

AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE

Aleksandra Kuls-Koziak

CIACCONA NA SKRZYPCE SOLO OD XX WIEKU DO WSPÓŁCZESNOŚCI.
INSPIRACJE, AKTUALNOŚĆ BAROKOWEJ FORMY, ASPEKTY WYKONAWCZE

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

promotor: prof. dr hab. Magdalena Szczepanowska

Kraków 2022

Spis treści

1. Wprowadzenie.....	3
1.1. Problematyka opisu pracy artystycznej.....	4
2. Ciaccona w historii. Założenia formalne. Przykłady muzyczne.....	5
2.1. Ciaccona czy Chaconne?	5
2.2. Proweniencja gatunku.....	6
2.3. Krąg włoski.....	6
2.4. Oddziaływanie we Francji.....	8
2.5. Obszar niemiecki.....	9
2.6. Ciaccona od czasu Bacha.....	10
3. Opis utworów prezentowanych na płycie CD. Ciaccona na skrzypce solo od XX wieku do współczesności.....	12
3.1. Richard Barth – <i>Ciaccona</i>	15
3.1.1. Zagadnienia wykonawcze.....	17
3.2. Béla Bartók – <i>Tempo di ciaccona</i>	20
3.2.1. Zagadnienia wykonawcze.....	23
3.3. Witold Szalonek – <i>Chaconne-Fantaisie</i>	26
3.3.1. Zagadnienia wykonawcze.....	29
3.4. Helena Winkelman – <i>Ciaccona</i>	31
3.4.1. Zagadnienia wykonawcze.....	32
3.5. Krzysztof Penderecki – <i>La Follia</i>	35
3.5.1. Zagadnienia wykonawcze.....	38
4. Uwagi końcowe.....	40
4.1. Porównanie cech analizowanych utworów.....	40
4.2. Krótkie podsumowanie.....	41
4.3. Podziękowania.....	42
Bibliografia.....	44
Dyskografia.....	45

1. Wprowadzenie

Utwory na skrzypce solo zajmują szczególne miejsce w moim repertuarze. Przyczynił się do tego fakt, że w mieście, w którym dorastałam – w Warszawie – odbywa się Międzynarodowy Konkurs na Skrzypce Solo imienia Tadeusza Wrońskiego. Ten trzyetapowy muzyczny turniej jest prawdopodobnie jedyny lub jednym z niewielu o takiej formule na świecie¹: na skrzypce bez towarzyszenia innego instrumentu. Miałam szczęście brać udział w tym konkursie dwukrotnie, a więc mierzyć się z przygotowaniem i wykonaniem ponad godzinnego repertuaru muzyki solowej w trzech etapach.

Jednocześnie moja wieloletnia Pani Profesor od instrumentu – Magdalena Szczepanowska – zaszczerpiła we mnie zamiłowanie i nauczyła mnie mierzyć się z solowymi dziełami skrzypcowymi Georga Philippa Telemanna – dwunastoma Fantazjami; niepowtarzalnymi Sonatami Eugène Ysaÿe’a, uczyła mnie gry oraz interpretacji Sonat i Partit Jana Sebastiana Bacha. Wtedy, w szkole średniej, pierwszy raz zetknęłam się z II Partitą d-moll Bacha, którą wieńczy słynna *Ciaccona*. Czytanie i opracowywanie tekstu muzycznego utworu na skrzypce bez towarzyszenia innego instrumentu jest dla mnie fascynujące i zachęca do wnikliwych badań nad tekstem, ponieważ wiąże się z dodatkowymi trudnościami wykonawczymi (przede wszystkim z realizacją polifonii). Z tego właśnie powodu rozważając wybór repertuaru do artystycznej pracy doktorskiej zdecydowałam się zawęzić listę dzieł skrzypcowych do tych napisanych na jeden instrument. Moje poszukiwania zaprowadziły mnie do formy muzycznej – ciaccony.

W poniższej pracy będę chciała przybliżyć czytelnikowi historię kształtowania się jej cech formalnych na przestrzeni wieków, a także określić które z nich pozostały aktualne w utworach najnowszych. Przedstawię spis ciaccon na skrzypce solo napisanych w ostatnim 120-leciu, spośród których wybrałam utwory do nagrania i analizy.

¹ Fakt ten autorka sprawdziła przez wyszukiwarkę internetową na stronach popularyzujących konkursy muzyczne: <https://www.wfmc.org/>, <https://www.musicalchairs.info/>. W Polsce mają miejsce jeszcze co najmniej dwa wydarzenia tego typu, jednak o mniejszym zasięgu: Młodzieżowy Konkurs na Skrzypce Solo w Tomaszowie Mazowieckim oraz *Bach Solo Competition* dla instrumentów w różnych kategoriach, m.in. skrzypiec.

1.1. Problematyka opisu pracy artystycznej

Opis pracy artystycznej ujęty jest w czterech rozdziałach.

Rozdział pierwszy przybliża inspiracje, wskazuje źródła wyboru repertuaru do nagrania.

Rozdział drugi przedstawia zarys historii formy muzycznej ciaccony. Zwracam w nim uwagę na ewoluujące przez wieki założenia formalne, a także podaję reprezentatywne przykłady z różnych epok. Rozpoczyna go krótkie rozważanie dotyczące terminu „ciaccona”.

Trzeci rozdział jest główną częścią analityczną opisu pracy artystycznej. Inicjuje go krótki opis porządkujący zgromadzone informacje dotyczące obecności ciaccony w repertuarze na skrzypce solo od roku 1900 do współczesności. Rozdział podzielony jest na pięć części zatytułowanych według nazw nagrywanych dzieł. Na początku każdego podrozdziału zamieszczona jest tabela przedstawiająca cechy formalne utworu, a następnie opis analityczny oraz zagadnienia wykonawcze.

Ostatni, czwarty rozdział, zawiera porównanie cech przedstawionych wcześniej utworów, również w odniesieniu do wzorców historycznych. W bibliografii oraz dyskografii wypisane są pozycje, które posłużyły w opracowaniu tematu ciaccony, a jednocześnie mogą być interesującym źródłem bardziej szczegółowej wiedzy.

2. Ciaccona w historii. Założenia formalne. Przykłady muzyczne

2.1. Ciaccona czy Chaconne?

Nazwa formy muzycznej – ciaccony – wymaga omówienia; nie ma jeszcze wnikliwego opracowania. W tytułach utworów spotykane są najróżniejsze terminy¹, m.in.: *chaccona*, *chaccone*, ***chacona*** – najstarsza forma pochodząca z języka hiszpańskiego; *chacone*, *chaconne*, *chacony*, *chiacona*, *chiacona*, *ciaccone*, *ciacona*, *ciaccona*, *ciaconna*). Spośród wymienionych najpopularniejsze to: włoska ***ciaccona*** oraz francuska ***chaconne***. Poniżej podaję przykłady tytułów z nazwiskami kompozytorów posługującymi się tymi formami:

Ciaccona - Jan Sebastian Bach, Béla Bartók, Helena Winkelmann

Ciacona - Richard Barth, Heinrich von Biber, Johann C. Kerll

Chaconne – Johann Bernhard Bach, Dieterich Buxtehude, Sofia Gubaidulina, Marin Marais, Johann Pachelbel, Krzysztof Penderecki, Henry Purcell, Max Reger

W polskich opracowaniach teoretycznych używana jest nieodmieniana francuska pisownia: *chaconne*, zarówno w Słowniku języka polskiego PWN, jak np. w „Muzyce baroku” Danuty Szlagowskiej² czy w „Tańcach” Liliany Zganiacz-Mazur³. Należy jednak zaznaczyć, że w większości przypadków są to jedynie krótkie wzmianki (najpełniejsze ujęcie w dziele autorki wymienionej na końcu). Podobnie w języku angielskim: Alexander Silbiger w opracowaniu hasła *Chaconne* dla *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians* posługuje się przede wszystkim pisownią francuską. Z kolei Thomas Walker, w artykule dla *Journal of the American Musicological Society* używa pisowni włoskiej⁴. Często spotykana w języku polskim jest wymowa francuska ze spolszczoną żeńską końcówką wyrazu („szakona”, „szakonę”, „szakony”)⁵. Na potrzeby posługiwania się tym terminem

¹ Na podstawie spisu ze strony www.petrucci.org/wiki/Category:Chaconnes. Dostęp z dnia 13.01.2022

² Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Gdańsk 1998, ISSN 0860-5750, podrozdział na temat wariacji s. 145, na temat części suity, s. 164

³ Zganiacz-Mazur Liliana, *Tańce*, Wydawnictwo muzyczne Contra, Warszawa 2004, ISBN 83-7215-320-5, hasło: *Chaconne*, s. 48-51

⁴ Walker Thomas, *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early History*. Artykuł (w:) *Journal of the American Musicological Society*, tom 21 nr 3 rok 1968

⁵ W *Małej partii na skrzypce solo* Andrzeja Krzanowskiego, ostatnia część ma tytuł: *Chaconna* – a więc forma francuska ze spolszczoną końcówką.

w poniższej pracy, biorąc pod uwagę możliwość poprawnej pisemnej odmiany, a także respektując arcydzieło na skrzypce solo Jana Sebastiana Bacha – autorka przyjęła włoski termin: **ciaccona**.

2.2. Proweniencja gatunku

Na przestrzeni wieków ciaccona przeszła interesującą metamorfozę: od mało przyzwoitej piosenki układanej i tańczonej przez hiszpańskich niewolników, przez taneczną, muzyczną formę instrumentalną i operową, po wariacyjne i często wirtuozowskie dzieło o poważnym charakterze. Oczywiście - w dużym uproszczeniu.

Proweniencji ciaccony należy szukać w Hiszpanii, pod koniec XVI wieku. „Chacona” był to frywolny taniec najniższych klas społecznych – służących, niewolników – któremu towarzyszyły mało wybredne, szydercze teksty pieśni (o czym zachowały się wzmianki w literaturze¹. Tańczono przy akompaniamencie gitar, kastanietów i tamburynów. To właśnie z kastanietami związana jest jedna z teorii dotyczących etymologii nazwy tańca – sylaba „chac” jest onomatopcją brzmienia tego instrumentu².

2.3. Krąg włoski

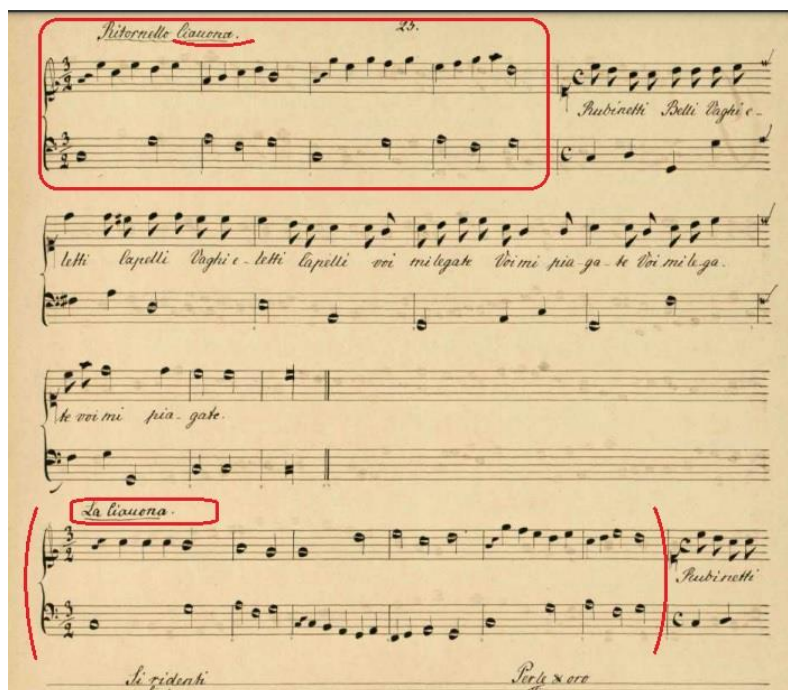
W XVII wieku ciaccona zyskała w Hiszpanii bardzo dużą popularność, jednak najstarsze zapisy notacyjne pochodzą z Włoch, gdzie posługiwano się zapisem gitarowej tabulatury alfabetycznej. Jednym z najwcześniejszych był zbiór *Nuova inventione d'intavolatura* Girolamo Montesardo na pięciostrunową gitarę (rok wydania 1606)³. Tekst ten ma charakter edukacyjny i zawiera praktyczne wskazówki wykonawcze ówczesnych tańców, między innymi ciaccony. Nie ma w nim jednak notacji nutowej, a jedynie adnotacje rytmiczne i harmoniczne.

