

Artur Cieślak

AUTOREFERAT

I. POSIADANE DYPLOMY, STOPNIE NAUKOWE LUB ARTYSTYCZNE - Z PODANIEM PODMIOTU NADAJĄCEGO STOPIEŃ, ROKU ICH UZYSKANIA ORAZ TYTUŁU ROZPRAWY DOKTORSKIEJ

- 1) dyplom ukończenia Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Szczecinie (1986); dyplom z wyróżnieniem; tytuł: muzyk instrumentalista, specjalność – fortepian;
- 2) dyplom ukończenia Akademii Muzycznej w Warszawie (1992); Wydział Fortepianu, Klawesynu i Organów; dyplom z wyróżnieniem; tytuł: magister sztuki, specjalność – fortepian;
- 3) dyplom ukończenia Studium Pedagogicznego w Akademii Muzycznej w Poznaniu (1998); specjalność – fortepian;
- 4) dyplom ukończenia Akademii Muzycznej w Poznaniu (2003); Wydział Kompozycji, Dyrygentury, Teorii Muzyki i Rytmiki; praca dyplomowa obroniona z wyróżnieniem; tytuł: magister sztuki, specjalność – kompozycja;
- 5) dyplom ukończenia Studium Pedagogicznego w Akademii Muzycznej w Poznaniu (2003); specjalność – teoria muzyki;
- 6) dyplom ukończenia Podyplomowych Studiów Kompozycji w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie (2008); dyplom z wyróżnieniem;
- 7) stopień naukowy doktora sztuki muzycznej w dyscyplinie artystycznej „kompozycja i teoria muzyki”, specjalność – kompozycja; nadany uchwałą Rady Wydziału Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie z dnia 3 grudnia 2012 roku; tytuł przedstawionej kompozycji: *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*; tytuł rozprawy doktorskiej: *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*; promotor: prof. Marian Borkowski, recenzenci: dr hab. Alicja Gronau-Osińska, prof. Grażyna Pstrokońska-Nawratil.

II. INFORMACJA O DOTYCHCZASOWYM ZATRUDNIENIU W JEDNOSTKACH NAUKOWYCH LUB ARTYSTYCZNYCH

1) 1996 – 2000

Szczecińskie Towarzystwo Kształcenia Artystycznego, Społeczna Szkoła Muzyczna I i II stopnia, Szkoła Muzyki; stanowisko: nauczyciel (fortepian).

2) 1998 – 2008

Uniwersytet Szczeciński, Katedra Edukacji Artystycznej; stanowisko: wykładowca (harmonia, fortepian, fortepian z elementami improwizacji, elementy improwizacji i akompaniamentu, historia stylów muzycznych i technik kompozytorskich, seminarium prelekcji i krytyki muzycznej), akompaniator.

3) od 1999

Zespół Państwowych Szkół Muzycznych II stopnia; stanowisko: nauczyciel (kompozycja, fortepian, historia muzyki, literatura muzyczna, kształcenie słuchu, zasady muzyki, folklor, nauka akompaniamentu), akompaniator.

4) 2008 – 2010

Uniwersytet Szczeciński, Katedra Edukacji Artystycznej; stanowisko: asystent (fortepian, elementy improwizacji i akompaniamentu, historia stylów muzycznych i technik kompozytorskich), akompaniator.

5) 2010 – 2013

Akademia Sztuki w Szczecinie; stanowisko: asystent (propedeutyka kompozycji i aranżacji, instrumentacja, harmonia, kontrapunkt, harmonia z improwizacją, propedeutyka muzyki współczesnej, historia stylów muzycznych i technik kompozytorskich).

6) od 2013

Akademia Sztuki w Szczecinie; stanowisko: adiunkt (propedeutyka kompozycji i aranżacji, instrumentacja, harmonia, kontrapunkt, propedeutyka/seminarium muzyki współczesnej, historia muzyki, literatura muzyczna, folklor, metodologia pracy naukowej, seminarium pracy dyplomowej).

III. AUTOBIOGRAFIA ORAZ OGÓLNA CHARAKTERYSTYKA TWÓRCZOŚCI KOMPOZYTORSKIEJ

Autobiografia

Moja droga do kompozycji była długa i skomplikowana. Zacząłem komponować mając siedem lat. Mój pierwszy zeszyt nutowy miał niezwykle duże pięciolinie. Tego wymagano w szkole muzycznej, do której zapisali mnie Rodzice. Miałem rysować w nim schodki jako odpowiednik gamy („mały Jurek wszedł na murek”) i nienaturalnych rozmiarów nuty (jako „obraz muzyczny”). Ale rysowanie schodków nie bardzo mnie interesowało, a kiedy podczas jednej z lekcji zostałem trafiony książką w głowę (nauczycielka wprawdzie nie celowała we mnie, tylko w mojego rozrabiającego kolegę, ale istoty rzeczy to nie zmieniało), moi Rodzice – wykształceni i praktykujący nauczyciele – uznali, że ten rodzaj edukacji prędzej zniechęci mnie do muzyki, niż cegokolwiek nauczy. Pierwsze lata mojej muzycznej edukacji odbywały się więc prywatnie, w zaciszu domowym. Dzięki temu, oprócz lekcji gry na fortepianie, miałem pełną swobodę w poznawaniu świata muzyki. W zeszycie nutowym, zamiast schodków, pojawiła się „Symfonia patetyczna”. Przy kluczu miała wszystkie możliwe krzyżyki (które zresztą dość szybko skasowałem), a formą przypominała najbardziej zwarte utwory Antona Weberna. Kolejnych kilka lat wypełniły mi przyswajanie wszelkiej dostępnej muzyki. Nauczycielki fortepianu niewiele mi w tym pomogły, ale osamotniony nie byłem. Zawsze mogłem liczyć na pomoc Ojca, który, nie będąc wprawdzie muzykiem, był jednak nauczycielem i znał zasady pedagogiczne. Dopóki mogł, pomagał mi w sprawach merytorycznych, kiedy już nie mógł, zapewniał mi warsztat w postaci nut, nagrań i książek. Moje ówczesne „kompozycje” (ich ilość znacznie przekroczyła sto opusów!) były odbiciem coraz to nowych fascynacji jakimś poznanym utworem lub jego fragmentem, przy czym ten wpływ przejawiał się zazwyczaj w asymilowaniu jakiegoś szczegółu muzycznego lub graficznego, często tytułu – na więcej jeszcze nie było mnie stać. Sytuacja zmieniła się kiedy miałem dziesięć lat. Pamiętam dobrze ten czas. Nagle pojawiły się nowe pomysły, do tej pory nie przychodzące mi do głowy. Wszystko zaczęło się jakoś układać, tworzyć uporządkowany ciąg myśli. Widzę to zresztą także i teraz, kiedy patrzę na moje kompozycje z tamtych czasów: utwory te mają formę, melodia i harmonia jest logiczna, wszystko razem tworzy sensowną, zamkniętą wypowiedź – naiwną, niezdarną, ale zawierającą już czytelną treść. To niemalże samodzielne poznawanie muzyki miało oczywiście swoje wady, na przykład teorię muzyki znałem fragmentarycznie, większość rzeczy robiłem intuicyjnie, ale jednocześnie te

pierwsze lata spowodowały, że muzyka stała się integralną częścią mojego życia i nie zmieniło się do chwili obecnej.

W wieku niespełna dwunastu lat rozpocząłem naukę w Szczecińskiej średniej szkole muzycznej, w klasie fortepianu. Nowe obowiązki, konieczność przystosowania się do nieznanego mi dotąd sposobu kontaktu z muzyką, wszystko to spowodowało, że kompozycja na pewien czas zeszła na plan dalszy. Skumulowana przez kilka lat energia wybuchła jednak z wielką intensywnością w okolicach moich czternastych urodzin. Przez nikogo nie zachęcany, wyłącznie z wewnętrznej potrzeby, wróciłem do komponowania. Nowe utwory były już kompozycjami w pełni świadomymi, poważnymi na miarę nastoletniego kompozytora. Rozwój ich stylu i formy odpowiadał mniej więcej programowi nauki przedmiotu historia muzyki. W efekcie w atonalność wkroczyłem w wieku siedemnastu lat. Początkowo pisałem wyłącznie na fortepian, ale dość szybko zacząłem próbować swoich sił także w muzyce kameralnej, symfonicznej, a nawet wokalnie-instrumentalnej. Partytura od zawsze działała na mnie w sposób wręcz magiczny. Do dziś pamiętam niezwykle silne wrażenie, jakie w dzieciństwie wywarły na mnie dwie sklezione pionowo ośmiosystemowe kartki z zeszytu nutowego - pierwszy, własnoręcznie zrobiony papier nutowy (w owym czasie w sklepach takich rzeczy nie było). Symfonia więc nieuchronnie musiała wkroczyć w moją twórczość. W momencie ukończenia szkoły średniej i zdania matury byłem więc już kompozytorem wyzwolonym z więzów tonalności, z dorobkiem kilkudziesięciu różnorodnych kompozycji (tych dziecięcych naturalnie nie liczę) i z bardzo niekompletnym warsztatem twórczym.

Po maturze przyszedł czas na studia muzyczne. Nie była to jednak kompozycja lecz fortepian. W szkole średniej gra na tym instrumencie wychodziła mi całkiem dobrze, tak więc dalsze doskonalenie tej umiejętności wydało się rzeczą naturalną i oczywistą. Spotykałem się zresztą z opiniami, że studiami kompozytorskim warto się zająć trochę później. W 1987 roku, po przejściu czteroetapowych egzaminów wstępnych, zostałem studentem fortepianu w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, w klasie prof. Reginy Smendzianki i prof. Jerzego Romaniuka. O kompozycji wprawdzie nie zapomniałem, ale na kilka lat stałem się prawie wyłącznie pianistą. Gra na fortepianie okazała się zresztą również rzeczą fascynującą. Wciągnęły mnie boje konkursowe, stopniowo powiększał się dorobek artystyczny oraz krąg znajomości. Występowałem z koncertami w kraju i za granicą (Niemcy, Włochy, Austria, Ukraina), nagrywałem dla radia i telewizji. Byłem stypendystą Towarzystwa im. F. Chopina w Warszawie (1988), Ministerstwa Kultury i Sztuki (1990) oraz laureatem fundacji "Primus Inter Pares" (1992), a także zdobyłem I dyplom honorowy na Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Marii Canals w Barcelonie (1991) oraz

wyróżnienie (IV miejsce) na VI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. F. Chopina w Palma de Mallorca (1992). Niestety niedługo po uzyskaniu dyplomu kontuzja prawej ręki na kilka lat całkowicie uniemożliwiła mi grę na instrumencie. Sytuacja była więc prawdziwie dramatyczna, ale z dzisiejszej perspektywy jestem za nią losowi w gruncie rzeczy wdzięczny. Taki obrót sprawy niejako zapobiegł pragmatycznej pokusie korzystania z osiągniętej już pozycji w świecie pianistycznym i pomógł mi w podjęciu właściwej decyzji co do dalszej drogi życiowej. Bo przecież miałem być kompozytorem, aczkolwiek droga do tego celu była jeszcze daleka.

Kontuzja ręki pozbawiła mnie możliwości działalności estradowej i niejako wymogła zajęcie się dydaktyką, do której nie byłem wtedy przygotowany ani merytorycznie, ani formalnie, ani organizacyjnie. Zanim udało mi się uzupełnić wiedzę w zakresie pedagogiki, nawiązać nowe kontakty i znaleźć zatrudnienie, upłynęło kilka długich lat podczas których perspektywa studiów kompozytorskich wydawała się odleglejsza niż kiedykolwiek przedtem. Kiedy już prawie straciłem nadzieję, moje utwory zgodził się obejrzeć profesor Jan Astriab z Poznania. I od tego momentu nagle wszystko zaczęło się układać, tak jakbym otrzymał od losu rekompensatę za te trudne lata po studiach pianistycznych. Po kilku miesiącach dojeżdżania na prywatne konsultacje zdałem pomyślnie egzaminy wstępne, a dzięki pomocy profesora udało mi się uzyskać indywidualny tok nauki. Połączenie studiów w Poznaniu i pracy w Szczecinie nie było rzeczą łatwą. W mojej pamięci ciągle tkwią wspomnienia przeogromnej ilości obowiązków, które piętrzyły się przede mną. Na szczęście profesor Astriab pozostawiał mi wiele swobody i tylko ogólnie lub w decydujących momentach kierował moimi poczynaniami. Mogłem więc dopasować tempo pracy do mojej złożonej sytuacji organizacyjnej, a w zakresie kompozycji pracować tak, jak w dzieciństwie i wczesnej młodości – przede wszystkim samodzielnie. W 2003 roku uzyskałem tytuł magistra sztuki w zakresie kompozycji. Był to moment przełomowy. Znowu zacząłem aktywnie działać w sferze sztuki – teraz już jako kompozytor. W 2004 roku zostałem przyjęty do Związku Kompozytorów Polskich, a moje utwory stopniowo zaczęły pojawiać się w programach coraz istotniejszy koncertów. Przyjęto mnie również do Stowarzyszenia Autorów ZAiKS (od 2007) oraz Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (od 2010). W 2008 roku ukończyłem Podyplomowe Studia Kompozycji w Akademii Muzycznej w Warszawie w klasie prof. Mariana Borkowskiego, a w 2012 roku, również pod kierunkiem profesora Borkowskiego, uzyskałem stopień naukowy doktora z zakresu kompozycji na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie. O ile podczas działalności pianistycznej konkursy były dla mnie niesłychanie istotne, o tyle w

zakresie kompozycji nie przywiązywałem do nich szczególnej wagi. Mogę chyba powtórzyć za Charlesem Ivesem: „Nagrody są dla dzieci - ja jestem dorosły”. Mój udział w konkursach kompozytorskich wynikał najczęściej z bezpośredniej lub pośredniej inspiracji osób trzecich. W 2000 roku otrzymałem I nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim z okazji 80-lecia Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu za *Sonatę* na klarnet i fortepian. W 2009 *Reminiscencja* na saksofon i fortepian oraz *Niedopowiedzenia* na wiolonczelę i fortepian zostały zakwalifikowane do finału konkursu The International Music Prize for Excellence in Composition w Salonikach, a ja otrzymałem The Certificate of Achievement in Music Composition. I wreszcie w 2015 roku *De profundis* na chór a cappella znalazło się wśród pięciu rekomendowanych kompozycji na konkursie „Canticum Novum” podczas XIX Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego „Cro Patria” w Splicie. Kompozycja została opublikowana w wydawnictwie konkursowym.

Obecnie z powodzeniem łączę pracę twórczą z działalnością dydaktyczną. Po wielu latach udało mi się znaleźć równowagę pomiędzy tymi dziedzinami. Praca na uczelni i w szkole zapewnia stabilizację zawodową, a jednocześnie umożliwia w miarę spokojną pracę twórczą. Nawet trudny czas epidemii COVID-19, mimo paraliżu życia koncertowego, nie zdestabilizował całkowicie mojej sytuacji życiowej. I mam nadzieję, że to się już nie zmienia.

Ogólna charakterystyka twórczości kompozytorskiej

Fundamentem mojej postawy artystycznej jest dialog z przeszłością. Przez jej pryzmat patrzę na teraźniejszość i przyszłość. Przyczyn takiej postawy jest wiele. Historia, nie tylko muzyki, fascynowała mnie od bardzo dawna. Odnajduję ją wszędzie - nie tylko w sferze faktograficznej czy estetycznej. Zachowane budowle w Pompejach, leżący koło Zamku Królewskiego w Warszawie trzon pierwszej i drugiej kolumny Zygmunta, piwnice siedemnastowiecznych domów i przedwojenny bruk odkrywany podczas remontu szczecińskich ulic – dają mi poczucie bezpośredniego dotknięcia czasu przeszłego. W kwestiach muzycznych ważną rolę odegrała również kilkuletnia działalność pianistyczna, opierająca się przede wszystkim na tradycyjnym, klasyczno-romantycznym repertuarze. Zdobyte wówczas doświadczenia umożliwiły mi dostrzeżenie elementów, które w utworach tych są wartościami ciągle aktualnymi, niezależnymi od zmian języka muzycznego i postaw estetycznych. Łatwiej mi je także dostrzec w muzyce współczesnej, łatwiej poszukiwać we własnej twórczości. Mój kontakt z przeszłością nieustannie odświeżam podczas pracy dydaktycznej. Wśród prowadzonych przeze mnie przedmiotów jest historia muzyki – od

prehistorii do dnia dzisiejszego. Mam więc niemal obowiązek nieustannego zajmowania się czasem minionym.

Uważne śledzenie przeszłości i jej relacji z teraźniejszością przekonało mnie, że istota otaczającej nas rzeczywistości, w tym także sztuki, nie zmienia się. Zmienia się tylko nasza jej interpretacja. Sławomir Mrożek powiedział, że „jutro to dziś - tyle że jutro”. Może więc także: „wczoraj, to dziś – tyle że wczoraj”, „dziś to wczoraj – tyle że dziś” i „dziś to jutro – tyle że dziś”? Uświadomienie sobie tego faktu odczułem jako upoważnienie do korzystania z całego dorobku przeszłości, z jednoczesnym zastrzeżeniem, że tylko wtedy ma to sens, kiedy będę starał się ten dorobek zinterpretować, wyciągnąć z niego indywidualne wnioski. Konsekwencją stało się przekonanie, że o wartości dzieła sztuki nie decyduje nowość jego treści, lecz sposób jej przedstawienia. Sama treść bowiem pozostaje niejako poza czasem. Z tego wynika również poczucie, że swoimi utworami wpisuję się w dyskusję, która „trwa nieprzerwanie od czasu powstania pierwszego wytworzonego ludzką ręką dzieła sztuki”, i „żadne dzieło artystyczne nie jest zjawiskiem wyizolowanym i jednostkowym.”¹ Obce są mi zatem hasła całkowitego odrzucenia tradycji, lansowane przez niektóre kierunki awangardowe. Dialog z przeszłością, jako sposób rozumienia teraźniejszości i punkt wyjścia w przyszłość, jest podstawą mojej filozofii artystycznej.

W 2008 roku Polskie Centrum Informacji Muzycznej poprosiło mnie o napisanie krótkiej analizy własnego warsztatu twórczego. Początkowo odniosłem się do tej propozycji niechętnie. Niełatwo jest pisać o swoim procesie twórczym. Wiele jego elementów odbywa się w sferze podświadomej, inne są łatwiej zauważalne dla postronnego obserwatora niż dla samego zainteresowanego, trudno o zachowanie obiektywizmu. Kiedy jednak przystąpiłem do pracy, okazało się, że jest możliwa i nawet potrzebna głębsza autorefleksja nad najważniejszymi elementami własnej twórczości i wartości tej autorefleksji nie podważa nawet jej subiektywizm, niekompletność i brak „prawdy obiektywnej”. Pozwala ona wiele działań podświadomych przenieść w sferę świadomości i w ten sposób bardzo pomaga w dalszych poszukiwaniach artystycznych. Wszak „nie trzeba widzieć niepoznawalnego tam, gdzie zdrowy rozsądek [...] może doskonale wszystko zrozumieć”.² Ten okolicznościowy tekst zupełnie niespodziewanie stał się dla mnie punktem odniesienia we wszystkich późniejszych wypowiedziach, analizach i refleksjach. Będzie nim także w niniejszym autoreferacie. Wprawdzie reprezentuje on mój światopogląd artystyczny z pierwszej dekady

¹ Cytuję tutaj fragmenty wspomnianej w dalszej części autoreferatu charakterystyki własnego warsztatu kompozytorskiego, zamieszczonej na stronie internetowej Polskiego Centrum Informacji Muzycznej: https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&litera=3&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl

² Neuhaus Henryk, *Sztuka pianistyczna*, Kraków 1970, s. 113.

