2022);

Autoreferat - Adrian Robak

- Członek grupy roboczej E-learning UŚ (2020-2022);
- Członek zespołu ds. Dostosowania kształcenia osób ze specjalnymi potrzebami (2020-2023);
- Udział w projekcie „DUO - Uniwersytet Śląski uczelnią dostępną, uniwersalną i otwartą”; zadanie nr 3 „Udoskonalenie procesu kształcenia” w ramach programu mentorskiego (2020-2022);
- Udział w projekcie „DUO - Uniwersytet Śląski uczelnią dostępną, uniwersalną i otwartą”; zadanie nr 3 „Udoskonalenie procesu kształcenia w zakresie dostępności” w ramach zespołu pn. „Kształcenie dla osób ze specjalnymi potrzebami” (2020-2022);
- Opieka promotorska nad absolwentami Kolegium Indywidualnych Studiów Międzyobszarowych (2020-2023);
- Członek zespołu ds. Jakości Kształcenia i Akredytacji (2021-2023);
- Członek Centrum Dydaktyki UŚ (2021-2023);
- Członek Komisji ds. Równości i Różnorodności (przedstawiciel Szkoły Filmowej im. K. Kieślowskiego później Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji, 29.12.2022 - 30.09.2024);
- Współprzewodniczący Komisji ds. Równości i Różnorodności (przedstawiciel Wydziału Sztuki i Nauk o Edukacji, od grudnia 2022 r. do października 2024 r. – 3 kadencje);
- Udział w projekcie Transform4Europe: The European University for Knowledge Entrepreneurs;
- Członek Zespołu Nowej Koncepcji Studiów pierwszego stopnia i jednolitych magisterskich na Uniwersytecie Śląskim (od 2022 r.);
- Udział w projekcie „Zintegrowany Program Rozwoju Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach” (2020-2022);
- Praca w komisji konkursowej w konkursie „Równość i różnorodność w badaniach naukowych” w ramach programu „Swoboda badań naukowych” (w latach: 2022, 2023);
- Udział w Projekcie „Wspieranie procesów konsolidacji uczelni” w ramach *Transform4Europe T4E: The European University for Knowledge Entrepreneurs*; zadanie w ramach pakietu roboczego nr 3: zadanie 3.32 :”Wspólne Europejskie Programy studiów II stopnia oparte na wyzwaniach (01.09.2022 - 31.05.2023);
- Udział w Projekcie „Wspieranie procesów konsolidacji uczelni” w ramach *Transform4Europe T4E: The European University for Knowledge Entrepreneurs*; Zadanie I „Diagnoza potencjału i obszarów konsolidacji”, Obszar: Wpływ nauki na poprawę życia i zdrowia mieszkańców (2023);
- Czynny udział i zaangażowanie w konsolidację uczelni katowickich w ramach *Europejskiej Stolicy Nauki 2024* (2023);
- Tworzenie nowego, międzynarodowego kierunku studiów „Digital Creativity Art & Science” w programie Erasmus Mundus w ramach sojuszu uczelni zrzeszonych w *Transform4Europe T4EU* (2023-2024).
- Tworzenie dokumentacji do projektu ogłoszonego w ramach „Funduszy Europejskich dla Śląskiego 2021-2027” z działania 10.25 *Rozwój kształcenia wyższego zgodnie z potrzebami zielonej gospodarki* w grupie III (opis merytoryczny i sprzętowy dla pracowni audiowizualnej oraz opisy przedmiotów zamówienia do ponad 300 pozycji; otrzymana dotacja 400 tys. w ramach całości projektu o większej dotacji), 2023-2024.
- Tworzenie dokumentacji do projektu ogłoszonego w ramach „Funduszy Europejskich dla Śląskiego 2021-2027” z działania 10.25 *Rozwój kształcenia wyższego zgodnie z potrzebami zielonej gospodarki* w grupie V (opis merytoryczny, sprzętowy, działań miękkich i wyposażenia studia nagraniowego, reżyserki i pomieszczenia gospodarczego; w ocenie merytorycznej przez Urząd Marszałkowski w Katowicach), 2023;
- Członek komisji I, II i III edycji konkursu na dofinansowanie działalności badawczej związane z tematyką równości i różnorodności (2022, 2023 i 2024);
- Udział w projekcie „Stronger Together - partnerstwa strategiczne Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach w ramach sieci Transform4Europe” związku z trwającą realizacją zadań