Ciacconę z zapisem nutowym z tamtego okresu możemy zobaczyć w zbiorze Domenico Visconti (1616), gdzie występuje ona jako ritornell do arii.

¹W artykule: *Ciaccona and Passacaglia: Remarks ...* (op. cit.) Thomas Walker wymienia takie źródła jak: *La Gran Sultana* Miguela de Cervantes (1601), *Los Negros* Simona Aguado (1602) i inne.

² Silbiger Alexander, *Chaconne*. Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 3.09.2014, dostęp z dnia 8.02.2021, adres [www: https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354](https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354)

³ Tłumaczenie dzieła Montesardo ze strony [www: https://www.library.appstate.edu/music/guitar/1606montesardo.html](http://www.library.appstate.edu/music/guitar/1606montesardo.html), dostęp z dnia 10.01.2022



Przykład 1. Domenico Visconti Il primo libro de arie [...] Ritornell w formie ciaconny.

Na powyższym przykładzie włoskiej ciaconny można zaobserwować podstawowe cechy formalne tego gatunku. Zostaną one opisane poniżej:

1. Metrum trójdzielne
2. Powtarzana formuła harmoniczo-rytmiczna
3. Kadencja harmoniczna
4. Charakterystyczne interwały

Metrum trójdzielne – typowe dla ciaconny jest metrum zarówno w podziale półnutowym: $3/2$ jak i ćwierćnutowym: $3/4$. Niekiedy owa trójdzielność wyrażona była w nietypowym ugrupowaniu rytmicznym (jak np. w *Zefiro Torna* Monteverdiego – jeden takt zawiera cztery trójdzielne moduły – patrz: przykład poniżej).

Powtarzana formuła harmoniczo-rytmiczna – Harmonia i rytm są formotwórcze w ciaconnie. Forma jest złożona z powtarzanych komórek wariacyjnych (*basso ostinato*) dwu-, cztero-, ośmio- lub 16-taktowych, które przechodzą jedna w drugą bez żadnej przerwy. Ostatni dźwięk wieńczący tę muzyczną jednostkę/komórkę – tonika – jest zarazem pierwszym dźwiękiem następnej. Taka formuła daje możliwość dowolnej ilości powtórzeń, podczas których pozostali muzycy czy śpiewacy (przed zaistnieniem zapisu nutowego) improwizowali do tańca.

Kadencja harmoniczna – Komórki tematyczne mają ustalony, powtarzalny porządek harmoniczny. Najprostszy układ prezentuje się następująco: I-V-VI-V¹. Daje on możliwość urozmaicenia np. przejściem przez IV stopień (I-V-VI-IV-V).

Ciaccona.



Przykład 2. Claudio Monteverdi – *Zefiro torna*

Warto nadmienić, że we włoskich ciacconach solowych (np. na lutnię czy gitarę) początkowa formuła basowa była poddawana licznym przeobrażeniom podczas trwania utworu².

Charakterystyczne interwały: – *Zefiro torna* Monteverdiego jest reprezentatywnym przykładem dla interwałów wchodzących w skład *basso ostinato* tamtego okresu: kwinta w górę lub kwarta w dół, sekunda, ewentualnie tercja.

Równolegle do ciaccony rozwijała się passacaglia, a ich cechy niejednokrotnie się przenikały. Różnice między nimi nie były jasno określone poza wypadkami, gdy pojawiały się obie u jednego kompozytora. Ta pierwsza była częściej w tonacji durowej, a druga przeciwnie – w molowej. Ciaccona była wykonywana w szybszych tempach niż passacaglia, choć nie były to stałe reguły³.

2.4. Oddziaływanie we Francji

Pod koniec XVII wieku ciaccona zaczęła wpływać na twórczość francuską za sprawą migrujących muzyków, np. Francesca Corbetta – włoskiego gitarzysty-wirtuoza, który udzielał lekcji przyszłemu Ludwikowi XIV lub też kompozytora Luigi Rossi - twórcy opery *L'Orfeo* (wraz z ciacconą w drugim akcie) wystawionej na dworze króla Francji.

¹ Cyfry rzymskie odpowiadają stopniom gamy.

² Silbiger. A, *Chaconne*, op. cit.

³ Tamże.

Francuska *chaconne* ukształtowała się odmiennie do modelu włoskiego. Stała się dziełem o uporządkowanej strukturze, bardziej statecznym i „dworskim” w charakterze. Popularność zyskało łączenie *chaconne* z formą ronda. Przykłady znajdziemy w utworach Louisa Couperin’a na klawesyn lub organy. Jego *Chaconne* g-moll charakteryzuje dostojny charakter, akordowa struktura i obecność rytmów punktowanych (podobieństwa z *Ciacconą* d-moll Bacha). Kuplet ronda-ciaccony Couperin’a jest utrzymany w wyższym niż refren rejestrze oraz zawiera modulację harmoniczną.

W tamtym okresie (połowa XVIII wieku) powstało niewiele ciaccon solowych i kameralnych, podczas gdy forma rozkwitała w twórczości operowej i baletowej. *Chaconne* zajmowała ważne miejsce w przedstawieniach Jean-Baptiste Lully. Stanowiła oddzielny numer taneczny lub taneczno-wokalny, jak np. w operze *Cadmus et Hermione* lub *tragédie lyrique – Phaëton*. *Basso ostinato* było mocno zredukowane w twórczości Lully i często zastępowane innymi wariantami harmonicznymi¹. W dziele Jean-Philippe Rameau pt. *Les Indes galantes* instrumentalna *chaconne* wieńczy scenę finałową.

2.5. Obszar niemiecki

W Niemczech forma ciaccony związała się w dużej mierze z muzyką organową. Kompozytorzy tacy jak Johann Pachelbel czy Dietrich Buxtehude tworzyli ciaccony oparte o ewoluujące w trakcie utworu *basso ostinato*, na którego tle rozgrywały się efektowne figuracje. W pewnych przypadkach wykorzystywano temat z wcześniejszego dzieła jako model do nowego *ostinato* bądź w ogóle rezygnowano z tej funkcji. Zaistniał także wzór basu ciaccony i passacaglii pochodzący z *Compendium* Alessandro Poglietti – włoskiego kompozytora związanego z dworem Leopolda I we Wiedniu. Ciaccona u Pogliettiego ma układ kadencji harmoniczej (na stopniach gamy: I-V-VI-IV-V-I, dokładnie jak w utworze Domenico Visconti, przykład 1.), zaś passacaglia stanowi tetrachord w linii opadającej. Niemieckie ciaccony na zespoły instrumentalne w swojej proveniencji wywodzą się z dworskiej tradycji francuskiej².

W roku 1720 powstała słynna *Ciaccona* z II Partity d-moll na skrzypce solo Jana Sebastiana Bacha. Ten utwór zajmuje szczególne miejsce w historii muzyki.

¹ Silbiger Alexander, *Bach and the Chaconne*. Artykuł (w:) *The Journal of Musicology*, tom 17 nr 3 (1999), s. 365, dostęp online na stronie [www: https://doi.org/10.2307/764098](https://doi.org/10.2307/764098), dostęp z dnia 10.01.2022

² Trzeba wspomnieć, że forma muzyczna dotarła również do Anglii, być może za sprawą G. Haendla (związanego ze środowiskiem niemieckim oraz angielskim). Ciaccony pojawiły się w twórczości Henry’ego Purcella nazywane niekiedy słowem „Ground”, co odnosi się zapewne do terminu *ground-bass*.

2.6. Ciaccona od czasu Bacha

Po roku 1829, w którym Felix Mendelssohn przywrócił zapomnianą twórczość Jana Sebastiana do wykonawstwa, stała się ona punktem odniesienia i inspiracją dla większości późniejszych kompozytorów ciaccony. Kilka z nich stało się również przedmiotem tej pracy. Biorąc pod uwagę, że dzieło Bacha jest powszechnie znane i wnikliwie opracowane przez wybitnych teoretyków, pozwolę sobie jedynie przytoczyć kilka zdań oraz szczegółów dotyczących budowy formalnej.

Z biografii Bacha autorstwa Alberta Schweitzera:

[...] nie wiadomo, co bardziej podziwiać: bogactwo inwencji czy też śmiałość w uzyskiwaniu na skrzypcach takiej polifonii. Im bardziej się je czyta [Sonaty na skrzypce solo Bacha], słyszy i gra, tym większe ogarnia nas na nowo zdumienie.

Chaconna [sic!] zamykająca *II Partitę* uważana była zawsze za klasyczny utwór na skrzypce solo. I słusznie, gdyż zarówno temat, jak i przebieg całego utworu są w sposób najdoskonalszy dostosowane do istoty tego instrumentu. Z jednego tylko tematu wyczarowuje Bach cały świat. Wydaje się, jakby ból walczył tu z radością, spotykając się w końcu w głębokiej rezygnacji.¹

W artykule zatytułowanym: *Bach and the Chaconne* Alexander Silbiger przyporządkowuje *Ciacconę* Bacha do francuskiego modelu formy, szczególnie na wzór utworów Jean-Baptiste Lully². Wymienia cechy takie jak:

1. Rozpoczęcie utworu od słabszej/drugiej wartości w takcie,
2. Melodia tematu postępująca w górę, a następnie opadająca w dół w celu rozprężenia napięcia,
3. Długi ciąg wariacji o zmiennym wzorze głosu basowego (ewoluujące *basso-ostinato*) utrzymującym się nie dłużej niż przez kilka wariacji,
4. Obecność środkowej części utworu w trybie majorowym (przy zaznaczeniu, że ciaccony generalnie najczęściej występowały jednak w tonacji durowej, w opozycji do *passacaglii*),

¹ Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, edycja polska: Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, tłumaczenie: Maria Kurecka i Witold Wirpsza, ISBN 978-83-7414-648-7, s. 289

² Silbiger Alexander, *Bach and the Chaconne*, op. cit. Tłumaczenie własne autorki.

5. Postęp ruchu rytmicznego od początkowych ćwierćnut do rytmów złożonych z ósemek i szesnastek, bądź samych przebiegów szesnastkowych,
6. Naprzemienność fakturalna, „wrażenie tutti-solo” (fragmenty polifoniczne i monofoniczne),
7. Parowanie kupletów/wariacji (występujące po sobie dwa czterotakty o podobnej, ale nie identycznej budowie).

Późniejsze ciaccony najczęściej charakteryzuje wolniejsze niż dotychczas tempo i poważny charakter. Powstały utwory niebędące ciacconą z tytułu, ale przynależące do niej formalnie. Wśród najznamienitszych przykładów są 32 wariacje Ludwiga van Beethovena czy finał czwartej Symfonii Johannes Brahmsa (określany czasem jako passacaglia z powodu wzajemnego przenikania tych dwu form). Bachowska *Ciaccona* doczekała się wielu aranżacji, spośród których dużą popularność zyskała wersja Ferruccio Busoniego (opracowana później również na orkiestrę).

W ostatnim stuleciu temat ciaccony podjęli twórcy tacy jak Johann David (na organy, 1927), Sofia Gubaidulina (na fortepian, 1962), Heinz Holliger (na wiolonczelę, 1976), György Ligeti (część Sonaty na altówkę solo 1991-4), Krzysztof Penderecki (na orkiestrę smyczkową, 2005); a także w odległych miejscach świata: Mario Davidovsky (USA), Einar Englund (Finlandia), Douglas Lilburn (Nowa Zelandia)¹.

¹ Według spisu z książki Liliany Zganiacz-Mazur pt.: *Tańce*, op. cit.

3. Opis utworów prezentowanych na płycie CD.

Ciaccony na skrzypce solo od XX wieku do współczesności

Wybierając materiał do nagrania zgromadziłam podstawowe informacje dotyczące jak najpełniejszej liczby ciaccon na skrzypce solo. Moim kryterium wyboru było uzyskanie różnorodności stylów, dużej rozpiętości czasu powstania, walory estetyczne, ale także dostępność materiałów nutowych. Zależało mi na zawarciu w nagraniu dwóch utworów szczególnych: *Tempo di ciaccona* Béli Bartóka, zważywszy na wybitność tego utworu, a także jego ugruntowane miejsce w repertuarze skrzypcowym; a także *La Follii* Krzysztofa Pendereckiego, która pomimo odmiennej nazwy charakteryzuje się cechami formy ciaccony.

W poniższej tabeli są wypisane dzieła powstałe po roku 1900. Kolorem zielonym zaznaczono pozycje wybrane do nagrania i analizy.