XXI wieku, ale wiele ówczesnych stwierdzeń zachowało swoją aktualność do chwili obecnej. Ponadto porównanie moich obecnych poglądów z poglądami sprzed czternastu lat pozwala dostrzec, w jakim kierunku rozwinęła się moja twórczość, jak ewoluowało moje spojrzenie na kompozycję, muzykę, sztukę. Dialog z przeszłością może przyjmować także charakter rozmowy z samym sobą sprzed lat.

Mogę więc powiedzieć sobie samemu z 2008 roku, że utwór muzyczny w dalszym ciągu jest dla mnie „procesem, ciągiem przyczynowo-skutkowym”³ i niezmiennie czuję się związany z europejskim sposobem rozumienia tego zagadnienia. Nie mniej, dalekowschodnie „wzięcie czasu w nawias”⁴ w jakimś sensie też jest obecne w mojej twórczości. Należy to jednak rozumieć nie jako oderwanie się od czasu, lecz jako przekształcanie jego logiki. Czas upływa nieustannie, w jednym kierunku. Wszystko dane nam jest tylko raz (słynne „panta rhei” Heraklita z Efezu). Gdyby jednak założyć, że to nie czas upływa, lecz to my poruszamy się w czasie, który jest niezmienny, możliwe byłoby cofnięcie się i przeżycie tego samego zdarzenia po raz drugi. Moje „wzięcie czasu w nawias” jest więc pragnieniem odwrócenia lub „przekomponowania” jego upływu, pragnieniem drugiej szansy. Najlepszym tego przykładem w mojej twórczości są zasady formy alternatywnej. Będzie o nich mowa w dalszej części autoreferatu.

Podobnie jak w 2008 roku, tak i teraz głównym celem moich kompozycji jest ich wyraz emocjonalny. Zdecydowanie bardziej wolę, żeby muzyka wzruszała niż interesowała. I mogę chyba z czystym sumieniem powiedzieć, tym razem księdzu Janowi Twardowskiemu z lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, że, przynajmniej w zakresie muzyki, nie odszedłem daleko „od wzruszenia nie na niby” i „od podziwu nad światem”.⁵ To zresztą chyba pokłosie mojego pozaszkolnego poznawania muzyki w latach dziecięcych, pozbawione ubocznego, negatywnego wpływu dydaktyki sformalizowanej. Ekstatycznego emocjonalizmu w stylu Czajkowskiego, Skriabina czy Szymanowskiego jednak nie lubię. Nie przeczę, że *forte* może mieć dużą siłę oddziaływania, ale większe wrażenie robi na mnie – cytując Chopina - „wiadomość wyszeptana do ucha”. Emocja jako główny cel utworu nie wyklucza oczywiście logiki jego konstrukcji, nie wyklucza również udziału intelektu w procesie kreacji. Niektóre etapy pracy nad utworem opieram niemal wyłącznie na analizie i refleksji intelektualnej.⁶

³ Określenie ponownie zaczerpnięte z analizy własnego warsztatu kompozytorskiego na stronie PCIM: https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&litera=3&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl

⁴ Tamże.

⁵ Twardowski Jan, *Rachunek dla dorosłego*, Warszawa 1998.

⁶ Wielu kompozytorów wskazywało na znaczenie warsztatowych zagadnień. Chopin za wzór stawiał Mozarta, u którego wiedza była na poziomie natchnienia. Sam również niezwykle świadomie pracował nad ostatecznym kształtem swoich dzieł i nie polegał wyłącznie na natchnieniu i intuicji.

Jednak na koniec, o kształcie dzieła decyduje zawsze weryfikacja słuchowa, czasami intuicja i wszelkie inne procesy przebiegające poza moją świadomością. Nieustannie doskonale umiejętność niepoddawania się logice systemu, a uwzględniania logiki percepcji słuchowej. Do konstruktywizmu, jako celu samego dla siebie, odczuwam niemalże fizyczną niechęć.

Proces twórczy jest w moim przypadku zjawiskiem długotrwałym i wieloetapowym. Chętnie wracam do wypowiedzi Chopina, który określał czas jako najlepszą cenzurę, a cierpliwość jako najlepszego nauczyciela. Moje utwory powstają w trzech fazach. Pierwsza z nich obejmuje tygodnie lub miesiące żmudnego materializowania się początkowej idei. Punktem wyjścia może być motyw, akord, rytm – wtedy dalsza praca polega na badaniu i rozwijaniu ich możliwości, stopniowym dochodzeniu do konstrukcji całości. Czasami koncepcja dramaturgiczna utworu jest już gotowa na samym początku - wtedy praca polega na odszukaniu najlepszego sposobu jej realizacji. Kończącym efektem jest w pełni ukształtowany utwór muzyczny, nadający się już do wykonania. Potem jednak następuje faza druga i trzecia. W fazie drugiej utworem w ogóle się nie zajmuję, wręcz zapominam go. Trwa to zazwyczaj około roku, czasami dłużej. Zawsze nadchodzi jednak moment, z reguły niespodziewany i niewymuszony, w którym do utworu powracam. To początek fazy trzeciej. Następują wówczas szybkie i zdecydowane zmiany nadające kompozycji kształt ostateczny. Dopiero wtedy praca nad utworem jest całkowicie zakończona. Wszystkie opisane zjawiska powtarzają się niezmiennie od wielu lat. Jest to prawdopodobnie immanentna cecha mojego procesu twórczego.

IV. OMÓWIENIE OSIĄGNIĘĆ, O KTÓRYCH MOWA W ART. 219 UST. 1 PKT. 2 USTAWY (DZ. U. Z 2021 R. POZ. 478 Z PÓŹN. ZM.)

Utwory przedłożone do oceny w ramach ubiegania się o nadanie stopnia doktora habilitowanego:

- 1) *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną* (2009-2010) - wersja na fortepian i zespół kameralny (2022);
- 2) *Muzyka na instrumenty dęte i perkusję* (2014-2015) - wersja z dwoma perkusistami i dyrygentem (2019);
- 3) *Sinfonia* na 15 instrumentów smyczkowych (2017);
- 4) *Niepodległa* - wersja II – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021).

Każdy z wybranych utworów zawiera jakieś charakterystyczne zjawisko z mojego warsztatu kompozytorskiego i reprezentuje istotny moment w rozwoju dorobku twórczego. Pełni funkcję inicjującą, rozwijającą lub podsumowującą najważniejsze idee kompozytorskie. Może być podstawą do analizy ich cech oraz kierunku i dynamiki rozwoju.

Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną wersja na fortepian i zespół kameralny (2022)

Koncert fortepianowy powstał w latach 2009-2010. Utwór składa się z trzech części i przeznaczony jest na fortepian i wielką orkiestrę symfoniczną. Partię solisty wykonuje się wyłącznie lewą ręką. Kompozycja została zaprezentowana po raz pierwszy 27 XI 2009 przez Magdalenę Lisak (fortepian), Orkiestrę Symfoniczną Podlaskiej Opery i Filharmonii pod dyrekcją Piotra Borkowskiego, podczas XVI Międzynarodowego Festiwalu *Laboratorium Muzyki Współczesnej* w Białymstoku. W 2022 roku powstała wersja kameralna utworu, tym razem dwuczęściowa, przeznaczona na fortepian oraz zespół instrumentalny odpowiadający kameralnej orkiestrze symfonicznej, ale z pojedynczą obsadą każdego głosu. Partia fortepianu niezmiennie wykonywana jest wyłącznie lewą ręką. Wersja kameralna *Koncertu* nie była jeszcze prezentowana publicznie. Została natomiast utrwalona i opublikowana na płycie „Artur Cieślak *Concertante Works*” Acte Préalable AP – 0560 (2023). Wykonawcami są: Milena Palkaj (fortepian) oraz Zespół Instrumentalny Akademii Sztuki w Szczecinie pod dyrekcją Barbary Halec.

Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną stanowi podsumowanie pewnego etapu rozwoju mojego warsztatu kompozytorskiego. Występują w nim bowiem jednocześnie trzy zjawiska ważne w moim artystycznym dorobku: praca nad własnym językiem muzycznym, nowa koncepcja formy muzycznej oraz faktura pianistyczna zakładająca wykonanie utworu wyłącznie lewą ręką. Wszystkie te zagadnienia zyskują w *Koncertcie* postać najbardziej wyrazistą, kompletną i świadomą. Z tego względu wersja symfoniczna utworu stała się tematem mojej pracy doktorskiej (2012), z tego samego powodu **wybrałem wersję kameralną kompozycji jako pierwszy utwór poddany ocenie w ramach postępowania habilitacyjnego (2023).**

Geneza

Przyczyną zainteresowania tym szczególnym rodzajem twórczości fortepianowej jakim jest muzyka na lewą rękę były moje indywidualne predyspozycje jako pianisty. Nie jestem leworęczny, lewą rękę mam słabszą od prawej, ale pod względem możliwości prowadzenia frazy, różnicowania barwy dźwięku i szeroko pojętej elastyczności, zdecydowanie góruje ona nad prawą. Pierwsze kompozycje tego rodzaju pisałem więc dla siebie. Zainteresowanie muzyką na lewą rękę pozostało także wówczas, kiedy wycofałem się z działalności estradowej. Leworęczne utwory fortepianowe są bowiem ciekawym zadaniem kompozytorskim. Wymagają napisania pełnowartościowej kompozycji z wykorzystaniem jedynie połowy dostępnych zwyczajowo środków. Mogą być również atrakcyjną propozycją repertuarową dla pianistów i słuchaczy, oferującą szerokie możliwości w zakresie rodzaju ekspresji i zagadnień wirtuozowskich, niedostępnych w tradycyjnej muzyce fortepianowej. W ostatnich dziesięcioleciach nabierają również znaczenia praktycznego w kontekście wzrastającej ilości schorzeń aparatu wykonawczego wśród zawodowych pianistów. Umożliwiają działalność artystom, którzy doznali przejściowych lub nieodwracalnych uszkodzeń prawej ręki. *Koncert* reprezentuje ponadto odmianę gatunku, która w polskiej muzyce jest prawie w ogóle nieobecna. Dostępne źródła potwierdzają istnienie zaledwie dwóch utworów tego rodzaju (*Concert Piece* Aleksandra Tansmana /1943/ i *Concerto Nicolò* Stanisława Skrowaczewskiego /2002/), przy czym kompozycja Tansmana została po raz pierwszy wykonana dopiero 15 listopada 2010 roku, a zatem niespełna rok po prawykonaniu wersji symfonicznej omawianego *Koncertu*.⁷

⁷ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncertcie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 114-115.

Koncepcja formy

Większość moich kompozycji to utwory jednoczęściowe, ujęte zazwyczaj w formę łuku. W ten sposób skonstruowane są m. in. *Muzyka na koniec wieku* na dwa fortepiany (1991-99), *Musica notturna* na orkiestrę (1996-2006), *Cadenza* (2004) i *Cellofonia* (2014/2017) na wiolonczelę, a także *Trio* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2018/2019). Innym rozwiązaniem jest układ dwufazowy, w którym faza pierwsza jest dramatyczna, druga zaś spokojna, kontemplacyjna. Tego rodzaju forma została zastosowana m. in. w *Reminiscencji* na saksofon i fortepian (2002), *Studium melodii* na skrzypce i fortepian (2008-2019) oraz *Dialogu I* na saksofon i fortepian (2018). Utwory cykliczne wykorzystują różnorodny układ dramaturgiczny poszczególnych ogniw. W *Capricornus* na fortepian (1991-99) trzy części zostały uszeregowane według najbardziej tradycyjnego układu agogicznego: tempo szybkie-wolne-szybkie. *Sonata klarnetowa* (2000/2006) zbudowana jest z dwóch części: szybkiej i wolnej. Wersja symfoniczna *Koncertu fortepianowego* na lewą rękę (2009-2010) jest kompozycją trzyczęściową, w której następuje stopniowa gradacja tempa i charakteru: od części wolnej do szybkiej i od charakteru spokojnego do dramatycznego. Nie są to jednak rozwiązania jedyne.

Ważnym obszarem moich poszukiwań jest problematyka różnicowania materiału i jego jednoczesnej integracji. Analizując formę syntetyczną wypracowaną przez Liszta oraz ideę formy otwartej Bouleza, Cage'a i Stockhausena, wraz z jej odmianami w *A piacere* Serockiego i *Preludiach i fudze* Lutosławskiego,⁸ oraz łącząc uzyskane wnioski z przemyśleniami dotyczącymi kwestii upływu czasu i możliwości odwrócenia tego procesu, doszedłem do sformułowania zasad tzw. **formy alternatywnej**. Jej istotą jest wymienna intensyfikacja i redukcja znaczenia kilku (najczęściej trzech) zróżnicowanych struktur melodyczno-rytmicznych w kształtowaniu rozwoju dramaturgicznego utworu. Tworzywo dźwiękowe w swoim zasadniczym kształcie pozostaje niezmiennie przez cały utwór. Trwa równolegle do przebiegu kompozycji i niezależnie od niej, niejako poza czasem. Zmienia się natomiast stopień jego dostępności dla słuchacza. Forma staje się nieustannym procesem dochodzenia do różnych aspektów warstwy ukrytej, pozwalającym na różnorodny sposób ich odczytania. W najbardziej modelowej sytuacji w pierwszym odcinku/ogniwie dominuje temat A, mniejszą rolę odgrywa temat B, najmniejszą C, w drugim odpowiednio B, C, A, w trzecim C, A, B. Zapewnia to kompozycji dynamizm przebiegu, a jednocześnie stanowi gwarancję

⁸ Stwierdzenie ponownie zaczerpnięte z analizy własnego warsztatu kompozytorskiego na stronie PCIM: https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&litera=3&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl

zintegrowania całości utworu.⁹ Niezmienny materiał przejawia się w utworze za każdym razem inaczej, z uwypukleniem coraz to innych relacji między jego wszystkimi lub wybranymi elementami składowymi. Forma alternatywna może być wykorzystana zarówno w utworach jedno-, jak i wieloczęściowych. Kompozycjami, w których zastosowałem różne jej warianty są między innymi: cztery wersje *Collage* na saksofon, gitarę i wiolonczelę (2004-2005), jednoczęściowe, ale wieloodcinkowe *Trio* na fortepian, skrzypce i wiolonczelę (2009) oraz miniaturowy *Monolog* na saksofon solo (2008).

Forma alternatywna jest także wyznacznikiem konstrukcji wersji kameralnej *Koncertu fortepianowego* na lewą rękę. W utworze tym przyjmuje postać bardzo zwartą i skondensowaną. Podstawą rozwoju są dwa tematy. Każdy z nich charakteryzuje się odrębną substancją dźwiękową, innym ukształtowaniem melicznym i rytmicznym, reprezentuje inną kategorię wyrazową. Temat I składa się z dwóch odcinków. Pierwszy z nich ma charakter spokojny. Przeważają schromatyzowane układy linearne rozwijające się w oparciu o długobrzmiące akordy (przykład 1). Drugi ma charakter zróżnicowany. Typowym zwrotem melodycznym są sekundowe „ukłony”. Struktura ta wykorzystywana jest zarówno w wersji spokojnej w wysokich i średnich rejestrach z przewagą dynamiki *p*, jak i w wersji bardziej dramatycznej w rejestrach niskich i dynamice *f* (przykład 2). Temat II wnosi do kompozycji element dramatyczny. Dominuje zmienna, poszarpana rytmika i różnorodna, wyostrzona artykulacja. Układy horyzontalne przybierają postać krótkich odcinków z częstym użyciem małych i wielkich sekund. W układach wertykalnych przeważają brzmienia ostro dysonujące (przykład 3).

Przykład 1. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. I, t. 29-33.

⁹ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 66.

Przykład 3. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną, cz. II, t. 1-8.*

Wersja kameralna *Koncertu* trwa około 16 minut, składa się z dwóch części. Budowa wewnętrzna każdej z nich obejmuje szereg długich odcinków o następującym układzie dominujących temp: cz. I *Con fuoco - Un poco grave - Con fuoco - Un poco grave*; cz. II *Moderato con anima - Lento - Precipitato - Largamente* – kadencja (tempo zmienne) – *Allegretto con vivacità*. Oba tematy pojawiają się w każdej części utworu, zawsze jednak zmienia się ich rola w kształtowaniu przebiegu formy. W części I dominuje temat I, mniejszą rolę odgrywa temat II. W części II sytuacja jest odwrotna. Kończąca *Koncert* solowa kadencja fortepianu i następująca potem *coda* stanowi syntezę całości materiału kompozycji. Pełny

potencjał treściowy każdego z tematów ujawnia się tylko wtedy, gdy temat ten odgrywa rolę pierwszoplanową. W innych sytuacjach eksponowany jest jedynie wybrany jego element, np. specyficzna interwalika lub rytmika. Dzięki takim zabiegom kompozytorskim każde ogniwo *Koncertu* zyskuje odmienny wyraz emocjonalny, adekwatny do charakteru dominującego tematu, przy jednoczesnym zachowaniu jednolitości formalnej całości utworu.

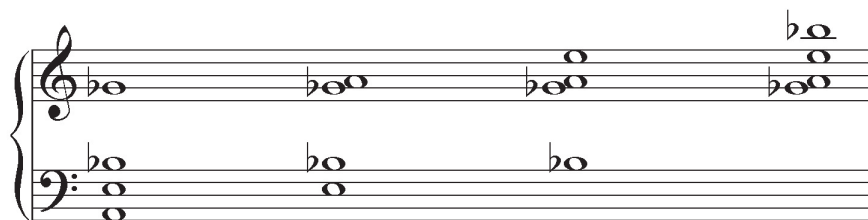
Organizacja elementów dzieła muzycznego

Do roku 2012, przed przystąpieniem do pracy nad utworem, wiele czasu poświęcałem przygotowywaniu jego prematerii dźwiękowej. Na wzór Lutosławskiego, Messiaena, czy Schoenberg'a, wypracowałem zestaw procedur, które pozwalały mi świadomie kształtować układ wysokości dźwięków, unikając wyłącznie intuicyjnego ich wyboru. Posługiwałem się metodami konstruktywistycznymi, polegającymi na wyborze określonej formuły tworzenia układów dźwiękowych oraz uzyskaniu z ich pomocą, niejako mechanicznie, wstępnego „surowca” wysokościowego. Miało to zapewnić utworowi spójność brzmieniową, poczucie wewnętrznej logiki, nawet jeżeli jej szczegóły trudne były do wychwycenia w odbiorze audytywnym. Komponowanie samego utworu było natomiast swego rodzaju tworzeniem muzyki z muzyki. Na tym etapie prematerię dźwiękową poddawałem różnorodnym przekształceniom rytmicznym, agogicznym, dynamicznym, artykulacyjnym i kolorystycznym, zmierzającym do dynamizacji tej statycznej struktury oraz selekcji uzyskanego materiału pod kątem jego przydatności w utworze.

