

AKADEMIA MUZYCZNA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W GDAŃSKU

mgr Joanna Filuś-Olenkiewicz

ROZPRAWA DOKTORSKA

przygotowana w ramach postępowania w sprawie nadania
stopnia doktora w dziedzinie *sztuki*, w dyscyplinie artystycznej:

sztuki muzyczne

Promotor:
dr hab. Krzysztof Komendarek-Tymendorf, prof. AM

Gdańsk 2026

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PROGRAM UTWORÓW KAROLA BORSUKA

1. *Kolding* (1:17)
2. *Odessa* (2:40)
3. *Scherz I* (1:16)
4. *Scherz II* (2:13)
5. *Fantazja d-moll* (1:59)
6. *Fantazja Piccola* (6:03)
7. *Kazimierz* (2:42)
8. *Wolke 7* (1:44)
9. *Erinnerung* (1:51)
10. *April* (2:15)
11. *Prehodium a canzona* (4:37)
12. *Mosaik* (3:33)
13. *Pastorello* (3:09)
14. *Goethe auf Tegel* (1:38)
15. *Ave Maria* (1:48)
16. *3 Miniatury*
 - 16.1. (0:54)
 - 16.2. (0:50)
 - 16.3. (0:54)
17. *3 Aquarelle*
 - 17.1. (0:45)
 - 17.2. (1:22)
 - 17.3. (0:29)
18. *Bilder* (4:35)
19. *Andante* (2:45)
20. *Souvenir de Kazimierz* (3:18)
21. *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę* (7:56)

Czas nagrania: 63 minuty 31 sekund.

Wykonawcy:

Joanna Filuś-Olenkiewicz: altówka

Cornelia Gehlmann-Dinca: flet

Jacek Piotr Kujawski: dyrygent

Sylwia Fabiańczyk-Makuch: dyrygentka

Filharmonia Koszalińska im. Stanisława Moniuszki

Chór Politechniki Morskiej w Szczecinie

Realizacja nagrań: Grzegorz Stec, Jacek Sokołowski

Nazwa albumu: Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk

Wydawca: Requiem Records

Numer katalogowy: OPUS 116 | 2025

Daty nagrania: marzec 2024

Miejsce nagrania: Koszalin, Berlin

Data oficjalnego wydania: 10.06.2025

OPIS DZIEŁA ARTYSTYCZNEGO

**Utwory na altówkę Karola Borsuka
jako wkład w polską literaturę altówkową
XXI wieku**

Spis treści

Wstęp	8
Cel pracy i zakres badań	11
Geneza tematu i motywacje autorki.....	14
Misja artystyczna i naukowa rozprawy	17
Metodologia badań	20
Rozdział I Sylwetka Karola Borsuka: skrzypka, pedagoga, kompozytora i dyrygenta	26
Rozdział II Muzyka Karola Borsuka: poszukiwanie inspiracji, jej wpływ i rola we współczesnym świecie	42
Rozdział III Opis dzieła artystycznego	51
3.1. Utwory solowe na altówkę	51
3.1.1. <i>Kolding</i> (2016)	52
3.1.2. <i>Odessa</i> (2016)	57
3.1.3. <i>Scherz I</i> (2005) i <i>Scherz II</i> (2005)	62
3.1.5. <i>Fantazja d-moll</i> (2002)	68
3.1.6. <i>Fantazja Piccola / Piccola Fantasie</i> (2020)	72
3.1.7. <i>Kazimierz</i> (2022)	77
3.1.8. <i>Chmura 7 / Wolke 7</i> (2013)	81
3.1.9. <i>Wspomnienie / Erinnerung</i> (2013)	84
3.1.10. <i>Kwiecień / April</i> (2012–2013)	88
3.1.11. <i>Preludium a canzona</i> (2023)	92
3.2. Duety: utwory na flet i altówkę	96
3.2.1. <i>Mosaik</i> (2015)	96
3.2.2. <i>Pastorello</i> (2016)	102
3.2.3. <i>Goethe auf Tegel</i> (2021)	107
3.2.4. <i>Ave Maria</i> (2013)	110
3.2.5. <i>3 Miniatury</i> (2022)	113
3.2.6. <i>3 Aquarelle</i> (2023)	118
3.2.7. <i>Obrazy/Bilder</i> (2018)	123
3.2.8. <i>Andante</i> (2001)	128
3.2.9. <i>Souvenir de Kazimierz</i> (2012)	131
3.3. Utwór solowy z towarzyszeniem chóru i orkiestry	135

3.3.1. <i>Fantazja</i> na altówkę, chór i orkiestrę (2017)	135
Rozdział IV Zakończenie.....	148
Bibliografia	156
Źródła drukowane	156
Źródła internetowe	158
Aneks	161
7.1. Kompozytor Piotr Moss o Karolu Borsuku	161
7.2. Profesor Tomasz Tomaszewski o Karolu Borsuku.....	162
7.3. Profesor Bogdan Narloh o Karolu Borsuku	163
7.4. Fotograficzna historia osiągnięć artystycznych Karola Borsuka	165
7.5. Spis materiałów nutowych	170
7.5.1. Utwory solowe na altówkę.....	170
7.5.1.1. <i>Kolding</i>	170
7.5.1.2. <i>Odessa</i>	171
7.5.1.3. <i>Scherz I</i>	172
7.5.1.4. <i>Scherz II</i>	173
7.5.1.5. <i>Fantazja d-moll</i>	174
7.5.1.6. <i>Fantazja Piccola / Piccola Fantasia</i>	175
7.5.1.7. <i>Kazimierz</i>	177
7.5.1.8. <i>Chmura 7 / Wolke 7</i>	178
7.5.1.9. <i>Wspomnienie / Erinnerung</i>	179
7.5.1.10. <i>Kwiecień / April</i>	180
7.5.1.11. <i>Preludium a canzona</i>	181
7.5.2. Duety: utwory na flet i altówkę.....	183
7.5.2.1. <i>Mosaik</i>	183
7.5.2.2. <i>Pastorello</i>	186
7.5.2.3. <i>Goethe auf Tegel</i>	188
7.5.2.4. <i>Ave Maria</i>	189
7.5.2.5. <i>3 Miniatury</i>	190
7.5.2.6. <i>3 Aquarelle</i>	193
7.5.2.7. <i>Obrazy / Bilder</i>	196
7.5.2.8. <i>Andante</i>	198
7.5.2.9. <i>Souvenir de Kazimierz</i>	200

7.5.3. Utwór solowy z towarzyszeniem chóru i orkiestry	202
7.5.4. <i>Fantazja</i> na altówkę, chór i orkiestrę	204
7.6. Utwory Karola Borsuka uhonorowane	228
na Międzynarodowym Konkursie Muzyczne Orły 2023/2024	228
7.7. Dyplomy – wyróżnienia i osiągnięcia zdobyte w międzynarodowych konkursach muzycznych (solo i w duetach), podczas których prezentowane były utwory Karola Borsuka	229
7.8. Album <i>Sound of Expression. The Music of Karol Borsuk</i> (Requiem Records)	236
7.8.1. Recenzje wydawnicze albumu <i>Sounds of Expression</i>	237
7.8.1.1. „Fanfare Magazine”	237
7.8.1.1.1. Recenzja Dominica Harteya	237
7.8.1.1.2. Recenzja Marka Gabrischa Conlana	240
7.8.1.1.3. Recenzja Phillipa Scotta	243
7.8.1.1.4. Recenzja Kena Meltzera	245
7.8.1.1.5. Wywiad „Fanfare Magazine”	247
7.8.1.2. Cameral Music	258
7.8.1.3. Wywiad „Magazyn Presto”	260
7.8.1.4.1. Recenzja Łukasza Dębowskiego Polska Płyta / Polska Muzyka	271
7.8.1.4.2. Recenzja Polska Płyta / Polska Muzyka	274
7.8.1.4.3. Wywiad Polska Płyta / Polska Muzyka	277
7.8.1.5. Recenzja Roberta Majewskiego <i>W kulturalny sposób</i>	284
7.9. Lista koncertów poświęconych muzyce Karola Borsuka	286
8. Nagrania utworów Karola Borsuka dostępne na platformie internetowej YouTube	293
9. Wybrane oryginalne zapisy nutowe Karola Borsuka	294
9.1. Duety na flet i altówkę	294
9.2. Utwory solowe na altówkę	295
9.3. Wybrane kompozycje Karola Borsuka – dokumentacja źródłowa	296
10. Wykaz ważniejszych kompozycji Karola Borsuka	304
10.1. Utwory miniaturowe i kameralne (omówione w pracy doktorskiej)	304
10.2. Utwory kameralne, wokalne i wokarno-instrumentalne (katalog główny)	305
10.3. Zestawienie kompozycji Karola Borsuka	307
10.3.1. Kategoria I Kompozycje na instrumenty solo	307

10.3.2. Kategoria II Kompozycje na instrument / głos z akompaniamentem oraz muzyka kameralna.....	309
10.3.3. Kategoria III Kompozycje na zespoły kameralne	310
10.3.4. Kategoria IV Kompozycje orkiestrowe (smyczkowe, kameralne i symfoniczne).....	311
10.3.5. Kategoria V Utwory chóralne a cappella	312
10.3.6. Kategoria VI Kompozycje na solistów, chór i orkiestrę	313
10.3.7. Kategoria VII Utwory wykorzystane w doktoracie artystycznym (dzieło artystyczne oraz analizy).....	314
10.3.8. Soliści wykonujący kompozycje Karola Borsuka.....	315
10.3.9. Zespoły wykonawcze prezentujące kompozycje Karola Borsuka	316
11. Oświadczenie	317

Wstęp

Muzyka współczesna XXI wieku stanowi obszar intensywnych i wielokierunkowych poszukiwań estetycznych, formalnych oraz wykonawczych. Jej cechą charakterystyczną jest brak jednego dominującego paradygmatu stylistycznego, który porządkowałby zjawiska twórcze według jasno określonych kryteriów. W przeciwieństwie do wcześniejszych epok, w których można było wskazać wiodące nurty, techniki kompozytorskie czy wspólne założenia estetyczne, współczesność cechuje się pluralizmem postaw i strategii twórczych. Kompozytorzy sięgają zarówno po rozwiązania zakorzenione w tradycji, jak i po środki wyrazu wynikające z indywidualnych poszukiwań, często przekraczających granice stylów, gatunków i konwencji.

Współistnienie wielu nurtów estetycznych prowadzi do sytuacji, w której muzyka współczesna nie tworzy jednolitego obrazu, lecz raczej mozaikę różnorodnych języków muzycznych. Zjawisko to dotyczy zarówno sfery kompozytorskiej, jak i wykonawczej, gdzie interpretacja dzieła staje się istotnym elementem jego ostatecznego kształtu. W takim kontekście szczególnego znaczenia nabiera indywidualność twórcy oraz jego osobista droga artystyczna, kształtowana przez doświadczenia życiowe, środowisko kulturowe oraz praktykę wykonawczą. Muzyka współczesna coraz częściej funkcjonuje jako przestrzeń dialogu pomiędzy przeszłością a teraźniejszością, pomiędzy tradycją a nowymi formami ekspresji.

W tym wielowymiarowym pejzażu szczególną rolę odgrywają kompozytorzy, którzy nie identyfikują się jednoznacznie z głównym nurtem instytucjonalnym, lecz konsekwentnie rozwijają własną wizję artystyczną (Karol Szymanowski¹). Ich twórczość często powstaje poza centrami decyzyjnymi życia muzycznego, a mimo to posiada znaczną wartość artystyczną i wykonawczą. Tego rodzaju działalność wymaga nie tylko świadomości estetycznej, lecz także odwagi w podejmowaniu decyzji artystycznych oraz gotowości do dialogu z wykonawcami i odbiorcami.

Jednym z takich twórców jest Karol Borsuk – kompozytor, skrzypek, dyrygent i pedagog, którego działalność artystyczna od wielu dekad związana jest

¹ Bogusław Schaeffer, „Szymanowski, Karol”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. m–z, PWM, Kraków 1965, s. 241.

z Berlinem, przy jednoczesnym zachowaniu silnych więzi z polską kulturą muzyczną („Muzyka jest sztuką, stanowi zatem przejaw artystycznej działalności człowieka...”²). Jego droga artystyczna rozwijała się na styku dwóch przestrzeni kulturowych: polskiej i niemieckiej, co miało istotny wpływ na kształtowanie się jego języka muzycznego. Funkcjonowanie pomiędzy różnymi tradycjami estetycznymi oraz systemami edukacyjnymi pozwoliło kompozytorowi na wypracowanie indywidualnego stylu, który nie poddaje się łatwym klasyfikacjom.

Twórczość kompozytora kształtowała się równolegle z jego aktywnością wykonawczą, dyrygencką i pedagogiczną. Wieloletnia praktyka sceniczna oraz praca z muzykami i zespołami wpłynęły na sposób myślenia o muzyce jako o zjawisku dynamicznym, realizowanym w konkretnym akcie wykonawczym. Doświadczenie to znajduje bezpośrednie odzwierciedlenie w jego kompozycjach, które cechują się dbałością o idiomatykę instrumentalną, klarowność zapisu oraz komunikatywność przekazu muzycznego. Język muzyczny Borsuka charakteryzuje się równowagą pomiędzy przejrzystością formy a swobodą ekspresji, pomiędzy strukturą a narracją dźwiękową.

Istotnym aspektem jego twórczości jest jej zakorzenienie w doświadczeniu wykonawczym. Jako skrzypek i dyrygent posiada on głęboką świadomość możliwości i ograniczeń instrumentów, co przekłada się na sposób konstruowania partii solowych i zespołowych. Jego muzyka nie jest abstrakcyjną konstrukcją formalną, lecz wynika z praktycznego myślenia o dźwięku, artykulacji i frazie. Dzięki temu kompozycje te zachowują równowagę pomiędzy wymaganiami technicznymi a potencjałem ekspresyjnym, co czyni je atrakcyjnymi dla wykonawcy.

Pomimo bogatego i zróżnicowanego dorobku artystycznego Karola Borsuka, obejmującego liczne kompozycje solowe, kameralne oraz wokально-instrumentalne, jego twórczość pozostaje stosunkowo słabo opracowana w literaturze naukowej. Brakuje całościowych analiz poświęconych jego językowi muzycznemu, estetyce oraz miejscu, jakie zajmuje w kontekście współczesnej muzyki polskiej i europejskiej. Dotychczasowe wzmianki na temat działalności

² Zofia Lissa, *Zarys nauki o muzyce*, PWM, Kraków 1966, s. 9.

tego artysty mają najczęściej charakter fragmentaryczny i ograniczają się do not biograficznych, programów koncertowych lub omówień prasowych.

Ten brak badań jest szczególnie łatwy do zauważenia w przypadku twórczości altówkowej Karola Borsuka. Altówka, choć pozostaje wciąż w cieniu skrzypiec i wiolonczeli, przez ostatnie dekady zyskuje na znaczeniu. Współcześni kompozytorzy poszerzają jej możliwości techniczne i brzmieniowe, a jednocześnie wyznaczają wykonawcom nowe wyzwania interpretacyjne. To dotyczy także twórczości altówkowej Borsuka, który oferuje utwory o zróżnicowanym charakterze formalnym i ekspresyjnym. Mimo to wciąż pozostaje niemal całkowicie nieobecny w interpretacji muzykologicznej.

Brak pogłębionych opracowań dotyczących tej części dorobku kompozytora sprawia, że jego twórczość funkcjonuje głównie w obiegu wykonawczym, bez szerszego zaplecza analitycznego i interpretacyjnego. Taki stan rzeczy utrudnia włączanie tych utworów do repertuaru pedagogicznego oraz ogranicza ich obecność w programach koncertowych. Niniejsza rozprawa doktorska powstała jako odpowiedź na ten obszar niedostatecznie zbadany i stanowi próbę systematycznego opracowania twórczości Karola Borsuka ze szczególnym uwzględnieniem jej wymiaru altówkowego.

Celem podjętych badań jest nie tylko analiza zapisu nutowego, lecz także ukazanie twórczości tego artysty w kontekście praktyki wykonawczej oraz dialogu pomiędzy kompozytorem a wykonawcą. Takie ujęcie pozwala na pełniejsze zrozumienie jego języka muzycznego oraz na osadzenie analizowanych utworów w realnym kontekście artystycznym. Praca ta dąży do przybliżenia twórczości omawianego twórcy jako istotnego, choć dotychczas niedostatecznie rozpoznanego elementu współczesnej kultury muzycznej.

Cel pracy i zakres badań

Nadrzędnym celem niniejszej rozprawy jest przybliżenie postaci Karola Borsuka oraz jego twórczości szerszemu gronu odbiorców, w szczególności wykonawcom, pedagogom, badaczom i słuchaczom zainteresowanym muzyką współczesną. Praca podejmuje próbę ukazania jego dorobku nie tylko jako zbioru autonomicznych kompozycji, lecz jako spójnego świata artystycznego, wynikającego z określonej postawy twórczej, doświadczeń wykonawczych oraz konsekwentnie rozwijanego języka muzycznego. Istotnym założeniem autorki jest połączenie refleksji artystycznej z analizą naukową w taki sposób, aby obie te perspektywy wzajemnie się uzupełniały i prowadziły do pogłębionego poznania analizowanego materiału.

Realizacja celu pracy odbywa się poprzez stworzenie i udokumentowanie dzieła artystycznego w postaci nagrania fonograficznego, a także poprzez szczegółową analizę wybranych utworów kompozytora. Album³ *Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk* stanowi nie tylko dokumentację fonograficzną, lecz także rezultat wieloetapowego procesu badawczego, obejmującego analizę zapisu nutowego, pracę interpretacyjną oraz dialog z kompozytorem. Nagranie to pełni funkcję praktyczną i poznawczą, umożliwiając prezentację twórczości artysty w formie dostępnej dla szerokiego grona odbiorców.

Zakres badań został świadomie zawężony do wybranych utworów przeznaczonych na altówkę solo, na duet fletu i altówki oraz na kompozycję solową z towarzyszeniem chóru i orkiestry. Takie ograniczenie materiału badawczego umożliwia pogłębioną analizę języka muzycznego kompozytora w odniesieniu do konkretnych obsad wykonawczych, a jednocześnie pozwala ukazać różnorodność jego zamysłu kompozytorskiego. Altówka, jako instrument o szczególnym potencjale ekspresyjnym, stanowi w niniejszej pracy punkt odniesienia dla przemysłu nad relacją pomiędzy zapisem nutowym, brzmieniem i praktyką wykonawczą.

³ *Sounds of Expression – Joanna Filus-Olenkiewicz* (album), WSM Serpent, https://wsm.serpent.pl/sklep/eng/albumik.phpalb_id,79645, dostęp: 23.03.2026.

Do utworów solowych na altówkę analizowanych w rozprawie należą: *Kolding*, *Odessa*, *Scherz I*, *Scherz II*, *Fantazja d-moll*, *Fantazja Piccola*, *Kazimierz*, *Wolke 7*, *Erinnerung*, *April* oraz *Preludium a canzona*. Zestaw ten obejmuje kompozycje o zróżnicowanym charakterze formalnym i wyrazowym, od krótkich form miniaturowych po utwory o bardziej rozbudowanej strukturze. Analiza tych dzieł pozwala na ukazanie sposobu, w jaki Karol Borsuk operuje materiałem muzycznym, buduje napięcie formalne oraz kształtuje narrację dźwiękową przy użyciu ograniczonych środków instrumentalnych.

Każdy z analizowanych utworów solowych reprezentuje odmienny typ narracji muzycznej. W dziełach miniaturowych istotną rolę odgrywa koncentracja wyrazu oraz precyzyjne operowanie czasem muzycznym, natomiast w kompozycjach bardziej rozbudowanych widoczna jest tendencja do rozwijania motywów oraz do kontrastowania odcinków formalnych. Analiza tych utworów uwzględnia zarówno ich strukturę formalną, jak i aspekty wykonawcze, takie jak artykulacja, frazowanie, dynamika i agogika, które mają kluczowe znaczenie dla ostatecznego kształtu interpretacji.

Istotnym elementem zakresu badań są również kompozycje kameralne na duet fletu i altówki. Wśród nich znajdują się utwory *Mosaik*, *Pastorello*, *Goethe auf Tegel*, *Ave Maria*, a także cykle *3 Miniatury* oraz *3 Aquarelle*, jak również kompozycje *Bilder*, *Andante* i *Souvenir de Kazimierz*. Utwory te ukazują szczególne zainteresowanie kompozytora dialogiem instrumentalnym oraz relacją barwową pomiędzy instrumentami o odmiennym charakterze brzmieniowym. Omówienie duetów koncentruje się na sposobie prowadzenia głosów, równowadze pomiędzy partiami oraz roli faktury w budowaniu formy.

Kameralna twórczość Karola Borsuka pozwala na obserwację jego skłonności do kształtowania narracji muzycznej w oparciu o subtelne zmiany dynamiki, artykulacji i rejestru. W cyklach miniaturowych szczególnie wyraźna jest tendencja do kondensacji materiału oraz do operowania kontrastem w krótkich odcinkach czasowych. Badanie tych utworów umożliwia ukazanie specyfiki języka muzycznego kompozytora w kontekście współpracy dwóch równorzędnych instrumentów.

Szczególne miejsce w zakresie eksploracji zajmuje *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, reprezentująca nurt wypowiedzi monumentalnej w twórczości opisywanego twórcy. Pozycja ta pozwala na spojrzenie na jego język muzyczny

w kontekście dużej formy wokalnoinstrumentalnej, w której altówka pełni rolę solisty o znaczeniu dramaturgicznym i symbolicznym. Omówienie tej kompozycji obejmuje relację pomiędzy partią solową a zespołem, sposób kształtowania dramaturgii oraz funkcję warstwy chóralnej w strukturze dzieła.

Włączenie do zakresu badań utworu na altówkę, chór i orkiestrę umożliwia ukazanie skali twórczości Karola Borsuka oraz jego konsekwencji w traktowaniu altówki jako instrumentu solowego, odpowiedniego do pełnienia centralnej roli także w dużych formach. Dzieło to stanowi ważny punkt odniesienia dla refleksji nad miejscem altówki we współczesnej muzyce oraz nad możliwościami jej wykorzystania w kontekście symfonicznym.

Zakres badań zawiera tak analizę zapisu nutowego, jak i rozważania nad praktyką wykonawczą i procesem interpretacyjnym. Autorka zawiera w pracy własne doświadczenie wynikające z przygotowań i nagrań fonograficznych, umożliwiające spojrzenie na te dzieła z perspektywy wykonawcy. Tak materiał badawczy łączy teorię z praktyką artystyczną.

Podsumowując, celem i zakresem pracy jest pogłębiona analiza twórczości artysty na przykładach konkretnego instrumentarium i praktyki wykonawczej. Praca dąży do ukazania tej twórczości jako wartościowego i inspirującego obszaru współczesnej muzyki, który zasługuje na szersze zainteresowanie zarówno w środowisku artystycznym, jak i naukowym.

Geneza tematu i motywacje autorki

Wybór tematu niniejszej rozprawy nie wynika z abstrakcyjnych zainteresowań teoretycznych ani z potrzeby opracowania zagadnienia funkcjonującego już w obiegu naukowym, lecz stanowi bezpośredni skutek wieloletniego, konsekwentnie rozwijanego współdziałania artystycznego autorki z Karolem Borsukiem. Ta kooperacja, rozpoczęta w 2010 roku, miała charakter wielowymiarowy i obejmowała zarówno działalność koncertową, jak i pracę nad nowymi utworami, transkrypcjami oraz realizacją nagrań fonograficznych. Z biegiem lat relacja ta przekształciła się w dialog artystyczny, w którym praktykę wykonawczą stała się impulsem do pogłębionej refleksji nad twórczością kompozytora.

Bezpośredni kontakt z twórcą umożliwił poznanie jego muzyki nie tylko poprzez zapis nutowy, lecz także poprzez proces jej powstawania i kształtowania w praktyce wykonawczej. Udział w prawykonaniach oraz praca nad interpretacją nowych utworów pozwoliły na obserwację relacji pomiędzy intencją kompozytorską a jej realizacją dźwiękową. Doświadczenie to miało istotny wpływ na sposób postrzegania roli wykonawcy jako współinicjatora dzieła muzycznego, a także na rozumienie powiązań i zależności pomiędzy formą, brzmieniem i ekspresją.

Wieloletnia kreatywna kolaboracja artystyczna umożliwiła także stopniowe poznawanie języka muzycznego Karola Borsuka w jego różnorodnych odsłonach. Autorka miała okazję do obserwowania, w jaki sposób kompozytor rozwija swoje pomysły, jak reaguje na sugestie wykonawcze oraz jak kształtuje ostateczną wersję utworu w dialogu z muzykiem. Tego rodzaju doświadczenie, niedostępne w przypadku analizy twórczości historycznej, stanowi istotną wartość poznawczą i stało się jednym z kluczowych impulsów do podjęcia tematu rozprawy.

Istotnym czynnikiem motywującym do wyboru tematu była również obserwacja niskiej frekwencji utworów Karola Borsuka w repertuarze altówkowym w Polsce. Pomimo licznych wykonań koncertowych oraz nagrań, jego kompozycje nadal są mało znane szerszemu gronu odbiorców oraz w środowisku pedagogicznym. Zjawisko to wydaje się szczególnie wyraźne w kontekście

altówki, instrumentu, który przez długi czas pozostawał na marginesie repertuaru solowego, a dopiero w ostatnich czasach zyskał nowe znaczenie artystyczne.

Autorka jako czynna altowiolistka i pedagog, dostrzega potrzebę poszerzania repertuaru altówki o dzieła współczesne, które w sposób świadomy i idiomatyczny wykorzystują możliwości instrumentu. Twórczość Karola Borsuka wpisuje się w ten nurt, oferując utwory o zróżnicowanym stopniu trudności technicznej i wyrazowej, a jednocześnie zachowujące czytelność formy i narracji muzycznej. Włączenie tych kompozycji do praktyki wykonawczej i dydaktycznej może przyczynić się do wzbogacenia repertuaru oraz do zmiany postrzegania altówki jako instrumentu solowego.

Motywacją do podjęcia tematu była również potrzeba udokumentowania twórczości, która powstała na styku różnych tradycji kulturowych. Działalność omawianego artysty, rozwijająca się przez wiele lat w Berlinie, stanowi przykład twórczości emigracyjnej, funkcjonującej poza głównym nurtem instytucjonalnym w Polsce. Autorka dostrzega znaczenie tych dzieł dla współczesnej kultury muzycznej, zarówno w kontekście polskim, jak i europejskim, oraz potrzebę jej systematycznego opracowania.

Geneza tematu wiąże się także z osobistym doświadczeniem artystycznym autorki, która w trakcie swojej drogi zawodowej wielokrotnie spotykała się z trudnościami związanymi z doбором repertuaru współczesnego. Brak dostępnych opracowań, analiz oraz nagrań uniemożliwił wprowadzanie nowych utworów do programu koncertowego i dydaktycznego. Niniejsza rozprawa stanowi próbę odpowiedzi na te potrzeby poprzez stworzenie kompleksowego opracowania, łączącego analizę, interpretację i dokumentację fonograficzną.

Ważnym aspektem motywacji autorki była również chęć podjęcia refleksji nad rolą wykonawcy we współczesnym procesie twórczym. Współpraca z Karolem Borsukiem umożliwiła obserwację, w jaki sposób dialog pomiędzy kompozytorem a wykonawcą wpływa na kształt dzieła. Doświadczenie to stało się punktem wyjścia do rozważań nad współczesnym modelem relacji twórczej, w którym granice pomiędzy komponowaniem, interpretacją i realizacją wykonawczą ulegają zatarciu.

Geneza tematu rozprawy ma również wymiar praktyczny. Realizacja albumu fonograficznego *Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk* była naturalnym rozwinięciem wcześniejszych działań artystycznych i jednocześnie

inspiracją do ich pogłębionej refleksji naukowej. Praca nad nagraniem, wybór repertuaru oraz decyzje interpretacyjne stały się elementami procesu badawczego, który znalazł swoje odzwierciedlenie w niniejszej rozprawie.

Podsumowując, geneza tematu i motywacje autorki wynikają z połączenia wieloletniego doświadczenia artystycznego, potrzeby dokumentacji i popularyzacji twórczości Borsuka oraz chęci wniesienia wkładu w rozwój współczesnej literatury altówkowej. Rozprawa stanowi próbę połączenia analizy naukowej z praktyką wykonawczą w sposób odpowiadający specyfice doktoratu w dziedzinie sztuki oraz indywidualnej drodze artystycznej autorki.