C. Osiągnięcia popularyzatorskie naukę i sztukę

1. Artykuły i inne formy pisemnej popularyzacji nauki

- Autor haseł w projekcie „Leksykon terminów medialnych” w ramach Transform4Europe T4E: The European University for Knowledge Entrepreneurs (pakiet roboczy nr 7: zadanie 7.4 „Festiwal Kultury Europejskiej T4EU. Wolny-Zmorzyński Kazimierz, Doktorowicz Krystyna, Płaneta Paweł [i in.] (red.), ISBN 978-83-8180-650-3; lista terminów:
 - *Analogowa technologia dźwięku;*
 - *Kształtowanie współczynników dzieła muzycznego jako elementów silnie wpływających na narrację w filmie;*
 - *Cover i Crossover w kulturze medialnej;*
 - *Efekty dźwiękowe (FX) / akustyczne;*
 - *Funkcje i metafunkcje muzyki filmowej;*
 - *Instrumentalne i wokalne zespoły Polskiego Radia;*
 - *Klip;*
 - *Kontrapunkt muzyki i obrazu filmowego w formach audiowizualnych;*
 - *Muzyka filmowa jako signum temporis;*
 - *Muzyka filmowa jako zjawisko kulturowe;*
 - *Piosenka jako egzemplifikacja zmian kulturowych;*
 - *Poziomy głośności w produkcjach dźwiękowych;*
 - *Synteza muzyki i obrazu w formach audiowizualnych;*
 - *Ścieżka dźwiękowa w formach audiowizualnych;*
 - *Take;*
 - *Track.*
- A. Robak, W. Wieczorek, *The use of virtual instruments in the process of creating a sound with film music. Is this the twilight of film music played by man?*, Proceedings of the International Conference on New Music Concepts and Inspired Education. Vol. 6, 2019, Treviso, Accademia Musicale Studio Musica, ISBN 978-88-944350-0-
- A. Robak, O. Flak, *Virtual instruments (VSTi) in movies as a substitute for session musician. Results of the research based on the system of organizational terms*, International Music and Sciences Symposium Proceedings, 2019, Istanbul, Istanbul Technical University Press, ISBN 978-975-561-504-2

2. Udział w konferencjach (wybrane)

- W dniach 12.04.2019 - 14.04.2019 uczestniczyłem w międzynarodowej konferencji naukowej International Conference on New Music Concepts and Inspired Education w Treviso (Włochy) organizowaną przez Accademia Musicale Studio Musica. W czasopiśmie po konferencyjnym pt. Proceedings of the International Conference on New Music Concepts and Inspired Education, Vol. 6 (ISBN: 978-88-944350-0-9) znalazł się artykuł naukowy pt. „The use of virtual instruments

Autoreferat - Adrian Robak

in the process of creating a soundtrack with film music. Is this the twilight of the film music played by man?”.

- W dniach 17.04.2019 - 19.04.2019 uczestniczyłem w międzynarodowym sympozjum naukowym *International Music and Science Symposium* w Stambule (Turcja) zorganizowanym przez Istanbul Teknik Üniversitesi Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Bölümü. W monografii po konferencyjnej znajduje się artykuł naukowy pt. „*Virtual Instruments (VSTi) in movies as a substitute for session musician. Results of the research based on the system of organisational terms*”.
- Współorganizacja w ramach Komisji ds. równości i różnorodności (od stycznia 2023 współprzewodniczący) międzynarodowej konferencji „Community of Diversity, Equity and Inclusion: Towards Supporting Well-being and Sustainability” (21-22 marca 2024; <https://www.youtube.com/live/jyUZz0iKfuw?si=nO6MqxmV3SzHTCah>);
- W dniu 8.12.2024 r. zostałem zaproszony do udziału w *Silesian Hall of Fame* podczas VIII. Śląskiego Festiwalu Nauki w Katowicach (scena *Silesian Hall of Fame*) – temat: zastosowanie nowoczesnych technologii i AI w obszarze muzyki.