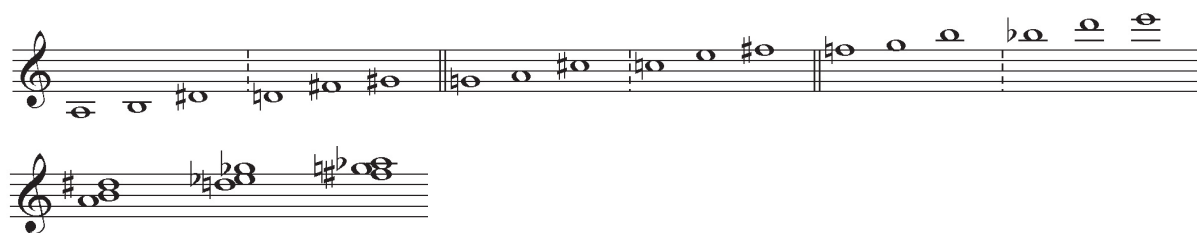
Kulminacją, syntezą i jednocześnie najlepszym przykładem takiej metody pracy jest *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę* – zarówno w wersji symfonicznej, jak i kameralnej. W wersji kameralnej utworu najczęściej stosowanymi zabiegami w odniesieniu do kształtowania układów wertykalnych były: różnorodne przekształcanie ściśle określonego modelu współbrzmienia pionowego (przykład 4), wertykalne wykorzystanie porządku linii horyzontalnej powstającej w wyniku różnych odmian progresywnego następstwa powtarzającego się zestawienia kilkunastu dźwiękowych komórek (przykład 5), technika repetytywna i przesunięcie fazowe - metoda polegała na nakładaniu i repetycji, z jednoczesną transpozycją i przesunięciem, krótkiej, kilkunastu dźwiękowej linearnej komórki (przykład 6).¹⁰

¹⁰ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 114.

Przykład 4. Model wertykalny i możliwości jego przekształceń zastosowane w *Koncertie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę*.



Przykład 5. Ciąg horyzontalny i wynikające z niego konstrukcje wertykalne zastosowane w *Koncertie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę*.



Przykład 7. Zestawienia wertykalne uzyskane za pomocą procedur przedstawionych w przykładzie 6.



Opisane powyżej trzy metody były również wykorzystywane w organizacji konstrukcji horyzontalnych: poszczególne dźwięki modelu współbrzmienia pionowego (przykład 4) traktowane były jako wyznaczniki najważniejszych punktów układów linearnych (przykład 8), ciąg horyzontalny (przykład 5) i kompleks harmoniczny tworzony za pomocą techniki repetytywnej i przesunięcia fazowego (przykład 6 i 7) traktowane były jako rodzaj skali (jej stopnie mogły być wykorzystywane w sposób dowolny, bez obowiązku przestrzegania kolejności dźwięków wynikającej z logiki przyjętego systemu).

Przykład 8. Składniki modelu wertykalnego użyte w układzie horyzontalnym i uzupełnione pochodami małosiekundowymi.



Uzyskaną w ten sposób statyczną prematerię dźwiękową poddawałem następnie przekształceniom dynamizującym jej charakter. Była ona na przykład rozczłonkowywana za pomocą wyraziście zarysowanych konturów rytmicznych,¹¹ lub, zachowując jednolite wartości rytmiczne, eksponowałem materiał dźwiękowy w bardzo szybkim tempie, przez co tracił on swoją wyrazistość na rzecz jakości kolorystycznej. Końcowy efekt brzmieniowy podlegał ocenie czysto estetycznej, akceptującej bądź odrzucającej, lub też skłaniającej do dalszych korekt, tym razem już całkowicie intuicyjnych, bez związku z zastosowanymi wcześniej procedurami.¹²

¹¹ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 70-72.

¹² Stwierdzenie ponownie zaczerpnięte z analizy własnego warsztatu kompozytorskiego na stronie PCIM: https://polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&litera=3&view=czlowiek&Itemid=5&lang=pl

Faktura leworęczna

Partia solowa *Koncertu* oferuje pianiście możliwość wykazania się wirtuozerią o bardzo szczególnym, niemal ekstremalnym charakterze. Wykorzystuje w sposób maksymalny wszelkie zalety lewej ręki, zwłaszcza korzystniejsze niż w prawej ręce ułożenie palców i większą elastyczność. Jednocześnie uwzględnione zostały także wszystkie utrudnienia wynikające z jednoręczności pianisty. Należą do nich przede wszystkim ograniczone możliwości gry wielopłaszczyznowej, akordowej (m. in. w zakresie ambitusu wykonywanych bloków współbrzmień), mniejsza siła i wytrzymałość mięśni i ścięgien lewej ręki oraz tendencja do usztywniania nadgarstka (skutkująca mniejszymi możliwościami w zakresie dynamiki, artykulacji i motoryki). Utrudnienia związane z wykonywaniem utworów jednoręcznych przejawiają się również w sferze mentalnej. Prezentacja estradowa wymaga większego wysiłku intelektualnego i emocjonalnego, większej niż zazwyczaj koncentracji, trudniej również uzyskać całkowitą pewność i opanowanie. Uważa się, że pół godziny umiarkowanie szybkiej gry jest już zadaniem dość wyczerpującym.¹³

W *Konercie* elementarnym sposobem omijania omówionych utrudnień fakturalnych jest posługiwanie się realną wielopłaszczyznowością możliwą do wykonania jedną ręką. Poszczególne głosy lub płaszczyzny są traktowane równorzędnie (przykład 9) albo w sposób zróżnicowany - „melodia i akompaniament” (przykład 10). Rozmiar stosowanych współbrzmień nie przekracza ambitusu nony (najwyżej decymy). Pedał ma znaczenie wyłącznie kolorystyczne.¹⁴

Przykład 9. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 23-31.



¹³ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 18-19.

¹⁴ Tamże, s. 20.

Przykład 10. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną, cz. II, t. 73-81.*

Nieco bardziej złożoną metodą jest stwarzanie jedynie iluzji wielopłaszczyznowości przez odpowiednie wykorzystanie i skoordynowanie różnych elementów fakturalnych. W *Koncercie* uzyskiwane to jest przede wszystkim za pomocą polirytmii, odpowiedniej pedalizacji oraz specyficznej aplikatury. Różnicowanie pod względem rytmicznym kilku warstw przebiegu muzycznego ułatwia uzyskanie wrażenia jednoczesnego brzmienia wielu planów dźwiękowych. Stwarza pozory obecności ręki w dwóch miejscach jednocześnie. W omawianym utworze najczęściej stosowane są zestawienia układów trójkowych z dwójkowymi oraz rytmy uzupełniające (np. opóźnianie wejścia linii melodycznej w stosunku do warstwy akompaniującej). W obu przypadkach płaszczyzny operują także odmienną artykulacją lub barwą. Pedalizacja natomiast, w przeciwieństwie do muzyki dwuręcznej, w tym przypadku ma znaczenie nie tylko kolorystyczne, lecz także w znacznie większym stopniu artykulacyjne i fakturalne. Odpowiednie jej użycie wspomaga możliwość grania *legato*, mimo braku realnego łączenia dźwięków. Umożliwia nakładanie na brzmiącą podstawę basową struktur w wyższych rejestrach i uzyskanie dzięki temu brzmień bogatszych w alikwoty (przykład 11 i 12). Podtrzymuje brzmienia dźwięków lub akordów, niezbędnych, a niemożliwych do zatrzymania samą ręką, z powodu konieczności przeniesienia jej w inny rejon klawiatury (np. realizacja nut pedałowych – przykład 13).

Przykład 11. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. I, t. 24-25.Przykład 12. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. I, t. 44-48.Przykład 13. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 146.

Ciągłość brzmienia uzyskiwana jest niekiedy nawet kosztem jego przejrzystości harmoniczej – wbrew tradycyjnym zasadom pedalizacji fortepianowej. Ze względu na znaczenie prawego pedału, jego użycie w omawianym *Konercie* zostało zanotowane bardzo precyzyjnie. Stanowi integralną część zapisu nutowego, zwłaszcza w miejscach, gdzie jest ono niezbędne do uzyskania określonego efektu artykulacyjnego, kolorystycznego czy fakturalnego. Zastosowana aplikatura bywa często również bardzo niekonwencjonalna. Jednakże w wielu przypadkach tylko w ten sposób można wykonać skomplikowany pasaż lub złożony akord, osiągnąć właściwy rodzaj dźwięku lub proporcji brzmieniowych. We wszystkich miejscach *Koncertu*, w których palcowanie odbiega od klasycznych zasad, zostało to ściśle odnotowane.¹⁵

Metodami użytymi w celu omijania utrudnień związanych z ograniczeniem ambitusu dostępnych wykonalnych wielodźwięków są: łamanie akordów, rozbudowane arpeggio akordów (w obu przypadkach wraz z odpowiednim użyciem pedału), a także intensyfikacja ich gęstości, rodzajów użytych interwałów składowych i artykulacji. W przykładzie 14

¹⁵ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 21-24.

stopniowo wprowadzane są wszystkie trzy wymienione elementy, w przykładzie następnym modyfikacja dotyczy głównie artykulacji, w pewnym stopniu także rodzaju wykorzystanych interwałów.

Przykład 14. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. I, t. 84-86.



Przykład 15. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 121-128.



W strukturach przebiegów pasażowych została uwzględniona mniejsza wytrzymałość lewej ręki. Ograniczona jest ich długość, odpowiednio częste rozmieszczenie pauz stwarza wykonawcy możliwości odpoczynku. Pasaże przeplatane są innymi rodzajami faktury, na przykład akordami w dłuższych wartościach rytmicznych. Dynamika *f* lub *ff* odnosi się tylko do krótkich fragmentów, potem zawsze następuje obniżenie poziomu dynamicznego. (przykład 16).

Przykład 16. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 91-96.



Również artykulacja jest często różnicowana, a mocniejsze akcenty stosowane są punktowo (przykład 17).

Przykład 17. *Koncert fortepianowy na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną*, cz. II, t. 43-51.



Potęga brzmienia uzyskiwana jest nie tylko siłą ręki, lecz także współdziałaniem odpowiedniego rejestru (zazwyczaj niskiego) i pedalizacji (najczęściej bardzo gęstej).¹⁶

Muzyka na instrumenty dęte i perkusję **wersja z dwoma perkusistami i dyrygentem (2019)**

Muzyka na instrumenty dęte i perkusję pochodzi z lat 2014-2015. Pisana była z myślą o FeelHarmony Quintet, który to zespół, wraz z perkusistami – Antoniną Kadur i Rafałem Krzanowskim, zaprezentował ją po raz pierwszy 15 X 2014 w Filharmonii Szczecińskiej.

Utwór istnieje w trzech wersjach: 1) na kwintet dęty i dwóch perkusistów (2014), 2) na kwintet dęty, trzech perkusistów i dyrygenta (2015) oraz 3) na kwintet dęty, dwóch perkusistów i dyrygenta (2019).¹⁷ Wszystkie wersje utworu różnią się jedynie obsadą wykonawczą. Ich zawartość dźwiękowa jest praktycznie jednakowa. **Jako utwór do oceny w ramach postępowania habilitacyjnego proponuję wersję z 2019 roku, przeznaczoną na kwintet dęty, dwóch perkusistów i dyrygenta.** Ten wariant kompozycji został wykonany po

¹⁶ Artur Cieślak, *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną”*, opis pracy doktorskiej, Warszawa 2011, s. 24-27.

¹⁷ Trzy wersje obsady wykonawczej utworu wynikają ze względów praktycznych. Wersja 1 wymaga zespołu bardzo zgranego, na wysokim poziomie muzycznym i technicznym, mogącego poświęcić wiele czasu na próby i przygotowanie do koncertu. Wersja 3 została opracowana z myślą o najmniej wprawnych muzykach, nie dysponujących przy tym dużą ilością czasu na przygotowanie do koncertu. Wersja 2 wydaje się rozwiązaniem optymalnym. Wymaga udziału muzyków odpowiednio przygotowanych muzycznie i technicznie, nie mniej udział dyrygenta zdecydowanie przyspiesza i ułatwia proces opanowania utworu, a później także jego prezentację estradową.

raz pierwszy 15 XI 2019 w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie. Wykonawcami byli: Maria Daszkowska (flet), Sebastian Aleksandrowicz (obój), Jacek Dziołak (klarnet), Kacper Rudzki (fagot), Paweł Piętka (waltornia), Krzysztof Niezgoda i Tamara Kurkiewicz (perkusja), Przemysław Zych (dyrygent). *Muzyka* została także utrwalona i opublikowana na płycie „Artur Cieślak *Concertante Works*” Acte Préalable AP – 0560 (2023). Wykonawcami był FeelHarmony Quintet: Filippo Da Noce (flet), Izabela Kokosińska (obój), Bogusław Jakubowski (klarnet), Edyta Moroz (fagot), Katarzyna Sułkowska (waltornia) oraz Marta Miklińska i Szymon Gacek (perkusja). Całością dyrygowała Barbara Halec.

Głównym wyznacznikiem koncepcji *Muzyki na instrumenty dęte i perkusję* jest technika koncertująca. Łączona zazwyczaj z utworami na duże zespoły wykonawcze, w praktyce może odnosić się także do dzieł kameralnych lub nawet solowych. O obecności concertato nie decyduje bowiem liczebność obsady, lecz charakter relacji pomiędzy jej składowymi – przede wszystkim silnie wyeksponowany element współzawodnictwa. *Concertare* (rywalizować) zazwyczaj dopełniane jest przez *conserere* (współdziałać). Nieodzowny elementem towarzyszącym jest również wirtuozeria. Te trzy zjawiska w zmiennych proporcjach współistnieją w ramach *Muzyki*, a do ich realizacji najbardziej przyczyniają się: aleatoryzm, związane z nim zagadnienia instrumentacyjne oraz harmonika.

Kontekst estetyczno-warsztatowy

Doświadczenia zgromadzone przed rokiem 2012 pozwoliły po tej dacie na zmianę sposobu komponowania. Proces ten dotyczył bardzo wielu aspektów warsztatu kompozytorskiego.

Faza prekompozycyjna uległa znacznej redukcji. Większość procedur opisanych podczas analizy *Koncertu fortepianowego na lewą rękę i zespół kameralny* (2009-2010/2022) zaczęła być stosowana w trakcie właściwego procesu kompozycyjnego, w sposób swobodniejszy, od początku z większą świadomością ich docelowego efektu ekspresyjnego.

Materiał dźwiękowy kompozycji został poszerzony. Proces ten przebiegał w dwóch kierunkach. Pierwszy, łączący się z nurtami awangardowymi, obejmował rozwiązania natury sonorystycznej, drugi – odwołujący się do systemu dur-moll, wprowadzał brzmienia właściwe językowi muzycznemu XVIII i XIX wieku. Przejawem pierwszego kierunku stało się użycie dokładnie określonych mikrotonów (*Cellofonia* na wiolonczelę) lub też bardziej swobodne rozchwanie precyzji intonacyjnej utworu, nie precyzujące dokładnego interwału odejścia od

dźwięków systemu równomiernie temperowanego (*Dialog II* na flet i klarnet). W kręgu mojego zainteresowania znalazły się też wielodźwięki (na instrumentach dętych) oraz nietypowe lub niekonwencjonalne sposoby wydobywania dźwięków, prowadzące w skrajnych przypadkach do totalnego traktowania instrumentu (*Trio* na skrzypce, klarnet i fortepian). Preparacji nie stosowałem jednak nigdy. Rozluźnianie rygoru dotyczy zresztą także innych elementów dzieła muzycznego. Częstym rozwiązaniem jest na przykład niestabilność agogiczna utworu, zakładająca ograniczenie do minimum fragmentów z ustalonym tempem i pulsem (*Trio* na skrzypce, wiolonczelę i fortepian). Agogiczna zmienność niekiedy stosowana jest symultanicznie, w odniesieniu do kilku warstw utworu. Nakładają się wtedy na siebie w różnych konfiguracjach partie przebiegające w *accelerando* i *rallentando* oraz w tempie niezmiennym. Drugi kierunek był intensyfikacją zjawisk występujących już wcześniej w mojej twórczości. Przed rokiem 2012 niekiedy sięgałem do rozwiązań pochodzących z systemu dur-moll. Miało to jednak zawsze charakter reminiscencji, echa, umieszczone było w wyraźnym muzycznym cudzysłowie (*Preludium chorałowe* na fortepian, *Reminiscencja* na saksofon i fortepian). Obecnie rozwiązania tego rodzaju nabrały cech bardziej wyrazistych i konkretnych, stając się integralną częścią mojego języka muzycznego. Szczególnie chętnie stosuję różne warianty opozycji akordu zmniejszonego i zwiększonego, posługuję się również akordami durowymi i mollowymi, starając się nadać ich wzajemnym relacjom nowy kontekst. Być może dobrze pasuje tutaj określenie użyte kiedyś w jednej z radiowych wypowiedzi przez Pawła Łukaszewskiego: nowa tonalność. W ostatnich miesiącach powstał również utwór, w którym świadomie wykorzystałem moje skojarzenia pomiędzy akordami dur-moll i kolorami (*Dźwięki kolorów* na wibrafon i wizualizację kolorów).

Po roku 2012 w mojej muzyce pojawia się także aleatoryzm. Sięgałem do niego już wcześniej, w czasach poprzedzających twórczość oficjalną oraz w jej początkowej fazie (*Muzyka na koniec wieku*, *Etiudy*, *Preludium chorałowe*). Został jednak wyeliminowany kiedy doszedłem do wniosku, że stosuję go jako rodzaj „ominięcia” wielu problemów kompozytorskich. Zainspirowały mnie zresztą słowa Krzysztofa Meyera o chęci precyzyjnego kształtowania każdego szczegółu kompozycji. Rzecz znamienna, że dopiero po wielu latach żmudnej pracy nad zagadnieniami precyzyjnego kształtowania materii dźwiękowej odczułem ponowną potrzebę zastosowania aleatoryzmu. Tym razem było to już nie „obejście” problemu, ale rozszerzenie możliwości. Aleatoryzm okazał się wręcz niezbędny na przykład w pochodzącej z 2016 roku *Symfonii przestrzeni* (dokładniejsze omówienie tego utworu znajduje się w rozdziale V).

Muzyka na instrumenty dęte i perkusję jest jednym z pierwszych utworów, w których w sposób najbardziej wyrazisty przejawiała się większość zmian następujących w mojej twórczości po 2012 roku.

Funkcje aleatoryzmu

Technika aleatoryczna zastosowana w *Muzyce na instrumenty dęte i perkusję* nawiązuje do powszechnie znanej koncepcji Witolda Lutosławskiego. Element przypadku odnosi się wyłącznie do kwestii rytmicznych i podlega daleko idącej kontroli. Jego użycie w utworze ma bardzo precyzyjnie określony cel, wynikający z koncertującego charakteru kompozycji. Technika aleatoryczna wnosi do utworu element współzawodnictwa zarówno w odniesieniu do układu kwintet dęty-perkusja, jak i w obrębie każdej sekcji.