Misja artystyczna i naukowa rozprawy

Poniższa praca ma charakter artystyczno-naukowy, co oznacza, że refleksja badawcza i działalność twórcza nie funkcjonują w niej jako dwa odrębne porządki, lecz wzajemnie się przenikają i uzupełniają. Punktem wyjścia dla takiego ujęcia jest przekonanie, że dzieło muzyczne nie istnieje wyłącznie jako zapis nutowy, lecz nabiera pełnego znaczenia dopiero w akcie wykonawczym. W związku z tym praktyka artystyczna została potraktowana jako równorzędne narzędzie poznawcze, a nie jedynie ilustracja wniosków teoretycznych.

Integralną częścią rozprawy jest dzieło artystyczne w postaci albumu *Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk*, wydanego przez Requiem Records (OPUS 116) 10 czerwca 2025 roku, zrealizowanego przez Grzegorza Steca i Jacka Sokołowskiego oraz nagranych w marcu 2024 roku w Koszalinie i Berlinie. Album ten nie pełni wyłącznie funkcji dokumentacyjnej, lecz stanowi efekt wieloetapowego procesu badawczego, obejmującego analizę zapisu nutowego, pracę interpretacyjną, dialog z kompozytorem oraz realizację nagrania fonograficznego. Każdy z tych etapów miał wpływ na ostateczny kształt dzieła i jednocześnie dostarczał materiału do refleksji naukowej.

Proces interpretacyjny, obejmujący decyzje dotyczące artykulacji, tempa, dynamiki, agogiki oraz kształtowania frazy, traktowany jest w niniejszej rozprawie jako świadome działanie badawcze. Wybory wykonawcze nie wynikają wyłącznie z intuicji artystycznej, lecz są efektem analizy struktury utworu, jego formy, faktury oraz idiomatyki instrumentalnej. Refleksja nad tymi decyzjami pozwala na głębsze zrozumienie języka muzycznego kompozytora oraz jego sposobu myślenia o relacji pomiędzy kompozytorem a wykonawcą.

Misja artystyczna pracy polega także na upowszechnianiu twórczości omawianego artysty poprzez jej profesjonalną dokumentację fonograficzną. Album *Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk* stanowi pierwsze tak obszerne wydawnictwo poświęcone jego muzyce, ze szczególnym uwzględnieniem utworów na altówkę. Nagranie to ma na celu nie tylko utrwalenie dzieł, lecz także ich udostępnienie szerszemu gronu odbiorców: wykonawcom, pedagogom, badaczom oraz słuchaczom zainteresowanym muzyką współczesną.

Istotnym aspektem misji artystycznej tej pracy jest również zwrócenie uwagi na potencjał altówki jako instrumentu solowego i kameralnego w muzyce XXI wieku. Twórczość Karola Borsuka ukazuje altówkę jako nośnik bogatej ekspresji, zdolny do realizowania zarówno form miniaturowych, jak i rozbudowanych narracji muzycznych. Poprzez analizę i wykonanie tych utworów praca przyczynia się do poszerzenia repertuaru altówkowego oraz do wzmocnienia pozycji tego instrumentu w praktyce wykonawczej.

Owa misja naukowa polega na włączeniu twórczości prezentowanego twórcy w obszar refleksji badawczej nad muzyką współczesną. Praca podejmuje próbę systematycznego opracowania jego dorobku w zakresie utworów na altówkę, co stanowi odpowiedź na zauważalny brak całościowych analiz tej twórczości w literaturze przedmiotu. Analiza dzieł, ich kontekstu powstania oraz języka muzycznego umożliwia osadzenie twórczości kompozytora w szerszym kontekście estetycznym i kulturowym.

Szczególne znaczenie ma ukazanie działalności Karola Borsuka jako artysty funkcjonującego pomiędzy dwiema przestrzeniami kulturowymi: polską i niemiecką. Jego wieloletnia aktywność artystyczna w Berlinie przyczyniła się do popularyzacji polskiej muzyki oraz do budowania relacji pomiędzy środowiskami muzycznymi obu krajów. Rozprawa podejmuje refleksję nad znaczeniem tego typu działalności dla współczesnej kultury muzycznej oraz nad rolą artysty-emigranta jako pośrednika pomiędzy różnymi tradycjami i krajami.

Metodologia badań pracy obejmuje również dokumentację kontekstu społecznego i kulturowego, w jakim powstawały analizowane utwory. Rozmowy z kompozytorem, analiza materiałów archiwalnych oraz refleksja nad okolicznościami powstania dzieł pozwalają na ukazanie ich jako odpowiedzi na konkretne doświadczenia, miejsca i wydarzenia. Taki sposób ujęcia twórczości umożliwia pełniejsze zrozumienie jej znaczeń pozamuzycznych i symbolicznych.

Dysertacja ta ma także wymiar pedagogiczny. Analizowane utwory, ze względu na swoją różnorodność formalną i techniczną, mogą stanowić wartościowy materiał dydaktyczny dla studentów altówki oraz muzyki kameralnej. Wskazanie ich potencjału edukacyjnego oraz możliwości wykorzystania w procesie kształcenia artystycznego stanowi jeden z praktycznych celów pracy.

Cel artystyczny i naukowy pracy realizuje poprzez chęć zbliżenia muzyki współczesnej do odbiorcy. Na podstawie własnych doświadczeń koncertowych,

autorka zaznacza rolę wykonawcy jako mediatora między kompozytorem a słuchaczem. Świadome kształtowanie interpretacji, kontekstualizacja utworów oraz refleksja nad ich przekazem mogą pomóc publiczności w otwarciu się na muzykę współczesną.

Podsumowując, celem doktoratu jest połączenie działalności artystycznej z refleksją naukową w sposób właściwy specyfice doktoratu w dziedzinie sztuki. Praca ma na celu nie tylko analizę i dokumentację twórczości Karola Borsuka, lecz także jej upowszechnienie, interpretację oraz osadzenie w szerszym kontekście kulturowym. Dzięki temu rozprawa stanowi zarówno wkład w badania nad muzyką współczesną, jak i realny impuls do dalszego funkcjonowania tej twórczości w praktyce wykonawczej.

Metodologia badań

Zastosowana w tej pracy metodologia została dobrana w sposób odpowiadający specyfice badań artystycznych, w których refleksja naukowa pozostaje w ścisłym związku z praktyką wykonawczą. Punktem wyjścia dla przyjętych metod badawczych jest założenie, że dzieło muzyczne nie funkcjonuje wyłącznie jako zapis nutowy, lecz jako struktura dźwiękowa realizowana w konkretnym akcie wykonawczym. Z tego względu metodologia pracy opiera się na połączeniu narzędzi analitycznych, badań źródłowych oraz doświadczenia artystycznego autorki, traktowanego jako istotny element procesu poznawczego.

Podstawowym narzędziem badawczym jest analiza muzyczna⁴, prowadzona z uwzględnieniem kilku komplementarnych perspektyw. Celem analizy formalnej jest opisanie struktury każdego z utworów, sposobu organizacji materiału dźwiękowego oraz relacji między częściami dzieła. Szczególny nacisk położono na formy miniaturowe, charakterystyczne dla pewnego obszaru twórczości Borsuka, a także na najbardziej rozbudowane konstrukcje formalne, w których na pierwszy plan wysuwają się narracja muzyczna i rozwój motywiczny.

Analiza harmoniczna skupia się na metodach budowania napięć i rozluźnień harmoniczych, relacjach między współbrzmieniami, a także na znaczeniu harmonii w budowaniu dramaturgii dzieła. W przypadku twórczości prezentowanego kompozytora analiza ta uwzględnia zarówno elementy zakorzenione w tradycyjnym myśleniu harmonicznym, jak i rozwiązania o charakterze bardziej swobodnym, wynikające z indywidualnej wrażliwości twórcy. Analiza fakturalna pozwala natomiast na określenie relacji pomiędzy głosami, sposobu prowadzenia linii melodycznych oraz roli poszczególnych warstw dźwiękowych w kształtowaniu całości brzmienia.

Istotnym aspektem analizy stylistycznej jest próba uchwycenia cech charakterystycznych języka muzycznego artysty, takich jak sposób kształtowania frazy, operowanie kontrastem, rola rytmu i artykulacji oraz relacja pomiędzy prostotą a złożonością środków wyrazu. Analiza stylistyczna nie ma na celu jednoznacznego zaklasyfikowania twórczości Borsuka do określonego nurtu

⁴ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975, s. 22–23.

estetycznego, lecz służy ukazaniu jej indywidualnego charakteru oraz miejsca w kontekście muzyki współczesnej.

Szczególną uwagę poświęcono idiomatyce altówki oraz relacji pomiędzy zapisem nutowym a praktyką wykonawczą. Analiza ta uwzględnia specyfikę instrumentu, jego możliwości brzmieniowe, rejestrowe i techniczne, a także sposób, w jaki kompozytor wykorzystuje te cechy w swoich utworach. W tym rozumieniu istotne znaczenie ma doświadczenie wykonawcze autorki, które pozwala na konfrontację zapisu nutowego z realnymi możliwościami interpretacyjnymi instrumentu. Refleksja ta obejmuje zagadnienia artykulacji, frazowania, dynamiki, agogiki oraz doboru środków technicznych.

Drugim ważnym elementem metodologii są badania źródłowe. Obejmują one analizę partytur autorskich, rękopisów oraz materiałów archiwalnych związanych z twórczością Karola Borsuka. Badania te pozwalają na prześledzenie procesu powstawania poszczególnych utworów, zmian wprowadzanych na etapie kompozycji oraz relacji pomiędzy pierwotną koncepcją a ostatecznym kształtem dzieła. Istotnym źródłem informacji są również rozmowy i wywiady przeprowadzone przez autorkę z kompozytorem.

Wywiady te traktowane są jako źródło pierwotne, umożliwiające rekonstrukcję okoliczności powstania utworów, inspiracji pozamuzycznych oraz intencji twórczych. Wypowiedzi twórcy pozwalają na lepsze zrozumienie jego sposobu myślenia o muzyce, relacji z wykonawcami oraz znaczenia, jakie przypisuje poszczególnym elementom dzieła. Zastosowanie tej metody badawczej ma szczególne znaczenie w kontekście badań nad twórczością współczesną, gdzie dostęp do autora i możliwość bezpośredniego dialogu stanowią istotną wartość poznawczą.

Integralną częścią metodologii jest proces artystyczny, obejmujący przygotowanie, wykonanie i nagranie dzieła. Praktyka wykonawcza traktowana jest w niniejszej rozprawie nie jako element ilustracyjny, lecz jako równorzędne narzędzie badawcze. Praca nad interpretacją utworów, decyzje dotyczące tempa, dynamiki, artykulacji oraz kształtowania frazy stanowią istotny element refleksji analitycznej. Nagranie fonograficzne pełni funkcję dokumentacyjną, ale jednocześnie umożliwia wielokrotny powrót do materiału dźwiękowego i jego analizę.

Zastosowana metodologia umożliwia wieloaspektowe spojrzenie na twórczość Karola Borsuka, łącząc perspektywę analityczną, wykonawczą i źródłową. Takie podejście pozwala na pogłębione poznanie analizowanego materiału oraz na ukazanie go w sposób adekwatny do specyfiki doktoratu artystycznego, w którym refleksja naukowa i działalność twórcza wzajemnie się przenikają i uzupełniają.

Praca doktorska została zaplanowana jako spójna całość, w której poszczególne części wynikają z siebie logicznie i prowadzą czytelnika od zagadnień ogólnych do szczegółowych analiz dzieła artystycznego. Całość obejmuje cztery rozdziały zasadnicze, zakończenie, bibliografię oraz rozbudowany aneks dokumentacyjny. Taki układ pracy umożliwia stopniowe wprowadzanie w problematykę badawczą, a jednocześnie pozwala na wyraźne oddzielenie refleksji biograficznej, analitycznej i metodologicznej.

Pierwszy rozdział poświęcony jest postaci Karola Borsuka i stanowi punkt wyjścia dla dalszych rozważań. Jego celem nie jest jedynie przedstawienie faktów biograficznych, lecz ukazanie drogi artystycznej kompozytora w szerokim kontekście jego działalności wykonawczej, pedagogicznej i dyrygenckiej. Przedstawione zostają tu kluczowe etapy w życiu Borsuka, otoczenie, w którym krystalizowały się jego fascynacje muzyczne, a także szlify zawodowe, jakie zdobył w Polsce i w Niemczech. Szczególny nacisk położono na aktywność artystyczną w Niemczech (która trwała wiele lat), a także wpływ wyjazdu z ojczyzny na jego twórczość. Wnioskiem, jaki kończy tę część, jest przekonanie, iż różnorodność doświadczeń muzycznych jest bazą dla jego języka kompozytorskiego, sposobu jego myślenia o formie i brzmieniu.

Drugi rozdział skupia się na twórczości kompozytora i poszukuje miejsca, jakie zajmuje ona w przestrzeni muzyki współczesnej. Jego celem jest wskazanie inspiracji *stricto* muzycznych, ale i tych niezwiązanych ściśle z muzyką, to jest literatury, sztuk wizualnych, historii czy osobistych doświadczeń życiowych. Także tutaj poddane analizie zostały kwestie dotyczące estetyki twórcy, jego relacji z tradycją oraz sposobu wykorzystania najnowszych środków wyrazu. Rozdział porusza również problem komunikatywności muzyki i jej odbioru przez publiczność, zwracając uwagę na rolę wykonawcy jako pośrednika pomiędzy kompozytorem a słuchaczem. Wnioski płynące z tej części wskazują na twórczość

Borsuka jako świadomy dialog z przeszłością, realizowany w sposób indywidualny i konsekwentny.

Trzeci rozdział stanowi zasadniczą część rozprawy i poświęcony jest opisowi dzieła artystycznego oraz szczegółowej analizie wybranych kompozycji. Celem tej części jest przedstawienie języka muzycznego Borsuka z perspektywy autorki, która jego interpretację opiera o własne doświadczenia wykonawcze. W rozdziale zawarte są analizy utworów solowych na altówkę, kompozycji kameralnych na duet fletu i altówki oraz dzieła solowego z towarzyszeniem chóru i orkiestry. Analizie zostały poddane: kontekst powstania każdego z utworów, forma, faktura, idiomatyka instrumentalna oraz relacja między zapisem nutowym a praktyką wykonawczą. Rozdział ten prowadzi do wniosku, że twórczość altówkowa Karola Borsuka posiada istotną wartość artystyczną, repertuarową i pedagogiczną, a jednocześnie stanowi ważny głos we współczesnej literaturze instrumentalnej.

Czwarty rozdział pracy koncentruje się na zagadnieniach metodologicznych i służy uporządkowaniu zastosowanego aparatu badawczego. Zawarto w nim omówienie metod analizy muzycznej oraz badań źródłowych, a także wskazano na znaczenie praktyki wykonawczej jako istotnego elementu procesu badawczego. Szczególną uwagę poświęcono roli dzieła artystycznego, rozumianego zarówno jako efekt przygotowań interpretacyjnych, jak i realizacji fonograficznej, które w ramach doktoratu artystycznego stanowią integralną część prowadzonych badań. Przyjęta perspektywa podkreśla specyfikę niniejszej rozprawy, w której działalność twórcza i refleksja naukowa pozostają ze sobą w ścisłej relacji, umożliwiając wieloaspektowe poznanie analizowanego materiału muzycznego.

Całość rozprawy zamyka zakończenie, w którym dokonano syntezy wniosków płynących z przeprowadzonych analiz oraz zrealizowanego dzieła artystycznego. Zestawienie tych dwóch obszarów pozwala na ukazanie ich wzajemnych zależności oraz potwierdzenie trafności przyjętych założeń metodologicznych. W zakończeniu wskazano również na znaczenie twórczości Karola Borsuka w kontekście współczesnej praktyki muzycznej, a także na potencjał jego kompozycji w zakresie dalszego wykorzystania wykonawczego i pedagogicznego.

Integralnym uzupełnieniem pracy jest obszerny aneks dokumentacyjny. Zawiera on materiały źródłowe, dokumentację nutową i fonograficzną, a także

wypowiedzi i opinie wybitnych muzyków oraz pedagogów. Aneks ten pełni funkcję archiwalną i dokumentacyjną, a jednocześnie stanowi punkt odniesienia dla przyszłych badań nad twórczością Karola Borsuka.

Muzyka współczesna to dziedzina, która nieustannie ewoluuje, poszukując nowych form wyrazu, technik i środków artystycznych. W kontekście tych zmian, twórczość polskiego kompozytora pochodzącego z Łukowa, wyróżnia się jako jedno z ciekawszych zjawisk na współczesnej scenie muzycznej. Borsuk, od 1981 roku mieszkający w Berlinie, łączy w swoich kompozycjach głęboko zakorzenioną tradycję polskiej muzyki z nowatorskimi i awangardowymi technikami kompozytorskimi, tworząc unikalne, fascynujące i inspirujące brzmienie.

Artysta urodził się w Łukowie, małym mieście w południowo-wschodniej Polsce, którego bogata historia i kultura miały znaczący wpływ na jego rozwój artystyczny. Od małego artysta był oczarowany muzyką. Pierwsze kroki stawiał w chórach i zespołach wokalnych, a tradycyjna edukacja muzyczna stała się podwaliną do rozwoju niezwykle wrażliwości muzycznej na rozmaite style muzyczne.

Do Berlina wyemigrował w 1981 roku, gdzie początkowo kontynuował naukę, by później rozpocząć profesjonalną karierę kompozytorską. Berlin zaś, miasto znane z bogatej tradycji artystycznej i kulturowej, stanowił dla niego stałe źródło niezwykle wartościowej inspiracji. To tutaj spotkał się z różnorodnymi wpływami muzycznymi, od awangardy po muzykę elektroniczną, które miały na niego duży wpływ.

Twórczość Karola Borsuka jest głęboko zakorzeniona w tradycji muzyki polskiej, ale jednocześnie otwarta na nowe prądy i kierunki we współczesnej muzyce. W swoich utworach często odwołuje się do dziedzictwa polskiej muzyki ludowej, która stanowi dla niego niewyczerpane źródło motywów i inspiracji. Melodie i rytmy ludowe są jednak przekształcane i adaptowane w taki sposób, że zyskują nową, unikalną formę.

Celem niniejszej pracy doktorskiej jest przedstawienie jego twórczości, która w kontekście współczesnej muzyki przeznaczonej na altówkę przedstawia się bardzo interesująco. W *Dziele artystycznym* zawarte są utwory skomponowane w oryginale na altówkę solo i w duecie ze skrzypcami i z fletem, oraz transkrypcje

utworów napisanych na skrzypce, dokonane przez autorkę niniejszej pracy przy udziale kompozytora. *Opis dzieła artystycznego* przybliży sylwetkę kompozytora i jego twórczość, podkreślając jego inspiracje, filozofię twórczą oraz miejsce w muzyce współczesnej. Opisuje proces komponowania, współpracę z innymi twórcami, a także wpływ jego dzieł na odbiorców. Wszelkie dane dotyczące biografii i twórczości Borsuka, idei jego pracy i życia pochodzą z osobistych rozmów autorki z kompozytorem. W pracy wzięła ona pod uwagę emocjonalny i społeczny wydźwięk jego dzieł, uwidaczniając ich znaczenie w kulturze. Utwory Borsuka są twórczą reakcją na współczesne wyzwania, łączącą sztukę z wartościami nieprzemijającymi. Krótka nota biograficzna została uzupełniona aneksem, zawierającym opinie wybitnych autorytetów o jego kompozycjach. Wnikliwe analizy nagranych na płycie utworów przedstawiają wieloaspektowo język muzyczny Borsuka. Praca omawia zagadnienia techniki kompozytorskiej, użytych środków wyrazu, elementów istotnych z punktu widzenia interpretatora. Osobisty kontakt z twórcą pozwolił na zamieszczenie informacji o okolicznościach powstania utworów. Złożone struktury harmoniczne i rytmiczne, nowatorstwo technik i form czynią muzykę Borsuka niezwykle dynamiczną i różnorodną. Kompozycje na altówkę świadczą o zrozumieniu specyfiki instrumentu i ukazują jego wyjątkowe brzmienie.

U podstaw zainteresowania twórczością Karola Borsuka leży znajomość autorki niniejszej pracy z kompozytorem, która trwa od roku 2010. Początkowo ograniczała się ona do wspólnego uczestnictwa w koncertach kameralnych, z czasem Borsuk rozpoczął komponowanie z myślą o autorce jako wykonawczynie. Regularne wykonywanie jego dzieł, praca nad transkrypcjami utwierdziły autorkę w przekonaniu, że twórczość altówkowa Karola Borsuka ze wszech miar zasługuje na przedstawienie jej w polskim środowisku muzycznym. Niniejsza praca doktorska powinna umożliwić zrozumienie jego muzyki i docenienie wkładu tego twórcy w muzykę współczesną, a być może zainspiruje ewentualnych wykonawców do dalszego zgłębiania jego działalności kompozytorskiej.

Rozdział I

Sylwetka Karola Borsuka: skrzypka, pedagoga, kompozytora i dyrygenta

Karol Borsuk urodził się 6 listopada 1949 roku w Łukowie⁵. Najwcześniejsze lata swojego życia, od narodzin do siedmiu lat, spędził w miłej i rodzinnej atmosferze. Jego ojciec pracował jako technik bezpieczeństwa (BHP) w Spółdzielni Spożywców. W wolnych chwilach zaś pisał wiersze i wspomnienia ze swojego dzieciństwa. Mama i ciocia zajmowały się domem, a wuj, absolwent szkoły organowej w Siedlcach, który pracował jako organista w małej miejscowości – Gręzówce, udzielał również w domu prywatnych lekcji gry na akordeonie. W tamtych czasach akordeon cieszył się większym zainteresowaniem niż obecnie.



Stefan Szyller – wuj, organista i prywatny nauczyciel muzyki na akordeonie. Archiwum kompozytora.

Wieczorami, po intensywnym dniu pracy, rodzina spotykała się przy stole, gdzie ciocia lub wujek zapalali lampę i wszyscy słuchali czytanych książek. Karol Borsuk pamięta szczególnie wzruszającą opowieść *Serce* Edmonda

⁵ Anna Kaczmarek, *Edukacja muzyczna w Polsce: historia i współczesność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020, s. 75–80.

De Amicisa. Wywarła na nim głębokie wrażenie. Losy opisanych rodzin i ich dzieci bardzo go wzruszyły i pozostały w pamięci do dnia dzisiejszego⁶.



Stefan Szyller – muzyk i organista oraz dyrygent chóru w Łukowie, lata 50.
Archiwum kompozytora.



Karol Borsuk. Archiwum kompozytora.

Po śmierci wuja mały Karol odziedziczył jego instrument salonowy – fisharmonię z około 1870 roku, która obecnie znajduje się w jego domu w Berlinie i na której w dalszym ciągu gra. W ich rodzinnym domu mieszkał także dyrektor

⁶ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 21–32.

szkoły muzycznej, Henryk Wiśniewski⁷. Głosy skrzypiec i dźwięki muzyki dobiegały zatem przez ścianę z sąsiedniego pomieszczenia, gdzie Wiśniewski ćwiczył na skrzypcach, przygotowując się do recitali lub nagrań w rozgłośni radiowej w Lublinie czy w Warszawie. Do tego mama Karola śpiewała w chórze, tata grał na banjo, a ciocia śpiewała w chórze. Wszyscy oni tworzyli bogate otoczenie muzyczne dla małego Karola.

Najważniejszym wydarzeniem we wczesnym życiu artysty było rozpoczęcie nauki w szkole muzycznej, która w tamtych czasach pełniła funkcję centrum kultury w rodzinnym miasteczku⁸. W pierwszym okresie nauki uczęszczał do klasy Andrzeja Gościłły⁹.

Przed przyjęciem do szkoły muzycznej miał miejsce nietypowy incydent w życiu młodego muzyka. Młody chłopak wybrał się z wujkiem na spacer. Na ich drodze zatrzymał się rower, na którym jechał mężczyzna z instrumentem. Okazało się, że jest to skrzypek Jan Miszczak, który zapytał chłopca, jaki instrument go interesuje. Nauczyciel ten, obserwując ruchy jego ręki, stwierdził, że skrzypce byłyby dla niego najlepszym wyborem. Karol Borsuk został zaproszony na egzamin do szkoły muzycznej, gdzie przekonał nauczyciela swoim zapałem i zdolnościami, co doprowadziło oficjalnie do przyjęcia go do klasy skrzypiec.

W rodzinie Borsuków miało miejsce jeszcze jedno zdarzenie związane z edukacją muzyczną. Starsza siostra Karola, Barbara, początkowo uczyła się gry na fisharmonii. Ostatecznie jednak podjęła naukę w klasie fortepianu pod opieką pani Wandy Studzińskiej.

Niestety po miesiącu okazało się, że instrument ten jest dla niej odpowiedni. Jednak dzięki pomocy profesora Lecha Miklaszewskiego, organizującego specjalne zajęcia dla niektórych uczniów z Łukowa, Barbara skutecznie rozwinęła umiejętności gry na fortepianie. Miklaszewski, choć mieszkał w Warszawie, dojeżdżał raz w tygodniu do Łukowa, aby udzielać Barbarze lekcji.

Uczniowie szkoły muzycznej w Łukowie zdobywali uznanie na różnych konkursach. Była tam również orkiestra, która odnosiła sukcesy, a ich nauczyciele

⁷ Mieczysław Mazurek, „Znaczenie rodzinnych tradycji muzycznych w kształtowaniu talentów: studium przypadku”, *Muzyka Polska* 2018, nr 4, s. 112–120.

⁸ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 60–71.

⁹ Jakub Wydra, „Historia Szkoły Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza w Łukowie”, *Przegląd Muzyczny* 2018, nr 3, s. 45–55; Anna Kaczmarek, op. cit., s. 72–80.

zajmowali wiodące miejsca w ogólnopolskich konkursach m.in. w konkursie akordeonistów we Wrocławiu¹⁰.

Równocześnie z nauką w szkole muzycznej, rodzeństwo uczęszczało do szkoły podstawowej, gdzie zdobywało ogólne wykształcenie. Ważnym elementem ich życia były również wizyty w bibliotece, gdzie spotykali się z panią Marią Kiernicką, żoną doktora Leona Kiernickiego, i uczestniczyli w spotkaniach bibliotecznych. Pomimo różnych trudności dzieciństwo Karola Borsuka było zatem pełne fascynujących wydarzeń związanych z edukacją i pasją do muzyki. Wspomnienia z dzieciństwa ukazują bogactwo związków i relacji powiązanych z muzyką. Spotkania muzyczne w domu państwa Kiernickich stanowiły ważną część tego okresu artysty. Były nie tylko możliwością do ukazania umiejętności muzycznych, ale również inspirującą chwilą, budującą przyjazną atmosferę wśród uczestników. Takie kameralne występy tworzą życie lokalnej społeczności. Pokoncertowe kolacje nadawały ciepłego charakteru tym chwilom i zacieśniały więź między uczestnikami. Był to nie tylko swoisty kurs umiejętności muzycznych, ale i czas budowania bliskiej relacji nauczyciel – uczeń.

Warto podkreślić, że takie wydarzenia miały znaczący wpływ na kształtowanie się tożsamości muzycznej i pasji młodego artysty oraz innych uczestników spotkań. Wspomnienia twórcy o przeżyciach związanych z grą na skrzypcach czy na akordeonie, czy też próby nauki tańca czardasza¹¹, tworzą kolorowy obraz tego, jak muzyka stała się nieodłączną częścią jego codziennego życia.



Karol Borsuk. Archiwum kompozytora.

¹⁰ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 81–88.

¹¹ Arthur David Jacobs, „Czardasz”, hasło w: *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Delta, Bydgoszcz 1993, s. 74.

Po wyjeździe Andrzeja Gościłło do Stanów Zjednoczonych Karol Borsuk kontynuował lekcje skrzypiec u Henryka Rick Wiśniewskiego¹², który był również kompozytorem, skrzypkiem i dyrygentem¹³.



Karol, Barbara i Marek Borsuk,
1958–1959 rok. Archiwum kompozytora.

Około 1963 roku Karol Borsuk rozpoczął edukację w gimnazjum im. Tadeusza Kościuszki w Łukowie. Młody artysta nie zerwał kontaktu ze szkołą muzyczną i swoimi rówieśnikami, ponieważ wielu z nich dostało się do tej samej szkoły, co i on. Utworzyli wspólnie zespół muzyczny Żaki. W skład zespołu wchodziły: dwie gitary (solowa i basowa), perkusja, saksofon, śpiew i fortepian. Karol Borsuk występował w zespole jako wokalista lub gitarzysta basowy, ucząc się gry na tym instrumencie na bieżąco. Zespół grał przeboje Czerwonych Gitar, Niebiesko-Czarnych¹⁴ i Czerwono-Czarnych¹⁵, utwory Stana Borysa¹⁶ oraz wielu innych artystów. Równolegle odbywały się koncerty w szkole muzycznej,

¹² „Wiśniewski Henryk”, hasło w: *Słownik muzyków polskich*, red. Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, PWM, t. 2 m–z, Kraków 1967, s. 286–287.