Przy analizowaniu wybranych utworów w kolejnych podrozdziałach posłużyłam się modelem tabeli wypracowanym podczas inspirujących spotkań z panią profesor dr hab. Teresą Malecką - promotorem mojej pracy dyplomowej (w roku 2015). Tabele analityczne umieszczone są przed opisami.

Ciaccony na skrzypce solo powstałe po roku 1900

Kompozytor	Tytuł utworu	Tytuł całego cyklu/zbioru	Rok powstania	Wydawnictwo nutowe	Nagranie online
Richard Barth 1850-1923	Ciacona		1908	N. Simrock G. m. b. H. Berlin 1908	https://www.youtube.com/watch?v=42OFEYy-yCI
Max Reger 1873-1916	Chaconne g-moll op. 117 nr 4	Preludia i Fugi Op.117 (zeszyt 1 nr 4)	1909-1910	Bote & Bock 1909-1910	https://www.youtube.com/watch?v=ZQDAaIzWgAc
Julius Röntgen 1855-1932	Ciaccone temat od D.F.Tovey	3 Suity i 3 Sonaty Op. 68 (część 2. Suity)	1922	N. Simrock, Berlin 1922	https://www.amazon.com/Julius-Roentgen-Works-Violin-Oliver/dp/B01M9HD0QG
Bela Bartók 1881-1945	Tempo di ciaccona	Sonata na skrzypce solo (cz. I)	1944	London, Boosey & Hawkes, 1947	https://www.youtube.com/watch?v=Z1ISY_wJgz4
Roberto Gerhard 1896-1970	Chaconne		1959	Boosey&Hawkes	https://www.youtube.com/watch?v=jI4fWH1j5pU
Frank Michael Beyer 1928-2008	Chaconne	Ferneyhough	1970	Bote & Bock, 2015	
Jacopo Napoli 1911-1994	Tempo di Ciaccona		1973	Edizioni Curci	
Andrzej Krzanowski 1951-1990	Chaconna	Mała Partita na skrzypce solo cz. V	1981	PWM	
Brian Ferneyhough *1943	Intermedio alla ciaccona	<i>Carceri d'Invenzione</i> (3 część cyklu z 7)	1986	Peters	https://www.youtube.com/watch?v=21YDVwdVcEY
Henri Pousseur 1929-2009	Chaconne		1996	Edizioni Suvini-Zerboni	
Witold Szalonek 1927-2001	Chaconne-Fantaisie		1997	PWM	spotify:track:5bTQFNsUKYQGTxyCFXI3Sr
Emilian Madey *1975	Ciacconetta		1997	niewydana	
Carlos Peron Cano *1976	Ciacona		2000	Starborn	
Helena Winkelman *1974	Ciaccona		2002	Editions Bim	https://www.youtube.com/watch?v=LlCyQtmSwXQ
Heiner Reitz 1925-2014	Ciaccona fantasia		2006	Amadeus	
Krzysztof Penderecki 1933-2020	La Follia		2013	Schott	https://www.youtube.com/watch?v=ZF5YJ7lnfjU
Marcin Markowicz *1979	Ciaccona		2014	niewydana	

Richard Barth – Ciacona. Tabela analityczna

Forma makro	A		B	A1	
Forma mikro (numery wariacji)	1-12	13-14	15-20	21	22-29
Tonacja	h-moll	modulacja	H-dur	modulacja	h-moll
Metrum	3/4				
Agogika	Adagio				
Charakter	dostojny (wzburzony w war. 9-10)		spokojny, pogodny	dostojny	
Faktura	monofoniczna, polifoniczna, akordowa, arpeggiowa (Faktura zmieniana wraz z wariacją)				
Rytm	ugrupowania triolowe, szesnastkowe, sekstolowe, rytm punktowany, półnuty z kropką itp. (wariacyjna zmienność wzoru rytmicznego)				
Interwały	Wzór zmienny wraz z wariacją (Interwały konsonansowe + alteracje)				
Materiał dźwiękowy TEMATU	Zdanie muzyczne, 8 taktów. Pierwsza fraza (czoło tematu) podstawą wariacji				
Występowanie czoła tematu	Wariacje: 1, 13, 28 (w modulacji), 29 (fragment)				
Materiał dźwiękowy OSTINATO	h-a-g-e-d – (druga połowa ośmiotaktu zmienna)		Odwrócenie pierwotnego kierunku opadającego (h-cis-dis-e-fis)		
Występowanie ostinato	Wariacje nr: 9, 10, 11, 12, 24, 25, 26				

3.1. Richard Barth – *Ciacona*

rok powstania: 1908

dedykacja: Carl Cornelius Souhay

obsada: skrzypce solo

czas trwania: 12'

nagranie: Jennifer Koh dla Cedille Records nr 90000060, rok 2001

wydanie: M. Simrock, G. m. b. H. Berlin 1908

Niemiecki kompozytor Richard Barth żył na przełomie wieku XIX i XX. Studiował grę na skrzypcach u Josepha Joachima. Urodzony w Saksonii, był w swojej muzycznej karierze związany m.in. ze środowiskiem muzycznym w Marburgu (jako dyrektor Uniwersytetu) gdzie dołączył do grona przyjaciół Johannes Brahmsa¹. Napisał nawet jego dwutomową biografię.

Ciacona Richarda Bartha jest utworem samodzielnym (nie wchodzącym w skład cyklu). Jej konstrukcja formalna inspirowana jest dziełem Jana Sebastiana Bacha: można wyróżnić części A-B-A1, gdzie część B ma tryb durowy - opozycyjny dla molowej A.

Całość formy zawiera temat i 29 wariacji następujących po sobie *attaca*. Pierwsze dwanaście jest w tonacji h-moll, podobnie jak ostatnie osiem (wariacje 22-29 w części A1). We fragmentach okalających część środkową (wariacje 13-14 oraz 21) są modulacje prowadzące do tonacji H-dur i – po części B – z powrotem do trybu molowego.

Temat *Ciacony* składa się z ośmiu taktów i tworzy zdanie muzyczne zakończone kadencją². Pojawia się w pierwszych taktach w pełnej harmonii: melodia prowadzona w dwudźwiękach z towarzyszeniem głosu basowego na wzór *ostinato*. Kompozytor zachował dużą dowolność w wariacyjnym przetwarzaniu melodii tematu i *basso ostinato*. Poszczególne wariacje różnią się od siebie pod względem harmonicznym pomimo pewnych stałych elementów. Pierwsza fraza tematu składa się z następujących funkcji: $T - {}^5T_{III} - {}^{\circ}S_3 - T_3$. Jedynie ten czterotakt posłużył

¹ Gaynor Jones G., Fifield Christopher, *Richard Barth*. Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 2001, dostęp z dnia 20.01.2022, adres <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02145>

² Ostatni składnik kadencji – Tonika h-moll – jest zarazem pierwszą harmonią kolejnej wariacji *ciacony*. Takie połączenie harmoniczne jest właściwe dla formy tradycyjnej.

jako materiał harmoniczny i niekiedy tematyczny dla wariacyjnych przemian. Takty 5-8 w wariacjach mają zmienną konstrukcję harmoniczną. Niezmienną cechą konstrukcyjną jest możliwość wyszczególnienia ośmiotaktowych odcinków różniących się między sobą fakturalnie i napisanych na planie harmonicznej kadencji (bardziej lub mniej złożonej).



Przykład 3. Richard Barth – Ciacona, temat inicjujący utwór

Głos basowy tematu, przywodzący na myśl *basso ostinato*, składa się z dźwięków w linii opadającej: h, a, g, e, d. W następujących wariacjach brakuje jego kontynuacji aby uznać, że spełnia swoją tradycyjną funkcję stałego towarzyszenia. Pojawia się on sporadycznie, np.: w wariacjach 9,10,11. W otwarciu środkowej części B następuje odwrócenie kierunku melodii *quasi-ostinata*: h, cis, dis, e, fis.

Trójdzielne metrum *Ciacony* jest stałe dla całego utworu; podobnie jak oznaczenie *Adagio*. Owo włoskie słowo określa tempo ($\text{♩} = \text{ca. } 60$) oraz charakter utworu jako pełen dostojności. Środkowa część formy (B) ze względu na durową tonację zachęca do wybrania płynniejszego tempa, np. *Adagietto* ($\text{♩} = 66-76$). Wraz z częścią A1 powraca charakter i tempo pierwotne tworząc klamrę kompozycyjną. Podobnie kształtuje się rys formalno-charakterologiczny *Ciaccony* Jana Sebastiana Bacha.

Wariacje są zróżnicowane pod względem fakturalnym i rytmicznym co stanowi główne źródło kontrastu, np.:

- wariacja 10 ze złożonym dwugłosem (ćwierćnuty w jednym głosie, triole w drugim), wariacja 11 – z samych szesnastek w jednej linii głosowej,
- numer 20 zawiera triolowy rytm punktowany w jednym głosie, zaś kolejny złożony jest z ćwierćnuty i ósemki w dwóch głosach.

Na przestrzeni utworu faktura jest jedno/dwu/trzy- a nawet czterogłosowa, zaś rytmika obejmuje układy proste – jednostajne szesnastki, ósemki, triole; a także złożone: hemiole, rytm punktowany, synkopy, itp.

3.1.1. Zagadnienia wykonawcze

Od strony materiału dźwiękowego *Ciacona* zawiera konsonansowe współbrzmienia, a także liczne ich alteracje. Pewne wariacje są zapisane w formie barokowej polifonii, inne stanowią jednostajne (jedynie pod względem ruchu) pochody trójdźwięków, tercji, sekst, czy nawet oktav. Szczególnie efektowne są takty o fakturze arpeggiowej. Nie brakuje fragmentów monofonicznych z elementami polifonii ukrytej (np. wariacja 11: kaskadowe pochody szesnastek od ‘fis’ dwukreślnego osiągają dolne dźwięki pierwotnego *ostinato*: h-a-g-e-d).

Różne artykulacje są jednym z wyróżników następujących po sobie zdań muzycznych: długie legato, legato po dwie nuty, łuk i staccato na trioli o rytmie punktowanym, arpeggia, détaché. Specjalnym efektem wykonawczym jest pizzicato lewej ręki w przytoczonej powyżej wariacji nr 11.

Na przestrzeni całego utworu kompozytor umieścił w tekście ekstremalne oznaczenia dynamiczne: *ppp* - dwukrotnie (war. 12 oraz ostatnia – 29), *pp* - co najmniej sześć razy, podobnie jak *forte fortissimo*.

Ciacona Richarda Bartha jest wyjątkowo trudna pod względem intonacyjnym. Utrzymana w tradycyjnej tonalności wymaga od wykonawcy precyzji dla odpowiedniej recepcji harmoniki dzieła. Mnogość złożonych alteracji, dwu- i trójdźwięków, a także interwały ponad oktavę sprawiają dużą niewygodę. Dla przykładu: część B w tonacji H-dur (5 krzyżyków) rozpoczyna się melodią wzbogaconą tercjami i innymi interwałami, do tego wymagającą częstych zmian pozycji lewej ręki na gryfie (zmian podwyższonych przez znaki chromatyczne, patrz: przykład 4)














Przykład 4. R. Barth – Ciacona – wariacja 15

Pierwsze (i prawdopodobnie jedyne) wydanie nutowe pochodzi z roku 1908 (M. Simrock, Berlin)¹. Opracowanie palcowania zawiera zmiany pozycji typowe dla wykonania muzyki okresu romantyzmu: celowe użycie wysokich pozycji zamiast wykonania przebiegów na sąsiedniej, wyższej strunie. Niewykluczone, że palcowanie pochodzi od samego kompozytora. Taka aplikatura ma na celu uzyskanie pięknej barwy, bądź ekspresji, a nawet słyszalnego (choć nie zapisanego) glissanda, ale wymaga dużej precyzji i specjalnego ćwiczenia.

Nie są to jednak trudności „nie do osiągnięcia”, zaś wielki urok melodii *Ciacony* zachęca, by zawrzeć to dzieło w programie recitalu.