3. Inne (wybrane)

Udział w audycjach radiowych:

- Polskie Radio Katowice „Szkola bardzo wieczorowa” pt. Jak komponować muzykę? (red. Katarzyna Głuch-Juszkiewicz, 22.01.2025 r. – udostępnione również jako podcast);
- Radio 357 „Patronautyka” (red. Robert Zembrzycki; 12.01.2025 r. – udostępnione również jako podcast).

VII. Inne informacje, ważne z punktu widzenia kariery zawodowej.

Wczesne lata mojego życia naznaczone były zarówno fascynacją muzyką, jak i skomplikowanymi wydarzeniami rodzinnymi. Moje zainteresowanie muzyką ujawniło się już we wczesnym dzieciństwie – jako 4- i 5-latek z ogromnym zaciekawieniem obserwowałem mojego starszego brata (Andrzeja) grającego na fortepianie. Wstuchiwałem się z tęsknotą w wydobywane przez niego na domowym pianinie dźwięki, podziwiając jego bystrość, muzykalność oraz radość płynącą z muzykowania. Instynktownie czułem, że dźwięki, które wydobywał z domowego pianina, skrywają w sobie coś niezwykłego. Tym powodowany i chcąc dorównać jego biegłości gry rozpocząłem moją edukację w szkolnictwie muzycznym w Państwowej Szkole Muzycznej I i II stopnia im. G. Fitelberga w Chorzowie.

Nie sposób pominąć również ogromnego wpływu, jaki na moją edukację i życie miała moja Mama – kobieta o niezłomnej sile woli, której determinacja w obliczu tragedii była wręcz nieprawdopodobna. Tragiczna śmierć mojego Taty, gdy miałem zaledwie trzy lata, a moi starsi bracia siedem i dwanaście, na zawsze odmieniła losy naszej rodziny. Mama, powodowana nie tylko miłością, ale i lękiem przed przyszłością swoich synów, starała się uchronić nas przed brutalnością i niesprawiedliwością otaczającego świata, zwłaszcza w realiach wówczas niebezpiecznej dzielnicy Chorzowa Batorego. Jej ponadludzkie starania, byśmy uczęszczali do szkół muzycznych i pozostawali w bezpiecznym – naówczas – środowisku kościoła katolickiego, stały się fundamentem naszej przyszłości i pozwoliły nam odnaleźć swoją drogę w życiu (wszyscy ukończyliśmy studia wyższe, a dwóch z nas uzyskało tytuł doktora). Dodatkowo, skomplikowana sytuacja finansowa naszej rodziny sprawiła, że decyzja o pracy w kościele jako muzyk kościelny (organista) stała się niemal koniecznością, a ja, mając zaledwie 13 lat, zacząłem wówczas pracować. W późniejszych latach (1994-1996) uczęszczałem do 4-letniego Studium Organistowskiego Archidiecezji Katowickiej (ukończyłem je w ciągu dwóch lat).

W latach 1998–2003 studiowałem na Politechnice Śląskiej w Gliwicach, gdzie byłem członkiem Akademickiego Chóru Politechniki Śląskiej. Udział w tym zespole oraz współpraca z jego dyrygentem, prof. Czesławem Freundem, miały kluczowe znaczenie dla mojej dalszej drogi artystycznej i zawodowej. Kontakt z tak wybitną postacią wpłynął na moje zainteresowania muzyczne, kształtowanie warsztatu oraz późniejszą karierę kompozytorską. To pod czujnym i pełnym pasji okiem prof. Czesława Freunda narodziły się moje pierwsze kompozycje chóralne. Jego wiara w młody talent sprawiła, że odważyłem się wysłać partytury do mistrzów polskiej kompozycji – prof. Romualda Twardowskiego, prof. Józefa Świdra i prof. Edwarda Bogusławskiego. W zwrotnych listach odnajdywałem nie tylko słowa zachęty, ale i subtelny nakaz – by nie porzucić tej drogi, by sięgnąć głębiej w świat dźwięków i harmonii. Wkrótce potem, w 2003 roku, przekroczyłem próg Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, by studiować kompozycję (i również teorię muzyki). Początkowo miałem rozwijać się pod okiem prof. Edwarda Bogusławskiego, lecz jego przedwczesna śmierć zmieniła bieg wydarzeń, kierując mnie do klasy prof. Aleksandra Lasonia. Postać Profesora ukształtowała mnie jako kompozytora dając szansę poznać czym jest muzyka eufoniczna, czym jest szacunek dla dzieła muzycznego, szacunek dla drugiego człowieka i czym jest wolność twórcza. Lata studiów były nie tylko okresem intensywnej nauki komponowania, lecz przede wszystkim głębokiego zanurzenia się w muzyczną materię – odkrywania nieznanymi mi wcześniej barw dźwięku i problematyki związanej z nowatorskim wykorzystaniem i realizacją brzmień na instrumentach akustycznych, jak i brzmień utworzonych za pomocą elektrycznej i elektronicznej syntezy dźwięku, zrozumienia subtelnych napięć harmonicznym, a przede wszystkim poszukiwania piękna, które tkwi w muzyce istniejącej i tej, którą dopiero miałem stworzyć.