¹³ Henryk Wiśniewski, „Wspomnienia z nauczania muzyki: jak rozwijać młode talenty”, *Czasopismo Edukacja Muzyczna* 2019, nr 2, s. 67–74.

¹⁴ *Niebiesko-Czarni*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Niebiesko-Czarni>, dostęp: 23.03.2026.

¹⁵ *Czerwono-Czarni*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Czerwono-Czarni>, dostęp: 23.03.2026.

¹⁶ *Stan Borys*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, https://de.wikipedia.org/wiki/Stan_Borys, dostęp: 23.03.2026.

w których brał z powodzeniem udział. Grywał na skrzypcach lub na instrumencie dętym – sakshornie altowym¹⁷.



Festiwal Chóralny w Llangollen, Walia, 1975 rok. Archiwum kompozytora.

Koncerty z repertuarem muzyki młodzieżowej organizowane przez zespół Żaki odbywały się regularnie i trwały około godziny.

Zainteresowania historią sztuki pojawiły się u młodego Borsuka w siódmej lub ósmej klasie szkoły podstawowej. Jego rodzina miała kontakt z różnymi ludźmi, którzy byli nauczycielami w szkole i jednocześnie rodzicami dzieci, które przychodziły do wuja Karola Borsuka na prywatne lekcje instrumentu. Spotykali się w domach prywatnych, a podczas jednego z takich spotkań nauczycielka, profesor Karwowska, zwróciła się do niego słowami: „Karolku, ja mam tutaj coś dla ciebie, bardzo interesującą książkę¹⁸. Spróbuj ją przeczytać”. Była to *Sztuka cenniejsza niż złoto* Jana Białostockiego, opisująca historię sztuki europejskiej, od starożytności do połowy XX wieku. Profesor Karwowska wręczyła uczniowi od razu dwa tomy tej książki, a przeczytanie ich było ważnym wydarzeniem w powstawaniu nowej fascynacji młodego człowieka. Fascynacja sztuką zaczęła się także od „Tygodnika Ilustrowanego”¹⁹, który znajdował się w domu rodzinnym. To tam Borsuk po raz pierwszy oglądał czarno-białe zdjęcia zrobione w Wenecji

¹⁷ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 89–100; Kazimierz Sikorski, *Instrumentoznawstwo*, PWM, Kraków 1975, s. 183–185.

¹⁸ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 101–110.

¹⁹ *Tygodnik Ilustrowany*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, https://de.wikipedia.org/wiki/Tygodnik_Illustrowany, dostęp: 23.03.2026.

w 1924 roku. Był nimi zafascynowany. Zainteresowanie sztuką²⁰ pozostało artyście do dziś. Zgłębia ją sam dla siebie, jeżdżąc na różnego rodzaju wystawy, sympozja, wernisaże, koncerty, wykłady i inne wydarzenia z tym związane. Jest to bardzo ważny nurt w życiu tego artysty, równie istotny jak muzyka.

Po ukończeniu gimnazjum w Łukowie w 1968 roku Karol Borsuk podjął naukę w Szkole Muzycznej II stopnia im. Tadeusza Szeligowskiego w Lublinie i równocześnie rozpoczął studia w II Studium Nauczycielskim w Lublinie. W szkole muzycznej kontynuował naukę gry na skrzypcach pod okiem profesora Stanisława Włodarskiego, pierwszego koncertmistrza Filharmonii Lubelskiej. Wspierał rozmaite projekty muzyczne, grając w różnych zespołach, np. folklorystycznych, a także pracował jako muzyk w Zakładzie Doskonalenia Zawodowego dla dorosłych. Przez kilka lat pracował jako skrzypek i śpiewak w zespołach tańca ludowego w Lublinie, biorąc udział w licznych koncertach i festiwalach, między innymi z Zespołem Tańca Ludowego „Gaik” w Cieszynie oraz z Zespołem Tańca Ludowego UMCS we Wrocławiu podczas Festiwalu Kultury Studenckiej (około 1973 roku). Z biegiem lat jego fascynacja folklorem i różnorodnością muzyczną przerodziła się w udział w kolejnych projektach artystycznych związanych z tańcem ludowym²¹.

Wieloletnia fascynacja folklorem²² i heterogenicznością muzyczną znalazła swój wyraz w realizacji projektów takich, jak Taniec Ludowy. Odkrywanie nowych obszarów muzycznych, adaptacja do różnych stylów i uczestnictwo w projektach edukacyjnych stworzyły eklektyczny portret jego pasji muzycznej.



Karol Borsuk – grający na skrzypcach w zespole folklorystycznym, II Studium Nauczycielskiego w Lublinie, 1968–1969 rok. Archiwum kompozytora.

²⁰ Wendy Beckett, *Die Geschichte der Malerei. 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken* [Historia malarstwa. Osiem stuleci w 455 arcydziełach], konsultacja artystyczna: Patricia Wright, DuMont Buchverlag, Köln 1995.

²¹ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 111–120.

²² Bogusław Schaeffer, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, PWM, Kraków 1969, s. 46.

Barwne doświadczenia muzyczne Karola Borsuka, łączyły w sobie elementy nauki, współpracy z innymi muzykami, fascynację kulturą ludową i zaangażowanie w edukację muzyczną. Jego otwartość na różnorodne wyrażenia artystyczne kształtowała jego przyszłą tożsamość muzyczną.



Karol Borsuk – w II Studium Nauczycielskim, 1969 rok. Archiwum kompozytora.

W roku 1971 podjął studia na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej w Instytucie Wychowania Artystycznego w Lublinie, późniejszym Instytucie Sztuki. Tam miał okazję poznać profesora Adama Natanka, dyrektora Filharmonii Lubelskiej, który przyjął go do swojej klasy dyrygentury²³. Zajęcia z kompozycji odbywały się u kompozytora Mieczysława Mazurka. W międzyczasie Borsuk²⁴ zajmował się organizacją różnych koncertów, sam w nich grając i śpiewając, głównie w nurcie bigbitowym. Pracował również w Radiu Studenckim, które założył wspólnie z kolegą²⁵. Praca i praktyki w tej rozgłośni otworzyły przed młodym artystą drzwi do Polskiego Radia w Lublinie, gdzie z początku był praktykantem, a następnie został przyjęty do redakcji muzycznej. Recenzował koncerty, przeprowadzał wywiady z różnymi artystami oraz prowadził własne audycje muzyczne.

²³ *Historia Instytutu Sztuki na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2021, s. 40–45.

²⁴ Marek Dudek, *Adam Natanek. Człowiek – artysta – pedagog*, Lublin 2017, s. 151, 245–246.

²⁵ Anna Kaczmarek, op. cit., s. 130–142.

Tam też, w chórze, poznał Teresę Ewę Kwiatkowską z Ełku, która także studiowała w Instytucie Wychowanie Artystycznego. Ślub państwa Borsuków odbył się w 1976 roku, od tamtej pory tworzą nierozłączną oraz wspierającą się parę. To kolejny znaczący rozdział w życiu artysty.

W pierwszym roku akademickiej edukacji Borsuk związał się z Chórem Akademickim, prowadzonym przez Kazimierza Górskiego, specjalistę od muzyki dawnej.

Przez dwa lata Borsuk nie śpiewał w chórze, ale grał w Orkiestrze Kameralnej prowadzonej przez Mieczysława Pomorskiego. Wkrótce jednak wrócił do Chóru Akademickiego, który przejęła Jadwiga Czerwińska²⁶, wychowanka profesora Boka w Warszawie. Borsuk uważa, że to właśnie zaangażowanie w muzykę, zarówno w chórze, gdzie poznał się z żoną, jak i praca w orkiestrze sprawiły, że stał się muzycznie jeszcze bardziej aktywny.

W Chórze Akademickim miał możliwość poznać wielkie dzieła oraz szeroką literaturę muzyczną. Występował pod dyktando Adama Natanka²⁷, dyrektora Filharmonii Lubelskiej²⁸, czy drugiego dyrygenta Ryszarda Komorowskiego. Profesor Adam Natanek był również częstym gościem w ich chórze²⁹. Z uwagi na nieuleczalną chorobę dyrygentki chóru Jadwigi Czerwińskiej i jej odejście, poproszono Karola Borsuka o zastąpienie jej w pracy³⁰. Otrzymał oficjalne pismo z uczelni o przyznaniu mu kierownictwa artystycznego oraz stanowiska dyrygenta Chóru Akademickiego, podpisane przez ówczesnego rektora Wiesława Skrzydło³¹.

Karol Borsuk był aktywnie zaangażowany w życie muzyczne, nie tylko jako muzyk, ale także jako dziennikarz zbierający informacje do reportaży radiowych na temat rozmaitych koncertów. Przygotowywał relacje radiowe z koncertów, mając okazję poznać znakomitych muzyków. To była dla niego wielka inspiracja. Prowadził także klub studencki Remiza na ulicy im. Zana, gdzie organizował koncerty i inne wydarzenia muzyczne. Założył wspólnie z przyjaciółmi zespół jazzowy, w którym pełnił funkcję instrumentalisty – grał na sakshornie altowym.

²⁶ *Adam Natanek – portret artysty*, rozm. T. Ksińska-Falger, M. Dudek, 14. Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego, Lublin 2013, s. 6.

²⁷ Marek Dudek, op. cit., s. 245–246.

²⁸ *Filharmonia Lubelska – strona oficjalna*, <https://filharmonialubelska.pl>, dostęp: 23.03.2026.

²⁹ Marek Dudek, ibidem.

³⁰ Marek Dudek, op. cit., s. 151.

³¹ Marek Dudek, ibidem.

Uczestniczył w różnych festiwalach, zarówno lokalnych, jak i ogólnokrajowych, chociażby w Lubelskim Festiwalu Jazzowym, podczas którego odbywały się również koncerty kabaretowe Kabaretu Łoża 44, założonego przez Ireneusza Szymańskiego. Karol Borsuk miał przyjemność grać w tym składzie jako skrzypek, a Ireneusz Szymański pisał znakomite teksty i sam komponował do nich muzykę. Współpraca obejmowała także udział w festiwalach kabaretów studenckich w Krakowie.

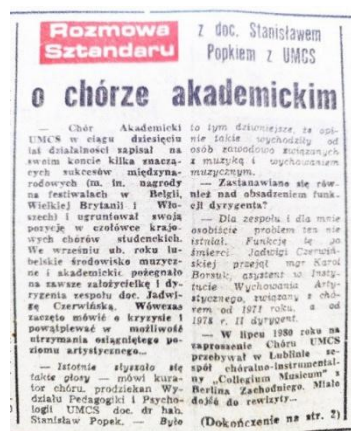
Po udanych koncertach w Berlinie w 1980 roku i znakomitych recenzjach w gazetach berlińskich, chór pod batutą Karola Borsuka został ponownie zaproszony na koncerty. Odbyły się one rok później, w grudniu 1981 roku – ostatni koncert miał miejsce 12 grudnia, w przeddzień wprowadzenia stanu wojennego w Polsce. Wówczas Karol Borsuk oraz część chóru zdecydowała się na pozostanie w Berlinie Zachodnim.



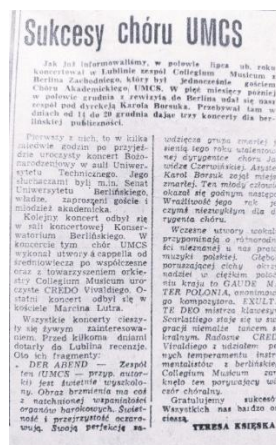
Profesor Stefan Stuligrosz i Karol Borsuk. Archiwum kompozytora.



Pierwszy zespół stworzony z członków Chóru Akademickiego. Archiwum kompozytora.



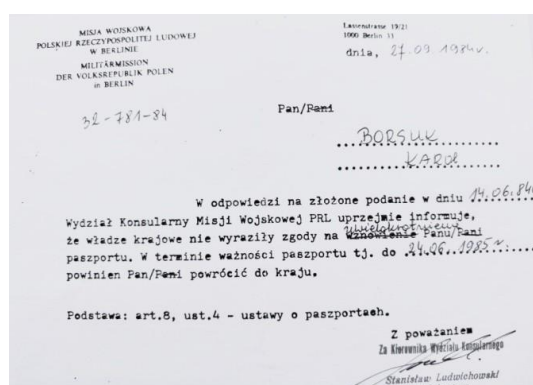
„Sztandar Ludu”, Lublin, 29.1.1981 r. Archiwum kompozytora.



„Kurier Lubelski”, Lublin, 28.1.1981 r. Archiwum kompozytora.



Recenzja występu Chóru Akademickiego, „Der Abend”, grudzień 1980 r. Archiwum kompozytora.



Odmowa wydania paszportu przez Konsularny Wydział Misji Wojskowej PRL-u w Berlinie Zachodnim. Archiwum kompozytora.

W 1982 roku twórca został skierowany przez profesora Ernsta Senffa na zajęcia i studia śpiewu solowego do Michaela Gottschalka. Te prywatne studia śpiewu trwały pięć lat.

Jeszcze w grudniu 1981 roku Borsuk nawiązał kontakt ze swoim przyjacielem z Lublina, skrzypkiem Edwardem Zbigniewem Zieńkowskim^{32,33}, członkiem Berlińskich Filharmoników, a następnie koncertmistrzem WDR Koeln oraz profesorem na Uniwersytecie Sztuki w Wiedniu. Dzięki niemu młody muzyk miał możliwość postawienia pierwszych kroków na berlińskich scenach oraz nawiązania cennych kontaktów artystycznych z Kammerchor Ernst Senff, Berliner Vokal Ensemble. Ponadto udzielał prywatnych lekcji skrzypiec. Praca z zespołami wokalnymi trwała do roku 1984, kiedy to Borsuk rozpoczął pracę

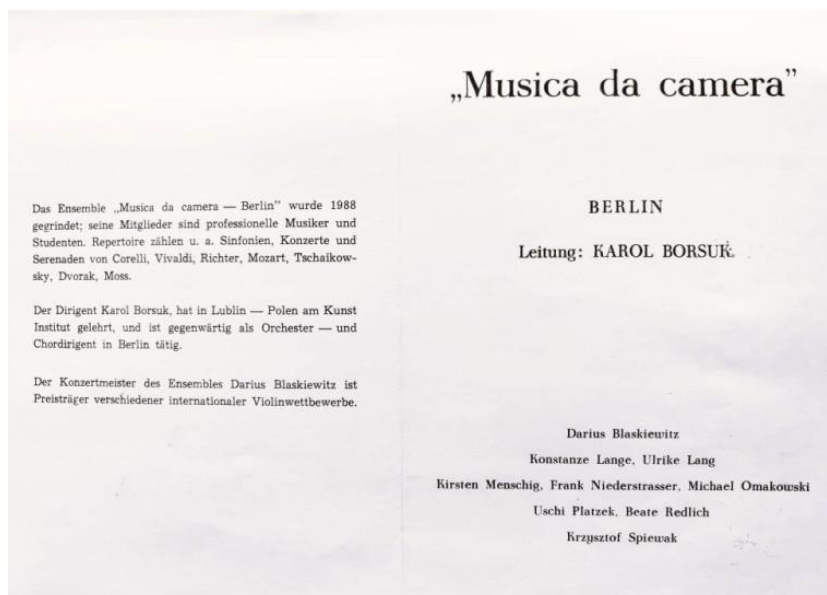
³² Zbigniew Edward Zieńkowski – historia mówiona, Teatr NN, <https://teatrnn.pl/historiamowiona/swiadkowie/zbigniew-edward-zienkowski/>, dostęp: 23.03.2026.

³³ Prof. Edward Zieńkowski, Wybitny Polak, <https://wybitnypolak.pl/pl/edycje-regionalne/austria/prof-edward-zienkowski>, dostęp: 23.03.2026.

w Musikschule w Neukoelln i równocześnie został dyrygentem Männer und Gemischter Chor Lichterfelde.

W 1985 roku został dyrygentem kolejnego chóru – Frauenchor Spandau. W 1986 roku zaczął równolegle pracę w Musikschule Reinickendorf jako nauczyciel skrzypiec oraz drugi dyrygent Symphonisches Ensembles Reinickendorf – SER. W 1987 roku artysta przejął funkcję zastępcy dyrektora Musikschule w Reinickendorf, co łączyło się z otrzymaniem pełnego etatu i tym samym rezygnacji z funkcji nauczyciela skrzypiec w Musikschule w Neukoelln.

Karol Borsuk pracował nie tylko w szkole muzycznej. Aktywnie działał, prowadząc ze skrzypkiem Dariuszem Blaskiewiczem zespół Musica da Camera.



Frauenchor Spandau, Orchestra Musica da Camera (Berlin),
dyr. Karol Borsuk, Åland's Organ Festival, Jomala Church, 26 czerwca 2005.
Archiwum kompozytora.

Ponadto zajmował się pracą artystyczną i prowadzeniem Polskiego Chóru – Auxilium, powstałego przy polskiej misji katolickiej. Z chórem tym realizował m.in. programy z dawną muzyką polską, współpracując z takimi zespołami jak: Camerata Nova ze Szczecina, Filharmonia Koszalińska oraz ze znanymi artystami z Polski: Grażyną Flicińską-Panfil i Markiem Perepeczką, z którym zrealizowane zostały m.in. poezje Karola Wojtyły czy *Sonety krymskie* Adama Mickiewicza³⁴.

³⁴ Maria Dernałowicz, *Adam Mickiewicz*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1972, s. 51–52.

Od drugiej połowy lat osiemdziesiątych Karol Borsuk bierze aktywny udział w życiu Berlina³⁵, realizując również duże projekty ze Związkiem Chórów Berlińskich, będąc członkiem jego rady muzycznej. W 1988 roku twórca był projektodawcą wielkiego koncertu plenerowego *Musik einer Sommernacht* przed Kongreshalle z udziałem carillonu. Muzyka do tego programu została skomponowana przez Piotra Mossa³⁶.

Intensywna praca w środowisku muzycznym w Berlinie doprowadziła w 1994 roku do pierwszego dużego koncertu w Konzerthaus w Berlinie. Na tym koncercie wykonany został utwór *Carmina Burana* Carla Orffa³⁷ z Orkiestrą Symfoniczną z Gdańska oraz polskimi solistami.



Hat bereits alle Sympathien auf seiner Seite: Karol Borsuk

Karol Borsuk – przedstawienie osoby kompozytora, „Stegltzer Anzeiger”, Berlin Zachodni, 1984 r. Archiwum kompozytora.

³⁵ Elke Kimmel, *West-Berlin. Biografie einer Halbstadt*, Ch. Links Verlag, Berlin 2018, s. 141–199.

³⁶ Marek Dudek, op. cit., s. 151, 245–246.

³⁷ Arthur David Jacobs, „Orff, Carl”, hasło w: *Słownik muzyczny*, op. cit., s. 247.



Program koncertu *Carmina Burana*, Berlin, 3.9.1994 r. Archiwum kompozytora.



Orkiestra Symfoniczna z Gdańska pod dyрекcją Karola Borsuka, Konzerthaus Berlin, 1995 r. Archiwum kompozytora.

W kolejnym, 1995 roku w Konzerthaus został wykonany koncert z muzyką rosyjską, m.in. *Aleksander Newski* oraz *Symfonia Klasyczna* Sergiusza Prokofiewa³⁸.

W 1996 roku został zaplanowany i wykonany koncert z muzyką włoską, na którym zabrzmiały dzieła Antonia Vivaldiego³⁹ *Gloria* i Gioachino Rossiniego *Stabat Mater*⁴⁰.

W następnych latach wykonywane były z wielkim powodzeniem kolejne koncerty, zainicjonowane oraz wykonane w różnych składach przy udziale samego Karola Borsuka. Opierał się on jednak, co jest godne zauważenia, na znakomitej polskiej obsadzie muzyków. Przy tej okazji należy zaznaczyć, że omawiany w tej pracy artysta promował nową muzykę oraz twórczość współczesnych kompozytorów, nie tylko polskich, jak Piotr Moss, ale także europejskich, takich jak Pierre Csillag, węgierski kompozytor mieszkający na stałe we Francji.

W latach dziewięćdziesiątych muzyk prowadził kursy na międzynarodowych kursach mistrzowskich, na których odbywały się zajęcia orkiestrowe oraz z muzyki kameralnej.

³⁸ Arthur David Jacobs, „Prokofiew, Sergiusz”, ibidem, s. 276.

³⁹ Maria Hanuszewska, „Vivaldi, Antonio”, hasło w: *1000 kompozytorów. Mały leksykon*, PWM, Kraków 1961, s. 118.

⁴⁰ Ibidem, s. 95.

Karol Borsuk nie planował własnej twórczości kompozytorskiej. Jednak w 2001 roku powstaje z okazji ślubu córki pierwsza kompozycja Karola Borsuka – *Andante*.

Od początku lat dziewięćdziesiątych twórca przebywał regularnie w Międzyzdrojach. Nawiązał kontakt z miejscowym proboszczem kościoła katolickiego, dr Marianem Wittlibem, który zaproponował mu bliższą współpracę. Efektem tego był pierwszy utwór na sopran, organy i orkiestrę: *Requiem Międzyzdrojskie*. Kolejną kompozycją było *Credo*, które weszło w skład *Mszy Międzyzdrojskiej*, nagranej i wyemitowanej w Telewizji Szczecin na początku 2000 roku. Prawykonanie utworu *Gloria* odbyło się w ramach koncertu jubileuszowego 8 czerwca 2024 roku. To najnowszy utwór kompozytora na dwa sopran, chór żeński, chór mieszany i orkiestrę.

Karol Borsuk poprzez swoją wieloletnią działalność artystyczną stał się ważną postacią w świecie muzycznym Berlina⁴¹, promując zarówno muzykę polską, jak i współczesne brzmienia europejskie.

⁴¹ Silke Kilimann, Ralf Knoller, Christian Nowak, *Berlin. Sehenswürdigkeiten, Kultur, Szene, Ausflüge, Tipps* [Berlin. Zabytki, kultura, scena, wycieczki, wskazówki], Trescher Verlag, Berlin 2014, s. 70–83.



Quo Vadis Karola Borsuka

Karol Borsuk jest wybitnym dyrygentem. Mieszka i tworzy w Berlinie. Kieruje dwoma chórami, występuje z orkiestrami Konzerthaus oraz Filharmonii Berlińskiej. Od jedenastu lat sam komponuje, inspirując się literaturą. Poza utworami skomponowanymi m.in. do wierszy Anny Achmatowej i Krzysztofa Aignera niedawno napisał kantatę w oparciu o słynną powieść Henryka Sienkiewicza „Quo Vadis”. Jak przyznaje, słowa wypowiedziane przez apostoła Piotra: „Quo Vadis, Domine” poruszyły go do tego stopnia, że stały się motywem przewodnim utworu. Z Sienkiewiczem łączy go ponadto miejsce urodzenia. Pisarz urodził się w Woli Okrzejskiej, znajdującej się na Ziemi Łukowskiej, tymczasem kompozytor pochodzi z samego Łukowa. Decyzja o napisaniu kantaty nie była przypadkowa. I choć dzieło ostatecznie zostało nazwane kantatą, sam autor przyznaje, że do końca nią nie jest i pozostaje pewną formą jego fantazji.

Oprócz niej Karol Borsuk stworzył także Mszę Międzyzdrojską oraz Requiem Międzyzdrojskie ku pamięci Władysława Ślusarskiego i Tadeusza Komara.

Dyrygent od ponad trzydziestu lat na stałe mieszka w Berlinie, ale jak mówił na antenie Funkhaus Europa, do Łukowa wraca z sentymentem. We wspomnieniach pozostały mu obrazy z dzieciństwa, nierozdzielnie związane z muzyką. Berlin traktuje jako swoją drugą ojczyznę i czuje się tu jak u siebie, choć ma wyłącznie polskie obywatelstwo. Przyznaje, że miasto stwarza mu wiele możliwości do działania. Poza tym mieszka tu część jego znajomych oraz rodzina, co sprawia, że do stolicy Niemiec wraca zawsze jak do siebie.

Rozmowa z muzykiem oraz inne elementy audycji do odsłuchania w wersji audio na naszej stronie www.funkhauseuropa.de, w zakładce „polski”.

Wywiad z Karolem Borsukiem,
„Kontakty”, czerwiec 2012 r. Archiwum kompozytora.



Plakat koncertu *Quo vadis, Domine?* – kantaty koncertowej na sopran solo, chór i orkiestrę Karola Borsuka, inspirowanej powieścią Henryka Sienkiewicza, który odbył się 9 czerwca 2012 roku w Konzerthaus w Berlinie pod kierownictwem muzycznym kompozytora. Archiwum kompozytora.

Rozdział II

Muzyka Karola Borsuka: poszukiwanie inspiracji, jej wpływ i rola we współczesnym świecie

Niezależnie czy Karol Borsuk pisze wiersz, czy stosuje inne środki wypowiedzi, niekoniecznie poetyckie, koncentruje się w pełni na swojej pracy. Mogą pojawiać się pewne impulsy, pomysły czy myśli, które skrupulatnie w różnych sytuacjach notuje. Często są to aforyzmy⁴², zdania⁴³ czy wypowiedzi tak inspirujące, że kompozytor sam je później rozwija. Niektóre z nich pojawiają się spontanicznie podczas podróży samochodem, a wtedy stara się zarejestrować te dźwięki czy melodie w umyśle. Mówi: „Najważniejsze w procesie twórczym jest uchwycenie pomysłu. To może być punkt wyjścia do dalszego rozwijania kompozycji lub dzieła artystycznego”⁴⁴.

Komponowanie jest procesem skomplikowanym i złożonym. Artysta komponuje niektóre fragmenty z łatwością, zwłaszcza gdy dostaje tekst słowny, nieistotne, czy jest to tekst po polsku, niemiecku czy po łacinie. Przykładem tutaj może być fragment utworu Tadeusza Różewicza⁴⁵. Niektóre fragmenty kompozycji powstają szybko, a inne, mimo że zaczynają się od pewnego motywu, mogą sprawiać trudność w rozwinięciu. Kompozytor często spędza całe dni na rozwijaniu motywów lub na próbie rozbudowy fraz muzycznych.

Bywa, że praca przychodzi mu z trudnością. Są utwory, które pisze się szybko i łatwo, jak na przykład *Fantazja d-moll* na skrzypce lub altówkę⁴⁶. Jednak bywają też momenty, gdy trzeba się mocniej zastanowić i pracować nad rozbudowaniem czy rozwinięciem motywu. Twórca miewał chwile, gdy dla rozluźnienia, w przerwie między zajęciami, brał skrzypce „do ręki” – tak

⁴² Lew Tołstoj, *Aforyzmy*, wybór, przekł. i wstęp M. Biernacka, A. Rażny, PIW, Warszawa 1978, s. 51.

⁴³ Adam Mickiewicz, *Myśli, zdania i uwagi*, wybór, oprac. i wstęp, K. Leżeńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000, s. 37.

⁴⁴ Wypowiedź Karola Borsuka udzielona Joannie Filuś-Olenkiewicz podczas autorskiego wywiadu w Berlinie w 2024 roku.

⁴⁵ Mowa o wierszu *Rawennę dziś widziałem* Tadeusza Różewicza, opublikowanym w czasopiśmie *Teksty Drugie* w 2000 roku.

⁴⁶ Witold Kandulski, *O formach muzycznych*, Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1970, s. 152–153.

napisał kilka większych fragmentów. Na tej bazie powstawały dalsze motywy i ostatecznie cały utwór solowy.

W przypadku niektórych tekstów, takich jak Hermanna Hessego⁴⁷, Cypriana Kamila Norwida czy Tadeusza Różewicza, natychmiast po ich przeczytaniu pojawiają się pomysły muzyczne. Zdarzają się jednak i takie chwile, gdy coś się zaczyna, ale potem przychodzi moment zatrzymania się i kompozytor musi się zastanowić, jak dalej poprowadzić utwór. To proces, który może wymagać czasu, analizy i refleksji nad tym, jak kontynuować komponowanie czy poprowadzić dalszą linię melodyczną.

Wspomnienia i refleksje o wieloletniej współpracy z przyjacielem kompozytora, Piotrem Mossem, są częścią inspiracji w twórczości Karola Borsuka. Piotr Moss jest znakomitym kompozytorem, studiował u profesora Piotra Perkowskiego⁴⁸, Krzysztofa Pendereckiego⁴⁹ oraz zdobył wykształcenie muzyczne u Nadii Boulanger w Paryżu⁵⁰. Jego przyjaźń z Karolem Borsukiem rozwinęła się od spotkania w Berlinie i trwa do dziś. Piotr Moss⁵¹ skomponował dla Karola Borsuka wiele utworów na różne konfiguracje wykonawcze, w tym także większe dzieła, takie jak *Uwertura* na vibraslap (instrument perkusyjny). Współpraca obu muzyków przynosiła zawsze satysfakcjonujące efekty, a umiejętności instrumentacyjne i zdolności kompozytorskie Piotra Mossa niezmiennie Karolowi Borsukowi imponowały.