¹ Nuty udostępnione na stronie Petrucci Music Library, adres strony https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP421853-PMLP684720-Barth_CiaconaOp21.pdf, dostęp z dnia 10.01.2022

Béla Bartók - *Tempo di ciaccona*. Tabela analityczna

Forma makro	A			A1			A2				
Forma mikro <i>quasi</i> -wariacje	a	b	c	a 1	d	łącznik	a 2	a 3	b 1	c 1	c 2
Numery taktów	1-16	17-30	31-52	53-73	74-83	84-90	91-95	96-107	108-120	121-136	137-150
Ilość taktów	16	15	22	21	10	7	5	12	13	16	14
Metrum	3/4 (wyjątki w taktach 42, 82-86 i 133)										
Agogika	<i>Tempo di ciaccona</i> (♩ = ca. 50)			<i>Mosso</i> (♩ = ca. 60)			Mosso (♩ = ca. 55)		Tempo I		
Charakter	dostojny, dramatyczny	Afekt westchnienia	<i>misterioso</i> , <i>andante</i>	Dostojny dramatyczny	Afekt błagalny	<i>ben marcato</i>	<i>pesante</i>	Dostojny dramatyczny	Afekt westchnienia	<i>misterioso</i> , <i>andante</i>	<i>lento</i>
Charakterystyczne motywy			Ruch <i>trójłowy</i> , 			Ruch <i>trójłowy</i> , 					
Faktura	polifoniczna										
Centrum tonalne	G										
Materiał dźwiękowy	12 dźwięków										

3.2. Béla Bartók – *Tempo di ciaccona*

I część Sonaty na skrzypce solo

Numer katalogowy: BB124, Opus 117

rok powstania: 1944

zamówienie: Yehudi Menuhin

obsada: skrzypce solo

czas trwania: 9'

nagranie: Isabelle Faust dla Harmonia Mundi s.a, numer katalogowy 911623, rok 1997

wydanie: Hawkes & Son, Ltd. Wydruk w U.S.A. w roku 1947

Sonata na skrzypce solo powstała na rok przed śmiercią wielkiego kompozytora - Béli Bartóka. Ostatnie lata życia (1940-1945) twórca spędził na przymusowej emigracji do Stanów Zjednoczonych, gdzie zmagał się z różnymi trudnościami. Węgrowi niełatwo było uzyskać stabilizację finansową, nawet dotyczącą kwestii mieszkaniowej, do czego doszły również poważne problemy zdrowotne. Wiosną 1944, Bartók usłyszał diagnozę, jaką była białaczka. Mniej więcej w tym samym czasie powstała Sonata na skrzypce solo. O samej historii zamówienia utworu pisze w swojej książce skrzypek Yehudi Menuhin. Było to podczas pierwszego spotkania obu artystów, gdy gra Menuhina zrobiła na kompozytorze wielkie wrażenie:

To wtedy zapytałem Bartóka o możliwość skomponowania dla mnie jakiegoś utworu na skrzypce solo [Menuhin miał wtedy 28 lat]. Chciałem być skromny i jednocześnie nie męczyć go, więc poprosiłem o coś niewielkiego. Jednak rok później otrzymałem nadzwyczajne dzieło, opus 117, *Sonatę na skrzypce solo*, najwybitniejszy tego rodzaju utwór od czasów Bacha. Szczęśliwie miałem prawie od razu możliwość wykonania go w Carnegie Hall w listopadzie 1944 roku, podczas koncertu, na którym był obecny kompozytor. Aplauz publiczności był ogromny, panował entuzjazm i podziw dla kompozytora.¹

Warto wspomnieć, że Bartók słyszał Menuhina w wykonaniu Sonaty C-dur Jana Sebastiana Bacha, ponieważ nowopowstały utwór jest swego rodzaju hołdem złożonym barokowemu mistrzowi.² Poniżej znajduje się omówienie części pierwszej dzieła Bartoka: *Tempo di ciaccona*, która jest przedmiotem tej pracy. Koniecznie należy zaznaczyć, że zaczęła

¹ Menuhin Jehudi, *Skrzypce i ja*, edycja polska: Wyd. „Arkady” Warszawa 2000, ISBN 83-213-4090-3, s.211


² Gillies Malcolm, *Béla Bartók*. Hasło (w:) *Grove Music Online*, data publikacji dostęp z dnia: 28.01.2022, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40686>


ona funkcjonować jako utwór samodzielny (podobnie jak *Ciaccona* Bacha) i tylko ta jedna z całej Sonaty wchodzi w skład obligatoryjnego programu utworów na Międzynarodowym Konkursie na Skrzypce Solo im. Tadeusza Wrońskiego w Warszawie.

W biografii Bartóka z roku 1980 autorstwa Tadeusza Zielińskiego jest napisane, że I część Sonaty „[...] zbudowana jest w formie sonatowej”¹, jednak chciałabym zaproponować nieco szerszą perspektywę analityczną. Od strony formalnej *Ciaccona* ma budowę trzyczęściową. Porównując do arcydzieła o tym samym tytule J.S.Bacha – te trzy fragmenty nie są kontrastujące, dlatego zdecydowałam określić je w tabeli literami A, A1, A2. Każda z nich rozpoczyna się *quasi*-tematem ciaccony, który charakteryzują silnie przepunktowane rytmy (grupa przedłużonej ósemki lub ćwierćnuty i trzydziestodwójek) oraz struktura akordowa. Kontrasty występują wewnątrz wytyczonych części A, na płaszczyźnie mikro formy (patrz: tabela). Dla przykładu: następująca po ‘a’ część ‘b’ różni się od pierwszej dynamiką, charakterem, fakturą i strukturą rytmiczną. Owe różnice między sekcjami a,b,c... są pozostałością po wariacyjnym założeniu formalnym tradycyjnej ciaccony.

Metrum jest tradycyjnie trójdzielne (poza kilkoma wyjątkami) na przestrzeni całej formy. Awangardowy utwór jest celowo całkowicie pozbawiony taneczności poprzez mnogość nierównomiernych ugrupowań rytmicznych. Tempo – jak sam tytuł wskazuje – ma być zgodne z wyobrażeniem tempa ciaccony (ciaccony bachowskiej).

Spojrzenie analityczne wskazuje na formotwórczą rolę motywów rytmicznych. Bartók konstruuje całe frazy na krótkich ugrupowaniach oraz wykorzystuje raz wprowadzone motywy w różnych fragmentach *Ciaccony*. Najbardziej charakterystyczne to:

1.  - wszystkie fragmenty z tematem ciaccony (forma mikro a-a3) zawierają kilkutaktową sekcję złożoną tylko z takich ugrupowań. Pojawiają się one w dwugłosie, naprzemiennie, jako dialog. Są reminiscencją pierwszej wariacji *Ciaccony* Bacha. W taktach 101-107 takie właśnie motywy tworzą *quasi*-geometryczną figurę, w której oba głosy schodzą się do prymy lub przeciwnie – rozchodzą się od prymy do oktawy.


2.  - występuje zawsze pojedynczo: w pierwszych taktach ciaccony, a także


¹ Zieliński Tadeusz, *Bartók*, PWM, Warszawa 1980, ISBN 83-224-0136-1, s. 393

we fragmentach ‘c’ i ‘c1’ jako kontrast do charakteru *misterioso*. Niekiedy pojawia się w odmiennym zapisie, jako np. szesnastka i ósemka z kropką, przy czym zawsze charakterystyczne jest oparcie na pierwszej wartości. Ta figura ma źródło w muzyce ludowej, czego liczne przykłady można zaobserwować w węgierskich pieśniach spisanych i opracowanych przez Bartóka.



Przykład 5. B. Bartók – Trzy Węgierskie Pieśni ludowe z Csík nr 1. Paw

3.  - motyw „afektu westchnienia” stanowi całą tkankę fragmentu ‘b’ i ‘b1’ (pomijając takty skontrastowane)

4.  - odcinek ‘d’ złożony jest w motywów w takiej figuracji. Nieprzypadkowe jest powtarzanie drugiej nuty na łuku i pierwszej na następnym.

Tempo di ciaccona jest bardzo burzliwe pod względem charakterologicznym, następują w nim nagle zmiany nastroju. Fragmenty z tematem ciaccony (a – a3) utrzymane są w charakterze dostojnym, pełnym dramatyzmu, czemu służy dynamika *forte* i ostre ugrupowania rytmiczne (patrz: tabela). Fragment ‘b’ jest odmienny pod względem dynamicznym (*piano*) i rytmicznym (stały ruch szesnastkowy), ale również wewnątrz niego są kontrastowe fragmenty w dynamice *forte* wypełnione trzydziestodwójkami. Kolejny odcinek – „c” – najspokojniejszy pod względem charakteru (użyłam tu w tabeli określenia *misterioso*) oraz ruchu melodycznego – są to przede wszystkim ósemkowe triole. Ów misteryjny, oniryczny charakter okazał się dla kompozytora najbardziej odpowiedni również dla zakończenia *Ciaccony* (fragment c1) i wyciszenia przed wstrząsającą *Fugą* w drugiej części Sonaty.

3.2.1. Zagadnienia wykonawcze

W utworze można doszukać się elementów muzycznej retoryki, co byłoby kolejną inspiracją muzyką baroku. Ich wyszczególnienie i nazwanie jest dla mnie istotne ze względów wykonawczych. Przyjrzyjmy się fragmentom z mikro formy b, b.1 i d. W odcinku 'b' cała tkanka melodyczna złożona jest z krótkich, dwugłosowych motywów (dwudźwięki łukowane z nutą „pedałową”- a). Te motywy zdają się wyrażać wzdychanie, dlatego nadałam im tytuł „afektu westchnienia”. Taka sama figura powróci jeszcze w podczęści 'b1' pod koniec utworu. Odmiennej znajdziemy we fragmencie 'd' (takt 74), nazwaną „afektem błagalnym”. To wyobrażenie zaszczerpiła we mnie profesor Kaja Danczowska (o czym nie mogę nie wspomnieć) podczas niezapomnianej lekcji nad tym utworem w roku 2009. Owo błaganie obrazuje struktura pochodów sekstowych łukowanych po dwa dwudźwięki, oddalonych od siebie o niewielkie interwały (sekundy, tercje w górę i w dół).

Utwór pomimo awangardowych, dysonansowych współbrzmień jest tradycyjny pod względem wydobycia dźwięku. Nie zawiera nawet techniki słynnego bartokowskiego pizzicato. Owszem, w tej części Sonaty występuje dosłownie kilka pizzicat prawej i lewej ręki, przy czym do tych ostatnich wrócę w ostatnim akapicie tego rozdziału. Wielki ładunek emocjonalny *Ciaccony* wymaga od wykonawcy posługiwania się całą gamą muzycznych barw. Główny temat należy grać opartym, ekspresyjnym dźwiękiem wzbogaconym o intensywną wibrację. Afekt westchnienia można wyrazić przez rzadko używaną artykulację *flautando*¹. Afekt błaganie zostanie dosadniej wyrażony przez dodanie minimalnych glissand między dwudźwiękami.

Do powyżej omawianego utworu mam bardzo osobisty stosunek, ponieważ znajduje się w moim repertuarze już wiele lat. Pierwszy raz zetknęłam się z tekstem nutowym *Tempo di ciaccona* Béli Bartóka w roku 2008 podczas przygotowań do IV Konkursu na Skrzypce Solo imienia Tadeusza Wrońskiego, będąc jeszcze w szkole średniej. Przypuszczam, że nie jestem odosobniona w przekonaniu, że jest to jeden z najtrudniejszych, a przy tym wybitnych utworów na skrzypce. Przebrnięcie przez sam zapis szalenie poszerza horyzont możliwości czy wyobrażeń o możliwościach rąk wykonawcy, szczególnie jego lewej ręki.

¹ To również inspiracja od prof. Kai Danczowskiej. Nie wyobrażam sobie grać tego miejsca inaczej.

Do najbardziej karkołomnych pod tym względem zaliczam takty:

1. 9 i 12 (gwałtowne zmiany rejestrów w bardzo wysokich pozycjach),
2. 43-44 (m.in. skoki na oktawę przez dziewięć pozycji),
3. 84-86 bez wersji *ossia* (pochód rozbieżny w dwugłosie – tercje na środkowych strunach i szesnastki w kierunku opadającym na strunach D lub G),
4. Ostatnie takty 145-147 jako zwieńczenie: pizzicata lewej ręki na tle trzymanyh długich nut w sekstach (łącznie wszystkie cztery palce na gryfie zaangażowane w tę figurę¹).

Można przypuszczać, że gdyby nie geniusz kompozytorski oraz mistrzowskie prawykonanie² tak nieprzystępny utwór nie przetrwałby próby czasu. Obecnie znajduje się wśród korony skrzypcowych arcydzieł.

¹ A właściwie to pięć palców, biorąc pod uwagę, że kciuk podtrzymujący gryf jest zawsze zaangażowany.

² Wspomniane już pierwsze wykonanie Yehudi Menuhina w Carnegie Hall w roku 1944.