Przykład 18. *Muzyka na instrumenty dęte i perkusję*, t. 84-87.

The musical score for Example 18, measures 84-87, is presented for a woodwind quintet and percussion. The score is in 2/4 time and features a complex arrangement of aleatory elements. The woodwind parts (flute, oboe, clarinet, bassoon, and cor) are marked with various dynamics and articulations, including 'Ad libitum', 'A tempo', and 'A battuta'. The percussion part (1: xlf, 2: pto) includes a 'ca 6'' marking and a 'tpbl' marking. The score is divided into three sections: measures 84-85 (Ad libitum, tempo 100), measures 86-87 (A tempo, tempo 140), and measures 88-89 (A battuta, tempo 140). The woodwind parts are marked with 'p' (piano) and 'pp' (pianissimo) dynamics, while the percussion part is marked with 'mf' (mezzo-forte) and 'ff' (fortissimo) dynamics. The score also includes a 'ca 6'' marking and a 'tpbl' marking.

Zestawienia fragmentów granych a battuta i ad libitum dokonywane są sukcesywnie i symultanicznie. We fragmentach zestawianych symultanicznie aleatoryzm najczęściej stosowany jest w odniesieniu do kwintetu. Dwuosobowa perkusja natomiast, w większości

grająca z zachowaniem metrum i podziału na takty, pełni funkcję koordynującą, zapewniając w ten sposób spójny przebieg kompozycji. Niezależność obu sekcji podkreślana jest często za pomocą zróżnicowanej i niezależnie rozwijającej się agogiki, łączącej np. jednolite tempo warstwy dyrygowanej z ritardando w partiach *ad libitum*. Instrumenty realizujące partie aleatoryczne zostają na chwilę „wyłączone” z jednolitego pulsu utworu (przykład 18). Aleatoryzm umożliwia też uwypuklenie elementu muzycznej rywalizacji w obrębie jednej sekcji. Dzieje się tak szczególnie w kwintecie dętym, w odcinkach kulminacyjnych (przykład 19). Wnosi również nową jakość i możliwości w kształtowaniu sukcesywnego rozwoju utworu. Zapewnia większy kontrast pomiędzy kolejnymi odcinkami kompozycji, umożliwia również uzyskanie szczególnego rodzaju ekspresji. Jest ponadto narzędziem do osiągnięcia charakterystycznego rodzaju wirtuozerii – „zgiełku aleatorycznego”, niemożliwego lub bardzo trudnego do uzyskania innymi metodami.

Przykład 19. *Muzyka na instrumenty dęte i perkusję*, t. 94-96.

10 ca 5"-6" →

Ad libitum ♩ = ca 140

17

94-110

ff

ff

ff

ff

f

94-101

f

94 A battuta ♩ = 140 → c rull

95

96

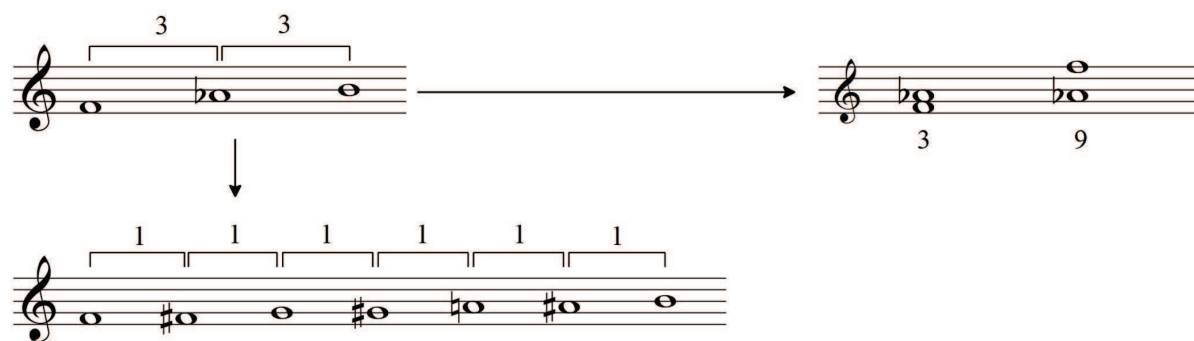
f

Nowe rozwiązania w organizacji wysokości dźwięków

Układy dźwiękowe tym razem nie są podporządkowane nadrzędnym strukturom, istniejącym w postaci prematerii dźwiękowej jeszcze przed powstaniem utworu. Procedury kompozytorskie, stosowane dotychczas na tym właśnie etapie pracy nad kompozycją, zostały w *Muzyce* użyte lokalnie, jako realizacja oczekiwanego efektu brzmieniowego, a nie jako nadrzędny wyznacznik struktur wysokościowo-rytmicznych. Podstawą działań kompozytorskich jest natomiast operowanie wyselekcjonowanymi rodzajami współbrzmień, a najważniejszym kryterium wyboru - eksponowanie walorów wyrazowych poszczególnych interwałów oraz współbrzmień stworzonych przy ich pomocy. Ich wzajemne relacje tworzą dramaturgię utworu.

Materiałem *Muzyki* są trzy trójdźwięki: 3+3, 4+4 i 5+6 (6+5).¹⁸ Z trójdźwięków wyodrębniane są interwały składowe: trójdźwięk 3+3 → dwudźwięk 3 lub 9 (przykład 20), trójdźwięk 4+4 → dwudźwięk 4 lub 8 (przykład 21), trójdźwięk 6+5 → dwudźwięk 6 i 11 (przykład 22). Ponadto z trójdźwięku 3+3 wyprowadzana jest skala chromatyczna (przykład 20), a z trójdźwięku 4+4 skala całotonowa (przykład 21).

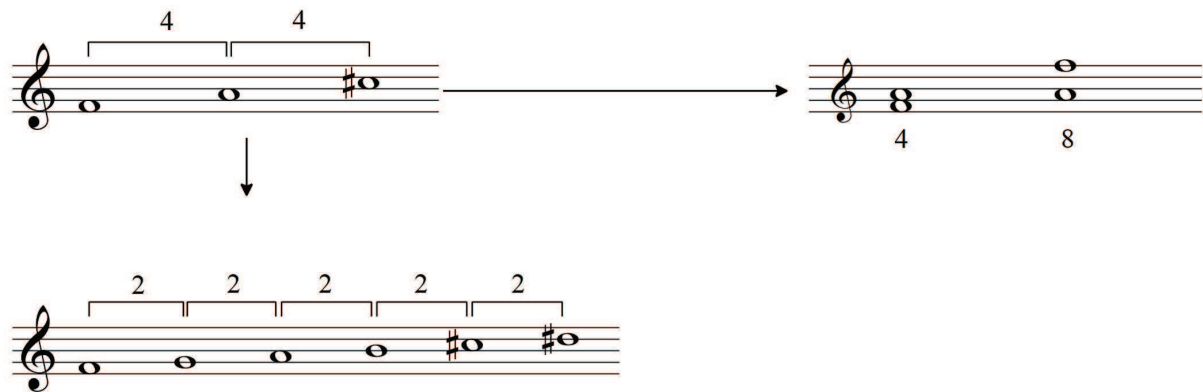
Przykład 20. *Muzyka na instrumenty dęte i perkusję: struktura dźwiękowa 3+3 i pochodne.*



¹⁸ W opisie zastosowanych w utworze wertykalnych i horyzontalnych układów dźwiękowych wykorzystane zostały cyfrowe nazwy określonych wielkości interwałowych. Przedstawia je poniższa tabela:

Interwał	2>	2	3>	3	4	4< (5>)	5	6>	6	7	7<	8
Ocyfrowanie wielkości interwałowej	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Przykład 21. Muzyka na instrumenty dęte i perkusję: struktura dźwiękowa 4+4 i pochodne.



Przykład 22. Muzyka na instrumenty dęte i perkusję: struktura dźwiękowa 6+5 i pochodne.



Struktury interwałowe i akordowe zestawiane są wielowarstwowo według zasad stosowanych już we wcześniejszych utworach. Dźwięki fundamentalne (najniższe) poszczególnych warstw oddalone są o interwał, który również podkreśla charakter brzmienia całości: 1 - ostre brzmienie, 2 – łagodniejsze, 3 - jeszcze łagodniejsze (np. t. 1-3, 6-9 i 11-13 – przykład 23). Niekiedy nawiązują do jednej z kluczowych struktur, np. 6 + 5 w t. 65-70.

Przykład 23. Muzyka na instrumenty dęte i perkusję: struktury dźwiękowe akordów w t. 1, 6 i 11.

takt 1:	takt 6:	takt 11:
1	2	3
1	2	3
1	2	3
1	2	3
1	2	2

W zestawieniu warstw realizowanych aleatorycznie istotne znaczenie ma nie tylko dźwięk fundamentalny, lecz także ambitus melodii poszczególnych partii. Np. w t. 94-97 ambitusy poszczególnych partii znacznie zachodzą na siebie, zagęszczając fakturę. W t. 98-101 zachodzą już nieznacznie. Faktura jest rzadsza, ale za to zasięg brzmienia całości jest większy. A w t. 102-111 ambitusy melodii mają już tylko jeden dźwięk wspólny (przykład 24).

Przykład 24. Muzyka na instrumenty dęte i perkusję: zestawienie ambitusów parti aleatorycznych w t. 94-97, 98-101 i 102-111.

takty 94 - 97:

takty 98 - 101:

takty 102-111:

W kształtowaniu struktur melodycznych częstym rozwiązaniem są układy progresywne, posługujące się określonym wzorem, np. t. 82-83 lub 86-87.

Koncepcja formy

Forma utworu konstruowana jest poprzez zestawianie i modyfikację czterech zróżnicowanych struktur melodyczno-rytmicznych:

struktura	cecha rozpoznawcza	charakterystyka
A	zwrot melodyczno-rytmiczny	Rytm zbudowany z trzech ósemek, z akcentem na drugą wartość.
		Melodyka oparta na trójdźwięku zwiększonym lub zmniejszonym.
		Krótką, ostrą, wyrazistą artykulacją. Dynamika w zakresie mf – ff.

B	wielowarstwowa wiązka aleatoryczna	Każda z warstw zbudowana jest z krótkich motywów przedzielanych pauzami. Rytmika i melodyka wszystkich warstw podobna. Rodzaj rytmów i melika zmienia się w zależności od potrzeb dramaturgicznych utworu. Dynamika w zakresie pp – ff.
C	współbrzmienia o charakterze klasterowym	Przeważają długie wartości rytmiczne. Harmonika bardzo dysonansowa. Dynamika w zakresie f – fff. Ostra artykulacja. Częste akcenty.
D	krótkie motywy melodyczne połączone z długimi nutami leżącymi	Harmonika konsonansowa. Dynamika w zakresie pp – mp. Łagodna artykulacja. Eksponowanie elementu kolorystycznego.

Struktury zestawiane są na zasadzie kontrastu faktury (dyrygowane i aleatoryczne) oraz ekspresji. Struktury A, C i D zasadniczo zachowują swój charakter przez cały utwór. Struktura B zmienia rodzaj ekspresji w zależności od kontekstu dramaturgicznego. Rozwój utworu przebiega w trzech fazach, z kulminacją w fazie ostatniej. Schemat konstrukcji formy układa się następująco (intensywność kolorów jest adekwatna do intensywności ekspresji):

faza I:

takty	1-3	4	6-9	10	11-13	14-20	21	22-27	28-35	36-63
struktury	A	B	A	B	A	B	A	B	C	D

faza II:

takty	63-65	65-70	70-72	72-76	77-78	79-80	81	82-83
struktury	A	B	C	B	C	B	C	A

takty	83-86	86-88	88-89	89	90-93	94-111	111-133
struktury	B	A	B	A	D	B	D

faza III:

takty	134-135	139-140	141-143	144-152	153	154	155	156-157	158-159	160
struktury	B	C	B	C	B	C	B	C	A	B

Sinfonia
na 15 instrumentów smyczkowych
(2017)

Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych została ukończona w 2017 roku, a dwa lata później przeszła fazę korekty uzyskując w ten sposób swój ostateczny kształt. Prawykonanie utworu nastąpiło 17 maja 2023 roku, w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, podczas XXXVII Warszawskich Spotkań Muzycznych. Wykonawcami był zespół smyczkowy Polskiej Orkiestry Radiowej w Warszawie, prowadzony przez Monikę Wolińską.

Szczególne miejsce *Sinfonii* w moim dorobku kompozytorskim wynika z nowych rozwiązań w zakresie organizacji wysokości dźwięków, koncepcji formalnej oraz formotwórczej roli instrumentacji. Z tego powodu **przedstawiam *Sinfonię* na 15 instrumentów smyczkowych jako trzeci utwór do oceny w ramach postępowania habilitacyjnego.**

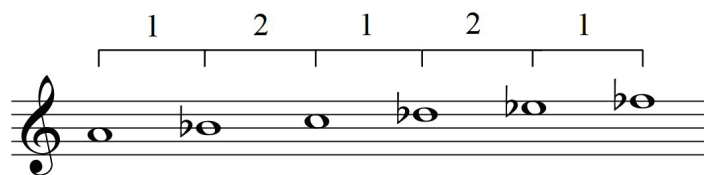
Organizacja elementów dzieła muzycznego

Nowe tendencje kompozytorskie, które pojawiły się w mojej twórczości po 2012 roku, nie wykluczają powrotów do rozwiązań sprzed tej daty. Sposób formowania prematerii dźwiękowej *Sinfonii* jest więc rozwinięciem pomysłów wykorzystanych w *Koncertie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę* oraz w utworach wcześniejszych. W tamtych kompozycjach procedury koncentrowały się wyłącznie na formowaniu układów wysokości dźwięków, a wszelkie zabiegi rytmiczne wykonywane były dopiero w późniejszych fazach pracy nad utworem. W *Sinfonii* kształtowanie substancji dźwiękowej już od samego początku uwzględnia także element rytmiczny. Zastosowane rozwiązania, mimo niezmiennych podobieństw do minimal music (powtarzalność, przesunięcie fazowe), tym razem odwołują się przede wszystkim do założeń średniowiecznej izorytmii (XIV wiek) oraz renesansowej techniki kanonicznej (XVI wiek).

Punktem wyjścia wszystkich operacji jest półtonowo-całotonowa komórka heksachordalna (przykład 25).¹⁹

¹⁹ W opisie zastosowanych w utworze układów dźwiękowych ponownie wykorzystane zostały cyfrowe nazwy określonych wielkości interwałowych, użyte w omówieniu *Muzyki na instrumenty dęte i perkusję*.

Przykład 25. *Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych: półtonowo-calotonowa komórka heksachordalna.*



Jest ona wielokrotnie powtarzana albo z wykorzystaniem wszystkich dźwięków, albo w postaci zredukowanej (pięć, cztery, trzy lub dwa dźwięki). Jest odpowiednikiem elementu *color* w średniowiecznej technice izorytmicznej. Jednocześnie powtarzane struktury wysokościowe poddane są rytmiczacji. Układy rytmiczne również powtarzają się, odwołując się w ten sposób to elementu *talea* w średniowiecznej izorytmii (przykład 26). Powstały w ten sposób horyzontalny układ melodyczno-rytmiczny jest następnie rozwijany wg zasad nawiązujących do renesansowej techniki kanonicznej. W efekcie powstaje pięciogłosowa struktura dźwiękowa, w której wszystkie głosy są do siebie bardzo podobne, ale nie identyczne (przykład 27). Ilość dźwięków tworzących *color* w każdym głosie zmienia się i tworzy następujący układ:

1 głos:	6	5	4	3	2
2 głos:	5	4	3	2	6
3 głos:	4	3	2	6	5
4 głos:	3	2	6	5	4
5 głos:	2	6	5	4	3

Talea pozostaje bez zmian.

Przykład 26. *Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych: horyzontalny układ melodyczno-rytmiczny skonstruowany z wykorzystaniem color i talea.*



Przykład 27. *Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych: pięciogłosowa konstrukcja dźwiękowa uzyskana za pomocą kanonicznego zestawienia horyzontalnych układów color-talea.*

The musical score consists of two systems, each containing five staves. The first staff of the first system is labeled 'color (6)' and the second 'color (5)'. The third staff is labeled 'color (4)' and the fourth 'color (3)'. The fifth staff is labeled 'color (2)'. The music is written in treble clef and features a complex rhythmic pattern with many rests and notes. The score is organized into two systems of five staves each. The first system has a bracket labeled '3' at the end. The second system has a bracket labeled '3' at the end.

Materiał ten jest następnie poddawany selekcji oraz przekształcany pod kątem wymagań dramaturgicznych powstającej kompozycji. Jednocześnie modyfikacje te

koncentrują się na wyeksponowaniu coraz to innych możliwości ekspresyjnych tkwiących w podobnie skonstruowanym materiale dźwiękowym.

Strukturom o charakterze polifonicznym przeciwstawiane są współbrzmienia o charakterze klasterowym, uzyskiwane poprzez nakładanie na siebie trójdźwięków zmniejszonych. Wybór takiego rodzaju akordów oraz sposobu ich zestawiania również wynika z budowy opisaney wcześniej komórki heksachordalnej (przykład 28).

Przykład 28. *Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych: trójdźwięki zmniejszone zawarte w komórce heksachordalnej.*



Koncepcja formy

Sinfonia trwa około 10' 30''. Utwór w zapisie jest wprawdzie jednoczęściowy, ale pod względem formalnym wyraźnie dzieli się na dwie, równe co do czasu trwania i grane bez przerwy, części. Każda rozpoczyna się niemal identycznymi gęstymi współbrzmieniami klasterowymi, z których wyłaniają się, za każdym razem inne, konstrukcje quasi polifoniczne, dążące do kulminacji, a następnie znikające w ponownie pojawiających się nasyconych akordach o bardzo dysonującym brzmieniu. Celem takiego rozwiązania jest stworzenie wrażenia dwukrotnego, różnego rozwinięcia tej samej idei muzycznej.

Konstrukcja formalna *Sinfonii* jest ściśle powiązana ze sposobem przetwarzania materii dźwiękowej. W odcinkach wstępnych użyty materiał jest prawie identyczny. Trójdźwięki zmniejszone nakładane są na siebie w długich wartościach. Przejścia pomiędzy składnikami kolejnych współbrzmień często odbywają się z użyciem glissandi. Nadaje to procesom harmonicznym większej płynności, a nawet pewnego rodzaju nieostrości konturów brzmienia. Oba odcinki różnią się jedynie długością (drugi jest nieco skrócony) oraz wysokością dźwięków (drugi w stosunku do pierwszego jest o sekundę małą wyższy).