⁴⁷ *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* [Historia literatury niemieckiej. Od początków do współczesności], red. W. Beutin i in., J.B. Metzler, Stuttgart 1989, s. 364.

⁴⁸ Bogusław Schaeffer, „Perkowski Piotr”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2, M–Z, PWM, Kraków 1965, s. 103.

⁴⁹ Ewa Solińska, *W salonie muzycznym. Wywiady*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1986, s. 37.

⁵⁰ Grzegorz Michalski, Ewa Obniska, Tadeusz Ochlewski, Henryk Swolkień, Jerzy Waldorff, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Interpress, Warszawa, s. 135–136, 138.

⁵¹ *Sto lat muzycznej emigracji: kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)*, wg koncepcji Marleny Wieczorek, red. nauk. Beata Bolesławska-Lewandowska, Małgorzata Gamrat, Magdalena Nowicka-Ciecierska, Marlena Wieczorek, Beginning creative Collaboration Agency, Warszawa 2019.



„Kurier Polonica”, grudzień 2000 r.
Archiwum kompozytora.



Duet na dwoje skrzypiec Piotra Mossa –
utwór z 1994 roku dedykowany
Karolowi Borsukowi. Archiwum
kompozytora.



Karol Borsuk, Piotr Moss i Tomasz
Tomaszewski, Filharmonia Berlińska,
„Chorspiegel”, 2020 rok. Archiwum
kompozytora.

Pierwszy utwór Borsuka powstał podczas podróży samochodem w 2001 roku. Utwór ten to niewielkich rozmiarów *Andante*, które dedykował swojej córce

z okazji jej ślubu⁵². W oryginale utwór skomponowany był na dwoje skrzypiec z akompaniamentem fortepianu lub organów. Wówczas jeszcze artysta nie myślał o rozpoczęciu działalności kompozytorskiej.

Kontynuacja procesu komponowania nadeszła w Międzyzdrojach, gdzie powstały pierwsze motywy z refrenu *Requiem Międzyzdrojskiego*. Wtedy, podczas mszy poświęconej zmarłym tragicznie polskim olimpijczykom (Tadeuszowi Ślusarskiemu i Władysławowi Komorowskiemu) kompozytor usłyszał dźwięki, które stały się załącznikiem tego utworu. Jest to około dziewięciominutowe dzieło na sopran solo, orkiestrę smyczkową, organy, fortepian i flet.

Następnie pojawiły się kolejne utwory: *Msza Międzyzdrojska*, *Credo* (utwór około dwudziestominutowy) oraz *Gloria*, które były wprowadzone do liturgii miejscowego kościoła, ale też wielokrotnie wykonywane jako samodzielne kompozycje.

W ten właśnie sposób komponowanie stało się naturalnym rozwinięciem działalności muzycznej Karola Borsuka, wynikającej z inspiracji i chęci wyrażenia siebie poprzez tworzenie.

Muzyka jest dla Karola Borsuka wyzwoleniem uczuć i myśli. Ale muzyka nie jest jedynym ważnym elementem w życiu artysty. Równie istotnym elementem jest sztuka, zwłaszcza studiowanie jej historii. W życiu kompozytora ważną rolę odgrywa również stały kontakt z dziełami artystycznymi w muzeach i na wystawach oraz zainteresowanie innymi dziedzinami – szczególnie architekturą. To pasja rozwinęła się po lekturze książki profesora Jana Białostockiego *Sztuka cenniejsza niż złoto*⁵³, którą przeczytał, mając trzynaście – czternaście lat. Ta lektura wciągnęła go w świat sztuki i stała się dla niego inspiracją do dalszego zgłębiania tematu. Inną inspirującą pozycją było dzieło *Wieczory florenckie* Juliana Klaczki.

Muzyka jest dla Karola Borsuka bardzo ważna. Nie wyobraża sobie dnia bez dotknięcia skrzypiec, nawet jeśli to tylko sprawdzenie fragmentu utworu. Sprawia mu to radość i stanowi integralną część jego życia.

⁵² *Andante* zostało zarejestrowane w dziele artystycznym niniejszej pracy doktorskiej w wersji na flet i altówkę.

⁵³ *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich. Wystawa poświęcona pamięci Jana Białostockiego*, oprac. i red. katalogu Anna Kozak i Antoni Ziemia, Muzeum Narodowe w Warszawie, marzec–maj 1999.

Poza muzyką zainteresowania Karola Borsuka ewoluują z biegiem lat. Zafascynowany był różnymi okresami w historii sztuki, takimi jak renesans czy ekspresjonizm. Jego fascynacje obejmowały również dzieła jubilera Petera Carla Fabergé, twórcy unikatowych dzieł jubilerskich, co jest dla niego kolejną inspiracją w jego kompozycjach. Przykładem jest tutaj utwór *Fabergé*. Podstawą melodyki w dziele są litery nazwiska wybitnego złotnika: F A B E Re G É. Artysta przechodzi przez różne okresy zainteresowań, a literatura odgrywa w nich szczególną rolę: dzieła Hermanna Hessego czy literatura rodzinna Heinricha i Thomasa Mannów kształtowały jego artystyczne rozumienie sztuki aż do dzisiejszych czasów. W muzyce sakralnej opiera się na tekstach mszy łacińskiej, psalmów oraz myśli religijnych, wykorzystując fragmenty liturgiczne. Natomiast w muzyce świeckiej sięga po teksty wybitnych poetów, myślicieli i filozofów, takich jak Cyprian Kamil Norwid, Tadeusz Różewicz, Henryk Bereska, Hermann Hesse⁵⁴, Friedrich Wilhelm Nietzsche⁵⁵, Aleksander von Humboldt, Johann von Goethe, Sokrates⁵⁶ czy Seneka.

Ciągle pojawiają się pewne dziedziny sztuki, które uważa za fascynujące, nawet jeśli są niszowe. To zainteresowanie różnymi aspektami sztuki jest dla artysty⁵⁷ bardzo istotne.

Kompozycje twórcy można zakwalifikować do gatunku muzyki współczesnej, która czerpie z dorobku minionych epok – jego utwory są bardziej klasyczne niż nowoczesne. Kompozytor stara się budować motywy i frazy, biorąc pod uwagę odbiorcę. Nie tworzy muzyki jedynie dla siebie, uważa, że powinna ona dotrzeć do słuchacza, inaczej traci sens.

Jego kompozycje opierają się na klasycznych wzorcach strukturalnych, zarówno pod względem przebiegu utworu, jak i elementów melodycznych czy harmonicznym. Stara się również używać brzmień, które sprawiają, że muzyka brzmi tak, jak powinna brzmieć w XXI wieku, unikając jednocześnie utraty klasycznego charakteru.

⁵⁴ Hermann Hesse, w: Wolfgang Beutin i in., *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* [Historia literatury niemieckiej. Od początków do współczesności], red. Wolfgang Beutin i in., J.B. Metzler, Stuttgart 1989, s. 531.

⁵⁵ Friedrich Nietzsche, w: Richard David Precht, *Erkenne die Welt. Eine Geschichte der Philosophie*, Bd. 1: *Antike und Mittelalter* [Poznaj świat. Historia filozofii. T. 1: Starożytność i średniowiecze], Wilhelm Goldmann Verlag, München 2015, s. 14, s. 18–19.

⁵⁶ „Sokrates”, w: Jacoby Edmund, *50 Klassiker Philosophen. Denker von der Antike bis heute*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2003, s. 22.

Jedną z jego ulubionych form wypowiedzi artystycznej to eksperyment brzmieniowy, czyli pisanie na fortepian i organy. Mimo że sam nie jest pianistą, granie na fortepianie dostarcza mu wiele radości. Współpraca z różnymi instrumentalistami, skrzypkami czy altowiolistami również sprawia, że komponowanie nabiera dla niego dodatkowego wymiaru.

Współpracuje z różnymi wykonawcami, aby dowiedzieć się, jakie są ich preferencje i co w ich wykonaniu brzmi najlepiej. Jednak ostatecznie kompozycje kompozytora są wyrazem jego własnego punktu widzenia i osobistych fascynacji. Przyjaźń i współpraca z Piotrem Mossem⁵⁸ z pewnością miały wpływ na twórczość Karola Borsuka. Ci dwaj twórcy nieustannie wymieniają się uwagami w kwestiach artystycznych. Piotr Moss jest nie tylko przyjacielem Borsuka, ale i inspiracją, której echa możemy odnaleźć w kompozycjach tego ostatniego. Wspólne przedsięwzięcia, jak choćby *Musik einer Sommernacht*, skomponowane i wykonane w 1988 roku w Tiergarten w Berlinie, czy wiele innych dzieł zamówionych i zrealizowanych wspólnie, tworzą barwną opowieść o ich artystycznej współpracy. Ta znajomość inspirowała kompozytora do dalszych twórczych poszukiwań. Msza *Spandau* Piotra Mossa i *Duety na dwoje skrzypiec* jego autorstwa (napisane w Paryżu i dedykowane Karolowi Borsukowi) są swoistym uhonorowaniem ich relacji.

Powyższe utwory kompozytor z uczniami często zresztą wykonują w trakcie lekcji i koncertów. Podczas wspólnych koncertów i nagrań obaj kompozytorzy wciąż wymieniają się pomysłami i doświadczeniami twórczymi. Obopólne wsparcie i profesjonalizm w podejściu do tematu mają istotny wpływ na ich twórczość. Energia, którą się wymieniają, sprawia, że powstają coraz bardziej różnorodne i inspirujące kompozycje.

Celem Borsuka nie jest sława czy znacząca pozycja w świecie artystycznym, ale to, aby jego twórczość była zrozumiała dla odbiorców. Ma także nadzieję, że wzbogaci polską scenę muzyczną i będzie inspiracją dla innych twórców. Karol Borsuk cieszy się z każdej okazji do współpracy i dzielenia się swoją pasją z innymi.

Muzyka współczesna bywa czasem spychana na margines zainteresowań publiczności, jednak kompozytor z nadzieją patrzy w przyszłość. Każdy słuchacz

⁵⁸ Piotr Moss, PWM, https://pwm.com.pl/en/kompozytorzy_i_autorzy/5095/piotr-moss/index.html, dostęp: 23.03.2026.

ma prawo do swojego wyboru i dla Borsuka ważne jest, „aby szanować różnorodność w świecie muzycznym”.

Karol Borsuk interesuje się muzyką współczesną od lat. Nie jest krytykiem muzycznym i nie ocenia, czy coś jest dobre, czy złe. Wybiera to, co go inspiruje, i stara się zrozumieć muzykę współczesną, uczestnicząc w koncertach i poznając nowe utwory. W ten sposób stara się zdobywać nowe doświadczenia i zrozumieć różnorodność tego gatunku. To, co dla jednego może być trudne do zrozumienia, dla innego może być fascynującym wyzwaniem. Każdy twórca ma swój cel i przesłanie, a kompozytor szanuje różnorodność i bogactwo współczesnej sztuki muzycznej. Jego podejście opiera się na otwartości i gotowości do odkrywania nowych dźwięków, nawet jeśli nie zawsze musi wszystko rozumieć czy lubić. Każdy ma własny świat dźwięków, którym się oddaje, i twórca docenia tę różnorodność. Jest przekonany, że zestawienie muzyki współczesnej z klasyczną może przynieść interesujące rezultaty. To, czy publiczność będzie zainteresowana, zależy często od sposobu, w jaki program jest prezentowany i komunikowany. Dobrze przemyślane koncerty mogą przyciągnąć różnorodną widownię, nawet jeśli zawierają utwory skrajnie nowoczesne. Ważne jest również stopniowe wprowadzanie słuchaczy do nowych dźwięków i stylistyk, aby zniwelować ewentualny opór czy niechęć.

Według Borsuka warto eksperymentować i budować programy koncertowe w taki sposób, który pozwoli publiczności odkrywać różne aspekty muzyki, łącząc tradycję z nowoczesnością. To może pomóc w zwiększeniu zainteresowania muzyką współczesną i pokazaniu, że jest ona ciekawym i rozwijającym się obszarem sztuki.

Co do przyszłości, kompozytor ma nadzieję, że z biegiem czasu i rosnącym zainteresowaniem muzyką współczesną publiczność będzie bardziej otwarta na nowatorskie brzmienia i kreatywne podejścia kompozytorów. Ważne jest, aby kontynuowali eksplorację różnych form muzycznych i starali się zrozumieć, jak muzyka współczesna może być inspirująca i ekscytująca dla różnych grup słuchaczy.

Muzyka powinna oddziaływać indywidualnie na każdego słuchacza – stanowi to jej wyjątkową zaletę. Zarówno piosenki, przeboje, jak i kompozycje muzyki klasycznej mają potencjał wpływu na ludzi, którzy zechcą zaakceptować je jako coś osobistego lub odwołującego się do ich własnych doświadczeń.

To, co robi Karol Borsuk, może wpłynąć na jednostkowego słuchacza. Chociaż nie jest w stanie przekształcić całego społeczeństwa, jego podejście do muzyki jest takie, iż stara się dotrzeć do każdej osoby w sposób indywidualny. Czasem tłumaczy pewne aspekty utworów przed wykonaniem, aby pomóc publiczności zrozumieć i docenić nowe brzmienia. Wierzy, że muzyka ma moc dotarcia do serca każdego, nawet bez słów. To dla niego najważniejsze. Tłumaczenie kontekstu kompozycji pozwala na lepsze zrozumienie intencji twórczych, inspiracji oraz wyzwań, z jakimi musieli zmierzyć się artyści, tworząc nowe dzieła. W trakcie koncertów Karol Borsuk stara się nie tylko prezentować muzykę, ale także tłumaczyć ją i dzielić się anegdotami związanymi z danym utworem. To pozwala słuchaczom spojrzeć na dzieło z różnych perspektyw i może skłonić do refleksji. Muzyka współczesna często jest pełna nowatorskich pomysłów i eksperymentów dźwiękowych, a zrozumienie ich kontekstu może sprawić, że staje się bardziej dostępna i fascynująca dla publiczności.

Chociaż nie każdy natychmiast zachwyci się współczesnymi eksperymentami muzycznymi, kompozytor jest przekonany, że stopniowe zaznajamianie się z tym światem poprzez tłumaczenie, rozmowy i otwartą komunikację z publicznością może przyczynić się do zwiększenia zainteresowania i zrozumienia muzyki współczesnej. Wymaga to oczywiście przestrzeni czasowej, ale zdaniem Borsuka otwarcie się na nowe dźwięki może nie tylko edukować słuchacza, ale inspirować go i być dla niego wysoce satysfakcjonujące.

Podczas pisania konkretnego utworu pojawiają się różne, bywa, że mocno przypadkowe pomysły, które kompozytor zapamiętuje i zapisuje. Struktura i interwały, które ujawniają się w trakcie pracy, pomagają mu zbudować fundamenty utworu. Inspiracją często bywają krajobrazy czy zdarzenia, które Borsuk kojarzy z konkretnymi dźwiękami.

Gdy komponuje, czasem korzysta z fortepianu, co pomaga mu lepiej zrozumieć harmonie i akordy. Pojawiające się motywy, czasem zainspirowane wspomnieniami lub sytuacjami życiowymi, kształtują strukturę utworu. Elementy te mogą również skłonić go do sięgnięcia po różne instrumenty czy techniki muzyczne.

Co do odbioru publiczności, kompozytor uważa, że istnieją różne sfery wpływu muzyki. Nie zawsze przewiduje, która grupa odbiorców bardziej doceni konkretny utwór. Każdy z nich ma swoisty, oryginalny charakter, który mówi

do rozmaitych odbiorców w inny sposób, często pozostawiając interpretację słuchaczom.

Także poprzez elementy ilustracyjne kompozytor przenosi odbiorców w nowe rejony. Łączy aspekty muzyczne i narracyjne, dzięki czemu utwór staje się bardziej dostępny i ciekawy dla różnych grup odbiorców.

Podsumowując – komponowanie to dla artysty mieszanina inspiracji, impulsu twórczego i eksperymentowania, a odbiór dzieła jest z znaczącym stopniem uzależniony od indywidualnych predyspozycji słuchacza.

Muzyka współczesna XXI wieku ma ogromne znaczenie dla każdego z nas, zarówno z kulturowej, jak i osobistej perspektywy. Jest nośnikiem aktualnych tendencji, wyzwań społecznych i doświadczeń, co pozwala nam zrozumieć i odnaleźć się w dzisiejszym świecie. Dlatego propagowanie takiej muzyki, zwłaszcza przez artystów, którzy wykonują utwory takich kompozytorów jak Karol Borsuk jest wartością samą w sobie.

Rozdział III

Opis dzieła artystycznego

3.1. Utwory solowe na altówkę

Część solowych dzieł, zawartych w dziele artystycznym niniejszej pracy doktorskiej, powstała w pierwotnej wersji na skrzypce⁵⁹. Są to *Scherz I*, *Scherz II*, *Fantazja d-moll Kazimierz*, *Wolke 7 / Chmura 7*, *Erinnerung*, *April*. Autorka niniejszej pracy doktorskiej dokonała transkrypcji na altówkę tych utworów we współpracy z kompozytorem. Utwory skomponowane przez Karola Borsuka na altówkę były pisane z myślą o autorce jako wykonawczyni: *Kolding* i *Odessa* powstały jako pierwsze, następnie *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę – opatrzona dedykacją dla autorki. Ponadto przeznaczone oryginalnie na altówkę są *Piccola Fantasia* i *Preludium a canzona*.

Dzieła kameralne: *Mosaik*, *Bilder*, *Goethe auf Tegel*, *Pastorello*, *Ave Maria*, *Andante*, *Souvenir de Kazimierz* przeznaczone były na duet skrzypiec i altówki. Transkrypcji⁶⁰ na flet i altówkę dokonano z inicjatywy autorki, przy współpracy z Karolem Borsukiem. Utwory w oryginale przeznaczone na flet i altówkę – *3 Miniatury* i *3 Aquarelle* – powstały dla zespołu Duo de Soleil, którego członkiniami są altowiolistka Joanna Filuś-Olenkiewicz i flecistka Cornelia Gehlmann-Dinca.

⁵⁹ Wolfram Goertz, Reiner Luyken, *Yehudi Menuhin. Leben und Musik* [Yehudi Menuhin. Życie i muzyka], Die ZEIT Klassik-Edition, t. 1, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg 2006, s. 11, 17–19.

⁶⁰ „Transkrypcja”, hasło w: *Mala encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWN, Warszawa 1968, s. 1047.

3.1.1. *Kolding* (2016)

Utwór powstał po wizycie kompozytora w trzecim co do wielkości, królewskim, a zarazem studenckim mieście o tej nazwie w Danii. Podróż do Kolding wiązała się z wystawą FABERGÉ⁶¹, prezentowaną na Zamku Królewskim, na której eksponowano dzieła ze skarbca królewskiego Danii. Karol Borsuk jako miłośnik jubilerskiej sztuki Carla Fabergé – jubilera rosyjskich carów, zawsze stara się odwiedzać wystawy poświęcone jego dziełom. *Kolding* został skomponowany już po powrocie z Danii, pod wpływem wrażeń z zetknięcia się z tą mistrzowską sztuką jubilerską, o której Maria Fiodorowna, matka cara Mikołaja II, pisała: „Carl Fabergé jest największym geniuszem naszych czasów”.

Miniatura zawiera się w strukturze ABA1, gdzie skrajne, bardziej rozbudowane odcinki *Allegro* rozdzielone są krótkim fragmentem *Andante*. Segment A wypełniony jest krótkimi motywami, w których sekwencje szesnastkowe pojawiają się naprzemiennie z dłuższymi wartościami rytmicznymi:



K. Borsuk, *Kolding*, t. 1.–5.

Zalecana przez kompozytora artykulacja w grupach szesnastkowych – dwie nuty *legato*, a po nich kolejne dwie *staccato* – sprzyja uzyskaniu dowcipnego, quasiwirtuozowskiego charakteru. Zatrzymanie ruchu w końcowym fragmencie pierwszego taktu jest dość niespodziewane nie tylko pod względem kształtu struktury rytmicznej – ćwierćnuta z kropką i ósemka w niskim rejestrze gwałtownie zmieniają kolorystykę motywu, a zastosowany interwał sekundy małej

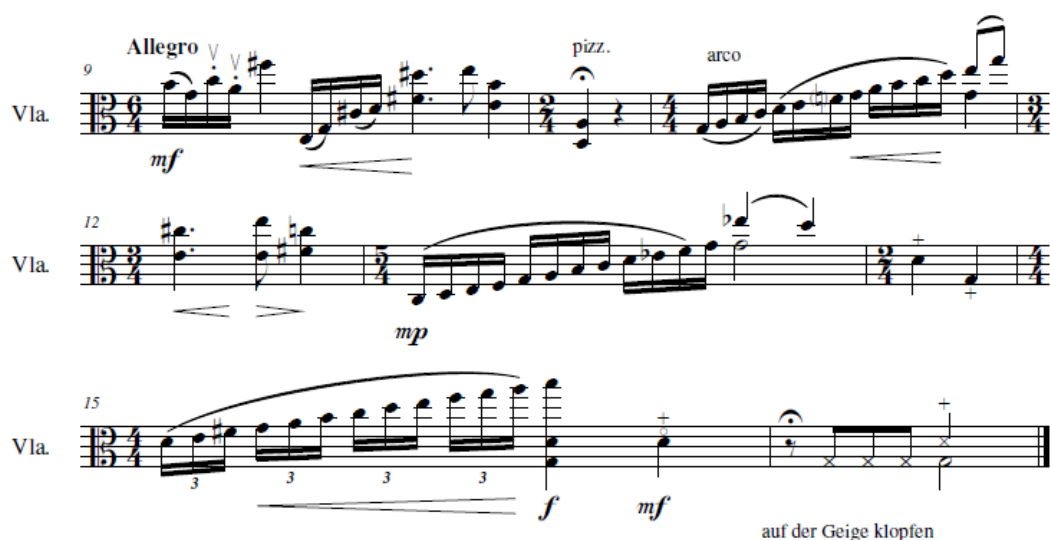
⁶¹ Adam Szymański, *Fabergé: historia i arcydzieła*, Metropolisart, Opole 2014.

wprowadza odczucie ciężenia harmonicznego: powstałe w ten sposób wrażenie dominanty znajduje swoje rozwiązanie w kolejnym takcie utworu. Pochód dwunastu szesnastek, wykonanych *legato* i *crescendo* stanowi wirtuozowskie doprowadzenie do harmonicznego punktu docelowego całego dotychczasowego przebiegu utworu, tworząc tym samym zamkniętą myśl muzyczną: ostatnie ósemki i ćwierćnuty zatrzymują ruchliwy wcześniejszy pochód dźwięków w tonacji C-dur. Takt 3. to sekwencje szesnastek w dwóch grupach po cztery nuty, przechodzących – podobnie jak w takcie 1. – przez rejestry instrumentu, ale tym razem w kierunku opadającym i przy zastosowaniu artykulacji *legato*. Pierwsza grupa drobnych wartości wprowadza linię, która w grupie drugiej płynnie przechodzi przez kolejne dźwięki dominanty wtrąconej do pojawiającej się w dalszej części taktu trzeciego tonacji C-dur. Opóźnienie *es-e*, współistniejące z zatrzymanym w ćwierćnutach ruchu, podkreśla ponownie pojawiający się harmoniczny finał tego taktu, który jest jednocześnie zakończeniem pierwszej myśli muzycznej w strukturze segmentu A. Kolejne takty przynoszą zastosowanie analogicznych schematów rytmicznych i artykulacyjnych. Grupa czterech szesnastek w takcie 4. odwzorowuje artykulację, którą zaobserwować można w sekwencji otwierającej utwór. Tym razem jednak występuje ona w kierunku przeciwnym – opadającym, a kolejno pojawiające się ćwierćnuty, sugerujące wystąpienie ponownego wtrącenia do tonacji C-dur, przechodzą w niespodziewane zatrzymanie – cezurę, po której kompozytor wprowadza „jasne” G-dur, będące kulminacją całego odcinka A. Triole szesnastkowe, poprzedzające ostatni akord tego fragmentu, w podobny sposób jak w takcie 2., służą zbudowaniu docelowego punktu, określonego harmonicznie. W tym przypadku jednak owe drobne wartości, poprzez brak artykulacji *legato*, w połączeniu z *crescendo* pozwalają uzyskać znacznie intensywniejsze doprowadzenie do ostatniego dźwięku. Zakończenie segmentu A jest otwartą, jakby zawieszoną kulminacją. Następujące po niej *Andante* wprowadza materiał kontrastujący:



K. Borsuk, *Kolding*, t. 6.–8.

Już pierwszy takt odcinka B stanowi znaczną zmianę pod względem harmonicznym – po powtarzanim wcześniej C-dur teraz pojawia się c-moll, którego melancholijny charakter uwydatnia znacznie wolniejsze tempo i zredukowana dynamika. Struktura rytmiczna kolejnych motywów wykazuje analogie z segmentem A, jednak znacznie większa ilość dysonansów sprawia wrażenie zagęszczenia ładunku emocjonalnego, podkreślając kontrast środkowego fragmentu w stosunku do skrajnych części utworu. Sekwencje szesnastkowe w porównaniu do analogicznych elementów odcinka A są – w wyniku spowolnienia tempa – znacznie „cięższe” w odbiorze i bardziej śpiewne. Również kończące segment B ćwierćnuty zatrzymują akcję w muzyce wskutek użycia przez kompozytora znaków *fermaty* i cezury. Pojawiający się kolejno fragment A1 jest analogiczny pod względem wykorzystanego materiału do fragmentu początkowego. Zauważalne są natomiast pewne drobne zmiany.



K. Borsuk, *Kolding*, t. 9.–16.

Struktura taktu 9. stanowi powielenie schematu artykulacji z taktu 1., przy wprowadzeniu alternatywnego potraktowania gry rejestrami instrumentu. Ponadto trzy ostatnie dźwięki, do których doprowadzają motywy szesnastkowe, wprowadzają quasizawieszenie w takcie 10.: pojawiające się po raz pierwszy *pizzicato*, a w zasadzie jego wybrzmienie daje czas na oddech pomiędzy kolejno następującymi myślami muzycznymi. Warstwa harmoniczna znacznie różni się od materiału początkowego: zamiast ewidentnego ciężenia dominantowego

tym razem kompozytor zatrzymuje się na kwincie *e-h* w końcówce taktu 9. Także *pizzicato* stanowi kwinta – *d-a*. Te dwa interwały bez sprecyzowanego zabarwienia dur-moll umożliwiają wykonawcy rezygnację z obecnej w segmencie A intensywności w kształtowaniu kolejnych lokalnych kulminacji. Kolejne dwa takty to myśl muzyczna zbudowana podobnie jak jej odpowiednik w segmencie A: takt 2. Odwzorowana grupa dwunastu szesnastek oraz dwie kolejne wartości zamiast podkreślić tonację C-dur wprowadzają intensywniejszy postęp harmoniczny: podwyższenie *c* na *cis* sytuuje przebieg w tonacji A-dur, zmierzającej kolejno do D-dur septymowej, ukazanej w ostatnim dwudźwięku w takcie 12., którym jest tryton, niepozostawiający wątpliwości odnośnie jego ciężenia harmonicznego. Wskutek zastosowania powyższych zabiegów, pojawiające się w takcie 13. *c-moll* traci pozycję toniki, stając się molową subdominantą w utwierdzonej ostatnimi taktami docelowej tonacji G-dur, stanowiącą jednocześnie finalną kulminację miniatury⁶². Ostatnie dźwięki utworu to rozładowanie napięcia w *pizzicato* oraz w perkusyjnym uderzeniu w korpus rezonansowy instrumentu, dającym wrażenie rozplynięcia się muzyki w nicości.

Pomimo używania zmian metrum⁶³ w kolejnych taktach: 5/4, 6/4, 5/4, 3/4, 4/4 etc., układ metryczny nie wpływa negatywnie na odczucie logiki zestawienia ze sobą kolejno następujących myśli muzycznych. Centralnym punktem warstwy harmonicznego są zależności w systemie dur-moll, dobarwione mniej lub bardziej dysonansowymi sekwencjami. Te właśnie zależności w znaczny sposób determinują wiele kwestii, takie jak charakter danego fragmentu, wzajemne zależności poszczególnych fraz czy użyta w danym momencie barwa dźwięku. Wewnętrzne napięcia w obrębie segmentu A, wynikające właśnie ze struktur harmoniczych, ustanawiają budowę tego fragmentu w schemacie poprzednik – następnik. Część B kontrastuje z ogniwami skrajnymi głównie ze względu na zastosowaną harmonię. Ważnym elementem jest także artykulacja, która została bardzo skrupulatnie oznaczona przez kompozytora. Każda zmiana stanowi znaczną jakość ekspresywną w połączeniu z kierunkiem danego motywu – wznoszącym lub

⁶² Józef Chomiński, Krystyna Wilkowska-Chomińska, *Teoria formy. Małe formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983, s. 345–367.