Witold Szalonek - Chaconne-Fantaisie. Tabela analityczna

Forma makro	QUASI CHACONNE					FANTAISIE				
	Mała kulminacja					Wielka kulminacja				
Forma mikro	Temat ciaccony	Motyw „Narrativo” (C)	Temat ciaccony	Temat ciaccony	Temat ciaccony	Motyw „Narrativo” wariacja C1				
Ilość taktów (174)	A	8	A1	B	21	22	C2	13	C3	Wariacja C4
Numer taktów	7	8	25	21	21	23	9	12	D	12
Numer taktów	1-7	8-15	16-40	44-63	63-84	84-96	97-108	109-120	121-129	130-141
Metrum zmienne	3/4 ; 4/4 ; 5/4 ; 6/4 ; 7/4 ; 7/8 ; 9/8									
Agogika	Tempo ca 60	Tempo rubato								
Charakter	podniosły	narracyjny	podniosły	dolce cantabile, ma semplice	narracyjny					
Rytmika	ósemki, ćwierci, synkopy	ósemki, synkopy	ósemki, synkopy	Rytm punktowane	ósemki	triole ósemkowe	szesnastki	seksctole szesnastkowe	podniosły, wzburzony	uspokojony (zamleralacy)
Faktura	dwugłosowa	dwugłosowa	dwugłosowa	dwugłosowa	dwugłosowa	dwugłosowa z fragmentami dwudźwiękowymi	dwudźwięk	dwudźwiękowa / jednogłosowa od t. 150	dwudźwiękowa / jednogłosowa od t. 150	dwudźwiękowa / jednogłosowa od t. 150
Interwały harmoniczne	1,2m,3m, 3w,7w	2m,2w,3m,3w	3m,3w,5,7w	2m, 3m,3w,5	2m,2w,3m,4,6m,7 w	2m,2w,3m,4,5> 7m,7w	2m,4<,7m,7w 9	2m,6w,7w	3w,7w	3w,7w
Interwały melodyczne		2m,2w,3w,	2m, 2w, 3m, 3w, 5	2m, 2w, 3w	2m,2w,3m,4,6m,7 w	2m,2w,3m,4,5> 7m,7w	2m,3m,3w,4, 4,6m,6w,7 m,7w	tryton	5,7w	2m,2w,3m,3w
Charakterysty czne motywy										
Materiał dźwiękowy	12 dźwięków									

3.3. Witold Szalonek – *Chaconne-Fantaisie*

rok powstania: 1997

dedykacja: *Wandzie Wilkomirskiej*

obsada: skrzypce solo

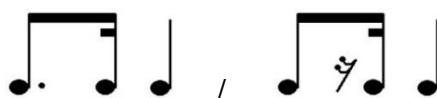
czas trwania: 12'

nagranie: Szymon Krzeszowiec, Album CD *Kalejdoscope*, DUX 2009

wydanie: PWM 12905, Kraków 2021

Zadedykowana Wandzie Wilkomirskiej *Chaconne-Fantaisie* powstała w roku 1997, a więc na cztery lata przed śmiercią kompozytora. Nowatorskie eksperymenty sonorystyczne – tak charakterystyczne dla twórczości Witolda Szaloneka – rozpoczęły się ponad 30 lat wcześniej od utworu *Quattro monologhi* na obój solo. Kompozytor miał szczególne zamiłowanie do utworów na instrumenty dęte, w których szukał nowatorskich sposobów wydobywania dźwięku. *Chaconne-Fantaisie* na skrzypce solo przypada na okres zwrotu w twórczości kompozytora ku muzyce dawnej i formom klasycznym (lata 80/90-te). Pomimo pewnych inspiracji stylem dawnym utwór Szaloneka jest dziełem awangardowym, co tworzy w nim pewną sprzeczność. Obok „ciacony” zaistniała tu także „anty-ciaccona”. Owe opozycyjne cechy przedstawię poniżej.

Ukazany w tabeli obraz makro-formy dzieła uwidacznia jej dwufazowość (pomimo braku realnej przerwy wyznaczonej przez kompozytora): *quasi-Chaconne* i *Fantaisie*. Ten podział został zasugerowany obecnością w pierwszej „części” charakterystycznego rytmu punktowanego inspirowanego zapewne pierwszymi wariacjami tematu *Ciaccony* Bacha (od taktu 8).

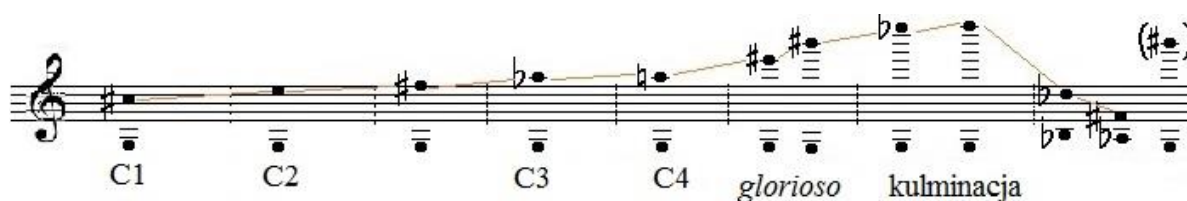


Przykład 6. Charakterystyczny rytm punktowany inspirowany *Ciacconą* J.S.Bacha

Pierwsze takty Szaloneka stanowią rodzaj *quasi*-tematu *ciaccony*, choć nie jest to łatwe do zinterpretowania. Niecharakterystyczny jest **brak powtórzeń tematycznych**, jednak stałość ćwierćnutowego pulsu oraz powtarzane ugrupowania rytmiczne przywodzą na wyobraźnię majestatyczny krok *Ciaccony* Bacha. Ów „temat” *Chaconne* występuje

w dwóch odsłonach: najpierw w charakterze podniosłym, pełnym patosu (odcinki A, A1 w tabeli, forma mikro), później w lirycznym, określonym przez kompozytora *dolce cantabile ma semplice* (B). Fragment formy mikro określony literą C w nawiasie, antycypuje środkowy fragment dzieła opisany poniżej.

Druga „część” utworu – *Fantaisie* – skoncentrowana jest wokół ekspresywnej kulminacji, a sporadycznie występujący powyższy rytm: ósemka z kropką i szesnastka (przykład 4) – jest jedynie echem inspiracji *Ciacconą* lipskiego mistrza. Można go zinterpretować jako rodzaj muzycznego zapytania pomiędzy frazami. *Fantaisie* skonstruowana jest z odcinków, które są jednolite pod względem ruchu rytmicznego. Odcinek-wariacja C1 to same ósemki (patrz: tabela), wariacja C2 – triole ósemkowe; C3 – szesnastki; C4 – sekstole szesnastkowe. Zagęszczenie rytmu ma na celu gradację napięcia. Wzrost występuje także w zakresie wysokości dźwięków. W wariacji C1 najwyższy występujący dźwięk to ‘cis’ dwukreślne, w kolejnych wariacjach są to dwukreślne ‘e; fis; as; a’, zaś najwyższym dźwiękiem utworu jest ‘f’ pięciokreślne będące w centrum kulminacji.



Przykład 7. Obraz amplitudy wysokości dźwięków w poszczególnych fragmentach *Fantaisie*.

Odcinek C1 (takt 63) rozpoczyna się od motywu sześciu ósemek złożonych z określonych interwałów. Przyjęłam dla tej figuracji nazwę „*narrativo*”, według określenia zamieszczonego w tym miejscu przez kompozytora w partyturze. W kolejnych taktach melodia krąży wokół dźwięków podstawowych. Słowo to wyznacza sposób interpretowania materiału muzycznego Fantazji, który jest monotony pod względem rytmicznym (czyli mniej więcej 20 taktów ósemek w stałym ruchu; około 30 taktów trioli ósemkowych, po nich 12 taktów szesnastek). Ów ósemkowy motyw pojawia się w jeszcze dwóch miejscach w utworze: w takcie ósmym, a więc prawie na początku, oraz na rozpoczęcie finalnej cody (takt 159). Takie umiejscowienie charakterystycznej kombinacji tworzy klamrę utworu, a także jest materiałem łączącym fazy *Chaconne* i *Fantaisie*. Pierwsze pojawienie się „*narrativo*” w takcie ósmym wydaje się być jedynie zapowiedzią Fantazji, ponieważ nie ma kontynuacji – w takcie 9 powraca rytm ciaccony. Zaś cała pierwsza część Fantazji (C1 w tabeli) jest rozwinięciem i wariacją tego motywu.

Witold Szalonek zrezygnował ze **stałego, trójdzielnego metrum**. Zmiany tego parametru są w *Chaconne-Fantaisie* niezwykle częste: w pierwszym takcie 4/4, w drugim już 5/4, w trzecim znów 4/4. W utworze pojawiają się jeszcze miary 3/4; 6/4 ;7/4 ;7/8 ;9/8. Najdłuższy fragment w jednym metrum to osiem taktów (od t. 67). Nie istnieje żaden schemat tych zmian, można więc przypuszczać, że mają na celu przekorne zaburzenie **tanecznego, trójdzielnego pulsu ciaccony**.

Na początku tekstu muzycznego widzimy określenie ćwierćnuty równej około 60, a więc jest to tempo spokojnego, dostojnego kroku (podobnie dostojnie grywana jest *Ciaccona* Jana Sebastiana Bacha). Fazę *Fantaisie* inicjuje zapis: *Tempo rubato*, który będzie powtórzony jeszcze trzykrotnie na przestrzeni wszystkich wariacji C1-C4. Ostatnie określenie „*a tempo*” pojawia się w centrum kulminacji (takt 142) i nie zostaje odwołane aż do ostatniego taktu tworząc agogiczną klamrę z początkiem utworu.

Zmiany faktury w tej kompozycji podkreślają podział na *Chaconne* i *Fantaisie*. Pierwsza część skonstruowana jest prawie wyłącznie z dwudźwięków. W *quasi* temacie współbrzmienia następują po sobie chorałowo, wpływając na pełen patosu charakter tego fragmentu. Od taktu 46, a więc w kontrastującym pod względem charakteru fragmencie B (*dolce cantabile*) pojawia się dwugłos zróżnicowany pod względem rytmicznym. Górny głos jest śpiewną melodią, której towarzyszy oszczędna konstrukcja – reminiscencja barokowego *basso ostinato*. W części *Fantaisie* faktura staje się monofoniczna. Wykonawca musi narracyjnie kształtować melodię zdającą się „błądzić” po wysokościach. Owo błądzenie przejawia się w początkowo niewielkich (sekundy, tercje, kwarty), a później coraz szerszych interwałach w dół i w górę (kwinty, seksty, septymy) okalających motyw *narrativo*.

Chaconne-Fantaisie wykracza poza system tonalny – kompozytor posługuje się skalą dwunastodźwiękową. Tylko w niewielu taktach można wyznaczyć dźwięk centralny, wokół którego koncentruje się melodia (np. dźwięk „g” od *Tempo rubato narrativo*, takty 63-65), jednak szybko ulega zmianie lub przestaje obowiązywać w ogóle. Zauważalna jest powtarzalność interwałów w materiale dźwiękowym – wykonywanych harmonicznie i melodycznie. Dla przykładu: część A1 zawiera naprzemienne pochody tercji i sekst w dół. Podobna kombinacja powróci w kulminacji około taktu 144.

3.3.1. Zagadnienia wykonawcze

Utwór Witolda Szalonka *Chaconne-Fantaisie* jest bardzo różnorodny pod względem ekspresji. Otwierający temat jest pełen powagi i dostojęstwa, utrzymany w dynamice *forte* i *fortissimo*. Drugi fragment tematyczny (B) jest w kontraście do pierwszego: oscyluje pomiędzy *piano pianissimo* a *mezzoforte*. Kompozytor sugeruje w tekście nutowym wykonanie tego fragmentu śpiewnie, *dolce* i z prostotą. W fazie *Fantaisie* szczególnie angażujące wykonawcę jest realizowanie *rubato narrativo*. Te określenia mają na celu ożywienie jednostajnego materiału melodycznego.

Pod względem artykulacyjnym zdecydowanie przeważa *détaché*. Szalonek umieścił bardzo niewiele oznaczeń smyczkowania, niewiele łuków, co sugeruje wykonanie nut osobno. Podobnie kształtuje się artykulacja znacznych fragmentów bachowskiej *Ciaccony*. Szczególnym efektem są pizzicata prawej i lewej ręki w kilkutaktowym *dolce cantabile* (B), a także następujące po nich *quasi pizzicato*. To ostatnie należy zrealizować smyczkiem naśladując krótki, „suchy” dźwięk szarpnięcia struny.