Po ukończeniu studiów nastąpił dla mnie czas pełen trudności, kiedy to niemożność znalezienia pracy, która dawałaby mi przestrzeń do twórczości, czas na komponowanie oraz upragniony spokój sumienia, stała się bolesną rzeczywistością. Dziesięć lat spędzonych na umowie cywilno-prawnej

w Akademii Muzycznej w Katowicach nie zapewniało mi żadnego finansowego bezpieczeństwa. Praca w szkołach, choć pełna poświęcenia, jedynie podtrzymywała – choć może tylko pozornie – marzenie o komponowaniu. Mimo to, moja niezłomna wola i brak chęci poddania się (i przekwalifikowania) ostatecznie przyniosły owoce, a choć moment, w którym mogłem w pełni oddać się komponowaniu i dzieleniu się moją muzyką z innymi, nadszedł późno, to stał się on punktem zwrotnym, na który czekałem. Zbieżność tego momentu z otrzymaniem stopnia doktora sztuk muzycznych w dyscyplinie artystycznej kompozycja i teoria muzyki stanowiła dla mnie symboliczne dopełnienie drogi, którą przeszedłem. Podczas studiów doktoranckich pozostawałem pod czujnym okiem mojego promotora, prof. Eugeniusza Knapika, który emanował doświadczeniem kompozytorskim podczas cotygodniowych, piątkowych spotkań twórczych. Jego wskazówki - choć początkowo przyjmowane przez mnie z niedowierzaniem - okazywały się w 100% trafne (to z pewnością wynik jego długoletniej pracy twórczej, a przede wszystkim licznych wykonań, dzięki którym zdobył ogromną wiedzę i doświadczenie). Mimo ukończenia studiów doktoranckich i uzyskaniu stopnia doktora pozostawałem wciąż w swoistym „zawieszeniu”, braku możliwości normalnego funkcjonowania, co dramatycznie wówczas wpływało na moją sprawność kompozytorską.

Zwieńczeniem tych lat zmagania było zatrudnienie mnie na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach, gdzie mogłem nie tylko kontynuować swoją artystyczną podróż, ale także dzielić się wiedzą z młodymi, pełnymi pasji studentami. Ta nowa rola, tak jak każda wcześniejsza, stała się dla mnie kolejnym krokiem w realizacji marzeń o tworzeniu i rozwijaniu muzyki, która teraz miała szansę dotrzeć do szerszego kręgu odbiorców.

A. Kursy i szkolenia (wybrane)

- Doskonalenie zawodowe nauczycieli „Budowanie relacji nauczyciela i ucznia” Centrum Edukacji Nauczycieli Szkół Artystycznych (23.05.2016 - 05.06.2016) [**katalog 03.Dokumentacja dodatkowa: podkatalog 04.PSM Gliwice: zaświadczenie**];
- Kurs „Chinese for Beginners:” Peking University (Coursera, Certyfikat podpisany przez Profesor Liu Xiaoyu, MD, School of Chinese As a Second Language, Peking University, 2016);
- Kurs *History of Rock - Part one* (Coursera, University of Rochester, Certyfikat podpisany przez: prof. John Covach, PhD, 2016)
- Kurs *History of Rock - Part two* (Coursera, University of Rochester, Certyfikat podpisany przez: prof. John Covach, PhD, 2016)
- Kurs *Learning How to Learn: Powerful mental tools to help you master tough subjects* (Coursera, University of California, San Diego, Certyfikat podpisany przez Barb Oakley, Terry Sejnowski, Becca Judd, 2016).
- Kurs *Buddhism and Modern Psychology* (Coursera, Princeton University, prof. Robert Wright, kurs bez certyfikacji, 2016)