⁶³ Bogusław Schaeffer, „Polimetria”, hasło w: *Mały informator muzyki XX wieku*, s. 191.

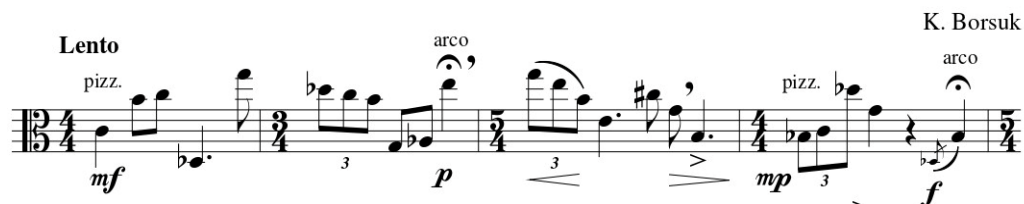
opadającym, z dynamiką czy podłożem harmonicznym, zwiększając wartość retoryczną każdej sekwencji.

Kompozycja jest niezwykle wyrafinowana technicznie i wymaga precyzyjnej artykulacji oraz umiejętnego operowania dynamiczną ekspresją. Utwór ten nie tylko eksponuje technikę instrumentalisty, ale także wymaga subtelного wyczucia narracji muzycznej, co sprawia, że jego interpretacja może mieć wiele różnych odsłon, jednak niezmiennie w pracy wykonawczej najważniejszym punktem odniesienia winny być najdrobniejsze zalecenia kompozytora.

3.1.2. *Odessa* (2016)

Utwór powstał po wizycie Karola Borsuka w Odessie na Ukrainie. Kompozytor udał się tam śladami swojego ojca, Piotra, który w roku 1915 został zmuszony do wyjazdu wraz z rodziną do Odessy. Miasto znajdowało się wówczas w granicach Rosji. Ów przymusowy pobyt trwał do roku 1923. Historia rodzinna i wyjątkowe piękno miasta znalazły swoje odzwierciedlenie w twórczości kompozytorskiej – konsekwencją owych inspiracji jest miniatura, zamykająca się w zaledwie 28 taktach. Strukturę tego utworu można porównać do swobodnej wypowiedzi, charakteryzującej się naturalnymi dla niej zwrotami retorycznymi, miejscami przypominając monolog wewnętrzny. Silnie zauważalne są tu powtarzające się schematy melodyczne, stanowiące punkty kotwiczące narrację utworu. Zróżnicowane tempa zaś są ważną wskazówką dla wykonawcy. Pierwsze cztery takty stanowią myśl muzyczną, będącą rodzajem zamkniętej frazy:

Odessa



Pierwszy motyw, składający się z dźwięków *c-h-c-des* jest rozbity na duże skoki interwałowe, co nie powinno zaburzyć jego postrzegania jako struktury melodycznej, która w dalszym przebiegu pojawi się jeszcze kilkakrotnie. Metrum zmienia się w każdym takcie: 4/4, 3/4, 5/4 i kolejno 4/4, w naturalny sposób kształtując wypowiedź muzyczną. Zaznaczone przez kompozytora cezury pozwalają na wprowadzenie dodatkowego, retorycznego afektu. Bardzo ważnym elementem jest naprzemiennie występujące *pizzicato* i *arco*: dialog pomiędzy tymi dwoma sposobami artykułowania dźwięku wprowadza dodatkowe jakości emocjonalne w strukturę melodyczną. Początkowe zalecenie wykonywania *pizzicato* w dynamice *mezzoforte* zmienia się wraz z nadejściem *arco* w *piano*, co eksponuje naturalną miękkość brzmienia altówki. Niespokojne zakończenie

pierwszej frazy jest efektem powrotu *pizzicato* i następującym po nim niespodziewanym wzrostem dynamiki w *arco*: dźwięk *h* z przednutką jest jednocześnie jakby zawieszonym zakończeniem pierwszej myśli muzycznej i przedtakterem do kolejnej.



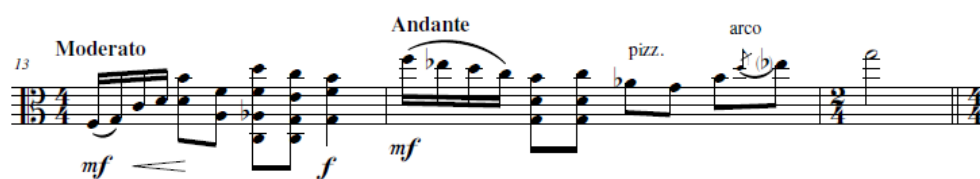
K. Borsuk, *Odessa*, t. 5.–8.

Drugi czterotakt rozpoczyna się tym samym motywem, który znalazł się w takcie 1. Tym razem kompozytor zmienia nieco jego kształt: sekundowy postęp interwałowy czyni melodię znacznie bardziej zwartą i czytelną, a artykulacja *arco* przy zastosowaniu dynamiki *mezzoforte* jeszcze bardziej eksponuje element melodyczny, który jest jednocześnie początkiem budowania nadchodzącej w takcie 8. kulminacji. Cały ten fragment należy wykonywać *arco* – artykulacja ta jest ważnym elementem w kształtowaniu kończącego czterotakt punktu docelowego. Proces intensyfikacji napięcia jest podzielony na dwie dwutaktowe fazy – pierwsza od *mezzoforte*, druga od *forte* po *crescendo* zakończona urywającymi myśl muzyczną dwoma akordami. Intensywność ostatniego taktu dodatkowo podkreślają akcentowane ósemki. Również ten czterotaktowy fragment jest logiczną myślą muzyczną, wskazującą na nadchodzącą kontynuację. Zmiany metrum: 5/4, 2/2 i w ostatnich dwóch taktach 5/4 umożliwiają wykonawcy łatwiejsze poruszanie się w strukturach rytmicznych. Kulminacja w takcie 8., zawieszona w cezurze, wprowadza kolejny czterotakt, tak jak poprzednie rozpoczynający się tym samym motywem:



K. Borsuk, *Odessa*, t. 9.–12.

W takcie 9. kompozytor po raz kolejny umieszcza dynamikę *mezzoforte*, ale bazowy motyw, tym razem w zwartej interwałowo postaci, jest nieco przekształcony rytmicznie: wprowadzenie rytmu punktowanego zamiast dwóch ósemek czyni go lżejszym i bardziej energetycznym. Sens tego zabiegu widoczny jest w kolejnych taktach, w których linia melodyczna jest znacznie aktywniejsza pod względem tak rytmicznym, jak i fakturalnym. Rytm punktowany w taktach 10. i 12. sprawiają wrażenie znacznej porywczosci w muzyce, a więcej niż we wcześniejszym przebiegu dwudźwięków poszerza brzmienie instrumentu i wzbogaca je barwowo oraz harmonicznie. Wszystkie te elementy sprawiają, że trzecia fraza utworu mocno intensyfikuje intymnie rozpoczętą opowieść, którą na chwilę zatrzymuje *pizzicato* w zakończeniu taktu 12. W kolejnych taktach kompozytor wprowadza nową sekwencję, zaburzającą regularność wcześniejszej narracji:



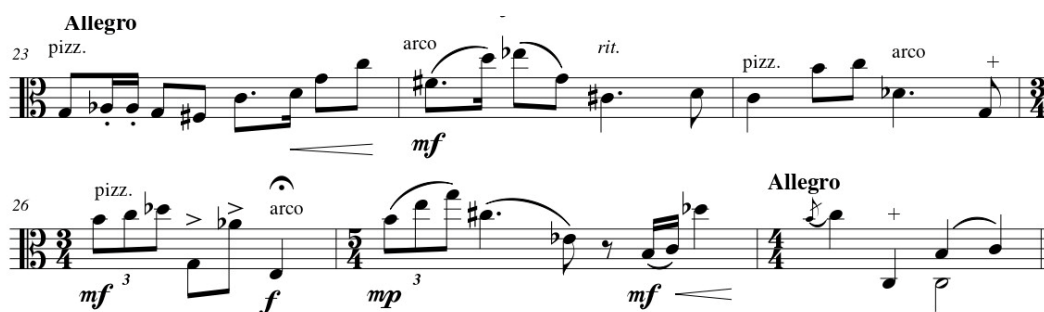
K. Borsuk, *Odessa*, t. 13.–15.

Sekwencje czterech szesnastek wykazują w postępie interwałowym analogię z motywem otwierającym utwór, jednak to skojarzenie zostaje przykryte przez nowy element, a są nim wertykalne struktury cztero- i trójdźwiękowe, które wnoszą istotny wzrost napięcia w muzyce. Dodatkowe przyspieszenie tempa – z początkowego *Lento* na *Moderato* i *Andante*, połączone z omówionymi detalami fakturalnymi – implikuje dużą zmianę w charakterze muzyki, wynikającą z uprzednio zaobserwowanego stopniowego wzrostu intensywności narracji. Jednak uzyskane napięcie dość szybko zostaje rozładowane w powracającej jednogłosowej fakturze i *pizzicato*. Bezpośrednią kontynuacją tego nagłego zwrotu jest dłuższy, siedmiotaktowy fragment, który można scharakteryzować jako emocjonalnie intensywną wypowiedź muzyczną.



K. Borsuk, *Odessa*, t. 16.–22.

Motyw *pizzicato*, rozpoczynający takt 16. jest wariacyjnym opracowaniem motywu otwierającego utwór. Dzięki wprowadzeniu nowej struktury rytmicznej – powtórzeniu drugiego dźwięku – zmienia się także charakterystyka tego fragmentu na bazującą bardziej na elemencie ruchu, co wpływa również na kolejno następujące jednotaktowe sekwencje melodyczne, z których każda wprowadza nową intensywność. Kompozytor eksploruje skalę instrumentu gwałtownie wznoszącymi się lub opadającymi liniami, a pojawiające się struktury wertykalne podkreślają poszczególne dźwięki melodyczne. W taktach 20. i 21. pojawia się ponownie motyw początkowy, tym razem zawiera się on w krótszych wartościach rytmicznych, wykazujących analogię z wariantem wprowadzonym w takcie 16. W ostatnim takcie tego fragmentu linia powtarza część bazowego elementu melodycznego, a impet w muzyce zatrzymuje się na *fermacie* w wysokim rejestrze. Ostatni odcinek utworu w tempie *Allegro* jest finalną kompilacją użytych wcześniej wariantów pierwszego motywu.



K. Borsuk, *Odessa*, t. 23.–28.

Takt 23. jest dosłownym powtórzeniem taktu 16., jednak dalszy przebieg kieruje narrację w stronę redukcji wcześniej uzyskanego impetu. Takty od 25. do 28. to *coda* miniatury, w której kompozytor przypomina materiał początkowych

trzech taktów, zachowując kolejność pojawiających się dźwięków przy wprowadzeniu zmian rejestrów instrumentu, artykulacji, kierunków motywów i dynamiki.



K. Borsuk, *Odessa*, t. 1.–3.



K. Borsuk, *Odessa*, t. 25.–27.

Ostatnia nuta w takcie 26. znacząco różni się od jej odpowiednika z taktu 2.: obydwie opatrzone są adnotacją *arco* i *fermatą*, ale różnica rejestrów i dynamiki sprawia, że ich wydźwięk emocjonalny jest skrajnie różny. Ostatni takt utworu to quasizart muzyczny, w którym kompozytor wprowadza *pizzicato* wykonane lewą ręką, poprzedzające samo zakończenie utworu na czystym interwale oktawy. Zaklasyfikowanie tego zabiegu jako żart wynika z ewidentnej różnicy: całość miniatury niesie ze sobą emocje o różnym nasyceniu i wręcz gwałtowności, a samo zakończenie wprowadza niespodziewaną lekkość i jasną barwę ostatnich dźwięków. Podpowiedzią dla wykonawcy przy obieraniu drogi interpretacyjnej powinna być zawsze gruntowna analiza tekstu utworu. W przypadku *Odessy* konsekwencja Karola Borsuka w zakresie użytych struktur i modyfikowania ich w przebiegu dzieła w znacznym stopniu wyznacza prostą drogę przez pozorne zawłołości dynamicznie prowadzonych linii i wewnętrznej ekspresji kolejnych sekwencji.

3.1.3. *Scherz I* (2005) i *Scherz II* (2005)

Dwie miniatury: *Scherz I* i *Scherz II* powstały niemal równocześnie. Zamyśł kompozytorski dotyczył koncepcji zabawy instrumentem. Pierwotna wersja utworów była na skrzypce solo, okazało się natomiast, że znakomicie brzmią również na altówce. Kompozycje należą do wcześniejszej twórczości Karola Borsuka z około 2005 roku. W tym okresie twórca piastował stanowisko wicedyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej w Reinickendorf w Berlinie. Działalność kompozytorska była wówczas muzyczno-intelektualną odskocznią od żmudnej pracy urzędniczo-biurowej.

Scherz I to niewielkich rozmiarów miniatura. Składa się ona z jedenastu taktów, przy czym ostatni takt 11. jest w rzeczywistości pozbawioną kresek taktowych przestrzenią niemal równą rozmiarem wcześniejszym dziesięciu taktom. Z uwagi na oznaczenia tempa można wyszczególnić dwa segmenty: *Andante* oraz *Allegro*. Pomimo uwzględnienia w części utworu podziału taktowego, kompozytor nie umieścił nigdzie oznaczeń metrum, co wydaje się uzasadnionym zabiegiem w związku ze znacznym zróżnicowaniem rozmiarów kolejnych taktów. Brak podziału w przestrzeni oznaczonej numerem 11. umożliwia wykonawcy – zgodnie z zamysłem twórcy – uzyskanie większej swobody interpretacyjnej. Dynamika w utworze prowadzona jest w przestrzeni pomiędzy *mezzoforte* i *forte* – taka skala wolumenu brzmienia sugeruje określoną dozę energii w dźwięku, sprzyja również uzyskaniu dowcipnego i sarkastycznego charakteru utworu.

Pierwszy segment miniatury to siedem taktów, które należy wykonać w tempie *Andante*:



K. Borsuk, *Scherz I*, t. 1.–7.

Już sam początek sugeruje charakter muzycznego żartu – flazolety oraz *tremolo* poprzedzają bardzo poważną w swoim charakterze linię melodyczną, opartą na dużych skokach interwałowych, przywodzących na myśl dobitną,

stanowczą wypowiedź. Dynamika *mezzoforte* i *forte* sprzyja uzyskaniu dramaturgii, a krótka artykulacja w takcie 5. podkreśla punkt kulminacyjny tego fragmentu. *Pizzicato* kończące tę myśl muzyczną jest dźwiękową „kropką nad i”, eksponującą zakończenie pierwszej frazy utworu. Kolejno pojawiające się oznaczenie *Allegro* powinno stanowić dla wykonawcy zalecenie uzyskania znacznie większej energii w muzyce.



K. Borsuk, *Scherz I*, t. 8.–10.

Kompozytor konsekwentnie używa rozległych struktur interwałowych, jednak zmiana charakteru muzyki oznacza również inny rodzaj wypełniania przestrzeni pomiędzy odległymi dźwiękami. Akcenty, zanotowane w takcie 8. w sposób oczywisty sugerują rodzaj artykulacji, która powinna być równoznaczna z bardziej punktową energią w dźwięku, dla porównania – we wcześniejszym przebiegu energia ta ma postać bardziej horyzontalną: napięcie pomiędzy dźwiękami powinno być aktywnie kształtowane w przestrzeniach skoków interwałowych. Ostatni fragment miniatury to powrót do bardziej lirycznego, śpiewnego sposobu kształtowania frazy, pomimo utrzymania tempa *Allegro*.



K. Borsuk, *Scherz I*, t. 11.

Struktury melodyczne wykazują nieco większe rozdrobnienie wartości rytmicznych – użyte szesnastki generują wewnętrzną „nerwowość” fraz. Dwudźwięki i akordy poszerzają przestrzeń brzmienia instrumentu,

nie pozwalając na redukcję napięcia w muzyce. Ostatnie nuty podsumowują dowcipny charakter utworu, a kończący miniaturę dysonans przywołuje skojarzenie ze znakiem zapytania.

W *Scherz I* kompozytor konsekwentnie operuje analogiami w odległościach interwałowych, stwarzając identyfikowalny obraz brzmienia utworu: przeważają septymy, nony i trytony, pojawiające się nie tylko w strukturach pionowych, ale też poziomych. W efekcie tego zabiegu powstaje wrażenie bardzo dużego zagęszczenia dysonansów, które posiadają silnie odczuwalny walor retoryczny.

Scherz II różni się od *Scherz I* w zakresie kwestii strukturalnych, począwszy od rozmiarów utworu, poprzez elementy melodyczne, rytmiczne, wreszcie – harmoniczne. Zamyka się w zaledwie dziewięciu taktach, ale rzeczywiste rozmiary utworu są większe niż 11-taktowa, pierwsza część minicyklu. Powodem tej dysproporcji jest ciekawy zabieg kompozytorski: wypełnieniem każdego taktu jest fragment autonomiczny pod względem struktury napięć muzycznych, aczkolwiek w przebiegu całości wyraźnie można wyodrębnić liczne analogie rytmiczne i melodyczne, które spajają owe odcinki w logiczną całość. Zauważalne są częstsze niż w *Scherz I* zmiany tempa: *Andante*, *Allegretto*, *Andante*, *Allegro*. Oznaczenia te stanowią pewną sugestię wykonawczą, która nie musi być dokonywana w sposób restrykcyjny, gdyż kompozytor kładzie duży nacisk na indywidualną realizację zapisu nutowego.

Zapis pierwszych trzech taktów miniatury, czyli fragment oznaczony tempem *Andante*, w wystarczający sposób determinuje zakres użycia spodziewanych przez Borsuka wykonawczych środków wyrazu.

Scherz II

Andante ♩ = 60 Karol Borsuk

mf p f mf p f f p mf p p f p

3 mf p mf f mf f mf p mf p

K. Borsuk, *Scherz II*, t. 1.–3.

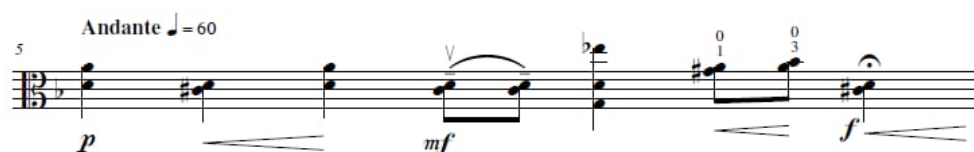
Zagęszczeniuom zmian artykulacji, czyli naprzemiennie występującym *pizzicato* i *arco*, towarzyszą równie częste zmiany dynamiki, wykorzystujące znaczne zróżnicowanie wolumenu: od *piano* do *forte*. Bardzo krótkiej artykulacji *pizzicato* przeciwstawione są krótkie, powtarzające się motywy dwóch dźwięków *arco*, łączonych *legato*. Żartobliwego charakteru dodają utworowi zakończenia myśli muzycznych: punktem docelowym dużego skoku interwałowego w pierwszej frazie (w drugiej wykonywanego *glissando*) są flażolety, redukujące wcześniejsze natężenie napięcia w muzyce. Nastroj ulega jednak szybkiej zmianie – w takcie 3. pojawia się bardziej liryczna myśl muzyczna. Liryzm ten jest kształtowany za pomocą bardziej melodycznego charakteru struktur dźwiękowych, uzyskanego głównie dzięki grze *arco*, utrzymanej na dłuższej przestrzeni. Zmianie ulega również struktura interwałowa: większą rolę zaczynają odgrywać sekwencje sekundowe. Ostatnim dźwiękiem tego fragmentu jest ponownie – tak jak w początkowych dwóch taktach – flażolet. Wyrażna analogia pomiędzy zakończeniami poszczególnych segmentów działa na korzyść formy utworu: każdą frazę kończy podobnego rodzaju zawieszenie, wprowadzając do muzycznego dowcipu odrobinę miejsca na refleksję. Kolejno następujące *Allegretto* wprowadza nową jakość w ustalony już schemat:



K. Borsuk, *Scherz II*, t. 4.

Przestrzeń taktu 4. wykazuje pokrewieństwo z taktem poprzednim z uwagi na istotną rolę motywów opartych na ruchu sekundowym. Pojawiające się szesnastki są wplatane w element melodyczny lub posiadają walor quasizdobniczy. Fragment ten może wyzwać skojarzenia z nieco improwizacyjnym charakterem gry w stylu barokowym. Ostatni dźwięk w takcie 4. to mocno dysonansowy, sekundowy dwudźwięk, podczas którego intensywny wcześniejszy ruch zamiera w przestrzeni całej nuty przedłużonej *fermatą*. Kolejne takty są opatrzone przez

kompozytora tempem *Andante*. Wyraźnie widoczna jest analogia z fragmentem początkowym pod względem schematu rytmicznego.



K. Borsuk, *Scherz II*, t. 5.

Zastosowane dwudźwięki oraz kształtowanie większej dynamiki, pozwalają użyć zastosowaną wcześniej strukturę w innym charakterze – quasirefrenu, przedzielającego liryczne fragmenty, posiadającego ponadto znaczną funkcję formotwórczą. Kończący tę sekwencję – podobnie jak poprzednią – dysonans zatrzymuje nieco napięcie w muzyce, pozwalając przygotować prezentację kolejnego, dłuższego odcinka.



K. Borsuk, *Scherz II*, t. 6.-7.

Fragment ten tworzy analogię z treścią taktu 3.: podobny schemat melodyczny wykorzystujący ruch sekundowy, oparty na odwzorowanym rysunku rytmicznym (rytm punktowany) wprowadza ponownie liryczną myśl muzyczną. Tym razem jest ona intensywniejsza wskutek zastosowania dynamiki *forte* na znacznie dłuższej niż poprzednio przestrzeni. Pozwala to zbudować główną kulminację utworu. Linia melodyczna zostaje wzbogacona o ruch szesnastkowy, co sprzyja uzyskaniu większego impetu w tworzeniu kulminacji, która występuje w zakończeniu taktu 8. Intensywność wysokich dźwięków zostaje szybko

przełamana przez nutę *pizzicato*, która kończąc ten fragment, wprowadza ostatnią sekwencję utworu.



K. Borsuk, *Scherz II*, t. 8.–9.

Ostatnie takty są powiązane na zasadzie poprzednika i następnika. Oba te ogniwa są zróżnicowane artykulacyjnie: takt 8. to *pizzicato* na pustych strunach w wariantach rytmu w początku utworu; takt 9. jest ekspresyjną odpowiedzią, zawierającą się w sekundowych motywach wykonywanych *arco*. Kompozytor w tej przestrzeni zamknął wszystkie wcześniejsze schematy, które tym razem uformował w bardzo regularną i klasyczną dwutaktową strukturę. Utwór kończy powrót żartobliwego charakteru – po pełnej napięcia muzycznego frazie wybrzmiewają dwie kwinty *pizzicato*.

Pomimo znacznej ilości dysonansów w *Scherz II* identyfikowalna jest różnica w potraktowaniu warstwy brzmieniowej w obu miniaturach. W *Scherz I* dysonanse posiadają główny walor kolorystyczny, brak ciężarów to nieodłączny element zamysłu kompozytorskiego. Za to w drugiej miniaturze, w bardziej regularnej strukturze wewnętrznych ogniów utworu liczne dysonanse są punktami przejściowymi w długodystansowym kształtowaniu napięć. Zabieg ten stwarza wrażenie wystąpienia postępu harmonicznego jako bazy kotwiczącej wszelkie fluktuacje materiału dźwiękowego. Jednak jest to tylko wrażenie – warstwa harmoniczna jest zasadniczo zbyt ulotna, żeby pokusić się o jej odrębną analizę.

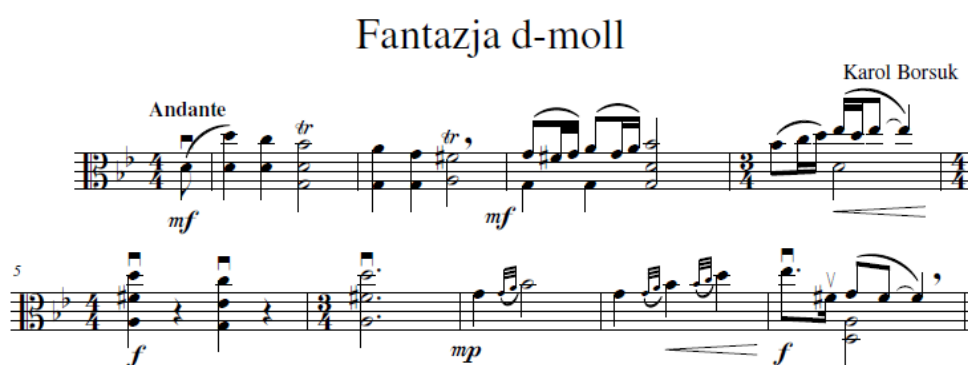
3.1.5. *Fantazja d-moll* (2002)

Karol Borsuk skomponował *Fantazję d-moll*⁶⁴ w roku 2002, w czasie przerw między zajęciami z uczniami Państwowej Szkoły Muzycznej Reinickendorf w Berlinie. Inspiracją było 12 *Fantazji* na skrzypce solo G. Ph. Telemanna. *Fantazja d-moll* jest próbą przeniesienia idei muzyki Telemanna w świat odbiorców muzyki XXI wieku – dzieło łączy elementy języka muzycznego okresu baroku

ze współczesnymi środkami wyrazu. Wykonywany wielokrotnie w Berlinie i w Polsce utwór, włączany był do programów koncertów przez samego kompozytora, skrzypaczkę Annę Ciechanowski oraz Joannę Filuś-Olenkiewicz.

Fantazja zawiera się w 31 taktach. Częste zmiany tempa: *Andante*, *Moderato*, *Andante*, *Allegro Moderato*, *Andantino* są jednocześnie oznaczeniem różnic w charakterze muzycznej wypowiedzi, które pozwalają wykonawcy uplastyczniać poszczególne zwroty retoryczne.

Utwór rozpoczyna się szerokim przedtaktem w interwale oktawy. Już sama odległość pomiędzy pierwszymi dwoma dźwiękami powoduje wrażenie dużej intensywności napięcia w muzyce. Odczucie to potęguje fakt osadzenia pierwszych nut w tonacji dominanty, która dopiero w trzeciej wartości pierwszego taktu rozwiązuje się na zasadniczą tonację d-moll.



K. Borsuk, *Fantazja d-moll*, t. 1.–9.

⁶⁴ Utwór *Fantazja d-moll* w oryginale przeznaczony jest na skrzypce i zachowuje tonację d-moll. W wersji na altówkę został on przetransponowany o kwintę w dół, co naturalnie zmienia tonację na g-moll. Zdecydowałam się jednak pozostawić oryginalny tytuł dzieła, aby podkreślić jego pierwotny charakter oraz skrzypcowy zamysł kompozycyjny, mimo zastosowanej transpozycji.

Struktura rytmiczna utworu jest czytelna i logiczna. Z uwagi na podkreślenie pewnych zwrotów, pamiętając o estetyce pierwowzoru utworu, wykonawca może sobie pozwolić na kreatywne potraktowanie zapisanego w nutach czasu. W pierwszych dwóch taktach kompozytor dodaje półnutom element zdobniczy oraz cezurę, co może inspirować interpretatora do uzupełnienia owych wartości o nieco przestrzeni, która umożliwi wybrzmienie trylomu, a ponadto wyeksponuje retoryczne znaczenie obu motywów. W kolejnych dwóch taktach (3. i 4.) pojawia się nowy motyw melodyczny, składający się z ósemki i dwóch szesnastek. Motyw ten zwiastuje ruchliwą melodykę dalszego przebiegu, w którym jest także miejsce na struktury, wykazujące pokrewieństwo z materiałem pierwszych dwóch taktów. Przed wprowadzeniem kompilacji tych elementów kompozytor przeprowadza wykonawcę przez quasikadencję (takty od 5. do 9.), która jest rodzajem łącznika pomiędzy pierwszą prezentacją materiału utworu, a jego kolejnymi opracowaniami. Dynamika *forte* w takcie 9., akord dominantowy oraz cezura tworzą kulminację, która jednocześnie swoim harmonicznym ciążeniem wprowadza dalszy przebieg w tempie *Moderato*.