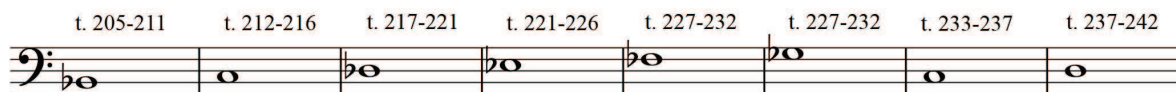
Poszczególne rozwinięcia natomiast, posługujące się prematerią polifoniczną pięciogłosową, za każdym razem eksponują inny aspekt jej konstrukcji oraz wynikający z tego inny rodzaj ekspresji. I przeprowadzenie: zmienną, poszarpaną rytmikę, II przeprowadzenie: wznoszącą, ciągłą, sekundową linię melodyczną, przebiegającą w długich wartościach rytmicznych, III przeprowadzenie: krótkie, ostre, opadające fragmenty

melodyczne, IV przeprowadzenie: opadającą, ciągłą, sekundową linię melodyczną, przebiegającą w dość jednolitej rytmice, opadający kierunek linii melodycznej podkreślany jest glissandami (zapożyczonymi z materiału odcinków wstępnych).

Zestawienie i opis elementów składowych formy <i>Sinfonii</i> na 15 instrumentów smyczkowych			
część	takty	funkcja formalna	charakterystyka
1	1 - 20	wstęp	Tempo wolne; gęste akordy klasterowe; glissandowe przejścia pomiędzy niektórymi składnikami kompleksów brzmieniowych; długie wartości rytmiczne; stopniowa redukcja dynamiki: od ff do pp.
	21 - 101	pierwsze rozwinięcie	Tempo umiarkowanie szybkie; nieregularna, niespokojna rytmika; faktura polifoniczna, ewoluje od brzmień izolowanych w kierunku pełnej aktywności całego zespołu; stopniowa intensyfikacja dynamiki: od p do f.
	102 - 132	drugie rozwinięcie	Tempo wolne; jednolita, statyczna rytmika; faktura polifoniczna; dynamika w zakresie p – pp.
	133 - 168	trzecie rozwinięcie	Tempo szybkie; rytmika z przewagą układów szesnastkowych, początkowo krótkich i zaburzanych innymi wartościami, stopniowo wydłużających się i nabierających większej jednolitości; ewoluje od brzmień izolowanych w kierunku pełnej aktywności całego zespołu; stopniowa intensyfikacja dynamiki: od p do f; częste akcenty f, niezależne od całościowej dynamiki.
	169-186	kulminacja	Tempo wolne; początkowo dominują gęste układy polifoniczne w najwyższych rejestrach, potem następują akordy klasterowe; rytmika początkowo niespokojna i nieregularna, potem przechodząca w długie wartości; dynamika w zakresie f – ff; w odcinku klasterowym częste crescendo do fff.
2	187 - 204	wstęp	Odcinek będący nieznacznie zmienioną i skróconą wersją taktów 1 – 20. Tempo wolne; gęste akordy klasterowe; długie wartości rytmiczne; stopniowa redukcja dynamiki: od ff do pp.
	205 - 254	rozwinięcie	Tempo umiarkowane; dość jednolita, spokojna rytmika; faktura polifoniczna, swobodnie wykorzystująca technikę imitacyjną, ewoluje od niewielkich ilościowo układów wielogłosowych, aż do pełnej aktywności całego zespołu; glissandowe przejścia pomiędzy niektórymi składnikami układów melodycznych; stopniowa intensyfikacja dynamiki: od pp do ff.
	255 - 267	kulminacja	Tempo wolne; gęste akordy klasterowe; glissandowe przejścia pomiędzy niektórymi składnikami kompleksów brzmieniowych; długie wartości rytmiczne; dynamika w zakresie mp - ppp. Jest to w pewnym sensie negatyw ekspresji taktów 1 – 20.
	268 - 282	coda	Tempo wolne, potem bardzo wolne; akordy o charakterze klasterowym, ale stopniowo rozrzedzane; długie wartości rytmiczne z niewielką, stopniowo malejącą ilością krótkich, szybszych motywów; dynamika w zakresie mp - pp.

Wyjściowy materiał dźwiękowy podlega licznym transpozycjom, a plan dźwięków fundamentalnych (najniższych) poszczególnych transpozycji zazwyczaj wywodzi się z początkowej komórki heksachodalnej (przykład 29).

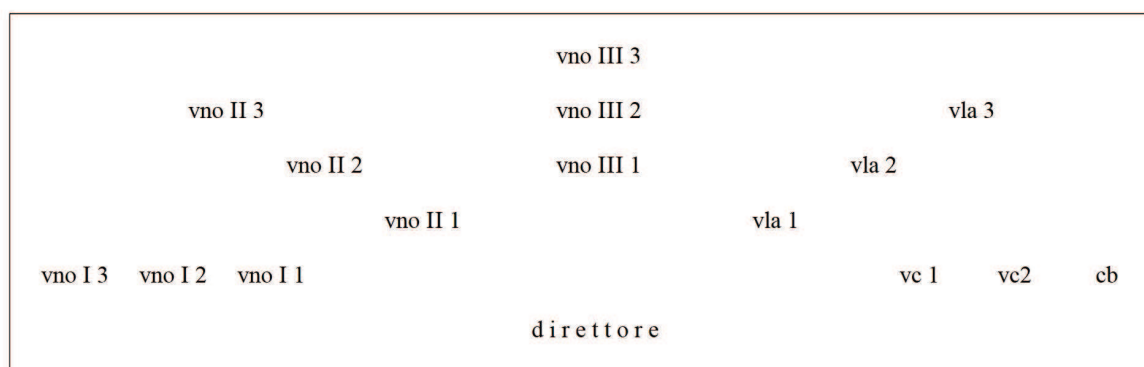
Przykład 29. *Sinfonia na 15 instrumentów smyczkowych: układ dźwięków fundamentalnych w taktach 205-242.*



Formotwórcza rola instrumentacji

W zakresie obsady utwór nawiązuje do barokowej koncepcji symfonii koncertującej. Kompozycja przeznaczona jest na 9 skrzypiec, 3 altówki, 2 wiolonczele i 1 kontrabas. Instrumenty podzielone zostały na pięć równorzędnych grup, rozplanowanych w sposób następujący:

DISPOSIZIONE:



Taka dyspozycja instrumentów umożliwia im, zgodnie z ideą symfonii koncertującej, równorzędne współzawodniczenie i współdziałanie podczas wykonywania utworu oraz jednakowy udział w kształtowaniu rozwoju dramaturgicznego kompozycji. Bardzo świadomie zaplanowany został również aspekt przestrzenny wykonania. Dźwięki przemieszczają się zarówno pomiędzy grupami instrumentów, jak i w obrębie każdej z nich. Ich ruch umożliwia swego rodzaju wizualizację działań kompozytorskich. Może być odzwierciedleniem czynności fakturalnych: pojawianie się kolejnych głosów w konstrukcjach polifoniczno-imitacyjnych skorelowane jest z przemieszczaniem się tych melodii przez poszczególne grupy instrumentów (od lewej do prawej lub odwrotnie). Może uczestniczyć w hierarchizacji elementów składowych kompozycji: materiał muzyczny pierwszoplanowy wykonywany jest zazwyczaj przez instrumenty nr 1, drugoplanowy – przez nr 2 lub nr 3. Może wspomagać kształtowanie dynamiki: *diminuendo* połączone jest np. z oddalaniem się dźwięków, tj. ich

przechodzeniem od nr 1 do nr 2, a potem nr 3 w każdej z sekcji. Ujednolicenie ilości grup instrumentów z ilością warstw w prematerii dźwiękowej (po pięć) umożliwia ponadto regulowanie intensywności brzmienia poszczególnych głosów polifonicznych za pomocą ilości aktywizowanych instrumentów. Częstym zjawiskiem jest rozpoczynanie odcinka jedynie pierwszymi instrumentami każdej grupy, aby potem, w miarę rozwoju czynności polifonicznych, stopniowo wzbogacać natężenie dźwięku dodając instrumenty nr 2 i 3.

Niepodległa - wersja II (2021)

**oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora,
chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny**

Oratorium *Niepodległa* jest najbardziej rozbudowanym utworem, w którym widoczny jest charakterystyczny dla mojej twórczości dialog nowoczesności z tradycją. O ile jednak w dotychczasowych utworach koncentrowałem się głównie na przeciwstawności tych zjawisk, o tyle w *Niepodległej* chciałem w większym stopniu zaakcentować ich wzajemne współdziałanie, pokrewieństwo i dopełnianie się. Współistnienie i współdziałanie elementów tradycyjnych i nowoczesnych było wyznacznikiem treści dźwiękowej utworu, a także wskazówką sposobu formowania układu tekstu oraz koncepcji dramaturgicznej całości. Jest to kolejne rozwinięcie obecnej w mojej twórczości idei jedności w wielości i wielości w jedności.

Geneza

Oratorium *Niepodległa* powstało w lecie 2018 roku dla uczczenia setnej rocznicy odzyskania przez Polskę Niepodległości. Utwór miał zostać wykonany podczas rocznicowego koncertu organizowanego przez Akademię Sztuki w Szczecinie. W pierwszej wersji *Niepodległa* przeznaczona była na trójkę solistów, recytatora, chór mieszany i wielką orkiestrę symfoniczną z rozbudowaną perkusją. Kompozycja składała się z trzech części, napisanych do tekstów zaczerpniętych z *Nocy listopadowej* i *Wyzwolenia* Stanisława Wyspiańskiego, wierszy Kornela Ujejskiego i legionowego poety Józefa Mączki oraz fragmentów prozatorskich Józefa Piłsudskiego i Stefana Żeromskiego. W tej postaci, zgodnie z planami Władz Akademii i Wydziału, oratorium zostało wykonane 18 XII 2018 w Filharmonii Szczecińskiej przez Sylwię Burnicką-Kalischewską (sopran), Tomasza Krzysicę

(tenor), Janusza Lewandowskiego (bas-baryton), Krystynę Maksymowicz-Ambros (recytacja), Chór Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Orkiestrę Symfoniczną Akademii Sztuki w Szczecinie pod dyрекcją Norberta Twórczyńskiego.

Na początku 2021 roku powstała druga wersja utworu. Całkowitej zmianie uległa część III, tym razem napisana do końcowych fragmentów *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Istotnym modyfikacjom została poddana harmonika części I i II. Zmianie uległa także obsada wykonawcza. Nowa wersja *Niepodległej* przeznaczona jest na trzy głosy solowe, chór mieszany, czterech perkusistów, fortepian oraz zespół instrumentalny odpowiadający kameralnej orkiestrze symfonicznej, ale z pojedynczą obsadą każdego głosu. Utwór w tej postaci nie był jeszcze wykonywany publicznie. Został natomiast nagrany i opublikowany na płycie „Artur Cieślak *Niepodległa*” Acte Préalable AP – 0526 (2021). Wykonawcami byli: Joanna Tylkowska-Drożdż (sopran), Tomasz Krzysica (tenor), Janusz Lewandowski (bas-baryton), Grzegorz Pelutis (recytator), Chór Kameralny Akademii Sztuki w Szczecinie, Zespół Instrumentalny Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Norbert Twórczyński (dyrygent). **Oratorium *Niepodległa* - wersję II (2021) proponuję jako czwarty utwór poddany ocenie w ramach postępowania habilitacyjnego.**

Koncepcja formy: kontekst historyczny, elementy teatralne.

Dobór i układ tekstów.

Między dosłownością a symboliką, światem rzeczywistym a światem poetyckim.

Druga wersja *Niepodległej* (podobnie jak wcześniejsza) zbudowana jest z trzech części: pierwsza z nich dotyczy wydarzeń związanych z powstaniem listopadowym, druga – z powstaniem styczniowym, część trzecia natomiast odnosi się do momentu odzyskania niepodległości, tj. roku 1918. Uzasadnieniem takiego układu jest przede wszystkim logika historyczna. Każdy ze wspomnianych fragmentów naszej przeszłości był istotnym elementem ciągu zdarzeń prowadzących do odzyskania Niepodległości. Jednocześnie ich wybór wynikał także z uwarunkowań ściśle muzycznych, dotyczących koncepcji formalnej oratorium. Układa się ona bowiem w rodzaj formy reprzyzowej ABA, w której części skrajne są takie same lub podobne, część środkowa wnosi natomiast element kontrastu. Powstanie listopadowe, mimo porażki, nie miało charakteru całkowitej klęski, pozostawiało nadzieję na przyszłość. Rok 1918 było momentem odzyskania Niepodległości. Trudno o bardziej optymistyczne przesłanie. Dominantą ekspresyjną obu części A jest więc nadzieja. Upadek powstania styczniowego był natomiast prawdziwą klęską, a represje, które później nastąpiły,

groziły całkowitym unicestwieniem naszego narodu. Cechami wyrazowymi części B jest więc rezygnacja i zwątpienie.

Konstruując układ tekstu *Niepodległej* potraktowałem oratorium zgodnie z tradycją gatunku: jako teatr muzyczny, wprawdzie pozbawiony ruchu scenicznego, scenografii i kostiumów, ale zawierający akcję dramatyczną i operujący tymi samymi lub bardzo podobnymi środkami muzycznymi co opera. Z historii oratorium przejąłem również zasadę, że teksty o charakterze narracyjnym dopełniane będą fragmentami refleksyjnymi, lirycznymi. Na tej podstawie ukształtowała się główna idea konstrukcyjna *Niepodległej*: współlistnienie i współdziałanie dwóch kontrastujących warstw dramaturgicznych - realistycznej (narracyjnej) i idealistycznej (refleksyjnej).

Wybór dramatów Stanisława Wyspiańskiego jako głównego nośnika akcji (warstwa realistyczna) wynikał zarówno z moich czysto literackich preferencji, jak i ze szczególnych walorów tych tekstów. Dostrzegłem bowiem zawartą w nich muzykę, gotową do odkrycia i zapisania. Jednocześnie dzieła te, mimo że opisują „konkretne” wydarzenia i zawierają w sobie „konkretną” akcję, ujmują ją w sposób poetycki, często symboliczny. Niebezpieczeństwo zbyt dosłowności, tak realne w utworze odnoszącym się do wydarzeń historycznych, wydaje się więc ograniczone do minimum. Wreszcie - przeznaczeniem tych tekstów jest wykonanie sceniczne. Są więc skonstruowane tak, aby uwzględniać wymagania teatralne. Naturalnie nie sposób było wykorzystać wybranych dzieł Wyspiańskiego w całości, konieczna była daleko idąca selekcja. Treścią części pierwszej stały się więc fragmenty sceny I *Nocy listopadowej*²⁰. W części drugiej użyty został fragment aktu II *Wyzwolenia*²¹. Część ostatnia prawie w całości oparta jest na końcowych fragmentach *Wesela*²². W drugiej części *Niepodległej* funkcję dramatyczną powierzyłem także fragmentowi odczytu *Rok 1863* Józefa Piłsudskiego. Tekst ten, mimo przynależności do innego gatunku literackiego, zawierał w sobie wystarczająco dużo ładunku emocjonalnego, aby sprostać szczególnym wymagom kontekstu jego użycia w oratorium. Piłsudski wprowadza ponadto do swojej wypowiedzi fragment z *Beniowskiego* Juliusza Słowackiego (pieśń VI, wersy 302-307), czym dodatkowo dynamizuje jej charakter.

Dobór materiału literackiego reprezentującego warstwę idealistyczną był nieco bardziej zróżnicowany. Teksty miały przenosić słuchacza w sferę marzeń, pragnień lub

²⁰ wersy 1- 13, 338 – 358, 360 - 364, 367 – 382, 499 – 512 i 519 – 542

²¹ wersy 1218 – 1231, 1234 - 1243, 1247 - 1254

²² wersy 838, 842-844, 855-859, 861, 864-866, 885-888, 890-891, 898-899, 901-902, 911-913, 914-916, 918-922, 941-943, 950-957, 961-974, 984-991, 994-996, 999-1000, 1031-1036, 1058-1063, 1065-1074 oraz opis przed sceną 34

refleksji, być odbiciem świata idealnego, symbolicznego, oderwanego od doczesności. W części pierwszej wykorzystałem zatem liryczne fragmenty z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego²³. W części drugiej funkcję tę pełnią: wiersz *Powstańcowi poległemu w roku 1863 (Napis na grobie od rodziców)* Kornela Ujejskiego oraz początkowy fragment noweli *Rozdziobią nas kruki, wrony* Stefana Żeromskiego. W części trzeciej dopełnieniem wyjątków z *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego jest fragment *Rozkazu na pierwszą rocznicę wojny* Józefa Piłsudskiego z roku 1915.

Relacje między słowem i dźwiękiem

Kompozytor łączący słowo z dźwiękiem ma do wyboru dwie możliwości: muzyką wspierać tekst lub dopasowywać tekst do założeń muzycznych. W *Niepodległej* pojawiają się oba te rozwiązania. We fragmentach śpiewanych sposób ukształtowania melodyki i rytmiki wynika ściśle z budowy i charakteru tekstu. Fraza muzyczna jest prowadzona przez frazę literacką, z nieustannym dążeniem do zachowania czytelności słowa. Ten sposób opracowania dotyczy fragmentów poetyckich, zwłaszcza wyjątków z dramatów Wyspiańskiego, w których ich muzyczność oferowała niemal gotowy materiał do przetransponowania na dźwięki. Teksty prozatorskie natomiast są zawsze recytowane, często rytmizowane za pomocą wartości muzycznych, różnicowane dynamicznie i artykulacyjnie (szepc, okrzyki itp.). Także i tutaj dominuje dbałość o ich jasność znaczeniową, niekiedy jednak, po początkowym czytelnym podaniu tekstu, słowa zaczynają się na siebie nakładać, tworzyć mniej lub bardziej złożone struktury wielowarstwowe, są traktowane w sposób sonorystyczny, oderwany od znaczenia semantycznego. Dzieje się tak w zakończeniach części drugiej i trzeciej oratorium.

Śpiewakom w *Niepodległej* zostały przydzielone określone role, przy czym należy to rozumieć jako rodzaj i charakter wykonywanej muzyki, a nie konkretne postaci pojawiające się w użytych tekstach. W tym ostatnim względzie nie zachowywałem ścisłego związku z pierwowzorem literacki. Pierwotny kontekst wybranych fragmentów dramatów Wyspiańskiego został w pewnym stopniu zmodyfikowany, wtopiony w akcję dramatyczną oratorium. Kwestie wypowiedziane w dramacie przez jedną postać mogły być wykorzystane w partiach różnych wykonawców lub odwrotnie - ten sam śpiewak reprezentował kilka różnych postaci. Baryton wykonuje zatem partię głównych bohaterów danego fragmentu, konkretnych

²³ scena X, wersy 124 – 149

postaci dramatu. Sopran i tenor śpiewają przede wszystkim partie refleksyjne, czasami tylko uczestnicząc w akcji. Recytator pełni funkcję narratora. Najbardziej wszechstronnie potraktowany został chór: komentuje, dopowiada, bierze udział w akcji; śpiewa i recytuje: swobodnie lub ściśle rytmicznie, z użyciem szeptu, normalnej mowy i krzyku, z dążnością do zachowania czytelności znaczeniowej słowa lub z uwypukleniem jego walorów sonorystycznych.

Przykład 30. *Niepodległa – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021)*, cz. II, t. 94-104.