W utworze nie występują nowatorskie efekty wykonawcze poza jednym, przypadającym na kulminację. Dokładny sposób realizacji opisuje w partyturze kompozytor:

„Takt 142 – Palec spada na strunę szybko z wysokości *ca* 0,5 cm powodując ostrą artykulację pomiędzy dźwiękiem zasadniczym struny (e²) a es⁴.”

Ten sposób wykonania dotyczy czterech długich półnut w dynamice *fortissimo* na (wyjątkowo rzadko spotykanym w twórczości) jednym z najwyższych dźwięków na gryfie skrzypiec: ‘es’ i ‘f’ czterokreślne. Efekt brzmi jak tryl rozedrgany ponad miarę i przywodzi na myśl dźwięk sygnału alarmowego. Biorąc pod uwagę ogromną dynamikę i wysokość zdecydowałam się na wielokrotne zmiany smyczka (podczas wykonywania tych nut).

Chaconne Szalonka pomimo licznych dwudźwięków i dysonansów oceniam jako napisaną „pod palcami”: układy dwudźwięków są stosunkowo wygodne do chwycenia. Wyjątkiem od tego są krótkie fragmenty szesnastkowej wariacji (C3) i okolice kulminacji od *glorioso* (D, D1). Ostatecznie, całość utworu to wielkie wyzwanie dla wykonawcy.

Helena Winkelman - Ciaccona. Tabela analityczna

Forma makro	OSTINATO	quasi kuplet			OSTINATO	quasi kuplet	OSTINATO	coda
Ilość taktów (217)	48	53			15	34	57	14
mikro								
Numer taktów	A	B	A1	B1	A2	C	A3	D
Mietrum	1 3/4	49 3/4	68	73	101	115	140	204
				(3/4); 4/4; 11/16; 14/16; 7/16; 9/16; 2/8; 6/16; 2/8; 5/16	2/8; 5/16; 6/16; 7/16;	2/8; 6/16; 7/16; 9/16;	3/4	3/4
Agogika (oznaczenia z partytury)	♩ = 120 (początek) ♩ = 110 (takt 29)	♩ = 100 (takt 57)			♩ = 90 (takt 130)			♩ = 100 (takt 172)
Charakter	Scorrevole, Più deciso, Calmo, elegante, poco misteriosa	Animato, Feroce,	„Rock it!”	Easygoing, Jazzy, Ghostly, Sempre più agitato	Calmo, elegante	Rivido „Imitate and E-Guitar”	„Rock it”, Più scorrevole, leggiero, lusingando, languido, calmo	Espressivo, lontano
styl	barokowy	awangardowy	rockowy	folkowy	barokowy	awangardowy	Rockowy / barokowy	Impresjonistyczny
Rytmika	Układ rytmiczny zmienny co cztery takty	Zagęszczenie zmian rytmicznych		Ruch 16-kowy, nieregularne grupowania i akcenty (po 2, 3, 4)			Układ rytmiczny zmienny co cztery takty	Osemki, ćwierćnuta z kropką
Faktura	Zmienna, monofoniczno-polifoniczna							
Interwały harmoniczne (dominujące)	Tercje, kwinty (Występują wszystkie interwały od sekundy do nony)							
Interwały melodyczne	OSTINATO: 3w, 2w, 3m, 4. Liczne układy chromatyczne CIS-A-H-GIS							
Materiał dźwiękowy ostinato	CIS	Zmiany chromatyczne	D	Zmiany chromatyczne	D-B-C-A		CIS-A-H-GIS	
Centrum tonalne						Zmiany chromatyczne od t. 131		

3.4. Helena Winkelman – Ciaccona

rok powstania: 2002

zamówienie: Chiara Banchini

obsada: skrzypce solo

czas trwania: 6'

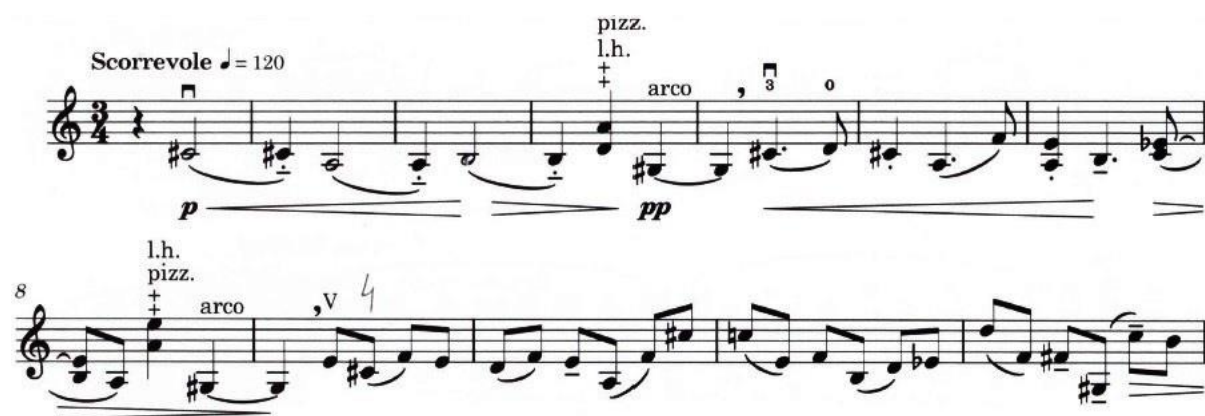
nagranie: live - Helena Winkelman, nagranie live w: St. Katherinental, Szwajcaria 2014

wydanie: Editions Bim VN38, Szwajcaria 2019

Urodzona w Szwajcarii Helena Winkelman jest nie tylko skrzypaczką, ale i kompozytorką. Jej postmodernistyczne kompozycje mają oryginalny charakter ze względu na szerokie zainteresowania stylami muzycznymi, np. renesansem, folkową muzyką indyjską i szwajcarską czy jazzem. W wydaniu nutowym edycji „Bim” znajduje się opis powstania *Ciaccony* na skrzypce solo: skomponowana została ona podczas pobytu kompozytorki na Islandii. W jego muzycznej kolorystyce słychać wyraźnie surowość czy nawet „mroźność” islandzkiego krajobrazu wyrażoną przez skrzypcowe środki wykonawcze.

Ciaccona Heleny Winkelman została zamówiona przez Chiareę Banchini, skrzypaczkę pochodzącą – podobnie jak Winkelman – ze Szwajcarii, specjalizującą się w grze na instrumencie dawnym. Z tego właśnie powodu utwór został pomyślany pierwotnie na skrzypce barokowe.

W budowie formalnej utworu są widoczne inspiracje XVII-wiecznym wzorem włoskiej ciaccony. Rozpoczyna się czterotaktowym tematem *basso ostinato*, który jest harmoniczną podstawą dla następujących bezpośrednio po nim wariacji.



Przykład 8. H. Winkelman – Ciaccona, pierwsze basso ostinato

W całości formy *Ciaccony* obecne są również dwa fragmenty, w których temat nie występuje. Ze względu na ich umiejscowienie i relację do fragmentów ostinatowych nadałam im tytuł „quasi kupletów” (patrz: tabela). Dzieło wieńczy krótka, czternastotaktowa coda.

Wyróżnikami owych części są zmiany stylu muzycznego. Początkowe barokowe *ostinato* (A) przechodzi płynnie w awangardowy, silnie zrytmizowany fragment (B), który po 16 taktach staje się imitacją brzmienia rockowej gitary elektrycznej (krótki powrót do *ostinato* – A1). Po kolejnych ośmiu taktach skrzypek musi oddać charakter folkowo-jazzującej melodii. Owe style przeplatają się nie tracąc taneczności właściwej włoskiej *ciacconie*. Oniryczna w charakterze coda utworu wywołuje skojarzenie z muzyką impresjonistyczną.

Podstawowe metrum *Ciaccony* Heleny Winkelman to 3/4 i takie jest we wszystkich fragmentach wariacyjnych. W *quasi-kupletach* następują liczne zmiany na podziały ósemkowe i szesnastkowe w takcie (2/8; 5/16; 14/16¹). Takie takty wypełnione są szesnastkami w nieregularnych grupach po dwie, trzy lub cztery. Ta specyficzna motywiczność została podkreślona przez smyczkowanie tworząc efekt muzyki folkowej (przykład takt 80). Na wzór tradycyjnej *ciaccony* utwór Winkelman rozpoczyna się od drugiej wartości taktu. Następujące po sobie wariacje konsekwentnie będą zaczynać się od „dwa” aż do taktu 80 – tam następują liczne zmiany metrum.

Faktura utworu ulega zmianom wraz z nastaniem nowej komórki wariacyjnej. Wykorzystane zostały wszelkie możliwości fakturalne skrzypiec: czterotakty szesnastkowe w jednogłosie (t. 21-25) i w kwintach (t. 61-64), monofoniczne triole ósemkowe (t. 45-49) oraz akordy na trzech strunach (t. 54-58), nawet pizzicato lewej ręki zdobiące jednogłosowy temat.

Materiał dźwiękowy jest zdeterminowany w dużej mierze przez konstrukcję tematu. Centrum tonalne utworu wyznacza *ostinato*: w części A są to dźwięki: cis-a-h-gis. Po chromatycznych zmianach w części B, temat moduluje do postaci: d-b-c-a. Powrót do pierwotnego układu następuje dopiero w części A3 (patrz: tabela). Pośród dominujących interwałów są tercje małe, kwinty (często używana kwinta D-A na pustych strunach²).

3.4.1. Zagadnienia wykonawcze

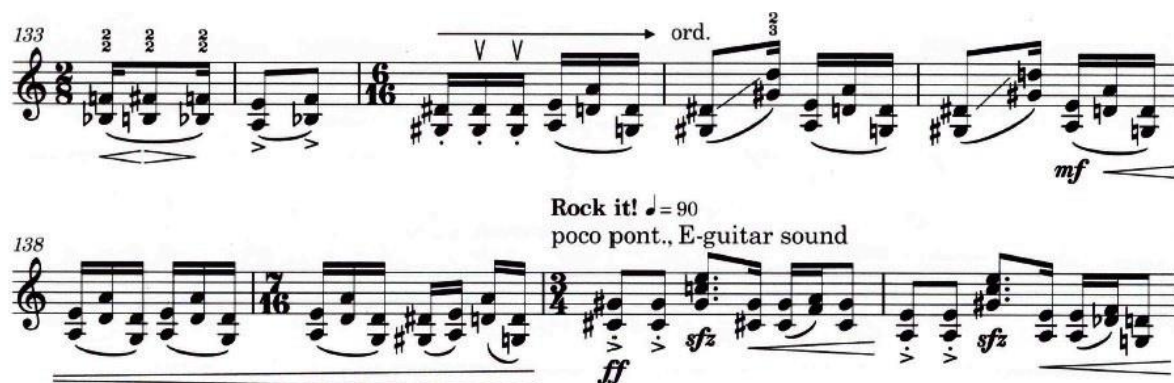
Kompozytorka pozostawiła w partyturze bardzo liczne wskazówki dotyczące charakteru utworu w języku włoskim i angielskim. Ich realizacja wymaga od wykonawcy zręcznego

¹ Tylko jeden raz w całym utworze pojawia się metrum 4/4.

² Kwinta d-a na pustych strunach występuje w taktach m.in.: 68, 78, 80, 82, 115, 130.

operowania stylami i środkami wykonawczymi co pozwoli uzyskać efekt mieniacego się barwami kolażu.

Wiele z nich związanych jest z pierwotną inspiracją miejscem powstania – Islandią. Liczne flażolety, technika *sul ponticello*, określenie *poco misterioso* czy niespotykane w innych partyturach wyrażenia wykonawcze takie jak *glassy* (z ang.: szklisty – dotyczy rodzaju dźwięku zbliżonego do *sul ponticello*) czy *ghostly* (z ang.: upiornie). Fragment A1, w którym skrzypek ma imitować dźwięk elektrycznej gitary opatrzony jest słowami: „Rock it!”.



Przykład 9. Fragment quasi rockowy Ciaccony Heleny Winkelman

Pewne określenia tyczą się strony ściśle wykonawczej, np.: *con slancio* (z rozmachem), *all upper half* (w górnej połowie – dotyczy smyczka), *more towards the bridge* (bliżej podstawka – również dotyczy smyczka). W utworze znalazła się cała gama artykulacji skrzypcowych: *legato*, *portato*, *détaché*, *pizzicato* lewej ręki, *staccato*.