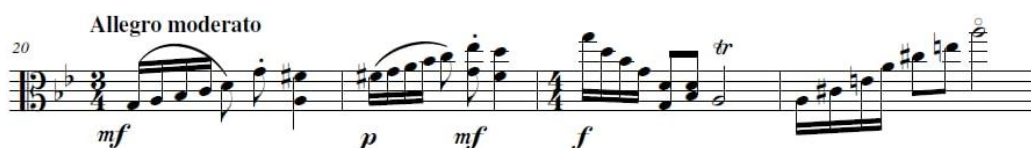
K. Borsuk, *Fantazja d-moll*, t. 10.–13.

Borsuk łączy w jednej frazie motywy, bazujące na schemacie ósemki i dwóch szesnastek, z dwudźwiękową sekwencją, dodatkowo urozmaicając narrację zmianami artykulacji: dwudźwięki wykonywane na przemian *pizzicato* i *arco* nie pozwalają muzyce na nabranie nadmiernego impetu z uwagi na naturalną niestalość intensywności brzmienia. Kolejne takty to powrót do początkowego tempa *Andante*, ale przy zachowaniu wprowadzonej we fragmencie *Moderato* aktywności w ruchu i zmienności stosowanych wartości rytmicznych. Kompozytor eksploatuje zróżnicowane warianty opracowania użytych wcześniej motywów:



K. Borsuk, *Fantazja d-moll*, t. 14.–19.

Arco wykorzystywane naprzemiennie z *pizzicato* daje dodatkowe, wewnętrzne zróżnicowanie brzmienia jednorodnych w zakresie materiału motywów. Linearny kształt narracji zostaje przez owe zmiany artykulacji zaburzony, sprawiając, że muzyczna wypowiedź jest barwna i pełna niespodzianek. Kolejna zmiana tempa na *Allegro Moderato* przynosi nowy wariant wykorzystywanych wcześniej motywów:



K. Borsuk, *Fantazja d-moll*, t. 20.–23.

Grupy czterech szesnastek to nowa wersja motywu, złożonego z ósemki i dwóch szesnastek. Ósemki, ćwierćnuty i półnuty to z kolei wariant materiału wywodzącego się z przestrzeni pierwszych dwóch taktów utworu. Tym razem wszystkie motywy wiążą się ze sobą znacznie bardziej niż we wcześniejszym przebiegu: dłuższe wartości bezpośrednio wynikają z sekwencji wartości krótkich. Uzyskany w ten sposób ruch w muzyce, znacznie intensywniejszy niż wcześniej, niespodziewanie rozmywa się we fłażoletach w tempie *Andantino*.



K. Borsuk, *Fantazja d-moll*, t. 24.–31.

W takcie 24. intensywność ruchu zatrzymuje się w statycznych frazoletach. Głęboko odczuwalną różnicę potęguje zmiana charakterystyki dźwięku: wcześniejsze częste zmiany *arco* – *pizzicato* zostają całkowicie zastąpione zupełnie nową barwą brzmienia instrumentu. Sekwencja ta zawiera się w czterech taktach, przy czym jej druga połowa, spójna z pierwszą pod względem natężenia ruchu i struktur interwałowych, na powrót wprowadza zmienność artykulacyjną *arco* – *pizzicato*. Fragment ten zmienia kierunek, w jakim podąża muzyka – intensywne, wcześniejsze budowanie lub redukcję napięcia zastąpiono statycznym wypłaszczeniem wcześniejszej plastycznej narracji. W dalszym przebiegu nie powraca już wcześniejsza ruchliwość. Kompozytor całkowicie rezygnuje z intensywności ruchu w muzyce, w wyraźny sposób kierując narrację do zakończenia miniatury. W ostatnich taktach znowu zaskakuje, wprowadzając efekt perkusyjny – uderzanie palcami *diminuendo* o pudło rezonansowe instrumentu.

Pomimo inspiracji muzyką baroku⁶⁵, wyraźnie obecnej w szczegółach dzieła, Borsuk zdominował ową estetykę charakterystycznymi dla swojej twórczości elementami: zmiennością artykulacji, fluktuacjami w narracji muzycznej, rozszerzonym spojrzeniem na możliwości brzmieniowe instrumentu i zastosowaniem zróżnicowanych barw jako integralnej części składowej kunsztownej struktury utworu.

⁶⁵ „Barok”, hasło w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. Stefan Śledziński, PWM, Warszawa 1968, s. 88–90.

3.1.6. *Fantazia Piccola*⁶⁶ / *Piccola Fantasie* (2020)

Piccola Fantasie (*Mała Fantazja*) na altówkę solo to utwór, w którego nazwie tkwi paradoks – zważywszy na często uprawianą przez Karola Borsuka formę miniaturową, która nierzadko zamyka się w kilkunastu taktach, *Piccola Fantasie* liczy aż 86 taktów. W rękopisie kompozytor zaznaczył „...in der Zeit des Coronavirus... 20.03.2020, Berlin”. Czas początku pandemii był trudny dla wielu osób z różnych powodów – strachu, niepewności, konieczności izolacji. I to właśnie brak kontaktu z ludźmi był dla Borsuka impulsem do skomponowania utworu, którego sednem stały się zróżnicowane nastroje i pomysły kompozytora – w tym trudnym okresie musiały one pozostać zamknięte w jego prywatnym świecie. Kompozycja powstawała we fragmentach, odzwierciedlających skrajne, kontrastujące ze sobą stany psychiki twórcy w różnych momentach życia w tamtym czasie.

Piccola Fantasie skonstruowana jest na bazie formy reprzyzowej. Utwór rozpoczynają *pizzicata* na pustych strunach, imitujące głosy dzwonów kościelnych – fragment ten jest inspirowany dzwonami Kościoła Ewangelickiego w Berlin Haselhorst.

Piccola Fantasie

Karol Borsuk

Viola

Moderato ♩ = 90

pizz.

arco

mf

6

pizz.

arco

mf

f

mp

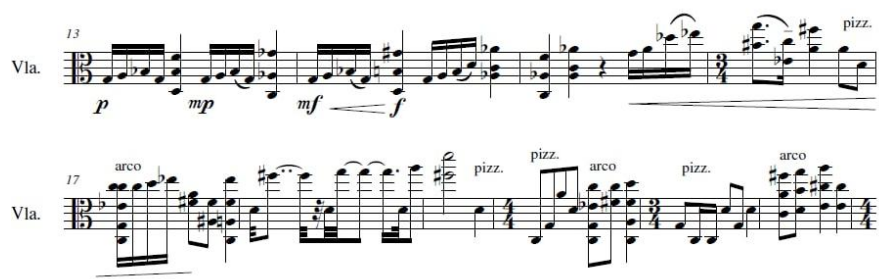
mf

K. Borsuk, *Piccola Fantasie*, t. 1.–12.

Kolejna sekwencja to czterotakt, w którym główną rolę odgrywają dwudźwięki. Wyróżnić można w nich głos górny – melodyczny, i głos dolny – burdonowy. Fragment ten może być odczytany jako poprzednik w stosunku

⁶⁶ Karol Borsuk, *Piccola Fantasie*, <https://www.youtube.com/watch?v=B-YEYIYa1P8>, dostęp 02.04.2026.

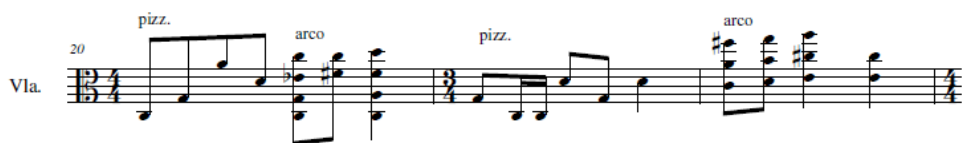
do następnego odcinka (taktów od 8. do 11.), analogicznego pod kątem struktur brzmieniowych. Oba czterotakty przedzielone są jednotaktowym wspomnieniem materiału początkowego, wykonywanego *pizzicato*. Imitacja dzwonów kościelnych koresponduje z ciemną barwą odcinków dwudźwiękowych. Wrażenie to potęgowane jest przez brzmienie dwudźwięków – dwa głosy tworzą pochod interwałów. Im bardziej są one dysonujące, tym bardziej ich ton wzbudza w słuchaczu odczucie niepokoju. Cały ten fragment kończy gwałtowna intensyfikacja natężenia emocji w muzyce: pojawiające się bez uprzedniego przygotowania akordy w tonacji A-dur septymowej (7), poprzedzone triolowym quasiprzedtaktem, przełamują ponury nastrój i zapowiadają skrajne emocje w dalszym przebiegu utworu.



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 13.–19.

Znaczne zagęszczenie faktury przynosi wzrost napięcia w muzyce. Grupy czterech szesnastek i następujące po nich akordy posiadają wyraźny walor melodyczny. Sugerowany przez kompozytora wzrost wolumenu brzmienia współgra z emocjami zawartymi w dźwiękach. Kulminacyjny moment tego fragmentu jest osiągnięty w najwyższym rejestrze – faza prekulminacyjna sprawia wrażenie znacznie intensywniejszej z uwagi na użytą fakturę, jednak to wznosząca się pojedyncza linia jest punktem docelowym. Zawieszenie w tonacji D-dur koresponduje z analogicznym punktem pierwszej, 11-taktowej sekwencji utworu, która kończy się podobnym zabiegiem kompozytorskim, sugerującym pełen zmienności dalszy ciąg utworu.

W takcie 20. powraca motyw dzwonów:



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 20.–22.

Krótki, czterodźwiękowy wariant materiału początkowego bezpośrednio przechodzi w sekwencję akordową, która przeciwdziała wyhamowaniu wcześniej wygenerowanego impetu w muzyce. Schemat ten zostaje powtórzony w kolejnych dwóch taktach, przy niewielkim zwiększeniu jego rozmiarów. W takcie 21. kompozytor wprowadza nowy schemat rytmiczny: sekwencja *pizzicato* zawiera charakterystyczny rytm, składający się z ósemki i dwóch szesnastek, który w dalszym przebiegu utworu będzie istotnym elementem kształtującym narrację muzyczną:



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 23.–29.

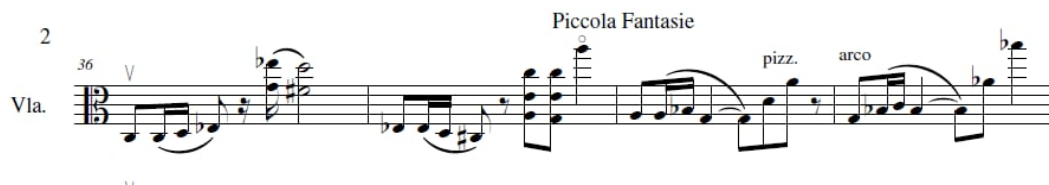
Kompozytor w tym miejscu ponownie wykorzystuje progresję (podobnie jak w taktach 13. i 14.), która zapewnia naturalny kierunek intensyfikacji napięcia w muzyce. *Glissanda* i szerokie wykorzystanie rejestrów instrumentu urozmaicają linię. W ostatnich trzech taktach tego fragmentu widać analogię z ostatnimi dźwiękami pierwszej myśli muzycznej utworu, ale zauważalne są pewne modyfikacje: kompozytor zachowuje triolowy quasiprzedtakt i akordową fakturę, łącząc je z materiałem pierwszych taktów utworu, który tym razem jest obecny w wypełniających akordy dźwiękach wydobywanych z pustych strun. Frazę kończy zawieszenie w tonacji H-dur, po którym pojawia się nowy materiał melodyczny.



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 30.–33.

Wykonywany w niskim rejestrze liryczny fragment jest ciepły w swej barwie i pełen nostalgii. Przechodzi on bezpośrednio w wyostrożoną artykulacyjnie sekwencję, która przynosi dramatyczny charakter muzyki. Taki schemat

jest powtórzony dwukrotnie, po czym zostaje zredukowany do powtarzających się, jednotaktowych struktur:



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 36.–39.

Cztery kolejne takty rozpoczyna znany już rytm ósemki i dwóch szesnastek. Za każdym razem pojawia się „odpowieź”, zróżnicowana w swojej strukturze. Fragment ten buduje emocjonalną kulminację utworu, którą wypełnia nagromadzenie struktur melodycznych. Zawarta w nich ekspresja pozwala na określenie tego fragmentu jako najintensywniejszego pod względem ładunku emocji.



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 41.–53.

Specyficzna retoryka powyższego odcinka jest wynikiem wyjątkowego w skali utworu długiego dystansu muzycznej wypowiedzi. Zagęszczanie brzmienia następuje w efekcie użycia postępu sekundowego w przebiegach ósemkowych. Im wyższy rejestr instrumentu, tym mniejsza dynamika – ostatnie takty kompozytor zaleca wykonywać w *piano pianissimo*. Po wybrzmieniu ostatniego dźwięku powraca materiał początkowy, ale kontekst, w jakim występuje (bezpośrednio po fragmencie o dużej intensywności emocjonalnej), stanowi element determinujący nowy kształt znanych już motywów.



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 54.–65.

Motywy w pierwszych taktach przywodzą na myśl odbijanie „piłeczki pingpongowej” – ruch ten, zgodnie z zamysłem kompozytora, w sarkastyczny sposób obrazuje jego samopoczucie w sytuacji pandemicznej. Muzyka płynnie przechodzi w materiał z początku utworu w takcie 62. W dalszym przebiegu kompozytor przetwarza wcześniej zastosowane schematy, aż do nieoczywistego zakończenia:



K. Borsuk, *Piccola Fantasia*, t. 84.–86.

Pierwszą półnutę w ostatnim takcie tworzy kwinta *g-d*, która z uwagi na wyczuwalne ciężenia harmoniczne mogłaby stabilizować zakończenie utworu. Borsuk jednak kończy dzieło długim, wybrzmiewającym trylem na dźwięku *a*, co oddaje zamysł historii niedokończonej, której finał pozostaje nieopowiedziany.

Warstwa harmoniczna zasadniczo może być traktowana jako element kolorystyczny, ale pewne punkty, identyfikowalne pod względem użytych tonacji, są kotwicami dla muzycznej narracji. Rozpatrywanie ich wzajemnych relacji ma sens jedynie na małej przestrzeni, w poszczególnych sekwencjach. Ale w kontekście całości dzieła można stwierdzić, że narracja utworu oscyluje wokół dźwięku *g*, który pełni funkcję prymy tonacji nie do końca określonej w zakresie trybu. Wewnętrzne zróżnicowanie w zakresie użytych środków kompozytorskich znakomicie oddaje skrajne emocje kompozytora i inspirowane wykonawcę do poszukiwania własnych, osobistych odniesień emocjonalnych.

3.1.7. *Kazimierz* (2022)

Utwór powstał w roku 2022 podczas pobytu Karola Borsuka w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą. Inspiracją do stworzenia tej kompozycji było miasto i jego historia, opisana przez Marię Kuncewiczową w książce *Dwa księżyce*⁶⁷. Powieść ta jest jedną z ulubionych pozycji literackich kompozytora, powraca on do niej podczas każdego pobytu w Kazimierzu nad Wisłą. Opis miasta i jego mieszkańców w okresie poprzedzającym II wojnę światową koncentruje się na dwóch obliczach miejscowości: społeczności polskiej i żydowskiej, oraz odwiedzających miasto ludzi z Warszawy. Borsuk odwiedzał Kazimierz Dolny od dziecka, a obserwacja lokalnej specyfiki wraz z wrażeniami artystycznymi łączącymi się z powieścią i z miastem zainspirowały go do napisania miniatury.

Prawykonania utworu dokonał sam kompozytor w Klasztorze Franciszkanów w Kazimierzu Dolnym nad Wisłą w roku powstania kompozycji.

Forma utworu zawiera się w schemacie ABA1, gdzie początek ogniwa środkowego zaznaczony jest adnotacją zmiany tempa, a odcinek A1 to po części powrót materiału początkowego, urozmaiconego nowymi elementami. Materiał melodyczny dzieła nawiązuje do muzyki żydowskiej.

Kompozytor nie zamieścił adnotacji tempa na początku utworu – daje to wykonawcy możliwość kreatywnego odczytania tekstu, wsłuchania się w swoje wewnętrzne odczucie i osobisty czas w muzyce. Miniaturę rozpoczyna sekwencja naprzemiennych *pizzicato* i *arco* – *tremolo*:



K. Borsuk, *Kazimierz*, t. 1.–13.

⁶⁷ Maria Kuncewiczowa, *Dwa księżyce*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1974.

Zmienna artykulacja, stanowiąca charakterystyczny dla twórczości Borsuka sposób wydobywania dźwięku z instrumentu, wypełnia początkowe takty, tworząc nastrój tajemniczości. Wrażenie to potęgowane jest przez dodanie znaku *fermaty* do półnuty *tremolo* w taktach 1. i 2. – zabieg ten pomaga uzyskać specyficzny rodzaj „zastygania” w oczekiwaniu na dalszy rozwój narracji muzycznej. Kolejne takty wprowadzają odniesienia do muzyki żydowskiej w wyniku użycia charakterystycznych zwrotów melodycznych. W pierwszym z nich (w takcie 3.) kompozytor umieszcza obniżony drugi stopień skali, liczonej od dźwięku *a*. Pełniejszy obraz można zaobserwować w dalszym przebiegu, aż do taktu 9., gdzie pojawiają się dźwięki kolejnych pięciu stopni skali: *a-b-cis-d-e*. Kompozytor wykorzystuje różne rodzaje metrum, stosowane naprzemiennie: 2/4, 3/4, 4/4 i 6/4. Sprzyja to uzyskaniu płynnej narracji poprzez dostosowanie dystansu taktów do retoryki licznych zwrotów w linii melodycznej – cały ten fragment zbudowany jest z uszeregowanych quasizaśpiewów, które budują ekspresję przez niemal całą skalę instrumentu, poczynając od najniższego rejestru. Sekwencje te są coraz dłuższe: pierwsza z nich jest jednotaktowa (takt 3.), druga składa się z dwóch taktów (takty 4. i 5.), trzecia – z trzech (takty od 6. do 8.), czwarta również mieści się w trzech taktach (takty od 9. do 11.), ale w przeciwieństwie do poprzednich intensyfikujących napięcie w muzyce, ma za zadanie wyciszenie, uspokojenie muzycznej opowieści. Ostatnie dwa takty (12. i 13.) pełnią rolę łącznika pomiędzy częściami A i B, zatrzymując intensywność melodyczną. Rezygnacja z nasyczonego ekspresją ruchu sekundowego na rzecz bardziej obiektywnych w odbiorze kwint przygotowuje słuchacza na nadejście nowych emocji.

Środkowa część utworu różni się od poprzedniego strukturami melodycznymi. W jej pierwszym takcie jest jedyna adnotacja dotycząca tempa w utworze: kompozytor życzy sobie, aby od tego miejsca grać w tempie *Allegro*.



K. Borsuk, *Kazimierz*, t. 14.–26.

Charakter muzyki ożywia się poprzez użycie rytmów punktowanych i dłuższych przebiegów szesnastkowych. Duże znaczenie ma również zmiana rysunku linii melodycznej – częste wychylenia, zakotwiczone na dźwięku *a* w pełni prezentują skalę charakterystyczną dla muzyki żydowskiej. Operowanie w jednym rejestrze przerzuca zadanie kreowania ekspresji na aspekt ruchu wartości rytmicznych, który jest bezpośrednio związany z licznymi wychyleniami jęklivej linii melodycznej. W taktach 15. i 21. zauważyć można ciekawy zabieg wprowadzenia warstwy akompaniującej – *pizzicata* wykonywane lewą ręką dopełniają przestrzeń półnuty w melodii. Środkowy fragment utworu kończy myśl muzyczna analogiczna do wcześniejszych fraz, ale tym razem występuje ona w niskim rejestrze. *Fermata* nad ostatnią nutą wyraźnie sugeruje wyciszenie i uspokojenie narracji muzycznej. Następujący kolejno dwutaktowy łącznik pomiędzy głównymi segmentami utworu zwiastuje materiał części A1 poprzez użycie charakterystycznych *pizzicat*. Kompozytor umieszcza tu też *glissando*, które doprowadza do zawieszenia, wybrzmienia rozplywającego się w ciszy i zadumie. Powracające w części A1 struktury początkowe są nieco zmienione:



K. Borsuk, *Kazimierz*, t. 27.–30.

Materiał pierwszych trzech taktów utworu wypełnia tym razem takty cztery: fragment taktu 3. zostaje powtórzony, a linia melodyczna jest wariacyjnie opracowana. Ten odcinek wprowadza *codę* miniatury, w której widoczny jest intensywny wzrost napięcia w muzyce:



K. Borsuk, *Kazimierz*, t. 31.–36.

Najdłuższy w utworze przebieg szesnastkowy przechodzący w cztery ósemki wprowadza sekwencję o niespotykanej dotąd intensywności. Kompozytor w takcie 32. intensyfikuje linię melodyczną poprzez dodanie drugiego głosu oraz podkreślenie najważniejszego punktu czterodźwiękowym akordem. Uzyskane natężenie zostaje w kolejnych taktach zredukowane w wyniku powrotu jednogłosowej linii i poprowadzenia jej w wysokim rejestrze, przy zastosowaniu *diminuendo*. Utwór kończą *pizzicata* na pustych strunach.

Brak sugestii dotyczących dynamiki pozwala wykonawcy użyć naturalnej muzykalności i wrażliwości na aspekty brzmieniowe. Kompozytor formułując melodykę nie pozostawia wątpliwości co do oczekiwanej interpretacji poszczególnych elementów. Pierwotnie utwór ten został skomponowany na skrzypce solo, ale „miękki i ciepły” dźwięk altówki w bezbłędny sposób oddaje emocje zawarte w dziele.

3.1.8. *Chmura 7 / Wolke 7* (2013)

Karol Borsuk skomponował *Wolke 7* podczas pracy jako Fachbereichsleiter – kierownik działu instrumentów smyczkowych w Państwowej Szkole Muzycznej w Berlinie Reinickendorf. Jego biuro znajdowało się na siódmym piętrze. Pomieszczenie miało panoramiczne okna – kompozytor z tej perspektywy miał widok na cały Berlin. Pomysł skomponowania utworu powstał podczas obserwacji berlińskiego nieba, stąd też tytuł utworu, który obrazuje chmury oglądane z siódmego piętra.

Miniatura rozpoczyna się sekwencją sześciu taktów, uszeregowanych początkowo po dwa, ze względu na podobieństwo struktur melodycznych i harmoniczných. W dalszym przebiegu owe schematy zredukowane są do przestrzeni jednego taktu. Harmonia w utworze pełni bardzo ważną rolę – ciężenia harmoniczne stanowią istotny komponent ekspresji w muzyce.



K. Borsuk, *Wolke 7*, t. 1.–6.

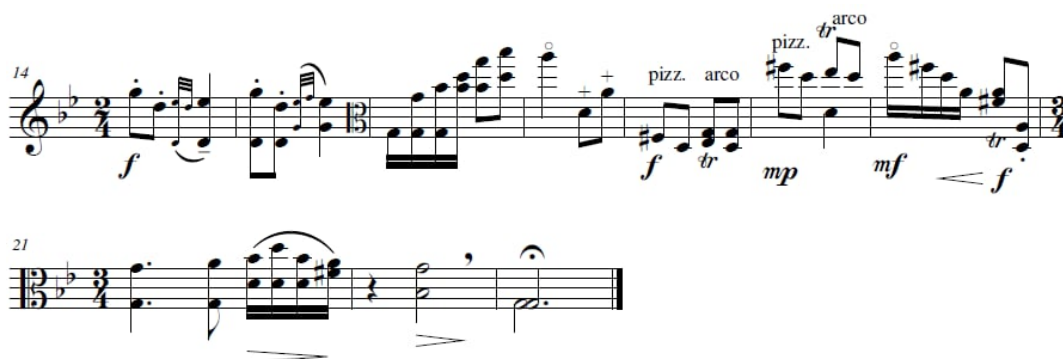
Każdy z dwóch pierwszych dwutaktów oraz następnych sekwencji mieszczących się w pojedynczych taktach, kończy się swoistym znakiem zapytania na dominancie – D-dur. Takty 1. i 3. rozpoczynają się od tonacji zasadniczej – g-moll. Kolejne – 5. i 6. – również, jednak element melodyczny sprawia, że g-moll ustępuje miejsca tonacji docelowej, która tym razem rozszerza się o element nony – *es*. Linia melodyczna w pierwszym dwutakcie prezentuje spokojny temat w dwudźwiękach, który w kolejnych taktach ulega wariacyjnemu opracowaniu, polegającemu na ozdobieniu melodii dodaniem ornamentów szesnastkowych i przednutki. Kompozytor zaleca zastosowanie zróżnicowanej dynamiki – w początkowym fragmencie należy grać *piano*, w kolejnym – *mezzoforte*. Takty

5. i 6. pod względem struktury melodycznej kontynuują tendencję, która pojawiła się w taktach 3. i 4.: linia jest jeszcze bardziej rozdrobniona – tym razem na triole szesnastkowe, dodatkowo przebiegi te są budulcem kulminacji w zakończeniu taktów. Kolejno pojawiające się frazy zmieniają nastrój w muzyce na bardziej liryczny, eksponując element melodyczny jako główny nośnik ekspresji:



K. Borsuk, *Wolke* 7, t. 7.–13.

Warstwa harmoniczna pozostaje zasadniczo bez zmian. Przebiegi melodyczne, urozmaicane niekiedy dodanym drugim, dolnym głosem, zaburzają nieco wcześniejszą regularność. Elementem powtarzalnym w każdej myśli muzycznej jest nieustanne dążenie w kierunku dominanty. Każdy takt zakończony jest dłuższą wartością rytmiczną, dającą czas muzyce na naturalne wybrzmienie. Kompozytor wyraźnie zaznacza w tekście nutowym, że ostatni dźwięk każdego kolejnego taktu (od 7. do 9.) powinien trwać dłużej: w takcie 7. należy zatrzymać się na ćwierćnucie z kropką, w takcie 8. – na ćwierćnucie, ale tu kompozytor dodaje cezurę, sugerującą dłuższy oddech. Takt 9. kończy półnuta z *fermatą*, sygnalizująca zawieszenie narracji. Ten schemat powtórzony jest w kolejnych dwóch taktach (10. i 11.), jednak kompozytor przedstawia tym razem inny wariant linii melodycznej, która wznosi się niemal przez całą skalę instrumentu, zamierając w fermacie na ostatnim dwudźwięku. Ostatnie powtórzenie w taktach 12. i 13., ustabilizowane w wysokim rejestrze, jest najbardziej liryczne w swoim charakterze. Zawiera jednak zapowiedź dalszego przebiegu w postaci artykulacji w ostatnim takcie: zagrany krótko dźwięk *es* przełamuje liryzm na rzecz nowej organizacji muzycznej materii, pojawiającej się w kolejnych taktach utworu:



K. Borsuk, *Wolke 7*, t. 14.–23.

Krótką, skoczną artykulacja jest dodatkowo wyostzona dynamiką *forte*. Mimo niemal całkowitej zmiany charakteru muzyki kompozytor w dalszym ciągu zachowuje schemat harmonicznego oscylacji pomiędzy toniką a dominantą. Rytmiczna, miejscami wirtuozowska linia uклада się w schemat czterotaktowego poprzednika, zakończony w tonacji D-dur. Kontynuacja, rozpoczęta w tej samej tonacji dąży do rozwiązania w g-moll. Materiał melodyczny jest tu licznie urozmaicany dodanymi ozdobnikami, zmianami artykulacji: *arco* i *pizzicato*. Schemat rytmiczny myśli muzycznej jest tożsamy w obu ogniach frazy, jednak w czwartym takcie (o numerze 21.) następnika kompozytor zaskakuje słuchacza, wprowadzając materiał pierwszego taktu utworu. To nagły zwrot w narracji, którego odczuwalność zwiększa obecna w poprzednich taktach regularność struktury melodyczno-rytmicznej. Pozwala ona oczekiwać nieco innego zakończenia tego odcinka, jednak wprowadzenie materiału skrajnie różnego pod względem charakteru niweluje skoczną narrację, wracając do początkowego liryzmu, który w tym kontekście jest jeszcze bardziej dojmujący. Zabieg ten zamyka miniaturę klamrą materiału pierwszego taktu dzieła, który w końcowym wariancie rozwiązuje osiągniętą dominantę na tonikę – g-moll – w ostatnich dwóch taktach utworu. Seksta *b-g*, oraz ostatnia nuta *g* w unisonie wzbogacającym alikwoty uspokaja narrację. Kończące utwór dwa takty są wytchnieniem po kolejnych wariantach wciąż nierozwiązywanej dominaty.

3.1.9. *Wspomnienie / Erinnerung* (2013)

Utwór zadedykowany został matce Anny Ciechanowski – polskiej skrzypaczki, wykonawczyni wielu dzieł Karola Borsuka. Kompozycja powstała w roku 2010, prawykonania na skrzypcach dokonała Anna Ciechanowski.