7

Tempo mutabile ♩ = 50

94

S *f* Na glo - s, co wo-la - ł, rzu-cił na-rze - czo - nę, *mp* co wo - łal, *mf* sta - rych ro - dzi-có - w,

A *f* Na glo - s, co wo-la - ł, rzu-cił na-rze - czo - nę, *mp* na glo - s, *mf* sta - rych ro - dzi-có - w,

T *f* Na glos, co wo-la - ł, rzu-cił na-rze - czo - nę, *mp* na glo - s, *mf* sta-rych ro-dzi-có-w,

B *f* Na glos, co wo-la - ł, rzu-cił na-rze - czo - nę, *mp* co wo - łal, *mf* sta-rych ro-dzi-có-w,

Przykład 31. *Niepodległa – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021)*, cz. II, t. 262-269.

262

S *p* *parlando* *mezza voce* I po - my - śleć, że to my ta - ki spra - wi - li - śmy po - stęp wy - o - bra - żeń, po - nie - waż prze - gra - li - śmy,

A *p* *parlando* *mezza voce* I po - my - śleć, że to my ta - ki spra - wi - li - śmy po - stęp wy - o - bra - żeń, po - nie - waż prze - gra - li - śmy,

T *p* *parlando* *mezza voce* I po - my - śleć, że to my ta - ki spra - wi - li - śmy po - stęp wy - o - bra - żeń, po - nie - waż prze - gra - li - śmy,

B *p* *parlando* *mezza voce* I po - my - śleć, że to my ta - ki spra - wi - li - śmy po - stęp wy - o - bra - żeń, po - nie - waż prze - gra - li - śmy,

Przykład 32. *Niepodległa* – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021), cz. II, t. 270-273, partia chóru.

The image shows a musical score for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and a recitator. The score is written on four staves, each with a vocal line and a recitator line. The vocal lines are marked with *pp* (pianissimo) and *f* (forte) dynamics. The recitator lines are marked with *f* and *pp*. The lyrics are in Polish: "prze-gra-li- śmy..." and "ponieważ przegraliśmy...". The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The recitator lines are marked with *smorzando* (diminuendo) and *pp*. The score is divided into four measures, each with a duration of approximately 8 seconds (ca 8").

Organizacja elementów dzieła muzycznego.

Między tonalnością i atonalnością, determinizmem i indeterminizmem

Dwuwarstwowość dramaturgiczna kompozycji intensyfikowana jest doбором środków muzycznych. Teatralność utworu wynikająca nie tylko z przyjętej koncepcji, lecz także z założeń i tradycji gatunku, wydała mi się udogodnieniem pozwalającym sięgnąć po rozwiązania muzyczne, które, w oderwaniu od tego kontekstu, mogłyby być trudniejsze do zaakceptowania. W zakresie harmonii przyjąłem zatem zasadę całkowitej równości pomiędzy strukturami i relacjami systemu dur-moll, układami modalnymi oraz brzmieniami sonorystycznymi. Szczególnie ważną rolę spełniają akordy zwiększone i zmniejszone, często przeciwstawiane sobie na zasadzie analogicznej do wzajemnych relacji akordów durowych i mollowych. W podobny sposób zostały potraktowane zagadnienia metryczne: ścisłe metrum i podział na takty sąsiaduje z fragmentami ametrycznymi, bez kreski taktowej, z wykorzystaniem ograniczonego aleatoryzmu. Kryteriami doboru środków muzycznych w danym fragmencie dzieła była jego funkcja w rozwoju dramaturgicznym oraz rodzaj wykorzystanego tekstu. Do warstwy realistycznej przypisane zostały przede wszystkim współbrzmienia sonorystyczne, a jeżeli bardziej tradycyjne, to dysonujące, ze szczególnym uwypukleniem akordu zmniejszonego. Warstwa idealistyczna natomiast zazwyczaj posługuje się dźwiękami maksymalnie eufonicznymi, współbrzmieniami opartymi na skali całotonowej oraz tradycyjnej tercjowej budowie akordów. Fragmenty prozatorskie operują elementami bardziej nowoczesnymi, fragmenty liryczne – bardziej tradycyjnymi. Jednocześnie

odpowiedni kontekst dramaturgiczny spowodował, że dwa tak odmienne rodzaje materiału dźwiękowego, mimo swojej oczywistej odrębności, wzajemnie się dopełniały.²⁴

²⁴ Warstwę realistyczną reprezentuje pierwsza połowa części I oraz większość odcinków części III. W pierwszej połowie części I (sekcja nr 1, takty 25-261) zestawiane są naprzemiennie odcinki śpiewane i recytowane. Odcinki recytowane (takty 25-73 i 166-204) oparte są na harmonii sonorystycznej. Recytacja chóru (takty 25-62, 166-187, 194-204) ujęta jest w precyzyjnie określone struktury rytmiczne, partie recytatora (takty 63-73, 188-193) mają charakter ametryczny. Odcinki śpiewane (takty 74-166) wykorzystują harmonię tradycyjną, dysonansową, z dominującymi akordami zmniejszonymi. Tym ostatnim przeciwstawiane są niekiedy akordy zwiększone. Relacja akordu zmniejszonego i zwiększonego traktowana jest na podobieństwo następstwa moll - dur. W części III (sekcje nr 7 – 8) dwa pierwsze odcinki sekcji nr 7 (takty 25-203 i 204-324), wypełnione wyrazistą akcją dramatyczną, posługują się śpiewem tradycyjnym oraz w niewielkim stopniu recytacją (partia chóru, takty 158-166 i 221-259). Harmonia ma charakter tradycyjny, z dominacją brzmień dysonansowych, preferencją akordów zmniejszonych oraz oszczędnym użyciem akordu zwiększonego jako elementu przeciwnastawnego. Odcinek trzeci sekcji nr 7 (takty 325-353), z głosem recytującym, wypełniony jest brzmieniami sonorystycznymi. Recytacja przebiega w sposób swobodny, partia orkiestry natomiast ujęta jest w takty o określonym metrum i podlega tradycyjnym zasadom wykonawczym. Sekcja nr 8 (takty 420-459), wykorzystująca tekst prozatorski, opiera się wyłącznie na recytacji, swobodnej, nie ujętej w ramy taktowe, z wykorzystaniem techniki aleatorycznej. Substancja dźwiękowa partii orkiestry jest rozczłonkowana, przetworzona i zwielokrotniona aleatorycznie melodią zaczerpniętą z legionowej *Pierwszej brygady*. Ostateczny efekt harmoniczny jest praktycznie całkowicie pozbawiony odniesień tonalnych. Dopiero na koniec, z aleatorycznego zgiełku wyłania się czysty akord C-dur, zinstrumentowany według najbardziej klasycznych zasad.

Warstwę idealistyczną reprezentuje druga połowa części I oraz niektóre fragmenty części III. Druga połowa części I (sekcja nr 2, takty 262-374) jest w całości śpiewana w sposób tradycyjny. W harmonii zdecydowanie dominują akordy konsonujące, przeważnie zwiększone, niekiedy tylko przerywane brzmieniami ostrzejszymi, o charakterze półtonowych klasterów. W części III (sekcje nr 7-8) akcję w sferę idealną przenosi solo sopranowe (sekcja nr 7, odcinek czwarty, takty 354-419) wykorzystujące tekst o lirycznym charakterze. Dominują współbrzmienia eufoniczne, odwołujące się do systemu dur – moll, ale zaburzające tradycyjne rozumienie relacji pomiędzy akordami oraz często wzbogacone o elementy dysonansowe, z podkreśleniem ich kolorystycznego znaczenia.

Konstrukcja części II (sekcje nr 3 – 6) jest bardziej złożona. W wykorzystanych tekstach nie ma konkretnej akcji dramatycznej. Kryterium podziału na warstwę realistyczną i idealistyczną jest więc rodzaj literacki: proza i poezja. Sekcja nr 3 (takty 1-93), prozatorska, reprezentująca więc według przyjętego kryterium warstwę realistyczną, oparta jest wyłącznie na recytacji. Podobnie jak w części I, odcinki z udziałem chóru (takty 1-22, 33-37, 43-57) ujęta są w określone struktury rytmiczne i operują harmonią tradycyjną, silnie dysonującą, natomiast odcinki z udziałem recytatora (takty 23, 26, 29, 32, 38, 40, 58) mają charakter ametryczny i skonstruowane są z wykorzystaniem brzmień sonorystycznych oraz elementów aleatoryzmu. Sekcja nr 4 (takty 94-140), do tekstu poetyckiego, przeznaczona na chór a cappella, śpiewający w sposób tradycyjny, jest rodzajem komentarza. Ze względu na swój poetycki charakter, wyposażona została w harmonię tradycyjną, zachowującą równowagę pomiędzy brzmieniami konsnansowymi i dysonansowymi, aczkolwiek z preferencją współbrzmień eufonicznych. Ponownie istotną rolę odgrywa tutaj akord zwiększony i zmniejszony, oba funkcjonujące na zasadzie opozycji dur - moll. W kolejnej sekcji (nr 5, takty 141-221) wykorzystany został tekst z utworu dramatycznego, mający jednak charakter wybitnie liryczny. Świat rzeczywisty miesza się w nim ze światem idealnym. Z tego względu w muzyce posługują się wprawdzie harmonią tradycyjną, ale z silnie akcentowanym elementem kolorystycznym. Pojawiające się liczne dysonanse nie mają charakteru agresywnego, są elementem barwowym. Ponownie dominują brzmienia eufoniczne. Sekcja ostatnia (nr 6, takty 222-273), oparta na tekście prozatorskim, jest w całości recytowana – zarówno w sposób rytmiczny, jak i swobodny. Pojawiają się na przemian odcinki dyrygowane (takty 222-260, 262-272) oraz aleatoryczne (takty 261 i 273). Ponadto w partii chóru od taktu 232 do 260 na warstwę dyrygowaną nakłada się ametryczna warstwa nieregularnego szeptu. Harmonia sekcji nr 6 jest całkowicie atonalna, skoncentrowana na wartościach sonorystycznych.

Instrumentacja. Kameralny symfonizm

W zakresie instrumentacji w drugiej wersji *Niepodległej* najważniejszym zagadnieniem było zachowanie intencji brzmieniowych obsady symfonicznej przy jednoczesnej kameralizacji brzmienia. Wolumen i intensywność brzmienia uległy redukcji, zachowane natomiast zostały proporcje dźwiękowe pomiędzy poszczególnymi odcinkami kompozycji oraz ich funkcje dramaturgiczne wynikające ze sposobu instrumentacji. Sposób traktowania instrumentów zmienił się z ekstensywnego na intensywny. Wzrosło znaczenie i precyzja użycia pojedynczego dźwięku. Konieczne było rozrzedzenie bloków klasterowych oraz selekcja składników harmonicznych, które ograniczone zostały do tych najistotniejszych, najbardziej decydujących o profilu brzmieniowym złożonych struktur. Mniejsza ilość użytych instrumentów często wymagała ich nowego rozplanowania w przestrzeni dźwiękowej (przykład 33 i 34), a wymagania stawiane każdemu wykonawcy zbliżyły się do tych, które spotyka się w muzyce kameralnej lub solowej.

Przykład 33. *Niepodległa* – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór mieszany i orkiestrę (2018), cz. I, t. 269-275, partia smyczków.

The musical score for strings (vn I, vn II, vle, vc, cb) is presented in 2/4 time. It begins with a tempo change marked 'accel.' and '♩ = 70'. The score features a dense texture with many overlapping notes and chords. The strings play a complex, dense texture with many overlapping notes and chords. The score includes various performance markings such as 'ff' (fortissimo) and 'simile' (similar). Fingerings are indicated by numbers in parentheses above or below notes. The string parts are labeled vn I, vn II, vle, vc, and cb.

Przykład 34. *Niepodległa* – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021), cz. I, t. 302-309, partia sopranu, fortepianu i smyczków.

The image shows a musical score for a soprano solo, piano, and strings. The soprano part is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a crescendo leading to a *ppp* (pianissimo) section. The piano part is in 3/4 time and features a bass line with triplets and a crescendo leading to a *ppp* section. The string section includes Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso, all in 3/4 time. The score includes a tempo change to *accel.* (accelerando) at the end of the section.

Solo
chwi-li za-drze-li, zwąt - pi - li, po - wie-trze czuć swo - bo - da.

accel.

W porównaniu z wersją symfoniczną utworu zdecydowanie większą rolę odegrał fortepian oraz instrumenty perkusyjne o określonej wysokości brzmienia. Zrekompensowały one zmniejszenie ilościowe sekcji smyczkowej i dętej drewnianej, dodały wolumenu i wyrazistości rysunku melodycznego, wprowadziły nowe elementy kolorystyczne.

Elementy symboliczne

Geneza i przeznaczenie *Niepodległej*, elementy teatralności oraz rodzaj użytych tekstów spowodowały, że pewnym rozwiązaniom ściśle muzycznym, wynikającym przede wszystkim z logiki świata dźwięków, nadałem także charakter przesłania pozamuzycznego. W makroskali przykładem takiego zjawiska mogą być niektóre aspekty formy oratorium. Identyfikacja lub podobieństwo intrady i interludium, początku sekcji nr 2 części I (od taktu 262) i odcinka czwartego w sekcji nr 7 części III (od taktu 354), sekcji nr 6 części II (takty

222-261) i odcinka trzeciego sekcji nr 7 w części III (takty 325-353) - za każdym razem symbolizuje powrót do określonego punktu akcji i potem inne jej rozwinięcie, dokonanie innego wyboru – w domyśle: tak, jak kształtowała się nasza droga do Niepodległości. Jednocześnie takie ukształtowanie dramaturgii utworu jest typowe dla wielokrotnie używanej przeze mnie formy alternatywnej, a w ogólnym ujęciu upodabnia się także do formy reprzyzowej. W mikroskali elementy symboliczne pojawiają się w odniesieniu do rysunku melodycznego oraz harmonii. Melodyka niekiedy „ilustruje” znaczenie słowa (część II, sekcja nr 5, takt 147 lub część III, sekcja nr 7, t. 205-207), czasami też charakterystyczne zwroty melodyczno-rytmiczne są przypisane do konkretnych słów (np. „natężyć słuch” w części III: takty 129-132, 265-267, 297-325). Najbardziej wyrazistym przejawem symboliki harmonii może być końcowy akord C-dur, który wyłania się z chaosu aleatorycznego – najpierw w instrumentach dętych blaszanych (niczym „złoty róg”), a potem już w całej orkiestrze (odkrycie znaczenia tej czytelnej, mam nadzieję, przenośni pozostawiam słuchaczom). Innym przykładem symbolicznego wymiaru materii dźwiękowej jest sięgnięcie w sekcji nr 8 części III do melodii *Pierwszej brygady*, przetworzenie jej i ukrycie w złożonych figurach aleatorycznych.

Symboliczne akcenty zawarte w *Niepodległej*, zapewne pod wpływem tematyki utworu, okazały się elementem szczególnie zauważalnym przez słuchaczy. Odbiór dzieła w tych kategoriach znacznie przekroczył moje zamierzenia – zarówno w zakresie intensywności zjawiska, jak i rodzaju wywoływanych skojarzeń. Znaczeń symbolicznych dopatrywano się nawet w tych fragmentach kompozycji, których kształt wynikał wyłącznie z przesłanek muzycznych i nie miał żadnych odniesień pozamuzycznych. Dzięki temu mogę jednak stwierdzić z satysfakcją, że oratorium spełniło swoje zadanie wynikające z okoliczności jego powstania i jednocześnie mam nadzieję, że udało mi się osiągnąć równowagę pomiędzy przekazem patriotyczno-historycznym i wartościami czysto muzycznymi.

V. INFORMACJA O WYKAZYWANIU SIĘ ISTOTNĄ AKTYWNOŚCIĄ NAUKOWĄ ALBO ARTYSTYCZNĄ REALIZOWANĄ W WIĘCEJ NIŻ JEDNEJ UCZELNI, INSTYTUCJI NAUKOWEJ LUB INSTYTUCJI KULTURY, W SZCZEGÓLNOŚCI ZAGRANICZNEJ

Dorobek twórczy – przegląd najważniejszych utworów

W moim dotychczasowym dorobku dominuje instrumentalna muzyka kameralna. Do roku 2012 - roku uzyskania doktoratu - powstało jedenaście utworów tego rodzaju, potem dziewiętnaście. Drugie miejsce pod względem ilościowym zajmuje instrumentalna muzyka solowa. Do roku 2012 powstało dziewięć utworów, później kolejne dziewięć. W mniejszym stopniu reprezentowana jest muzyka z udziałem głosu - pięć kompozycji do 2012 i siedem po tej dacie, oraz utwory orkiestrowe – odpowiednio sześć i trzy. Poza obszarem moich zainteresowań pozostaje jak do tej pory muzyka elektroniczna – zaledwie jeden utwór z 2007 roku.

Jedną z najistotniejszych przyczyn mojej szczególnej preferencji muzyki solowej i kameralnej jest możliwość precyzyjnego modelowania najdrobniejszych szczegółów kompozycji zarówno na etapie jej tworzenia, jak i podczas wykonania. Utwory tego rodzaju umożliwiają w przenośni i dosłownie bliski kontakt z muzyką. Istotną inspiracją jest także możliwość współpracy z dobrymi wykonawcami. Stanowi to nie tylko gwarancję dobrego wykonania utworu, lecz także daje możliwość korzystania z ich wskazówek i konsultacji podczas pracy nad kompozycją.

Utwory na instrumenty dęte

Instrumentami dętymi, które odgrywają szczególną rolę w mojej dotychczasowej twórczości, są saksofon i klarnet. Wiele utworów istnieje w wersjach na oba instrumenty, przy czym kolejność ich powstawania była różna.

Większość kompozycji saksofonowych (oryginalnych lub opracowań) pochodzi sprzed roku 2012 i jest wynikiem współpracy z Dariuszem Samólem – szczecińskim saksofonistą. Są to: *Reminiscencja* na saksofon i fortepian (2002), *Sonata* (2003/2006) na saksofon i fortepian (wersja wcześniejszej *Sonaty* na klarnet i fortepian), *Collages I-IV* na saksofon, gitarę i wiolonczelę (2004-2005), *Musica notturna II* na zespół saksofonowy, fortepian, perkusję i orkiestrę kameralną (2005, zrewid. 2006) oraz *Koncert* na dwa saksofony

i orkiestrę (2004/2012). W prawykonaniu tego ostatniego utworu uczestniczył również Lawrence Gwozdz. Adresatami pozostałych kompozycji saksofonowych byli: Paweł Gusnar (*Monolog* na saksofon solo – 2008) oraz Włodzimierz Spodymek (*Dialog I* na saksofon i fortepian – 2018). Utwory te znalazły się także w programach koncertów Anny Marii Wytko, Alicji Wołyńczyk i Cezariusza Gadjiny. Spośród wszystkich moich kompozycji saksofonowych szczególną popularność zyskała *Reminiscencja* wykonywana wielokrotnie w kraju i za granicą, m. in. przez Dariusza Samóła, Pawła Gusnara, Lawrence Gwozdza i Annę Marię Wytko. Kompozycja ta, razem z *Sonatą*, złożyła się na program mojego międzynarodowego debiutu kompozytorskiego: oba utwory zostały wykonane przez Dariusza Samóła i Urszulę Szyryńską 11 VII 2003 w Minneapolis podczas XIII Światowego Kongresu Saksofonowego. W 2009 *Reminiscencja* została zakwalifikowana do finału konkursu The International Music Prize for Excellence in Composition w Salonikach. Otrzymałem za nią The Certificate of Achievement in Music Composition. Utwór ten znalazł się, ponownie razem z *Sonatą*, na płycie Dariusza Samóła *Saxophone Music. Polish Contemporary Composers Acte Préalable AP – 0475* (2020). Listę moich prac z udziałem saksofonu uzupełniają trzy opracowania: na nonet saksofonowy lub orkiestrę saksofonową - *Kwartet i chór kobiet z II aktu opery „Straszny dwór”* Stanisława Moniuszki (2003) oraz na oktet saksofonowy lub orkiestrę saksofonową - *Mazur z opery „Halka”* Stanisława Moniuszki (2004) i *Suita z baletu „Pan Twardowski”* Ludomira Różyckiego (2005-2010). Opracowania te zostały zrealizowane na potrzeby odbywających się w Szczecinie Międzynarodowych Festiwalów Saksofonowych. Wykonywane były także za granicą (Chiny).