Trudności wykonawczych przysparza szybkie tempo biorąc pod uwagę, że podstawową wartością są szesnastki. Długie, często chromatyczne przebiegi, a w środkowej części utworu dodatkowo zmienne w akcentuacji, wymagają dużego skupienia i nieskazitelnej techniki lewej ręki. Pewną niewygodę sprawiają liczne kwinty: szczególnie wariacja od taktu 61 złożona wyłącznie z kwint granych w rytmie szesnastkowym.

Fragmenty rockowe (takty od 68, 130, 140) powodują trudność związaną z wydobyciem dźwięku. Z jednej strony należy je grać szorstkim, metalicznym dźwiękiem blisko podstawka. Z drugiej: taki efekt łatwo przesadzić powodując brak słyszalności poszczególnych dźwięków i akordów.

Powyższe cechy, a także mnogość charakterów i „wciągająca” taneczność Ciaccony Heleny Winkelman powodują, że utwór ten może sprawić wiele satysfakcji zarówno wykonawcy jak i publiczności.

Krzysztof Penderecki - *La Follia*. Tabela analityczna

Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	
Forma makro		Forma mikro		Forma makro		Forma mikro		WARIACJE										CODA	

3.5. Krzysztof Penderecki – *La Follia*

rok powstania: 2013

dedykacja: Anne-Sophie Mutter

obsada: skrzypce solo

czas trwania: 11'

nagranie: Anne-Sophie Mutter dla Deutsche Grammophon, *Hommage à Penderecki*

wydanie: Schott Music GmbH & Co. KG, Mainz

La Follia powstała w ostatnim okresie twórczości Krzysztofa Pendereckiego. Wybitny kompozytor stworzył szczególny język muzyczny, który stał się znakiem rozpoznawczym jego muzyki. W solowym utworze możemy usłyszeć muzyczne zwroty przywodzące do pamięci inne jego dzieła, również symfoniczne, jak choćby:

- *Concerto doppio* (pochody akordów o zwiększonych interwałach, *giocososo alla polacca* – wykorzystanie formuły rytmicznej poloneza),
- *Polonez* na orkiestrę symfoniczną,
- *Chaconne* na smyczki (triole szesnastkowe w pochodzie wznoszącym),
- *Polskie requiem* (melodia z charakterystycznymi trytonami).

Miałam zaszczyt nagrać ten utwór w roku 2015 na specjalne życzenie kompozytora. Jestem w posiadaniu kopii pierwodruku, w którym są pewne zmiany dokonane jego ręką. Ostatecznie nie pojawiły się w druku wydawnictwa Schott, jednak wpłynęły na kształt mojego nagrania i konwencje późniejszych wykonania. Profesor Penderecki prosił o uzyskanie nasyconego dźwięku pełnego ekspresyjnej wibracji, a także o niespieszne tempo (*Adagio ma non troppo*).

Może zdumiewać fakt, że wśród ciaccon znalazła się *La Follia*. Analiza formalna pozwoli zaobserwować charakterystyczne cechy tej pierwszej. Folia i ciaccona mają pewne wspólne założenia formalne – obie są kształtowane wariacyjnie, a w swoich źródłach były powiązane z tańcem. Należy też pamiętać, że barokowa forma – zarówno ciaccona jak i folia – jest jedynie inspiracją i punktem wyjścia dla kompozytora poszukującego nowych rozwiązań.

Skrzypcowe dzieło Krzysztofa Pendereckiego ma strukturę wariacyjną. Zdecydowałam się wyodrębnić w tabeli temat i dziewięć wariacji (oraz *vivo* w charakterze łącznika i code) ze względu na rozbudowanie tych segmentów. Pojedyncza wariacja zdaje się być oddzielnym mikro-utworem zawierającym początek (przedstawienie tematu), rozwinięcie i zakończenie (w postaci długiej nuty, często z fermatą). Kolorem niebieskim w tabeli zaznaczone są wariacje zawierające przetworzony materiał tematyczny, czyli zrytmizowany pochod dźwięków w linii opadającej (patrz: przykład poniżej). Zarówno na początku utworu, jak w ostatnim *Tempo I*, temat pojawia się również w odwróconym kierunku.

Oznaczenia agogiczne od kompozytora mieszczą się pomiędzy *Adagio ma non troppo* i *Allegro vivo / con brio*. W moim egzemplarzu nut, tempo początku – *Andante* – zostało skreślone przez profesora Pendereckiego i zamienione na *Adagio ma non troppo*. Takie oznaczenie występuje również w trzeciej wariacji.

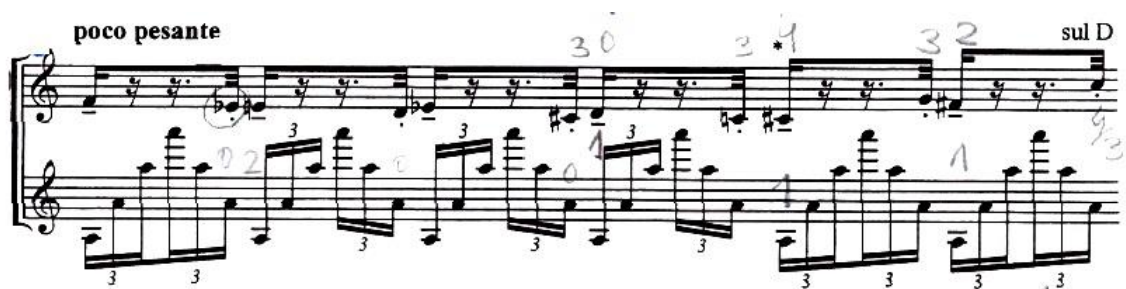


Przykład 10. Pierwsze takty La Follii z korekcją tempa dokonaną ręką kompozytora.

Utwór ma charakter pełen powagi, nawet patosu, tak charakterystyczny dla muzyki Pendereckiego. Podkreślają go takie parametry jak tempo (wolne, pełne dostojności), powtarzane figury o ostrych, przepunktowanych rytmach (rytm znany z *Ciaccony* Bartóka), wolne pochody akordowe o szerokiej amplitudzie (w I odcinku tematycznym; pod koniec IX wariacji).

Wariacje różnią się od siebie pod względem ruchu rytmicznego i faktury. Dla przykładu: wariacja trzecia to dialog dolnego głosu granego pizzicato i melodii w ruchu szesnastkowym. Wariacja czwarta ma ukrytą polifonię, w której główny głos stanowią oktawy imitujące temat, zaś drugi głos to trzydziestodwójkowe figuracje pomiędzy oktaawami.

Prawdziwym polifonicznym wyzwaniem wykonawczym jest fragment *poco pesante* w codzie utworu zapisany przez kompozytora na dwóch pięcioliniah:



Przykład 11. K. Penderecki - La Follia, fragment cody rozpisany na dwie pięciolinie

W utworze brak jakiegokolwiek oznaczenia metrycznego. Kreski taktowe wyznaczają jedynie koniec i początek niektórych wariacji (nie ma sztywnej reguły). Brak oznaczeń metrycznych nie powoduje chaosu, wręcz przeciwnie – pozwala na niczym niezmacony przepływ muzyki o ugrupowaniach czasem nieregularnych. W większości odcinków wariacyjnych to obecność tematu wyznacza puls ćwierćnotowy. Wyjątkami pod tym względem są fragmenty *vivo* oraz coda. *Vivo* skonstruowane jest przede wszystkim z szesnastek o różnych ugrupowaniach (triole szesnastkowe, ugrupowania po 3,4,6 – zależne od rozłożenia akcentów). Zasadniczą część cody – *più mosso* oraz *poco pesante* – stanowią triole szesnastkowe w pulsie ósemkowym.

Centrum tonalne wyznacza pierwszy w temacie, a zarazem ostatni w utworze, dźwięk 'f'. Kompozytor posługuje się pełną skalą dwunastotonową, zaś specyfikę języka muzycznego wyznaczają charakterystyczne interwały bądź całe układy interwałowe. Temat, a także melodie pojawiające się w wariacjach (np. III, VI, VII) ułożone są przede wszystkim z półtonów. Poszczególne fragmenty melodii w różnych rejestrach dzieli niejednokrotnie odległość trytonu. Typowe są również pochody akordów zwiększonych, zmniejszonych lub arpeggiów. Ich szeroki układ tworzy brzmienia sekstowe.



Przykład 12. K. Penderecki: La Follia, fragment IX wariacji. Akordy o współbrzmieniach sekstowych

Pośród charakterystycznych motywów jest wspomniany już rytm znany z utworów (nie tylko skrzypcowej Sonaty) Bartóka – ósemka z kropką, bądź przedłużona ćwierćnuta i dwie trzydziestodwójki.

Jedynie w pierwszych taktach temat inicjujący *La Follię* ma konstrukcję trójdzielnego rytmu: ćwierćnuta, pauza ósemkowa, a po niej ósemka i kolejna ćwierćnuta (patrz: przykład 10). Jest to motyw otwierający *Ciacconę* J.S. Bacha – przekształcony jedynie w zapisie. Podobny motyw punktowany należy do wzoru tradycyjnej folii¹.

3.5.1. Zagadnienia wykonawcze

„Było kilka interwałów, których nie tylko nie mogłam zagrać, ale myślę, że były niewykonalne. Nie chodziło tylko o wymaganą prędkość. Pamiętam jak myślałam sobie: tak, to jest skrzypek, który chce dać kolegom trudne nuty, prawdziwą łamięłówkę. [...] My wszyscy jesteśmy zainteresowani ciągłym rozwijaniem technicznego potencjału instrumentu wznosząc go na kompletnie nowy poziom.”

Anne-Sophie Mutter, fragment rozmowy z Krzysztofem Pendereckim na temat *La Follia* na skrzypce solo²

La Follia Krzysztofa Pendereckiego zawiera fragmenty o spiętrzonych trudnościach wykonawczych.

1. Temat inicjujący: Gwałtowna zmiana rejestrów i techniki gry z akordów w wysokich pozycjach na triole pizzicato (*nota bene* – w pierwszej pozycji), oraz z powrotem na akordy. Są tu trudności zarazem intonacyjne, jak i artykulacyjne,
2. Wariacja II: szybki pochód tercjowy grany *spiccato* – trudności intonacyjne i artykulacyjne,
3. Wariacja IV: trudności wynikające z szybkiego tempa i nietypowych układów figuracji trzydziestodwójkowych,
4. Wariacja VII: zmiany rejestrów motywów granych tremolo,
5. Wariacja IX: skoki na decymy – (problemy intonacyjne),
6. *Più mosso*: fragment na granicy wykonalności,
7. *Poco pesante*: podwójna pięciolinia i konieczność zaprezentowania dwóch głosów nachodzących na siebie rytmicznie (patrz: przykład 11, powyżej).

¹ Na podstawie definicji *Folii* ze słownika *the New Grove Dictionary of Music* [...] . Podobny wzór rytmiczny występuje w *La Follia* Antonio Vivaldiego.

² Nagranie klipu promującego płytę *Hommage à Penderecki* Deutsche Grammophon, dostęp z dnia: 3.02.2022, adres: <https://www.youtube.com/watch?v=nHc496Oca7U>

Od strony ekspresji utwór wymaga od wykonawcy dużego ładunku emocjonalnego wyrażonego w intensywniej wibracji na długich nutach, nasyconym dźwięku *sostenuto*, a także umiejętności utrzymania stałego pulsu w celu wzmożenia napięcia we fragmentach zawierających temat (początek, wariacja I, VI i końcowe Tempo I). Utwór jest wymagający także pod względem pamięciowym ze względu na nieregularne układy rytmiczne, a także (co oczywiste) długi czas trwania, prawie dwanaście minut.

Niemniej, współczesna *La Follia* wybitnego kompozytora już ugruntowuje swoje miejsce w najnowszym repertuarze skrzypcowym¹.

¹ Odnotowano jej wykonania na międzynarodowych konkursach skrzypcowych im. H. Wieniawskiego, G. Bacewicz w Łodzi, W. Wiłkomirskiej w Częstochowie. Prawykonanie utworu miało miejsce w prestiżowej Carnegie Hall w 2013 roku.

4. Uwagi końcowe

4.1. Porównanie cech analizowanych utworów

W poniższej tabeli cechy analizowanych utworów są zestawione w porównaniu. Do porównania dodana została *Ciaccona* Jana Sebastiana Bacha, która jest w historii - a także w tej pracy - ważnym punktem odniesienia.