Kompozytor zaleca wykonanie miniatury w tempie *Moderato*, ale jednocześnie preferuje swobodne podejście do kwestii czasu w muzyce. Brak oznaczenia metrum oraz szcążkowy podział taktowy świadczą o zdominowaniu narracji utworu przez wymykające się sztywnej regularności myśli muzyczne. Ponadto szczegółowa analiza notacji dowodzi, że kompozytor wprowadza podział jedynie na quasizdania w muzycznej wypowiedzi, które zamknięte są w przestrzeni poszczególnych systemów. Kompozytor w roku 2023 podczas rozmowy z autorką niniejszej pracy przyznał, że notacja jest celowa, aby pozostawić pełną swobodę interpretacyjną wykonawcy.

Pierwsza myśl muzyczna utworu wprowadzona jest przy pełnym brzmieniu instrumentu w dynamice od *mezzoforte* do *forte*.



K. Borsuk, *Erinnerung*, system nr 1.

Tempo *Moderato* sprzyja wykonaniu szesnastkowych sekwencji w sposób eksponujący liryczny walor linii melodycznej. Ćwierćnuty, przedzielające pochody szesnastkowe, dają równowagę pomiędzy ruchem drobnych wartości, a ich punktami docelowymi. Fraza ta otwarciem przestrzeni brzmienia zapowiada dalszy przebieg utworu. Ważnym szczegółem jest dynamika w kontekście całej miniatury – najintensywniejszą wartością określającą wolumen w utworze jest *forte*, które pojawia się czterokrotnie. Poza tym kompozytor zaznacza dynamikę *piano*, *mezzopiano*, *mezzoforte* oraz precyzyjnie zapisane krótkie *crescenda*. To świadczy o tym, że o ile twórca pozostawia wykonawcy znaczny margines kreatywności w zakresie kształtowania czasu w muzyce,

o tyle zagadnienie dynamiki jest tu doprecyzowane w sposób niepozostawiający wątpliwości co do konieczności skrupulatnego jej realizowania.

Kolejna myśl muzyczna jest bardziej intymna w swym wydźwięku:



K. Borsuk, *Erinnerung*, system nr 2.

Kompozytor pozostawia grupy czterech szesnastek jako istotny, retoryczny element w całości wypowiedzi. Sekwencje szesnastkowe wypełniają melodycznie przestrzeń pomiędzy zmianami rejestru, artykułowanie ich *legato* gwarantuje sentymentalną łagodność brzmienia instrumentu. Frazę kończą półnuty i ćwierćnuty z przednutkami, wznoszące się w wysoki rejestr instrumentu *crescendo* od *piano* do *mezzoforte*. *Fermata* nad ostatnią nutą sugeruje zawieszenie narracji muzycznej. Następnie kompozytor notuje dwie kwinty *pizzicato* na pustych strunach – podwójne *pizzicato* powtarza się kilkakrotnie w przebiegu utworu. Za każdym razem pełni ono rolę przerywnika pomiędzy kompletnymi myślami muzycznymi wykonywanymi *arco*, rozładowuje napięcie zbudowane w kolejnych motywach, jest rodzajem obiektywnego komentarza do pełnych melancholii zdań.



K. Borsuk, *Erinnerung*, system nr 3.

Częstotliwość występowania podwójnych *pizzicat* znacznie zwiększa się w trzecim systemie. Kolejne myśli muzyczne wykonywane *arco* są krótsze niż w poprzednich systemach, *pizzicato* rozdziela motywy o znacznej intensywności w dynamice *mezzoforte* i *forte*. Warte zauważenia są także różnice w wartościach rytmicznych sekwencji *pizzicato*, które aktywnie uczestniczą w planowaniu czasu w przebiegu utworu: *pizzicata* ósemkowe nieznacznie zaburzają przebieg fragmentów *arco*, ale już ćwierćnutowe czy półnutowe

powodują zatrzymanie czasu w muzyce z uwagi na brak naturalnego, dłuższego wybrzmienia, a co za tym idzie – wrażenie zasłuchania w ciszy. Ostatni dźwięk trzeciego systemu to dysonansowy akord z *fermatą*, podsumowujący w *piano* wcześniejszą intensywność przebiegu. Kompozytor nie operuje w utworze postępowaniem harmonicznym w rozumieniu harmonii funkcyjnej. Używa za to na przemian dysonansów i konsonansów w dłuższych wartościach rytmicznych, dając wybrzmieć zróżnicowanym barwom poszczególnych współbrzmień.

W dalszym przebiegu element ruchu szesnastkowego zostaje zastąpiony przez rytmy punktowane.



K. Borsuk, *Erinnerung*, system nr 4.

Krótkie, gwałtownie wznoszące się frazy przedzielane podwójnym *pizzicato* i cezurami mogą sprowokować wykonawcę do wprowadzenia burzliwej ekspresji, jednak zalecana przez kompozytora dynamika nie sugeruje poszukiwania skrajnych jakości emocjonalnych. Krótsza nuta w rytmie punktowanym nie powinna wprowadzać wrażenia nagłego wyostrenia rytmu – szesnastkę w tempie *Moderato* należy pozostawić śpiewną. Po osiągnięciu wysokiego rejestru kompozytor redukuje dynamikę do *piano* i kończy tę myśl muzyczną ósemkowymi *pizzicatami* w *ritenuto*. Ostatnia fraza wykazuje regularność wewnętrznych struktur:



K. Borsuk, *Erinnerung*, system nr 5.

Cztery kolejne motywy zanotowane są przy użyciu zróżnicowanych wartości rytmicznych, co oddaje koncepcję kompozytora w zakresie wielorakości

jakości ekspresywnych poszczególnych sekwencji. Zauważalna jest jednak ich podobna struktura – wszystkie składają się z czterech melodycznych dźwięków i docelowego akordu. Jedynie ostatni motyw kończy pojedyncza nuta, bezpośrednio prowadząca do wygaszenia impetu w muzyce przy pomocy *pizzicata*. Użyta w zakończeniu utworu technika *col legno battuto*⁶⁸ redukuje do minimum wybrzmienie realnej wysokości dźwięku, prowokując odczucie przemijania.

Liryczny charakter utworu jest istotny z uwagi na kwestię wydobywania dźwięku z instrumentu – należy wystrzegać się zbyt dużej dynamiki i zbyt ostrej barwy, które mogą znacząco zmienić właściwy, oczekiwany przez kompozytora wydźwięk miniatury.

⁶⁸ Kazimierz Sikorski, op. cit., s. 49.

3.1.10. Kwiecień / April (2012–2013)

Utwór w oryginale przeznaczony na skrzypce solo, powstał jako pamiątka po spotkaniu po wielu latach z dobrą znajomą – była chórzystką Frauenchor Spandau Berlin, w którym Karol Borsuk od trzydziestu lat pracuje jako dyrygent. Po przeuroczych momentach „przy kawie”, podczas których napływały wspomnienia minionych czasów, wyłonił się pomysł i potrzeba napisania utworu dla koleżanki z dawnych lat – pisarki Astrid Stähler⁶⁹, której najnowsza książka *Suchbewegungen* ukazała się w wydawnictwie Scholastika w Stuttgarcie w 2023 roku.

Kompozycja jest w bardzo lirycznym i nostalgicznym charakterze. Wykorzystywanie wysokiego rejestru instrumentu przywodzi na myśl skrzypcowy oryginał utworu, ale fragmenty osadzone w niskim rejestrze uzasadniają celowość transkrypcji na altówkę – jej barwa znakomicie oddaje emocje w muzyce, dając naturalny walor, jakim jest nasycenie alikwotami niskich dźwięków. Kompozytor zanotował w utworze niezmiennie metrum 4/4 – świadczy to o stabilnej regularności kolejnych myśli muzycznych, mieszczących się w tradycyjnej strukturze taktów.

Dwa pierwsze motywy, pomimo dynamiki *mezzopiano* i nienachalnego ruchu wartości rytmicznych, zawierają ładunek emocjonalny.



K. Borsuk, *April*, t. 1.–10.

Obniżenie pierwszego dźwięku w takcie 2., pomimo braku wyraźnych ciężań harmoniczych, powoduje ulotne wrażenie zmiany trybu w stosunku

⁶⁹ Scholastika Verlag – *Suchbewegungen*, <https://www.scholastika-verlag.com/index.php/buecher/suchbewegungen/>, dostęp: 23.03.2026.

do analogicznego punktu w takcie 1. Tego typu zabieg ma za zadanie delikatnie cieniować barwę dźwięku, wykorzystywanie wysublimowanych środków warsztatu kompozytorskiego w celu uzyskania niewielkiej fluktuacji nastroju w muzyce. Interwał seksty w linii melodycznej w dwóch pierwszych taktach w naturalny sposób pobudza intensywność wypowiedzi muzycznej – pokonanie tak dużej odległości sprawia, że napięcie samo wzrasta w przestrzeni tego skoku interwałowego. Osiągnięta w kolejnym takcie (numer 3.) dynamika *mezzoforte*, pomimo opadającego kierunku zakończenia pierwszej frazy utworu, rozwija się w dalszym przebiegu w *forte*. Ekspresja w muzyce potęgowana jest przez powtarzane skoki interwałowe, rozpoczynające każdy motyw. Wznoszenie się kolejnych taktów w skali instrumentu sprzyja utrzymaniu osiągniętego poziomu natężenia emocji, a rozdrobnienie wartości rytmicznych uruchamia dodatkowy ruch w linii melodycznej, wspomagając budowanie energetyki frazowania. W takcie 8. następuje zaskakujący zwrot w narracji: użycie dźwięków *cis* – *gis* w niskim rejestrze sprawia wrażenie brutalnego przerwania melancholijnego nastroju w muzyce. W kolejnym takcie powraca delikatna fraza, jednak kompozytor w ostatnim dwudźwięku taktu 10. zatrzymuje melodię, wywołując efekt quasiczekiwania na dalszy rozwój wydarzeń. Następny fragment wprowadza zmianę w płynności narracji muzycznej:



K. Borsuk, *April*, t. 11.–18.

Linia melodyczna, operująca mniejszymi niż miało to miejsce w pierwszych taktach utworu odległościami, umożliwia osiągnięcie większej płynności w grze, dając szansę na bardziej horyzontalne i długodystansowe frazowanie. Sprzyja temu również jednogłosowa faktura tego fragmentu, w której brak jest oparcia powstających w wyniku naturalnej intensyfikacji pionów złożonych z dwóch lub

więcej dźwięków. Motyw, powtórzony dwukrotnie w taktach 11. i 13., przedzielony jest „odpowiedziami” niskiego rejestru instrumentu. Zabieg ten rozdziela wypowiedź na fragmenty dwutaktowe, co umożliwia planowanie wzrostu napięcia przy każdym kolejnym powtórzeniu struktury. Fragment ten doprowadza do głównej kulminacji utworu, którą buduje nagromadzenie dźwięku w strukturach wertykalnych, tak różnych od poprzedzającej je jednogłosowej linii. Wzbogacenie melodii o dolny głos tworzy mocno dysonujące współbrzmienia, które przerywają spokojną melancholię ostrą barwą dźwięku. Powtórzenie tej samej myśli w przestrzeni kulminacji powoduje umocnienie jej przekazu. Kończące ten odcinek dźwięki *a* i *d* stanowią zamknięcie segmentu kulminacji nagłym rozjaśnieniem barwy w prostocie dwóch dźwięków. Wprowadzony w kolejnym takcie materiał z pierwszego taktu utworu domyka strukturę dzieła w schemacie ABA1.



K. Borsuk, *April*, t. 19.–29.

Zmiana dynamiki z początkowego *mezzopiano* na *piano* w takcie 19. jest wyrazem woli kompozytora, aby powrót materiału początkowego odbywał się w nieco bardziej intymnej atmosferze. Jednak już drugi takt tego fragmentu przedstawia opracowanie znanego z wcześniejszego przebiegu motywu w sposób znacznie intensyfikujący napięcie w muzyce. Dalsza narracja pełna jest skoków interwałowych, mocnych dysonansów, operowania w skrajnych rejestrach instrumentu. Motywy analogiczne z materiałem kulminacji utworu (takty 23. i 24.) jeszcze raz, pod koniec miniatury przypominają „mroczną” barwę instrumentu, która w powtórzeniu tego schematu rozjaśnia się w wysokim rejestrze. Muzyczna opowieść kończy się w *pizzicatach*, które wywołują wrażenie natychmiastowego zredukowania wcześniej uzyskanego napięcia. W takcie 25. kompozytor zaleca wykonanie *pizzicata* za podstawkiem – stwarza to wrażenie „głuchego” brzmienia,

w porównaniu do *pizzicat* nadchodzących w kolejnym takcie, a wykonywanych w sposób tradycyjny. Całość kończy zamierający tryl dodany w przestrzeni *fermaty*.

April jest utworem pełnym skrajnie różnych jakości emocjonalnych, ale w wyniku zastosowanych środków kompozytorskich są one raczej opowiadane z punktu retrospekcji niż bezpośredniego odczuwania. Utwór przekazuje wykonawcy szansę na zanurzenie się w obszarze własnej introwertycznej emocjonalności.

3.1.11. *Preludium a canzona* (2023)

Utwór został skomponowany we wrześniu 2023 roku z okazji dziesiątej rocznicy powstania Fundacji Karla Dedeciusa⁷⁰⁷¹ na Uniwersytecie Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Prawykonanie, które odbyło się 15 listopada 2023 r. we Frankfurcie nad Odrą, otrzymało „brązowy dyplom” – III nagrodę w konkursie Muzyczne Orły w kategorii Prawykonania⁷². Konkurs odbył się we wrześniu w 2024 roku w Łódzkiej Filharmonii, a jego organizatorem była Fundacja Muzyka do Potęgi.

Utwór jest podzielony na dwa segmenty – pierwszy jest wykonywany na altówce, drugi łączy grę na instrumencie ze śpiewem i recytacją⁷³. Kompozytor już w pierwszych taktach wykorzystuje różne sposoby wydobywania dźwięku.



K. Borsuk, *Preludium a canzona*, t. 1.–7.

W taktach 1. i 2. *tremolo arco* współlistnieje z *pizzicato*⁷⁴, wykonywanym lewą ręką na pustych strunach. Pojawiająca się kolejno wirtuozowska gama wprowadza pełną ekspresji melodię, kształtowaną w dwudźwiękach. Z kolei takt 5. to przykład intensyfikacji napięcia poprzez użycie trylu w dolnym głosie, w celu uzyskania bardziej plastycznego *crescendo*. Kompozytor na przestrzeni 28. taktów pierwszego segmentu dzieła prowadzi myśl muzyczną, która ulega fluktuacjom

⁷⁰ Karl Dedecius, „Dlaczego Julian Tuwim skłonny do pesymizmu...”, w: *Nasz 20. wiek / Unser 20. Jahrhundert*, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź–Stuttgart–Frankfurt nad Menem 2013, s. 36.

⁷¹ *Sto wierszy polskich*, wybór i tłum. Karl Dedecius, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989, s. 147.

⁷² *Muzyczne Orły 2024 – wyniki*, Muzyka do potęgi, https://muzykadopotegi.org/upload/muzyczne_orly/2024/muzyczneorly2024_wyniki.pdf, dostęp: 23.03.2026.

⁷³ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, op. cit., s. 70–74.

⁷⁴ Kazimierz Sikorski, op. cit., s. 48.

rejestru, faktury, dynamiki i artykulacji. To tworzy nasyconą emocjami, wewnętrźnie zróżnicowaną muzyczną wypowiedź. Początkowe metrum 4/4 w dalszym przebiegu występuje na zmianę z 3/4, co pozwala na bardziej plastyczne kształtowanie narracji muzycznej. Cały pierwszy odcinek dzieła – *Preludium* – jest pełen recytatywnych elementów, przejawiających się w kształtowaniu czasu w muzyce, tworzących linię melodyczną w zwrotach retorycznych. Warstwa harmoniczna, niepozbawiona dysonansów, określa tonację g-moll jako zasadniczą. Częste użycie dominanty (D-dur) wpływa na scalanie przestrzeni pierwszego segmentu, złożonego z fraz przedzielonych „oddechami” – pauzami lub *fermatami*. Pojawienie się dominanty w ostatnich dźwiękach fraz wyzwala naturalne harmoniczne ciśnienie do rozwiązania jej w pierwszych dźwiękach kolejnej myśli muzycznej.

Druga część utworu – *canzona* – zawiera alternatywne środki wykonawcze. Kompozytor wkomponował w materię dzieła tekst, zaczerpnięty z książki profesora Jana Białostockiego *Sztuka cenniejsza niż złoto*⁷⁵: *ars auro gemmisque prior*⁷⁶, oraz literackie tłumaczenie tej sentencji, będące rozwinięciem tytułu książki: *sztuka cenniejsza niż złoto i kamienie*. Tekst ten tworzy dodatkową warstwę utworu – śpiewaną:

Ars auro gemmisque prior -
sztuka cenniejsza, niż złoto i kamienie

Ars au - ro gem - mis - que ___ pri - or

sztu - ka cen - niej - sza niż zło - to i ka - mie - nie

K. Borsuk, *Preludium a canzona*, t. 29.–36.

⁷⁵ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022.

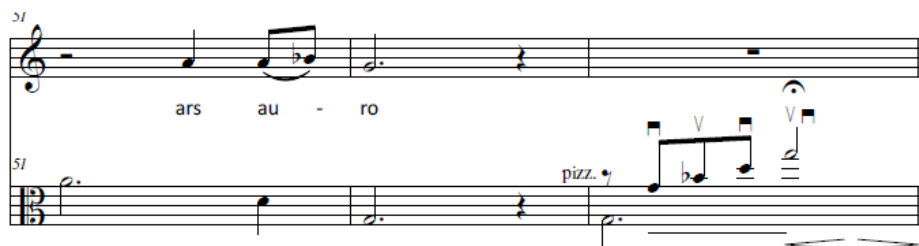
⁷⁶ *Ars auro gemmisque prior* (łac.) – sztuka poprzedza złoto i kamienie szlachetne.

Kompozytor łączy realizowaną wokalnie linię melodyczną z akompaniamentem w *pizzicato*. Obie linie tworzą osadzony harmonicznie dwugłos. W dalszym przebiegu Borsuk wymaga od wykonawcy wyrecytowania polskiego przekładu łacińskiej sentencji – ostatnie dwa słowa są śpiewane – całość również przy akompaniamencie *pizzicato*. Kompozytor nie określa tempa i dynamiki tego fragmentu, dając swobodę wykonawcy. Z punktu widzenia interpretatora należy nadmienić, że gra na instrumencie przebiegająca równolegle ze śpiewem stanowi nie lada wyzwanie, gdyż wymaga alternatywnego zaangażowania partii mięśni, które zazwyczaj podporządkowane są procesowi wykonawstwa instrumentalnego. Czyste zaśpiewanie tych kilku dźwięków wymaga pracy nad oddechem, dykcją i całym aparatem wykonawczym. W dalszym przebiegu ekspresja kształtowana jest w partii altówki:



K. Borsuk, *Preludium a canzona*, t. 37.–42.

Kompozytor używa analogicznych sekwencji w stosunku do pierwszego ogniwa dzieła, jednak skala emocji w muzyce jest tym razem znacznie większa. Oznaczenia dynamiczne nakazują grę w *fortissimo*, co jest równoznaczne z największą kulminacją utworu. Fragment ten zawiera znacznie więcej dramatyzmu, w partii altówki znajdują się pochody dwudźwiękowe, akordy, *tremola* i *glissanda*. W zakończeniu utworu powraca wokalna warstwa, w której kompozytor przypomina pierwsze słowa łacińskiej sentencji:



K. Borsuk, *Preludium a canzona*, t. 51.–53.

Ostatnie takty stanowią wyciszenie wcześniejszych, burzliwych emocji w muzyce. Kompozytor podsumowuje postęp harmoniczny utworu, dając możliwość długiego wybrzmienia tonacji g-moll.

Preludium a canzona jest utworem, który eksploruje nowe dla większości instrumentalistów obszary wykonawcze. Wprowadzenie elementu wokalnego jest wyzwaniem, które idzie w parze z coraz chętniej przez współczesnych twórców używanymi nowymi rodzajami muzycznej wypowiedzi.

3.2. Duety: utwory na flet i altówkę

3.2.1. *Mosaik* (2015)

Prawykonanie utworu miało miejsce w Berlinie Reinickendorf, wykonawcami był duet smyczkowy w składzie: Dariusz Blaskiewicz – skrzypce i Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka⁷⁷. Transkrypcja partii skrzypiec na flet nie przysparza wielu trudności wykonawcy – naturalna płynność, śpiewność fraz i pauzy, mogące pełnić funkcję cezur oddechowych, pozostają w zgodzie ze specyfiką instrumentu dętego.

Utwór składa się z 49. taktów w zmiennym metrum – kompozytor wykorzystuje podział 3/4 i 4/4. Zauważalna jest wewnętrzna segmentacja dzieła, która związana jest ze zmianami tempa, zróżnicowaniem faktury i dialogu pomiędzy instrumentami.

Pierwsze cztery takty można określić jako rodzaj introdukcji.

Score

Mosaik

Karol Borsuk

Adagio

Violin

Viola

Vln.

Vla.

K. Borsuk, *Mosaik*, t. 1.–10.

W partii pierwszego instrumentu, która może być wykonana przez skrzypce lub flet, można zauważyć wyszukane środki kompozytorskie, pozwalające

⁷⁷ Mateusz Rybnicki, *Vademecum instrumentacji*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1987, s. 25.

wykonawcy rozszerzyć tradycyjnie wykorzystywane sposoby wydobywania dźwięku. Skrzypce mogą wykonać ten fragment *col legno*, natomiast flet uzyskuje oczekiwany efekt dźwiękowy poprzez zastosowanie standardowego wydobywania dźwięku przy zachowaniu dynamiki *piano*. W trzech pierwszych taktach efekt quasiperkusyjny możliwy do uzyskania na skrzypcach, zostaje zastąpiony w przypadku fletu realizacją dźwięku *d*, w takcie 4. skrzypcowe *tremolo* zastępuje *frullato*. Melodyczna partia altówki prowadzi narrację w obrębie czterotaktowej introdukcji oraz kontynuuje ją w dalszym przebiegu. Flet dialoguje z altówką, wykonując pojedyncze dźwięki z przednutkami. Obie partie, pomimo znacznego zróżnicowania fakturalnego, tworzą spójną całość, rozpoczynając wspólną narrację w takcie 8. w słyszalnej harmonii dwugłosu.

W takcie 11. kompozytor zmienia oznaczenie tempa z początkowego *Adagio* na *Andante*. Rozpoczyna się dialog duetu, w którym obie partie instrumentalne eksplorują niemal identyczny materiał muzyczny.

Andante

The musical score consists of three systems of staves for Violin (Vln.) and Viola (Vla.).

- System 1 (Measures 11-13):** Measures 11 and 12 show a 4/4 time signature. Measure 13 changes to 3/4 time. Dynamics include *mf* and *pizz. arco*. There are triplets in measures 11, 12, and 13.
- System 2 (Measures 14-15):** Measures 14 and 15 are in 3/4 time. Dynamics include *f*. There are triplets in measures 14 and 15.
- System 3 (Measures 16-17):** Measures 16 and 17 are in 3/4 time. Dynamics include *mf*, *f*, and *rit.*. There are triplets in measures 16 and 17. Performance instructions include *pizz.*, *arco*, and *rit.*

K. Borsuk, *Mosaik*, t. 11.–17.

Następujące zmiennie grupy szesnastkowe i ćwierćnuty w takcie 11., w kolejnym takcie – o numerze 12. – synchronizują się, intensyfikując tym samym napięcie w muzyce, które zostaje na moment zredukowane w pojedynczych dźwiękach *pizzicato* i *arco* w partii altówki. W kolejnych dwóch taktach (13. i 14.) kompozytor odwraca kolejność wydarzeń – tym razem oba instrumenty wykonują zsynchronizowane triole ósemkowe i ćwierćnuty, by po chwili wymieniać się motywami o tej samej strukturze. Ten zabieg buduje nadchodzącą kulminację w wyniku zastosowania intensywniejszego ruchu poprzez desynchronizację obu partii. *Forte* w takcie 15. to najwyższa dotychczas wartość dynamiczna, która w kolejnym takcie zostaje zredukowana do *mezzoforte* w celu zbudowania kolejnej, tym razem ostatniej kulminacji, kończącej fragment *Andante*. Ostatni takt tego odcinka zamyka wcześniejsze ożywienie ruchu w muzyce, kładąc nacisk na podkreślenie każdego dźwięku przy znacznej redukcji tempa. Partia fletu rezygnuje z zapisanych w wersji skrzypcowej dwudźwięków, jednak w takcie 17. dla podkreślenia intensywności kluczowych punktów wykonawczyni dodaje dolny głos jako przednutkę do górnej nuty.

Kolejna zmiana tempa – *Moderato* – jest początkiem najdłuższego fragmentu utworu, który skonstruowany jest na zasadzie szeregowania odcinków, zróżnicowanych pod względem faktury, materiału melodycznego, artykulacji i ekspresji. Kompozytor rezygnuje z oznaczeń dynamicznych, co stanowi wyzwanie dla kreatywności wykonawców – pomocą jest tu bardzo logiczny układ wewnętrznego podziału, a wszelkie elementy dzieła muzycznego⁷⁸ w oczywisty sposób sugerują skalę użytego wolumenu brzmienia. Początkowo krótkie motywy naprzemiennie dialogują ze sobą:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 18.–20.

⁷⁸ Roman Ingarden, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005, s. 67.

Elementem tworzącym strukturę tego fragmentu są śpiewne, długie nuty w obu partiach instrumentalnych, które zyskują lekkość w wyniku dodania do nich przednutek. Kolejny odcinek pozornie zbudowany jest na analogicznej zasadzie:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 25.–27.

Jednak kompozytor zastępuje przednutki szesnastkami, sugerując wykonawcy zmianę brzmienia krótkich wartości, aby nadać im melodycznego waloru jako równoprawnej części linii. Oba fragmenty zakończone są łącznikami:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 24.



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 28.–29.

Krótkie odcinki prowadzą narrację w muzyce poprzez zmiany fakturalne. W dalszym przebiegu kompozytor rezygnuje z łączników, bezpośrednio zestawiając kolejne, mozaikowe elementy.



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 30.–32.

Altówka prowadzi linię melodyczną o ciekawym „rysunku”, łącząc sekundowy postęp z dużymi odległościami interwałowymi, zyskując w ten sposób ekspresję w myśli muzycznej. Flet za to wykonuje dźwięki, które w oryginalnej, skrzypcowej wersji były wydobywane na pustych strunach. To zestawienie rodzi dystans pomiędzy dwoma instrumentami, sugerując altówce przeciwstawiać nasycenie brzmienia obiektywnej grze fletu. Ta proporcja zostaje odwrócona w kolejnych taktach:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 34.–36.

Melodyczne motywy w głosie fletu realizowane są na tle altówkowego akompaniamentu, wspierającego warstwę harmoniczną i wypełniającego przestrzeń dłuższych wartości w partii wiodącej. Coraz intensywniejszy dialog widoczny jest w kolejnych taktach:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 37.–40.

Kompozytor ponownie wykorzystuje koncept użycia pustych strun, tym razem czyniąc z niego aktywnego uczestnika instrumentalnej rozmowy. Początkowo partia fletu towarzyszy w ten sposób altówce, która wykonuje przedzielone sporymi interwałami dźwięki z dodanymi przednutkami. Następnie altówka przejmuje motyw pustych strun, a partia fletu wprowadza podobny schemat do występującego w poprzednich dwóch taktach w głosie altówki, ale dodane szesnastki i rytm punktowany zamiast przednutek sprawia, że tym razem fraza ta zyskuje walor melodyczny. Obydwa instrumenty w kolejnych taktach kontynuują uzyskaną skalę ekspresji w muzyce, aż do ostatniego zdania w utworze:



K. Borsuk, *Mosaik*, t. 46.–49.

Takty 46. i 47. są kulminacją, do której prowadzi cały wcześniejszy fragment, począwszy od zmiany tempa na *Moderato*. Każdy dźwięk ma tu swój ciężar gatunkowy, każda nuta zawiera potężny ładunek ekspresji. Wspólna wypowiedź zmierza do zakończenia utworu – ostatnich dwóch taktów, w których kompozytor redukuje całe nagromadzone w muzyce napięcie, wykorzystując dialogowanie krótkimi motywami, wznoszącymi się w górę skali instrumentów. Ostatnie dźwięki obu instrumentów to ustabilizowanie całego, skomplikowanego tonalnie przebiegu na dźwięku g jako niedookreślonej tonice dzieła.