Utwory z wykorzystaniem klarnetu pojawiają się w mojej twórczości w sposób zdecydowanie bardziej systematyczny. Upodobanie do brzmienia tego instrumentu znalazło swój wyraz już podczas studiów w Poznańskiej Akademii Muzycznej. Powstała wtedy *Sonata* na klarnet i fortepian (2000/2006), *Koncert* na klarnet i orkiestrę (2003/2007) oraz kilka innych utworów, które później wycofałem ze spisu kompozycji. *Sonata* otrzymał I nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim z okazji 80-lecia Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu (2000), a *Koncert* stał się moim utworem dyplomowym. Istotną rolę w dalszym rozwoju mojej muzyki klarnetowej odegrała współpraca ze szczecińskim klarnecistą Bogusławem Jakubowskim. Był on pierwszym wykonawcą *Koncertu* (18 IV 2008, Filharmonia Szczecińska), dokonał również, wspólnie z Krzysztofem Sowińskim, rejestracji płytowej *Sonaty* (*Zapomniane i nowe utwory na klarnet kompozytorów szczecińskich XIX, XX i XXI wieku*; nagranie i realizacja: WM Elektro. Szczecin 2008; płyta nie przeznaczona na

sprzedaż.) Z myślą o tym wykonawcy w 2012 powstała klarnetowa wersja *Monologu*,²⁵ a po roku 2012 także: wersja *Collages I-IV* na klarnet, marimbę, wibrafon i wiolonczelę (2013), omówiona w rozdziale IV *Muzyka na instrumenty dęte i perkusję* (2014-2015), *Trio* na skrzypce, klarnet i fortepian (2017),²⁶ *Trio* na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2018),²⁷ *Bagatela* na klarnet i akordeon (2021),²⁸ klarnetowa wersja *Dialogu I* (2022)²⁹ oraz *Dialog II* na flet i klarnet (2022)³⁰. Moje utwory klarnetowe prezentowane były także przez Pawła Drobnika, Piotra Zawadzkiego i Barbarę Borowicz (pierwsze zagraniczne wykonanie *Monologu* - Bangkok 7 II 2020, Mahidol University). Dla Barbary Borowicz powstaje cykliczny utwór *Muzyka w sześcianie* na klarnet i ruch sceniczny. Jest to moja pierwsza próba zmierzenia się z zagadnieniem teatru instrumentalnego. W utworze tym, oprócz treści muzycznej, będzie również warstwa choreograficzna, której punkty odniesienia wyznacza tytułowy sześcian. Zjawisko to nie uzyskało jeszcze swojej artystycznej pełni. Do chwili obecnej ukończyłem cztery części kompozycji. Wyczerpująca analiza jest więc kwestią przyszłości.

Utwory na instrumenty smyczkowe

Wśród instrumentów smyczkowych największą rolę w moim dorobku odgrywa wiolonczela. Jej brzmienie i wszechstronność jest mi szczególnie bliskie. Współpraca z konkretnymi wykonawcami tym razem nie miała decydującego znaczenia, aczkolwiek spotkałem na swojej drodze wielu wybitnych muzyków. Pierwszym utworem na wiolonczelę solo była *Cadenza* (2004). Kompozycja wprawdzie powstała jako okolicznościowe zamówienie, zajęła jednak istotne miejsce w moim dorobku. To właśnie *Cadenzę*, w wykonaniu Tomasza Strahla, zadebiutowałem na koncertach Oddziału Warszawskiego ZKP (22 IX 2005 Warszawa) oraz na Warszawskich Spotkaniach Muzycznych (7 V 2007, Zamek Królewski w Warszawie). Drugi chronologicznie utwór – *Niedopowiedzenia* na wiolonczelę i

²⁵ Dokonał rejestracji tego utworu na płycie *Artur Cieślak – Selected Works* Acte Préalable AP-0456 – 2019.

²⁶ Prawykonane 22 XI 2017 w Akademii Sztuki w Szczecinie przez Bogdana Szczerkowskiego /skrzypce/, Bogusława Jakubowskiego /klarnet/ i Urszulę Szyryńską /fortepian/.

²⁷ Wykonane po raz pierwszy 24 X 2018 w Filharmonii Szczecińskiej przez Bogusława Jakubowskiego /klarnet/, Klarę Świdrów /wiolonczela/ i Dorotę Maciaszczyk /fortepian/; zarejestrowane przez tych samych artystów na płycie *Artur Cieślak – Selected Works* Acte Préalable AP-0456 – 2019.

²⁸ Nagrana przez Bogusława Jakubowskiego /klarnet/ i Jerzego Siemaka /akordeon/ na płycie *Bogusław Jakubowski – Klarnet i Nowa Polska Muzyka Kameralna* Acte Préalable AP-0528 – 2021.

²⁹ Pierwsze wykonanie: 9 IX 2022 Kraków, XI Europejski Kongres Klarnetowy; Bogusław Jakubowski (klarnet), Dorota Maciaszczyk (fortepian).

³⁰ Pierwsze wykonanie: 24 X 2022 Szczecin, Akademia Sztuki; Magda Morus-Fijałkowska (flet), Bogusław Jakubowski (klarnet).

fortepian (2006/2007) – jest jak do tej pory najczęściej wykonywanym moim utworem wiolonczelowym. W 2009 kompozycja, podobnie jak *Reminiscencja*, została zakwalifikowana do finału konkursu The International Music Prize for Excellence in Composition w Salonikach i otrzymałem za nią The Certificate of Achievement in Music Composition. Utwór zabrzmiał 21 XI 2009 w Public Theater of Sykies w Salonikach, podczas Gala Concert of the International Music Prize for Excellence in Composition (wykonawcy: Demetrius Karagiannakides /wiolonczela/, Electra Efremidou /fortepian/). *Niedopowiedzenia* prezentowane były także m. in. na XXIV Warszawskich Spotkaniach Muzycznych - 10 V 2010, Studio Koncertowe PR im. Witolda Lutosławskiego oraz na koncercie Oddziału Warszawskiego ZKP - 17 VI 2013 w Mazowieckim Centrum Kultury i Sztuki. W obu przypadkach utwór wykonywały Karolina Jaroszevska (wiolonczela) i Julia Samojło (fortepian). Pierwsza kompozycja wiolonczelowa, którą napisałem po doktoracie – *Cellofonia* (2014/2017) – związana jest z osobą Natalii Wesołowskiej (Karpińskiej), szczecińskiej wiolonczelistki. Nasza współpraca rozpoczęła się podczas komponowania tego utworu. Natalia Wesołowska, wówczas studentka ostatniego roku Akademii Sztuki w Szczecinie, została mi polecona jako osoba, do której mogę zwrócić w celu skonsultowania niektórych rozwiązań technicznych (*Cellofonia* jest kompozycją o ekstremalnym stopniu trudności). Po kilku konsultacjach, trochę dla mnie niespodziewanie, Natalia zdecydowała się włączyć *Cellofonię* do programu swojego recitalu dyplomowego i napisać na jej temat pracę. Przez kilka następnych lat była również stałą wykonawczynią moich utworów z udziałem wiolonczeli. W jej wykonaniu *Cadenza*, *Cellofonia* oraz *Niedopowiedzenia* (z Mileną Palkaj przy fortepianie) zostały zarejestrowane i wydane na płycie Artur Cieślak – *Selected Works* Acte Préalable AP-0456 (2019). Wiolonczela pojawia się ponadto w kilku innych utworach kameralnych powstałych przed lub po roku 2012: *Collages I-IV* na saksofon, gitarę i wiolonczelę (2004-2005), *Kwartecie smyczkowym* (2006) oraz *Triach* – na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2009/2018) oraz na klarnet, wiolonczelę i fortepian (2018/2019).

Skrzypce, jako instrument solowy lub pierwszoplanowy, zaistniały w mojej muzyce dosyć późno – około siedem lat po uzyskaniu przeze mnie stopnia doktora. Stało się tak za sprawą współpracy z Edytą i Olegiem Wolańskimi – skrzypaczką i akordeonistą. Z ich inspiracji powstała cała seria kompozycji na skrzypce solo lub na skrzypce i akordeon. Najważniejszą z nich okazała się jak do tej pory *Toccata postmodernistyczna* na skrzypce i akordeon (2019), wydana na płycie *III Ogólnopolska Konferencja Naukowo-Artystyczna – Polska Muzyka Kameralna* Acte Préalable AP-0529 (2021). Pozostałe utwory to *Parafraza nr 1* (2021) i *Parafraza nr 2* (2021) na skrzypce i akordeon oraz skrzypcowa wersja *Cadenzy*

(2019) i *Violifonia* (2019) – skrzypcowa wersja *Cellofonii*. W *Parafrazach* po raz pierwszy zrealizowałem ideę muzyki z muzyki. Zjawisko to, w sposób oczywisty będące dialogiem z przeszłością, intrygowało mnie od dawna, aczkolwiek na razie zastosowałem je tylko w odniesieniu do własnej twórczości. W obu utworach (a także w *Parafrazie* nr 3 na akordeon) materiał zaczerpnięty z wcześniejszych dzieł został gruntownie przetworzony i stał się podstawą nowych kompozycji. W tym też czasie, już niezależnie od współpracy z duetem Wolańskich, ale niewątpliwie z inspiracji brzmieniem skrzypiec, powstała *Sonata nr 1 „Hommage à Grażyna Bacewicz”* na skrzypce i fortepian (2019), wykonana po raz pierwszy 15 I 2020 w Poznaniu, przez członków Sepia Ensemble: Olgę Winkowską i Tomasza Sośniaka. Wcześniej skrzypce wykorzystane zostały tylko w *Studium melodii* na skrzypce i fortepian (2008) oraz w kilku kompozycjach na nieco większe składy: *Kwartecie smyczkowym* (2006) oraz *Triach* – na skrzypce, wiolonczelę i fortepian (2009/2018) oraz na skrzypce, klarnet i fortepian (2017).

Altówce poświęciłem jak do tej pory tylko jeden, ale za to ważny utwór: *Odcienie ciszy* (2007/2009). Jest to kompozycja poświęcona pamięci profesora Jana Astriaba, u którego studiowałem kompozycję i któremu tak wiele zawdzięczam w początkach mojej działalności kompozytorskiej. Premiera utworu planowana była na koncert 29 III 2006 w Akademii Muzycznej w Poznaniu, w pierwszą rocznicę śmierci Profesora. Niestety nie zdążyłem i w Poznaniu utwór zabrzmiał dopiero 23 III 2018, podczas 47. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”, w wykonaniu Kamila Babki (altówka), Tomasza Sośniaka (fortepian). Wcześniej *Odcienie ciszy* były kilkakrotnie prezentowane w Warszawie, m. in. 19 IX 2011 podczas koncertu Oddziału Warszawskiego ZKP (imprezy towarzyszącej 54. Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” – wykonawcy: Kamil Walasek /altówka/ i Grzegorz Gorczyca /fortepian/). Znalazł się również w programie mojego ostatniego pianistycznego występu: 11 V 2009 w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie; solistką była Marzena Hodyr - altowiolistka orkiestry Filharmonii Narodowej. Istnieje również wersja *Niedopowiedzeń* na altówkę i fortepian (2016), ale kompozycja ta nie została jeszcze nigdy wykonana.

Niektóre utwory kameralne powstały z myślą o konkretnych zespołach lub były efektem zamówień. *Collage I* na saksofon, gitarę i wiolonczelę powstał w 2004 na zamówienie Miasta Szczecin. *Plac Zgody* na flet, obój, klarnet, fagot i waltornię został zamówiony w 2018 przez Filharmonię Szczecińską w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie” zrealizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Kompozycja jest częścią cyklicznego utworu "Nawigator - muzyczny logotyp miasta". *Trio fortepianowe* natomiast napisałem w 2009 na prośbę członków Varsovia Piano Trio.

Muzyka fortepianowa i kameralna z udziałem fortepianu

Ważną częścią mojego dorobku kompozytorskiego jest muzyka fortepianowa. Pierwsze kompozycje, które zaliczyłem do oficjalnego spisu utworów, powstały jeszcze przed studiami w Poznaniu, w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Były to: *Capricornus* (1991-1999), *Muzyka na koniec wieku /na dwa fortepiany/* (1991-1999), *Etiudy* (1996-1999) oraz *Preludium chorałowe* (1999). Utwory te przedstawiałem podczas egzaminu wstępnego do Poznańskiej Uczelni, były one również przez kilka lat podstawą moich występów w charakterze kompozytora i pianisty. W tym czasie powstaje również pierwszy utwór koncertujący z udziałem fortepianu: *Musica notturna I i II*. W późniejszych latach fortepian wykorzystuję jako instrument wchodzący w skład mniejszych lub większych zespołów kameralnych. W pierwszoplanowej roli instrument pojawia się ponownie w 2008 roku. Powstaje wtedy *Groteska* - utwór rozpoczynający serię kompozycji fortepianowych na lewą rękę. Po niej następują: *Epigram* (2009 – powstały z myślą o Koncercie 60/60, imprezie towarzyszącej 52. Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”), omówiony w rozdziale IV *Koncert fortepianowy* (2009-2010), *I Sonata fortepianowa „Post-Neo”* (2013/2014 – zamówiona przez Stowarzyszenie Artystyczne PianoClassic w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie” zrealizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca) oraz *Epigram nr 2* (2017 – powstały na benefis prof. Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil we Wrocławiu). Równoległe do twórczości na lewą rękę powstają utwory kameralne z udziałem fortepianu traktowanego w sposób tradycyjny, a w 2020 roku napisałem pierwszy po kilkunastoletniej przerwie utwór solowy na obie ręce: *Preludium* – kompozycja będąca utworem obowiązkowym podczas VI Zachodniopomorskiego Konkursu Pianistycznego.

Z grupy wczesnych utworów najczęściej wykonywane były *Etiudy*. Prezentowano je m. in. na festiwalu *Musica Polonica Nova* we Wrocławiu³¹, Międzynarodowym Festiwal „Od Chopina do Góreckiego – źródła i inspiracje” w Warszawie³², I Festiwalu Młodych Kompozytorów *Chopin. Transgresje* w Warszawie³³; XIV Śląskich Dniach Muzyki

³¹ 23 II 2000, Akademia Muzyczna, Michał Karasiewicz /fortepian/.

³² 15 VII 2005, Akademia Muzyczna, wykonanie autorskie.

³³ 21 V 2010, Centrum Promocji Kultury Praga-Południe, Magdalena Lisak /fortepian/.

Współczesnej w Katowicach³⁴, koncercie Oddziału Warszawskiego ZKP - imprezie towarzyszącej Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”³⁵ oraz 8 Festiwalu Muzyki Współczesnej w Bydgoszczy³⁶.

Utwory na lewą rękę znalazły wspanią wykonawczynię w osobie Magdaleny Lisak. Pianistka ta dokonała prawykonań *Epigramu*³⁷, *Koncertu fortepianowego* i *I Sonaty fortepianowej „Post-Neo”*³⁸. Była również inspiratorką zamówienia tego ostatniego utworu przez Stowarzyszenie Artystyczne PianoClassic w ramach programu „Kolekcje” – priorytet „Zamówienia kompozytorskie” zrealizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. W ostatnich latach natomiast wszystkie moje utwory fortepianowe znalazły się w repertuarze szczecińskiej pianistki – Mileny Palkaj. Pianistka nagrała *Groteskę*, *Epigram* i *Sonatę „Post-Neo”* na płytę *Artur Cieślak – Selected Works Acte Préalable AP-0456* (2019). *Sonatę „Post-Neo”* nagrał również na płytę Marcin Łukaszewski (*Opus Series / Requiem Records 46/2020*).

Utwory instrumentalne wielkoobsadowe

Wśród utworów symfonicznych szczególne miejsce zajmują: *Koncert fortepianowy* na lewą rękę i orkiestrę symfoniczną (2009/2010) oraz *Symfonia przestrzeni* na orkiestrę (2016) – dzieła ważne ze względu na specyfikę zastosowanych w nich rozwiązań fakturalnych, dźwiękowych i formalnych.

Koncert fortepianowy został omówiony w rozdziale IV jako jeden z utworów poddanych ocenie.

Symfonia przestrzeni powstała na zamówienie Filharmonii im. M. Karłowicza w Szczecinie i wykonano ją w tej instytucji 21 czerwca 2016 roku. Głównym czynnikiem kształtującym fakturę utworu była architektonika holu Filharmonii i związane z nią rozmieszczenie przestrzenne instrumentów (przykład 35).

Najważniejszą rolę odgrywały różne interakcje pomiędzy wyodrębnionymi modułami orkiestry. Dominującymi kategoriami tych relacji były przeciwstawność lub współdziałanie. Instrumenty smyczkowe i dęte drewniane reprezentowały brzmienia blokowe. Trzy zespoły perkusyjne i fortepian umożliwiały ruch dźwięków po czworoboku. Instrumenty dęte blaszane

³⁴ 25 X 2010, Studio Koncertowe PR, Magdalena Lisak /fortepian/.

³⁵ 24 IX 2020, PWM, Igor Torbicki /fortepian/.

³⁶ 26 X 2020, Aula Copernicanum Kazimierza Wielkiego, Igor Torbicki /fortepian/.

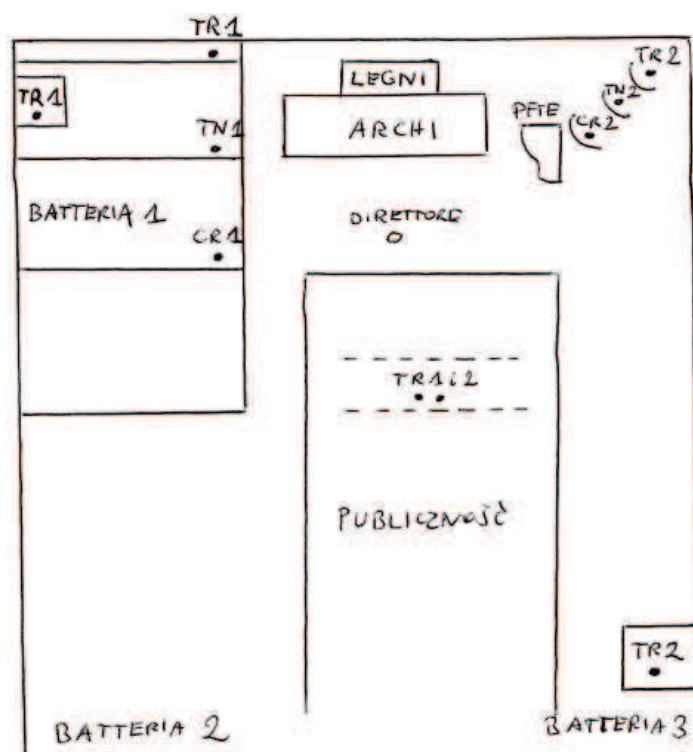
³⁷ Warszawa 20 IX 2009, Mazowieckie Centrum Kultury i Sztuki, Koncert 60/60.