B. Inne

- Upoważnienie do przetwarzania danych osobowych (od 17.12.2018 do 30.06.2021) w zakresie:
 - obsługa studiów I, II stopnia, jednolitych studiów magisterskich (001);
 - działalność naukowa (012);
- Upoważnienie do przetwarzania danych osobowych (od 27.12.2021) w zakresie:
 - obsługa studiów I, II stopnia, jednolitych studiów magisterskich (001);
 - ankietyzacja (029);

- Upoważnienie do załatwiania spraw w zakresie przyznawania stypendium rektora dla najlepszych studentów, w tym w szczególności do wydawania w imieniu prorektor ds. Kształcenia i Studentów decyzji administracyjnych, postanowień i zaświadczeń (okres ważności 01.09.2022 - 03.31.2023);
- Upoważnienie do wydawania w imieniu prorektor ds. Kształcenia i Studentów decyzji administracyjnych, postanowień i zaświadczeń, a także do poświadczania za zgodność odpisów dokumentów z oryginałem w sprawach związanych z przyznawaniem stypendium socjalnego, stypendium rektora, stypendium dla osób niepełnosprawnych, zapomogi dla studentów oraz doktorantów, którzy rozpoczęli studia przed rokiem akademickim 2019.2020 (okres ważności 01.09.2022 - 03.31.2023);
- Certyfikat Szafir - COPES (KIR_) (od 2022).

C. Aktywność poza strukturami Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach

- Autor pytań do egzaminów zawodowych w zawodzie technik realizacji nagrań i nagłośnień, *Centralna Komisja Egzaminacyjna* (2017-2018);
- członek zwyczajny *Związku Kompozytorów Polskich* (w latach 2011-2018 w zarządzie katowickiego oddziału jako skarbnik);
- członek Stowarzyszenie Autorów ZAiKS;

D. Inne informacje

Moja aktywność artystyczna, dydaktyczna i organizacyjna po uzyskaniu stopnia doktora obejmuje trzy komplementarne obszary:

- Twórczość kompozytorską i działalność fonograficzną,
- Rozwój repertuaru współczesnego i współpracę z instytucjami artystycznymi,
- Działalność dydaktyczną, organizacyjną oraz umiędzynarodowienie kształcenia.

Wkład w rozwój dyscypliny dokumentują mierzalne wskaźniki, w szczególności:

- liczba skomponowanych utworów po doktoracie: 72
- liczba wykonań po doktoracie (w tym wielokrotnych): 43
- współpraca z instytucjami artystycznymi (m.in. NOSPR, Chór Polskiego Radia, Filharmonia Śląska, Orkiestra Muzyki Nowej),
- wydawnictwa fonograficzne (w tym albumy *Réflexion*, DUX 1848, *Adrian Robak. Imprinted in Sound* – DUX 2020),
- nominacja do Nagrody Fryderyk 2023 w kategorii muzyka współczesna,
- realizacje międzynarodowe do form AR (Meksyk, Szkocja),
- liczba wypromowanych prac dyplomowych: 23,
- liczba zrecenzowanych prac: 30,
- liczba przewodniczeń komisjom dyplomowym: 35,
- pełnione funkcje kierownicze (prodziekan, pełnomocnik dziekana),
- utworzenie i koordynacja programu Erasmus Mundus Joint Masters „Digital Creativity Art & Science”.

Szczegółowy wykaz osiągnięć wraz z datami, instytucjami i dokumentacją znajduje w załącznikach.

Autoreferat - Adrian Robak

Czuję się twórcą, ale i badam różne obszary sztuki i nauki, a jednocześnie kocham uczyć (czuję się pedagogiem). Wierzę w to, iż daję wkład w rozwój muzyki, nauki i edukacji. Moje osiągnięcia obejmują szeroki zakres działań, od kompozycji i wykonawstwa, poprzez badania naukowe, po działalność dydaktyczną i organizacyjną. Staram się mieć interdyscyplinarne podejście do twórczości, badań i dydaktyki, a moje zaangażowanie przyczyniają się do rozwoju kultury i nauki na Śląsku, w Polsce i za granicą.

Podpis wnioskodawcy

.....