	J.S.Bach	R. Barth	B. Bartók	W. Szalonek	H. Winkelman	K. Penderecki
Rok powstania	1720	1908	1944	1997	2002	2013
Forma wariacyjna	+	+	+/-	+/-	+	+
Konstrukcja ABA	+	+	+/-			
Parowanie wariacji	+	+/-			+	
Stałe <i>basso ostinato</i>					+/-	+/-
Zmienne <i>basso ostinato</i>	+	+				
Metrum trójdzielne	+	+	+		+ / -	
Charakter dostojny, poważny	+	+	+	+		+
Charakter taneczny					+	
Tempo  = ca. 60	+	+	+/-	+		+
Tempo  = 120					+	
<i>Ciaccona</i> jako część cyklu	+		+			

Tabela ma na celu nie tyle określenie, które utwory najlepiej spełniają barokowe założenia formalne, co zaobserwowanie kształtowania się tych cech w muzyce współczesnej. W rubrykach kolorem zielonym zostały zaznaczone własności charakterystyczne dzieła Bacha, ze względu na jego specjalne miejsce w historii kształtowania się formy. W rzeczy samej inspiracja *Ciacconą* niemieckiego mistrza przejawia się na bardzo różnych płaszczyznach. Przede wszystkim w charakterze pełnym dostojności i powagi (Barth, Bartók, Szalonek, Penderecki), w założeniu konstrukcyjnym ABA (Barth; u Bartóka również trójdzielny podział formy, choć nieco odmienny), w ewoluującym *basso ostinato* (Barth). Ta ostatnia cecha wydała mi się szczególnie interesująca. Zwróciłam uwagę, że w pewnej XX-wiecznej *ciacconie*, która nie została ujęta w tej tabeli, konsekwentne i niezmiennie *ostinato* spowodowało monotonię całego utworu. *Ciaccona* Winkelman oraz *La Follia* Pendereckiego zostały

określone dwuznacznie (+/-) w rubryce dotyczącej stałego *ostinato*. W obu tych utworach głos basowy jest elementem scalającym utwór, mimo to nie brakuje w nich fragmentów wolnych od pierwotnego wzoru ostinatowego. Wywołuje to skojarzenie z wzorem *chaconne* u Louisa Couperin'a i wpływem ronda na kształt formy utworu.

Spośród omawianych dzieł jedynie *Ciaccona* Heleny Winkelman odwołuje się do przedbachowskiego modelu ciaccony-tańca. Jej tempo jest dwukrotnie szybsze niż pozostałych utworów, charakter lekki i żartobliwy (co wyraża się w np. fragmentach imitujących gitarę elektryczną). Jeśli mielibyśmy poszukiwać tanecznego charakteru w ciacconach Bacha lub Bartha, z pewnością będzie to francuski taniec rodem z *ballet de cour* – pełen dostojeństwa.

Parowanie wariacji (czwarta rubryka w tabeli) dotyczy cechy charakterystycznej dla formy ciaccony z czasów Jean-Baptiste Lully, przejętej przez Jana Sebastiana. Czterotaktowy wzorzec rytmiczny bądź fakturalny zostaje utrzymany przez dwie komórki wariacyjne. Taki zabieg jest obecny również w utworach Richarda Bartha i Heleny Winkelman.

4.2. Krótkie podsumowanie

Powyższe ciaccony na skrzypce solo napisane po roku 1900 stanowią interesujący, różnorodny zbiór. Ich opisy analityczne porządkują założenia formalne, przybliżają źródła inspiracji ich twórców, a także omawiają aspekty praktyczne związane z ich wykonywaniem. Pięć utworów z różnych okresów ostatniego 120-lecia pozwala na pewien ogląd aktualnego funkcjonowania barokowej formy. Niewykluczone, że przypomnienie istnienia tych utworów współczesnym wykonawcom przywróci ich obecność na estradach koncertowych. Nagranie takiego repertuaru było dla mnie dużym wyzwaniem artystycznym i czysto-technicznym, a efekt zachęca do wciąż głębszych poszukiwań interpretacyjnych.

Ciaccony na skrzypce solo będą miały szczególne miejsce w moim repertuarze i mam nadzieję na liczne okazje do ich wykonywania.

4.3. Podziękowania

Wieńcząc tę pracę – dzieło artystyczne i jego opis – chciałabym napisać słowa podziękowania. W pierwszej kolejności dobremu Bogu, który jest dawcą wszelkich talentów. Uzdalnia nas do przekraczania siebie i podejmowania wyzwań, o jakich nam się nie śniło. Pisanie pracy pisemnej należy dla mnie do takich właśnie wyzwań. Zaś gra na skrzypcach – należy do moich największych radości.

Pragnę podziękować mojemu mężowi – Marcinowi, bez którego wsparcia nie mogłabym ani grać ani pisać: chociaż żadne słowa nie będą wystarczające – jestem wdzięczna za nasze rozmowy o muzyce oraz Twój udział w moim muzycznym rozwoju i poszerzaniu horyzontów. Dziękuję moim małym dzieciom – Jasiowi, Mariannie i Dominikowi, którzy pogodnie i dzielnie znosili w ostatnim okresie częstą nieobecność mamy. Wielkie podziękowania kieruję do moich Rodziców – Teresy i Jerzego Kuls, a także do Mamy mojego męża – Anny Koziak: przy okazji tej pracy dziękuję Wam za nieocenioną pomoc organizacyjną.

Dziękuję serdecznie Pani Promotor – Prof. dr hab. Magdalenie Szczepanowskiej, za życzliwe wsparcie, cierpliwość i cenne merytoryczne uwagi przy okazji tej pracy, a także – i może przede wszystkim – wieloletni udział w wychowywaniu mnie jako człowieka i muzyka.

Dziękuję Pani Profesor dr honoris causa Kai Danczowskiej za niekończące się źródło inspiracji muzycznej, za pomoc w „rozpostarciu skrzydeł”, nauczanie mnie twórczej interpretacji utworów, wprowadzenie mnie w muzyczną niezależność i dorosłość.

Dziękuję Pani Profesor dr hab. Teresie Maleckiej za znaczące merytoryczne wsparcie przede wszystkim (i nie tylko) podczas pracy nad moją pracą dyplomową na koniec studiów magisterskich – na temat *Koncertu skrzypcowego* Andrzeja Panufnika. Tamte spotkania stały się dla mnie źródłem wiedzy o pisaniu pracy teoretycznej.

Dziękuję również Panu reżyserowi Jackowi Kołtuniakowi za zarejestrowanie trzech utworów będących przedmiotem tego opisu, a także niebywale szybką pracę nad nagraniem materiałem. Jestem wdzięczna za Pana wzięcie odpowiedzialności za całokształt programu płyty. Przy okazji dziękuję Dyrekcji Szkoły Muzycznej w Nowej Hucie za udostępnienie sali kameralnej na czas nagrania.

Kieruję podziękowania także do Pana reżysera Bartka Staniaka za zarejestrowanie utworów Heleny Winkelman i Richarda Bartha, a także do dyrektora Europejskiego Centrum Muzyki im. Krzysztofa Pendereckiego, Pana Adama Balasa, za możliwość nagrywania w sali koncertowej w Lusławicach.

Dziękuję serdecznie Pani Annie Sierosławskiej-Agüera za przetłumaczenie pracy na język angielski, a także za cenne uwagi redaktorskie. Również dziękuję Pani doktor Dominice Micał za niejednokrotną pomoc od strony językowej i merytorycznej.

Do wszystkich osób nie wymienionych, które miały wpływ na powstanie tej pracy, kieruję wyrazy szczerej wdzięczności.

Bibliografia

publikacje

- Menuhin Jehudi, *Skrzypce i ja*, edycja polska: Wyd. „Arkady” Warszawa 2000, ISBN 83-213-4090-3
- Podhajski Marek, *Formy muzyczne*, PWN Warszawa 1991, ISBN 978-83-01-17282-4
- Schweitzer Albert, *Jan Sebastian Bach*, edycja polska: Wydawnictwo W.A.B., Warszawa 2009, tłumaczenie : Maria Kurecka i Witold Wirpsza, ISBN 978-83-7414-648-7, wybrane rozdziały
- Szlagowska Danuta, *Muzyka baroku*, Akademia Muzyczna w Gdańsku, 1998, ISSN 0860-5750
- Zganiacz-Mazur Liliana, *Tańce*, Wydawnictwo muzyczne *Contra*, Warszawa 2004, , ISBN 83-7215-320-5, hasło: *Chaconne*, s. 48-51
- Zieliński Tadeusz, *Bartók*, PWM, Warszawa 1980, ISBN 83-224-0136-1, s. 392-394

artykuły

- Boye Gary R, *Girolamo Montesardo. Nuova inventione d'intavolatura*, Artykuł dla: Appalachian State University, dostęp internetowy z dnia: 15.01.2022, data ostatniej edycji: 31.10.2013, adres www: <http://applications.library.appstate.edu/music/guitar/1606montesardo.html>
- Silbiger Alexander, *Bach and the Chaconne*, Artykuł (w:) The Journal of Musicology, tom 17 nr 3, University of California, 1999, s. 358-385, dostęp online na stronie www: <https://doi.org/10.2307/764098>, dostęp z dnia 10.01.2022
- Walker Thomas, *Ciaccona and Passacaglia: Remarks on Their Origin and Early Story*, Artykuł (w:) Journal of the American Musicological Society, tom 21 nr 3, University of California, 1968, s. 300-320, adres dostępu www: https://www.jstor.org/stable/830537?seq=2#metadata_info_tab_contents

hasła encyklopedyczne

- Fox Christopher, *New complexity*. Hasło (w:) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. N, Oxford University Press, 2004, ISBN 978-0-19-517067-2
- Gaynor Jones G., Fifield Christopher, *Richard Barth*. Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 2001, dostęp z dnia 20.01.2022, adres www: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02145>
- Gerbino Giuseppe, Silbiger Alexander, *Folia*. Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 2001, dostęp z dnia: 20.01.2022, adres www: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.09929>
- Gillies Malcolm, *Béla Bartók*, Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 2001, dostęp z dnia: 20.01.2022, adres www: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40686>
- Silbiger Alexander, *Chaconne*. Hasło (w:) *The New Grove Music Dictionary of Music and Musicians*. Dostęp internetowy na platformie *Oxford Music Online*, data ostatniej edycji: 3.09.2014, dostęp z dnia 8.02.2021, adres www: <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.05354>

Dyskografia

- Arditti Irvine, *Chaconne* Roberto Gerhardta, Aeon Records, numer katalogowy AECD1225, Aeon Records 2013
- Cassini Elissa, *Ciaccona* Heleny Winkelman, live recording, National Sawdust, Nowy Jork, 2019
dostęp [www: https://www.youtube.com/watch?v=23HwP93va5U](https://www.youtube.com/watch?v=23HwP93va5U), dostęp z dnia 10.01.2022
- Faust Isabelle, *Tempo di ciaccona* Béli Bartóka z płyty: “Bartók Sonates”, numer katalogowy 911623, Harmonia Mundi s.a. 1997
- Hyakutome Katao, *Intermedio alla ciaccona* Briana Ferneyhough, nagranie live, Forum Wallis, Leuk, Szwajcaria, czerwiec 2014, dostęp [www: https://www.youtube.com/watch?v=-P1VHrV5SMU](https://www.youtube.com/watch?v=-P1VHrV5SMU), dostęp z dnia 8.02.2022
- Kadesha Jonian-Ilias, *Ciaccona* Heleny Winkelman, nagranie live dla “Podium Sessions” Festival Esslingen 2017, dostęp [www: https://www.youtube.com/watch?v=zEbDe2WMS_Q](https://www.youtube.com/watch?v=zEbDe2WMS_Q), dostęp z dnia 10.01.2022
- Koh Jennifer, *Ciacona* Richardta Bartha z płyty: “Solo Chaconnes”, Cedille Records 2000
- Koh Jennifer, *Chaconne* Maxa Regera z płyty: “Solo Chaconnes”, Cedille Records 2000
- Krzeszowiec Szymon, *Chaconne-Fantaisie* Witolda Szalonka z płyty: „Kaleidoscope”, DUX 2013
- Mutter Anne-Sophie, *La Follia per violino solo* Krzysztofa Pendereckiego z płyty: “Hommage à Penderecki, Deutsche Grammophon 2018
- Sheppard Skaerver Peter, *Ciaccone* Juliusa Röntgena, live performance, 18.02.2021, dostęp [www: https://www.youtube.com/watch?v=IeMFwUW8VeA](https://www.youtube.com/watch?v=IeMFwUW8VeA)
- Winkelman Helena, *Ciaccona*, nagranie live, St. Katherinental, Szwajcaria 2014, dostęp [www: https://www.youtube.com/watch?v=LICyQtmSwXQ](https://www.youtube.com/watch?v=LICyQtmSwXQ), dostęp z dnia 10.01.2022