³⁸ Kraków 14 X 2013, Willa Decjusza, V Międzynarodowy Festiwal Pianistyczny Królewskiego Miasta Krakowa.

wprowadzały ruch nieregularny w różne punkty przestrzeni oraz odpowiadały za ruchy wertykalne równoległe.

Różnicowaniu, ze szczególnym uwzględnieniem parametru gęstości, poddawana była także struktura brzmienia każdej sekcji. Najistotniejszą rolę w tym aspekcie odgrywała rytmika. Główna metoda kształtowania tego elementu zakładała konstruowanie różnych odmian układów wertykalnych i horyzontalnych oraz zestawianie ich sukcesywnie lub symultanicznie. W tym ostatnim przypadku powstawały kilkuwarstwowe struktury złożone. Harmonika utworu – drugi istotny element – wykorzystywała ekspresyjne walory interwałów jako zjawisk wyizolowanych. Następstwa współbrzmień wynikały z zamierzonego procesu zmian kolorystycznych, bez odniesień właściwych harmonice tonalnej. Warstwa rytmiczna i harmoniczna wspomagana była przez odpowiednią instrumentację, wykorzystującą możliwości kolorystyczne zwłaszcza trzech grup perkusji.

Przykład 35. Schemat rozmieszczenia instrumentów w holu Filharmonii Szczecińskiej podczas wykonania *Symfonii przestrzeni*.



Różnorodność relacji wszystkich elementów *Symfonii* zwiększała akustyka pomieszczenia: słuchany z różnych punktów, utwór ukazywał swój coraz to inny aspekt dźwiękowy. Publiczność mogła się przemieszczać w trakcie koncertu. Wobec takiej złożoności wykonania w niektórych fragmentach osiągnięcie absolutnej synchronizacji było

praktycznie niemożliwe. Z tego powodu jedną z ważniejszych technik zastosowanych w utworze był aleatoryzm. Zastosowanie go okazało się jedynym realnym sposobem odpowiedniego ukierunkowania rozwoju utworu i zapanowania nad nieuchronnym w tej sytuacji elementem przypadku.

Spis utworów symfonicznych uzupełniają wspomniane już: *Musica notturna (I)* na fortepian i orkiestrę (1996 - 2006), *Koncert* na klarnet i orkiestrę (2003 - 2007) i *Koncert* na dwa saksofony i orkiestrę (2004), a także, zamówione przez Filharmonię Poznańską, *Ekspresje* na orkiestrę symfoniczną (2012) – kompozycja wykonana po raz pierwszy 23 III 2012 przez Orkiestrę Symfoniczną Filharmonii Poznańskiej pod dyrekcją Jakuba Chrenowicza, na inaugurację 41. Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna Muzyczna”. Utwory na składy kameralne lub nietypowe to wymieniona już *Musica notturna II* na zespół saksofonowy, fortepian, perkusję i orkiestrę kameralną (2005, zrewid. 2006), a także omówiona w rozdziale IV *Sinfonia* na 15 instrumentów smyczkowych (2017) i *Sinfonia nr 2 „quasi moderna”* na orkiestrę smyczkową (2018). Ostatni z tych utworów w trochę przewrotny sposób wpisuje się w mój nieustanny dialog z tradycją. Jako punkt odniesienia wybrałem bowiem techniki kompozytorskie związane z czasem awangardy lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych – dla wielu słuchaczy ciągle jeszcze będące synonimem muzyki współczesnej i potraktowałem je, zgodnie z prawdą, jako przejaw dość już odległej historii. Utwór został napisany dla Szczecińskiej Młodzieżowej Orkiestry Kameralnej (SMOK); miał z jednej strony umożliwić młodym muzykom praktyczny kontakt z technikami awangardowymi, z drugiej zaś wyraźnie wskazać, że muzyką współczesną to już nie jest. Z relacji osób zaangażowanych w projekt wiem, że swoją rolę spełnił.

Utwory wokalne i wokально-instrumentalne

Utwory z udziałem głosu dość długo nie pojawiały się w mojej twórczości. Taką obsadą wykonawczą zainteresowałem się dopiero podczas Podyplomowych Studiów Kompozycji, które odbywałem w Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie pod kierunkiem prof. Mariana Borkowskiego. Twórczość z tego czasu obejmuje *Cantata in tempus quadragesimae* na tenor solo, dwa chóry mieszane, perkusję i smyczki (2007)³⁹, *Trzy pieśni do wierszy Tadeusza Różewicza* na głos i fortepian (2008)⁴⁰, *Dies irae* na

³⁹ Prawykonanie: Szczecin 16 III 2008, Bazylika Archikatedralna p. w. Św. Jakuba, Tomasz Krzysica /tenor/, Chór Uniwersytetu Szczecińskiego, Orkiestra Kameralna Academia, Bohdan Boguszewski /dyrygent/.

chór mieszany a cappella (2008)⁴¹, a także dwie okolicznościowe pieśni na chór unisono lub głos i fortepian, do słów Tadeusza Zwilniana-Grabowskiego - *Karol Wojtyła* (2007) oraz *My, ocaleni z wojny* (2007). Do tego rodzaju kompozycji powróciłem po 2012 roku. Powstały wówczas: *Psalm LVII* na mezzosopran i perkusję (2014), *De profundis* na 8-głosowy chór mieszany a cappella (2015) (utwór wyróżniony na konkursie „Canticum Novum” podczas XIX Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego „Cro Patria” w Splicie), *Niepodległa* – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór mieszany i orkiestrę (2018), omówiona w rozdziale IV *Niepodległa* - wersja II – oratorium na sopran, tenor, bas-baryton, recytatora, chór kameralny i kameralny zespół instrumentalny (2021), *Trzy fragmenty z monodramu do słów Joanny Żelazny* na sopran i wibrafon (2021)⁴², a także dwa okolicznościowe drobiazgi: *Do młodych* na chór unisono lub głos i fortepian, słowa: Adam Asnyk (2019); *Piosenka Marysi* na głos i fortepian, słowa: Joanna Malinowska (2021).

Wykaz utworów wokalnoinstrumentalnych uzupełniają opracowania pieśni Mieczysława Karłowicza (2009), Fryderyka Chopina (2010), a także kilkanaście kolęd (2018) – wszystkie z udziałem chóru, solistów i orkiestry kameralnej. Powstały one na potrzeby Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych oraz Akademii Sztuki w Szczecinie.

⁴⁰ Prawykonanie: Warszawa 11 IV 2008, Akademia Muzyczna, Zdzisław Kordyjalik /tenor/, Artur Cieślak /fortepian/.

⁴¹ Prawykonanie: Białystok 28 XI 2010, Kościół św. Wojciecha, XVII Międzynarodowy Festiwal „Laboratorium Muzyki Współczesnej”, Chór Opery i Filharmonii Podlaskiej, Violetta Bielecka /dyrygent/.

⁴² Prawykonanie: Zielona Góra 14 XII 2021 Filharmonia Zielonogórska, Marzanna Rudnicka /sopran/, Piotr Szulc /wibrafon/.

VI. INFORMACJA O OSIĄGNIĘCIACH DYDAKTYCZNYCH, ORGANIZACYJNYCH ORAZ POPULARYZUJĄCYCH NAUKĘ LUB SZTUKĘ

Działalność dydaktyczna

Niezwykle istotnym nurtem mojej aktywności zawodowej jest praca dydaktyczna. Jak zostało to już wcześniej napisane, początkowo wcale nie planowałem być nauczycielem. W pewnym sensie zmusiła mnie do tego sytuacja życiowa, ale dość szybko uświadomiłem sobie, że odnajduję się w tej sferze bardzo dobrze. Wynika to być może z faktu, że wywodzę się z rodziny nauczycielskiej. A dzieci nauczycieli bardzo często po prostu „są nauczycielami”. Uważam także, że dydaktyka jest nierozzerwalnie związana z zawodem muzyka i, niezależnie od sublimacji tego zjawiska, cały czas opiera się na obecnej w każdym rzemiośle relacji majster – czeladnik (mistrz – uczeń). Jest więc zjawiskiem naturalnym, niełatwym, ale mogącym dostarczyć takiej samej satysfakcji, jak praca kompozytorska.

Działalność dydaktyczną rozpocząłem w 1996 roku. Przez osiem lat moja aktywność w tym zakresie dotyczyła różnych specjalności pianistycznych. Pracowałem jako nauczyciel fortepianu, fortepianu z elementami improwizacji, elementów improwizacji i akompaniamentu, akompaniamentu, a także jako akompaniator. Miejscami mojego zatrudnienia było Szczecińskie Towarzystwo Kształcenia Artystycznego (Społeczna Szkoła Muzyczna I i II stopnia, Szkoła Muzyki; 1996-2000), Uniwersytet Szczeciński (Katedra Edukacji Artystycznej; od 1998) oraz Zespół Państwowych Szkół Muzycznych II stopnia (od 1999).

Po ukończeniu studiów kompozytorskich (2003) zakres moich obowiązków wzbogacił się o szereg przedmiotów związanych z kompozycją i teorią. W szkole średniej była to przede wszystkim historia muzyki i literatura muzyczna, a przez krótki czas także kształcenie słuchu, zasady muzyki i folklor. Dość szybko, na zasadzie zajęć fakultatywnych, zacząłem także prowadzić lekcje kompozycji (figurujące w siatce godzin pod różnymi nazwami, np. ćwiczenia z kompozycji lub podstawy kompozycji). W roku 2013 zrezygnowałem z dydaktyki pianistycznej. Na Uniwersytecie Szczecińskim, do czasu likwidacji Katedry Edukacji Artystycznej (2010), prowadziłem zajęcia z harmonii, historii stylów muzycznych i technik kompozytorskich oraz seminarium prelekcji i krytyki muzycznej. Od 2010 roku jestem zatrudniony w Akademii Sztuki w Szczecinie: do 2013 jako asystent, następnie jako adiunkt. Początkowo zakres prowadzonych przeze mnie przedmiotów był bardzo różnorodny. Do roku 2012 obejmował propedeutykę kompozycji i aranżacji, instrumentację, harmonię,

kontrapunkt, harmonię z improwizacją, propedeutykę muzyki współczesnej, historię stylów muzycznych i technik kompozytorskich, a po doktoracie także historię muzyki, literaturę muzyczną, folklor, metodologię pracy naukowej oraz seminarium pracy dyplomowej. Od kilku lat zakres wykładanych przedmiotów ustabilizował się. Obecnie w jego skład wchodzi grupa zajęć o profilu kompozytorskim oraz blok przedmiotów historycznych. Na Akademii są to: kompozycja z instrumentacją, instrumentacja, instrumentacja i aranżacja oraz historia muzyki, propedeutyka/seminarium muzyki współczesnej i literatura muzyczna, a w szkole średniej – kompozycja i historia muzyki. W Akademii do chwili obecnej byłem również promotorem jedenastu prac dyplomowych.

Oprócz zajęć wynikających z pensum dydaktycznego od początku mojej aktywności w szkolnictwie wyższym prowadziłem i prowadzę przedmioty w ramach studiów zaocznych lub różnego rodzaju studiów podyplomowych, organizowanych przez Uniwersytet Szczeciński, a potem Akademię Sztuki. Na przykład w latach 2015-2019 były to harmonia, instrumentacja i aranżacja, a także historia muzyki oraz seminarium dyplomowe (jedenaście prac dyplomowych) w ramach studiów podyplomowych *Rytmika z kształceniem słuchu w szkolnictwie muzycznym I stopnia* oraz *Kształcenie słuchu, Audycje muzyczne, Literatura muzyczna i Zasady muzyki z elementami edycji nut w szkolnictwie muzycznym*. Od roku 2019 wykładam natomiast Instrumentację oraz Style i kierunki w muzyce w ramach Studiów Podyplomowych dla zagranicy (specjalność Dyrygowanie oraz Instrumentalistyka). Zajęcia odbywają się w języku angielskim.

Jestem również inicjatorem i opiekunem Koła Młodych Kompozytorów, które powstało w 2022 roku przy Akademii Sztuki w Szczecinie. Koło skupia uczniów, studentów i absolwentów uczelni muzycznych, którzy pragną doskonalić i rozwijać działalność kompozytorską. Głównymi formami aktywności Koła są zajęcia o charakterze warsztatowym (dopasowane do poziomu umiejętności uczestników) oraz organizacja koncertów prezentujących dorobek członków Koła, ewentualnie zaproszonych gości.

Działalność naukowo-publicystyczna i organizatorska

Działalność naukowo-publicystyczna stanowi znaczący element mojego dotychczasowego dorobku, aczkolwiek jej intensywność i charakter zmieniały się z upływem lat. Największa częstotliwość publikacji przypada na koniec lat dziewięćdziesiątych i pierwszą dekadę lat dwutysięcznych. Było to przede wszystkim szesnaście artykułów oraz liczne recenzje publikowane na łamach *Ruchu Muzycznego*. Trzy teksty ukazały się także w

Zeszytach Naukowych Akademii Muzycznej w Warszawie, Musica Sacra Nova oraz Seminare. Najważniejsze tytuły: „Intelektualne, emocjonalne i duchowe aspekty twórczego wykonawstwa fortepianowego”// Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Warszawie 1993 nr 26; Akt twórczy w wykonawstwie fortepianowym // Ruch Muzyczny 1998 nr 25 s. 8 - 10; Laboratorium Muzyki Współczesnej 1985-2008 : fakty - liczby - zestawienia // Musica Sacra Nova 2008 nr 2 s. 183-190. Inną formą działalności były wykłady, prelekcje i referaty, których do roku 2012 wygłosiłem szesnaście. Były to m. in.: Glenn Gould. Sylwetka artysty w 70 rocznicę urodzin i 20 rocznicę śmierci. (Akademia Muzyczna im. I. J. Paderewskiego w Poznaniu, filia w Szczecinie, 24. 10. 2002); Koncepcja nauczania gry na fortepianie w kontekście zdobyczy muzyki II połowy XX wieku. (Zespół Szkół Muzycznych w Szczecinie, 20. 11. 2006); Festiwal „Laboratorium Muzyki Współczesnej” syntezą wielopłaszczyznowej działalności Profesora Mariana Borkowskiego. (Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina w Warszawie, 15-16. 11. 2008; Jubileusz 50-lecia pracy artystycznej i 40-lecia pracy pedagogicznej Profesora Mariana Borkowskiego.)

Wraz z rozwojem działalności kompozytorskiej moja aktywność w dziedzinie publicystyki dość szybko wygasła. Wynikało to zarówno z ograniczeń czasowych, jak i niemożności pogodzenia faktu bycia kompozytorem i recenzentem w jednej osobie. Zbyt często okoliczności zmuszały mnie do pisania recenzji z koncertów, na których wykonywano moje utwory, ewentualnie utwory kolegów, z którymi dzieliłem wszystkie trudy zawodu kompozytorskiego. Nie sposób było być jednocześnie podmiotem i przedmiotem. Działalność naukowa przenosi się natomiast w sferę wykładów i konferencji. Zorganizowałem w Akademii Sztuki trzy konferencje naukowo-artystyczne: *Dialog nowoczesności z tradycją w muzyce II połowy XX wieku i początku XXI wieku.* (12-13 V 2017), *(Od)głosy współczesności. Muzyka wokalnie-instrumentalna początku XXI wieku.* (17 XI 2017) oraz *W bieli i czerni. Muzyka fortepianowa przełomu XX i XXI wieku.* (6-7 XII 2018). Współorganizowałem z Uniwersytetem Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie drugą edycję konferencji *Dialog nowoczesności z tradycją w muzyce XX i XXI wieku.* (15-16 XI 2019). Wszystkie te konferencje połączone były z koncertami prezentującymi twórczość kompozytorów uczestniczących w obradach. Ponadto czynnie uczestniczyłem w Międzynarodowym Seminarium Praktyków i Teoretyków *Klarnet wczoraj i dziś.* (22-24 XI 2017, Szczecin, Akademia Sztuki), Ogólnopolskiej Konferencji *Śluch absolutny Romana Palestra.* (29 XI – 2 XII 2017, Warszawa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina), 12. Międzynarodowym Forum Kompozytorów w Poznaniu: *Kompozytor a wykonawca. Relacje, inspiracje, kreacje.* (7-8 XI 2018, Poznań, Akademia Muzyczna) oraz trzech Konferencjach Naukowo-

Metodycznych *Teoria muzyki w praktyce: Rytm – przestrzeń – dźwięk*. (25-26 X 2019, Szczecin, Akademia Sztuki), *Melodyjnie-harmonijnie*. (23-24 X 2020, Szczecin, Akademia Sztuki), *Barwa w muzyce, czyli kolorowy zawrót głowy* (5-6 XI 2021, Szczecin, Akademia Sztuki). Spośród wygłoszonych wówczas wykładów opublikowany został *Festiwal Laboratorium Muzyki Współczesnej syntezą wielopłaszczyznowej działalności Mariana Borkowskiego*, w: *Wymiaru czasu, przestrzeni i ciszy w muzyce Mariana Borkowskiego*, red. Alicja Gronau-Osińska, Chopin University Press, Warszawa [2019?] oraz przygotowany do druku artykuł do planowanej monografii wieloautorskiej o Romanie Palestrze: *Ewolucja myśli twórczej w „Concertino” na saksofon i orkiestrę smyczkową Romana Palestra*.

Moja działalność organizatorska, oprócz wspomnianych powyżej konferencji oraz czynności wynikających z akademicko-szkolnych powinności etatowych, koncentruje się przede wszystkim na przygotowywaniu koncertów kompozytorskich. Pierwszy z nich odbył się 14 kwietnia 2002 roku w szczecińskiej filii Akademii Muzycznej w Poznaniu, ostatni, jak do tej pory, 26 XI 2019 w sali koncertowej Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych w Szczecinie - monograficzny koncert kompozytorski promujący płytę *Artur Cieślak – Selected Works Acte Préalable AP – 0456*). Innymi ważnymi koncertami były: koncert kompozytorski w Narodowe Sanktuarium św. Andrzeja Boboli w Warszawie (10 maja 2009) oraz cztery koncerty zorganizowane w ramach wspomnianych konferencji naukowo-artystycznych (Szczecin, Akademia Sztuki, 12-13 V 2017, 17 XI 2017, 6-7 XII 2018; Warszawa, Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 15-16 XI 2019).

Moją aktywność organizatorską przerwała pandemia COVID-19. Wznowienie działalności w tym zakresie planowane jest na jesień 2023 roku.

Artur Cieślak
17 IX 2023 v.