Utwór daje wykonawcom możliwość „zanurzenia się” w intensywnym rodzaju kameralnego dialogu. Kompozytor w wersji oryginalnej wykorzystuje charakterystyczne cechy każdego instrumentu, z kolei transkrypcja otwiera nowe możliwości brzmieniowe, pozostające w zgodzie z wersją oryginalną.

3.2.2 *Pastorello* (2016)

Utwór powstał w roku 2012, inspiracją był czas Adwentu – oczekiwania na Święta Bożego Narodzenia. Prawykonanie tej miniatury odbyło się w Berlinie Reinickendorf w grudniu 2012 roku. Wykonawcami byli skrzypek Dariusz Blaszkiewicz oraz altowiolistka Joanna Filuś-Olenkiewicz.

Tytuł dzieła – *Pastorello* – pochodzi z języka włoskiego i ma charakter zdrobniały od słowa *pastore* – „pasterz”. *Pastorello* dosłownie można więc przetłumaczyć jako „pastuszek”.

Motywy pastoralne – nawiązujące do sielankowości życia wiejskiego, można odnaleźć w twórczości m.in. wielu kompozytorów epoki baroku. Przeniesienie tego idiomu estetycznego na grunt nowoczesnego języka muzycznego dało efekt w postaci współczesnej w swym charakterze wypowiedzi, która jednocześnie tworzy obraz analogiczny do historycznych pierwowzorów.

Utwór zawiera się w 33. taktach, wykazuje wyraźny podział na trzy kolejno uszeregowane segmenty. Wewnętrzne zróżnicowanie dotyczy faktury, metrum i rytmu. Różnice te jednak nie zmieniają w sposób wyczuwalny nastroju w muzyce, powodują jedynie większe lub mniejsze fluktuacje w zakresie przepływu napięcia w poszczególnych motywach. Tonacja g-moll stanowi centrum tonalne utworu, niezaburzone przez intensywne operowanie dysonansami.

Pierwszy segment dzieła jest w metrum 12/8. Ta adnotacja kompozytora jest istotna z punktu widzenia wykonawcy. Zamiast 4/4 i wypełnienia każdej ćwierćnuty triolami ósemkowymi Borsuk wybrał metrum, sugerujące możliwie horyzontalne kształtowanie muzycznej narracji – podział ćwierćnutowy mógłby inspirować do wprowadzania nadmiernego wertykalizowania poszczególnych punktów, co pozostawałoby w sprzeczności z zamysłem kompozytora, który przy wyborze takiego właśnie odniesienia estetycznego miał zapewne na myśli spokojne przeplatanie się dwóch linii, bez nagłych intensyfikacji napięcia w muzyce.

Pastorello

K. Borsuk

K. Borsuk, *Pastorello*, t. 1.–10.

Partie obu instrumentów poprowadzone są w sposób równorzędny. Różnica rejestrów, wynikająca ze specyfiki fletu/skrzypiec i altówki umożliwiła kompozytorowi znacznie szersze poprowadzenie myśli muzycznych, niż mogłoby mieć to miejsce w przypadku dwóch tych samych instrumentów. Ponadto różnice w barwie dźwięku dają możliwość korzystania z większego zasobu kolorystyki, co sprawia, że muzyczny dialog jest znacznie bardziej interesujący. W pierwszych sześciu taktach obie partie instrumentalne poruszają się w niemal jednakowych strukturach rytmicznych: triolach ósemkowych, schemacie ćwierćnuta – ósemka i w jego odwróceniu, z rzadka zatrzymując się na ćwierćnutach z kropką. Ta rytmiczna homogeniczność przekłada się również na aspekt melodyczny. Równoczesne występowanie różnych wariantów rytmicznych – tak jak ma to miejsce w takcie 3. – sprzyja horyzontalnemu kształtowaniu frazy na długiej przestrzeni. Naturalna interpretacja muzyki wymaga obecności oddechu – w omawianym przypadku struktura linii melodycznej umożliwia wykonawcom uwzględnianie tego elementu w wyniku użycia dodatkowego czasu w przestrzeni pomiędzy poszczególnymi motywami. Takiemu zabiegowi sprzyja wewnętrzny podział pierwszego segmentu dzieła – początkowo na trzy odcinki dwutaktowe,

a kolejno – na zamykający tę część fragment czterotaktowy, który w znaczny sposób urozmaica fakturę utworu wprowadzeniem pochodów szesnastkowych i częstszych niż wcześniej dysonansów. Takt 10. kończy pierwszy segment dzieła – ruch drobnych wartości zostaje tu zatrzymany, warstwa harmoniczna po wielu dysonansowych zwrotach stabilizuje się w tonacji g-moll. Charakterystycznym jest dodanie przednutek długim wartościom – kompozytor konsekwentnie powtarza ten schemat w dalszym przebiegu. W dalszym przebiegu faktura zostaje zagęszczona pochodami szesnastkowymi.

The image displays a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) parts, measures 11-18. The score is in G minor (three flats) and 12/8 time. Measures 11-13 are in 12/8 time. Measures 14-17 are in 9/8 time. Measure 18 is in 12/8 time. The score shows complex rhythmic patterns with many sixteenth and thirty-second notes, and frequent dissonances. A 'rit.' marking is present in measure 18.

K. Borsuk, *Pastorello*, t. 11.–18.

Środkowy segment utworu jest w metrum 12/8, za wyjątkiem dwóch taktów – 14. i 18. – gdzie występuje metrum 9/8. Te zmiany wpisują się w ruch linii melodycznych, przechodząc w zasadzie niezauważone przez słuchacza. Obie partie instrumentalne operują identycznymi strukturami melodycznymi, zaczerpniętymi z materiału segmentu pierwszego, ale tym razem są one znacznie wzbogacone przebiegami szesnastkowymi. Pomimo wprowadzenia tytuł innowacji, charakter utworu pozostaje niezmienny. Zagęszczenie w ruchu wartości rytmicznych sprawia wrażenie zwiększenia intensywności w narracji muzycznej, ale skala ekspresji w muzyce pozostaje niezachwiana: pochody

szesnastkowe nie idą w parze ze zmianą natężenia wolumenu czy wprowadzeniem dodatkowych dążeń melodycznych. Mają raczej znaczenie zdobnicze, w sposób wariacyjny traktując wcześniejsze sekwencje melodyczne. Podobnie jak w pierwszym segmencie, tym razem ostatni takt kończący przebieg jest nagłym zatrzymaniem ruchu – szesnastki ustępują miejsca ćwierćnotom i ósemkom. Kompozytor w zakończeniu konsekwentnie dodaje charakterystyczne przednutki i powraca do tonacji g-moll.

Trzeci, najdłuższy segment utworu jest też najbardziej różnorodny w zakresie używanych środków kompozytorskich. Do znanych już struktur opartych na triolach ósemkowych i szesnastkowych pochodów kompozytor dodaje rytmy punktowane, które eksponują quasitaneczny charakter muzyki.



K. Borsuk, *Pastorello*, t. 19.–21.

Początek tego fragmentu jest nasycony znacznie większą niż gdziekolwiek wcześniej ilością dysonansów, które wykazują silne ciążenia harmoniczne w kierunku tonacji zasadniczej. Obydwie partie instrumentalne konsekwentnie kształtują równorzędne linie melodyczne, których ruch odbywa się często w przeciwnych kierunkach, co ma bezpośrednie przełożenie na wrażenie fluktuacji szerokości pasma brzmienia. Metrum – podobnie jak w środkowym segmencie – jest zmienne: kompozytor w zakończeniach poszczególnych fraz wprowadza 9/8, kolejno 6/8. W taktach od 24. do 27. powraca materiał początkowy:



K. Borsuk, *Pastorello*, t. 24.–30.

Zauważalne jest wariacyjne opracowanie motywów przy jednoczesnym zachowaniu kierunków kształtowania narracji muzycznej. Przypomnienie fragmentu początkowego nie ma tu znaczenia z uwagi na strukturę dzieła – nie wpływa na zaistnienie formy reprzyzowej. To raczej luźne wspomnienie melodii, która w dalszym przebiegu naturalnie przechodzi w kontynuującą ją, nieco gęstsze motywy, w których pojawiają się pochody szesnastkowe i rytmy punktowane.

W ostatnich taktach utworu kompozytor wprowadza długie wartości, dające naturalne wybrzmienie w czasie, kiedy muzyczny partner prowadzi aktywnie melodię:



K. Borsuk, *Pastorello*, t. 31.–33.

Półnuta z kropką w partii altówki w takcie 31., ćwierćnuta z kropką i pauza w partii skrzypiec/fletu i dalej w partii altówki zmniejszają skalę intensywności muzycznej wypowiedzi. Zabieg ten stwarza wrażenie stopniowego zamierania wspólnego dialogu. W ostatnim takcie kompozytor powtarza użytą wcześniej strukturę: dłuższe wartości rytmiczne, przednutki i zakończenie w tonacji g-moll.

Główną trudność wykonawczą stanowi konieczność horyzontalnego, długodystansowego frazowania. Dialog pomiędzy partiami instrumentalnymi jest wymagający z uwagi na częste poruszanie się obu głosów w tym samym rejestrze, ich przeplatanie się ze sobą, użycie tożsamyh środków wyrazu przy zróżnicowanej kolorystyce brzmienia.

3.2.3. *Goethe auf Tegel* (2021)

Pomysł napisania tego krótkiego utworu pojawił się w momencie czytania przez Karola Borsuka książki Ottona Pniowera *Goethe in Berlin und Potsdam*⁷⁹, wydanej w 1925 roku i wydrukowanej czcionką o kroju pisma gotyckiego. Johann Wolfgang von Goethe – niemiecki poeta, przebywał w Berlinie wraz z Karlem Augustem, księciem Weimaru, w dniach od 15 do 23 maja 1778 roku. Była to podróż służbowa, podczas której prowadzono rozmowy dotyczące stosunków Księstwa Weimarskiego i Królestwa Pruskiego. Goethe prowadził w tym czasie dziennik, w którym znalazły się również krótkie notatki dotyczące tego ośmiodniowego pobytu, którego program spotkań obejmował nie tylko rozmowy polityczne, lecz był również urozmaicony wizytami w operze, na koncertach, w fabryce porcelany, licznymi spotkaniami m.in. z najbardziej znanym malarzem i rysownikiem królewskim Danielem Chodowieckim. W dzienniku poety z szóstego dnia podróży widnieje następujący zapis: „...u Chodowieckiego z Ks. Z Berlina o 10. przez Hohenschoenhausen auf Tegeln. Obiad. Przez Charlottenburg, do Zehlendorf. W nocy o 11 w Poczdamie...”. Po raz pierwszy pojawia się u Goethego nazwa tego berlińskiego przedmieścia, a równocześnie siedziby rodu Humboldtów. Do dziś nie wiadomo, czy Goethe był z wizytą u Humboldtów, niemniej jednak nazwa Tegel uwieczniona będzie w *Walpurgisnacht* w *Fauście*. W Berlinie, w Tegel znajduje się pałac Humboldtów, w którym jest muzeum poświęcone temu rodowi, a miniatura *Goethe auf Tegel* została skomponowana przez Karola Borsuka w październiku 2020 roku z myślą o wykonaniu na plenerowym koncercie w posiadłości. Kompozytor nawiązał utworem do epizodu z życia Johannesa Wolfganga von Goethe. Prawykonanie miało miejsce 1 listopada 2020 roku, a dokonali go Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka i Karol Borsuk – skrzypce.

Kompozycja składa się z 21 taktów. Wewnętrzna segmentacja utworu wynika z różnic fakturalnych oraz relacji pomiędzy partiami instrumentów.

⁷⁹ Henryk Swolkien, „Fryderyk Chopin”, hasło w: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. Tadeusz Ochlewski, Interpress, Warszawa 2013, s. 86; tenże, „Moniuszko – twórca narodowej opery polskiej”, ibidem, s. 93; tenże, „Wirtuozi polscy XIX i początków XX wieku”, ibidem, s. 130; Grzegorz Michalski, „Lata 1965–1975”, ibidem, s. 175.

Początek to *pizzicata* w partii altówki, sugerujące zbliżające się kroki i moment „zatrzymania” w dwudźwiękach:

Score

Goethe auf Tegel

Karol Borsuk

Violin

Viola

Vln.

Vla.

K. Borsuk, *Goethe auf Tegel*, t. 1.–9.

Półnutowa seksta w trzecim takcie stwarza przestrzeń dla przejęcia myśli tematycznej przez flet. W kolejnych taktach oba instrumenty dialogują ze sobą motywami różnej długości. Obie partie są równorzędne, z tym że w chwili większej aktywności w jednej z nich, druga staje się akompaniująca. Zapisane w oryginale w partii skrzypiec *tremolo* jest realizowane przez flecistkę jako *frullato*. Uspokojenie linii melodycznych i *fermaty* w taktach 8. i 9. wyznaczają granicę pierwszego segmentu utworu. Kolejny, zaledwie dwutaktowy, to jedyne w dziele miejsce, gdzie flet i altówka w tym samym czasie prowadzą istotne myśli muzyczne:

Vln.

Vla.

K. Borsuk, *Goethe auf Tegel*, t. 10.–11.

To niewielka przestrzeń w porównaniu do skrajnych fragmentów, ale zawiera w sobie diametralnie różny rodzaj współistnienia obu partii instrumentalnych. Jednakowa aktywność w kształtowaniu ekspresji i znaczna

ruchliwość w zakresie użytych interwałów sprawiają wrażenie niemal kłótni poprzez dźwięki. Jest ona gwałtowna i krótka, pozostaje także oddzielona przez kompozytora od dalszego przebiegu dwiema kreskami. W takcie 12. powraca znany już z ostatnich taktów pierwszego segmentu schemat brzmieniowy:



K. Borsu, *Goethe auf Tegel*, t. 12.–16.

Tym razem jest on znacznie bardziej rozwinięty i zdominowany przez element dialogu pomiędzy instrumentami. Znaczną trudność stanowi zunifikowanie brzmienia *tremola* altówki i *frullato* fletu – długość fragmentu, gdzie oba instrumenty muszą podołać temu wyzwaniu to aż pięć taktów, w których linie melodyczne przemierzają znaczny dystans w skali instrumentów. Odpowiednie, wzajemne dostosowanie dynamiki daje w tym fragmencie wyjątkowy efekt brzmieniowy. Utwór zamyka *coda*, wykorzystująca struktury z pierwszego segmentu dzieła:



K. Borsuk, *Goethe auf Tegel*, t. 17.–21.

Ponownie pojawiają się *pizzicata* i wymienne kształtowanie wiodących motywów. Utwór kończy się w tonacji d-moll, ustabilizowanej w ostatnich dwóch taktach.

Inspiracja faktami historycznymi i fascynacja wyjątkowym miejscem połączone zostały artystyczną wizją kompozytora. Tak intensywne źródła twórczego impulsu w przypadku *Goethe auf Tegel* mogą być odczuwane przez wykonawcę i słuchacza jako zaproszenie do odkrywania programowego podłoża utworu.

3.2.4. *Ave Maria* (2013)

Utwór dedykowany jest księdzu Tadeuszowi Niewęglowskiemu. Kompozycja powstała w roku 2013 jako duet na dwa głosy solowe do łacińskiego tekstu modlitwy *Zdrowaś Mario*⁸⁰. Dzieła do tych słów można znaleźć w twórczości J.S. Bacha, Ch. Gounoda, F. Schuberta, G. Donizettiego, C. Saint-Saënsa, J. Nowakowskiego, A. Kątskiego, J. Maklakiewicza, M. Sawy i wielu innych. Pozdrowienie anielskie inspirowało nie tylko kompozytorów, ale również malarzy, rzeźbiarzy i poetów, co sprawia, że motyw ten stał się w zasadzie ponadreligijnym elementem światowego dziedzictwa kulturowego. W dziele artystycznym niniejszej pracy doktorskiej utwór Karola Borsuka prezentowany jest w transkrypcji na flet i altówkę. Wykonawczynie korzystały z oryginalnej wersji tekstu nutowego, przeznaczonego na dwa głosy wokalne – fakt ten ma znaczenie z uwagi na dołączoną do nut warstwę słowną, która jest istotną wskazówką przy rozpatrywaniu zagadnień interpretacyjnych.

Kompozytor używa podziału na takty, ale nie umieszcza oznaczenia metrycznego. Zastosowanie kreski taktowej ma znaczenie z uwagi na warstwę tekstu słownego – takty wyznaczają granicę poszczególnych wersów modlitwy. Kompozytor ponadto nie zamieścił oznaczenia tempa i dynamiki, pozostawiając wykonawcom przestrzeń na emanację własnej wrażliwości. Przebieg melodyczny jest bardzo klarowny, Borsuk ewidentnie sięga do dawnych – średniowiecznych i renesansowych – wzorców muzyki religijnej. Z adnotacji kompozytora wynika, że utwór może być wykonywany monodycznie, czyli przez tylko jednego wykonawcę – śpiewaka lub instrumentalistę. Rzecz jasna wykonanie takie jest możliwe tylko w przypadku realizacji głosu górnego, który przez cały przebieg utworu prowadzi autonomiczną linię melodyczną. Głos dolny pełni rolę uzupełniającą melodycznie i harmonicznie poprzez generowanie dwugłosu, który miejscami znacznie rozszerza bazowo zawężoną harmonię. W utworze można wyróżnić wewnętrzny podział na dwie części, z uwagi na fakturę dzieła, ale także na stanowiącą klucz do interpretacji warstwę słowną.

⁸⁰ *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu in mulieribus, et benedictus fructus ventris tui, Iesus. Sancta Maria, mater Dei, ora pro nobis peccatoribus nunc et in hora mortis nostrae. Amen.*

Pierwszy fragment oparty jest na zwróceniu się do Matki Boskiej: *Ave Maria, gratia plena, Dominus tecum, benedicta tu et benedictus fructus ventris tui, Iesus.*

A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na A - ve
A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na A - ve
Do - mi - nus te - cum be - ne - dic - ta - tu
Do - mi - nus be - ne - dic - ta - tu
et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Chris - te
et dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Chris - te

K. Borsuk, *Ave Maria*, t. 1.–7.

Analizując warstwę słowną, zauważyć można, że kompozytor zrezygnował z fragmentu *in mulieribus*⁸¹, a na końcu dodał słowo *Christe*. Zabieg ten sprzyja wprowadzeniu wewnętrznego rytmu w muzyce. Pomimo poprowadzenia obu głosów niemal w tym samym rejestrze, widoczna jest podległość głosu drugiego w stosunku do pierwszego. Łatwo można zaobserwować, że w pierwszych pięciu taktach powyższego fragmentu altówka, realizująca drugi głos, dopowiada po kilka nut do każdego motywu w partii fletu – ma to miejsce podczas wybrzmiewania dłuższych wartości, kończących w pierwszym głosie kolejne motywy. Dopiero w takcie 6. obie partie tworzą pełen dwugłos, ale melodycznie wiodący jest głos górny. Takt 7. powtarza schemat prowadzenia motywicznego w partii fletu i dopowiadania w altówce. Fragment ten kończy się tonacją d-moll. Kolejne cztery takty utworu to jego drugi segment, w którym zauważyć można większą ruchliwość i intensywniejsze wzajemne przenikanie się obu głosów.

⁸¹ *In mulieribus* (łac.) – między niewiastami.

Sanc - ta Ma - ri - a ma - ter De - i Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis

ma - ter De - i Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis

et in ho - ra mor - tis nos - tre A - men A - men A - men A - men

et in ho - ra mor - tis nos - tre A - men A - men A - men A - men

K. Borsuk, *Ave Maria*, t. 8.–11.

Kompozytor wykorzystał tu drugą część łacińskiego tekstu: *Sancta Maria, mater Dei, Sancta Maria ora pro nobis et in hora mortis nostre, Amen, Amen, Amen, Amen*. Ponownie warte zauważenia jest opracowanie przez kompozytora warstwy słownej: kompozytor usunął słowa *peccatoribus*⁸² i *nunc*⁸³, za to powtórzył zawołanie *Sancta Maria*, a na końcu czterokrotnie pojawia się słowo *Amen*. Fragment ten ma charakter błagalny, przez co muzyka zyskuje bardziej podniosły wydźwięk. Obie partie instrumentalne intensywniej ze sobą współlistnieją: altówka nie dopowiada już fletowych motywów, ale kreuje drugi głos aktywnie towarzyszący pierwszemu. Wrażenie równorzędności myśli muzycznych w taktach 10. i 11. powstaje w wyniku operowania obu partii w tym samym rejestrze. Utwór kończy tonacja d-moll, będąca rozwiązaniem wcześniejszej dominanty – A-dur.

Zmiany w tekście słownym działają korzystnie na strukturę dzieła, w szczególności na proporcje kolejnych zdań względem siebie. Warstwa ta, na której bazuje kompozytor, w oczywisty sposób determinuje zamysł interpretacyjny – tekst jest tutaj wartością nadrzędną, stanowiącą o charakterze muzyki, która w tym przypadku trafnie oddaje transcendencję, błaganie, zawahanie i zawierzenie.

⁸² *Peccatoribus* (łac.) – grzesznicy, w tym przypadku grzesznymi.

⁸³ *Nunc* (łac.) – teraz.

3.2.5. 3 *Miniatury* (2022)

Cykl powstał w roku 2022 dla zespołu Duo de Soleil, które tworzą autorka niniejszej pracy doktorskiej wraz z flecistką Cornelią Gehlmann-Diną. Artystki dokonały prawykonania miniatur w listopadzie 2022 roku w Berlinie, w Konzerthaus „Es ist ein Treiben in mir” w ramach koncertu kompozytorskiego Karola Borsuka. Wykonanie to zostało nagrodzone brązowym medalem na Międzynarodowym Konkursie Muzycznym Muzyczne Orły w roku 2023, w kategorii Prawykonanie.

Cykl składa się z trzech krótkich miniatur, z których każda zamyka się w przestrzeni kilkunastu taktów. Kompozytor eksploruje całą paletę nastrojów w muzyce przy użyciu zróżnicowanych środków technicznych.

I *Andante lyrico*

Pierwsze ogniwo cyklu liczy 16 taktów. Zauważalna jest wewnętrzna segmentacja utworu, wynikająca ze zmiany tempa: początkowe *Andante lyrico* w takcie 9. zostaje zastąpione przez *Moderato*. Kompozytor stosuje zmienne metrum: 4/4, 2/4, 3/4 i bardzo dokładnie zaznacza wszelkie sugestie dotyczące dynamiki i artykulacji.

Pierwszy segment miniatury składa się z ośmiu taktów.

The image displays a musical score for the first segment of '3 Miniatures' by K. Borsuk. The score is written for Flute and Viola. It consists of 8 measures. The tempo is marked 'Andante'. The dynamics range from 'mf' to 'f'. The time signature changes from 4/4 to 2/4 to 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 1.–8.

Kompozytor wykorzystuje jasną barwę wysokiego rejestru fletu i ciepło brzmiący środkowy rejestr altówki. Obie partie instrumentalne są równorzędne, kształtują motywy eksponujące walory instrumentów. Elementem spajającym oba głosy jest przeplatanie się analogicznych schematów rytmicznych – triol ósemkowych, grup czterech szesnastek oraz rytmu punktowanego.

Drugi fragment utworu przynosi zmianę nie tylko z uwagi na wprowadzenie nowego tempa – *Moderato*, ale też na użycie nowych sposobów wydobywania dźwięku.

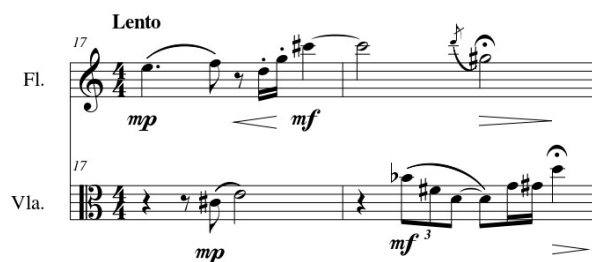
K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 9.–16.

Kompozytor urozmaica partię fletu, umieszczając *glissando*⁸⁴ i *frullato* w drugim i takcie 3. tego fragmentu. W dalszym przebiegu skoczna artykulacja jest przeciwstawiona śpiewnym motywom w partii altówki. Eksponuje to naturalne walory brzmienia obu instrumentów. Charakter tego fragmentu jest pogodny, nieco sarkastyczny dzięki skocznej artykulacji w partii fletu. Zakończenie miniatury jest nieco zaskakujące nagłym wyprowadzeniem altówki w wysoki rejestr i zamarciem obu partii instrumentalnych w *fermatach*.

II *Lento – Allegro*

Druga miniatura rozpoczyna się w tempie *Lento*.

⁸⁴ Kazimierz Sikorski, op. cit., s. 46.



K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 17.–18.

Dysonansowe przebiegi w obu partiach instrumentalnych poruszają się w przeciwnych kierunkach, przy częstym użyciu odległości trytonu. Po chwilowym zatrzymaniu się narracji muzycznej w fermacie rozpoczyna się fragment oznaczony tempem *Allegro*.

K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 19.–28.

Oba głosy intensywnie dialogują ze sobą, wymieniając się krótkimi motywami o zróżnicowanej budowie. Partia fletu operuje w wysokim rejestrze, wykonując naprzemiennie grupy szesnastek i dłuższe wartości rytmiczne. Warstwa altówki jest znacznie bardziej śpiewna, wykonuje szeroką gamę artykulacji – od *pizzicato*, poprzez grupę czterech szesnastek, jęgliwe motywy *legato*, po *glissando*. Dialog instrumentalny pełen jest quasipytań, wzajemnego uzupełniania się poszczególnych motywów. Metrum w miniaturze oscyluje pomiędzy 3/4 a 4/4. Obie partie przeplatają się rejestrami – zabieg ten zbliża w skali instrumentów skrajnie różne barwy dźwięku, co paradoksalnie jeszcze bardziej eksponuje naturalną różnicę kolorystyczną.

III

Kompozytor zrezygnował tu z podtytułu oznaczającego tempo. Natomiast same oznaczenia dotyczące tempa zostały uzupełnione o szczegółowe wartości metronomiczne, które doprecyzowują wyobrażenie twórcy o kształtowaniu czasu w utworze. Pierwsze pięć taktów w metrum 4/4 oznaczone jest tempem *Moderato*, gdzie ćwierćnuta = 84.

Moderato (♩ = 84)

Fl. 29 *f* *mf*

Vla. 29 *mf* *pizz.* *arco* *mf*

Fl. 31 *rit.*

Vla. 31

K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 29.–33.

Flet prezentuje trzykrotnie powtórzony motyw czterech szesnastek przedzielonych dłuższymi wartościami – wprowadza to od razu intensywną energię w muzyce. Altówka początkowo akompaniuje *pizzicatami*, po chwili przejmuje motywy szesnastkowe – oba głosy intensywnie dialogują, aż do wspólnie wykonywanej półnuty z kropką, po której następuje *ritenuto* kończące pierwszy segment miniatury. Wprowadzone w takcie 6. miniatury tempo *Andantino* rozpoczyna zaledwie dwutaktowy fragment, który jest rodzajem przerywnika pomiędzy początkowym i kończącym utwór epizodami *Moderato*.

Andantino (♩ = 69)

Fl. 34 *mf* *p*

Vla. 34 *p* *mf*

35 *pssst* *sprechen* *piano*

K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 34.–35.

Śpiewna fraza w partii altówki płynnie przechodzi w motywy w głosie fletu. W takcie 35. kompozytor wprowadza dodatkowy element w postaci wypowiedzianego przez altowiolistkę „psst” w *piano*, co sprawia wrażenie „uciszania” flecistki. Jest to szczególny środek wyrazu o zabarwieniu humorystycznym. Powracające w dalszym przebiegu tempo *Moderato* jest nieco szybsze od początkowego: ćwierćnuta = 88.

Moderato (♩ = 88)

K. Borsuk, 3 *Miniaturen*, t. 36.–40.

Partia fletu, początkowo liryczna w takcie 38. przechodzi w szesnastki wykonywane *staccato*. Altówka po pierwszym, śpiewnym motywie rozpoczyna pochód szesnastkowy w niskim rejestrze, który stopniowo przechodzi w wyższe partie, przy jednoczesnym wydłużaniu wartości rytmicznych. Miniatura kończy się na interwale seksty małej, co daje zaskakujące zabarwienie w konfrontacji z całkowicie dysonansowym materiałem utworu.

Kompozytor szczegółowo oznacza dynamikę, artykulację i tempo. Charakter tej miniatury można określić jako pogodny, wręcz skoczny. Szczególnym zabiegiem jest wprowadzenie elementu mówionego, co znakomicie wkomponowuje się w ogólny obraz muzyczny trzech miniatur.

3.2.6. 3 *Aquarelle* (2023)

Trzy miniatury, tworzące cykl *Aquarelle*, powstały w roku 2023 dla zespołu Duo de Soleil, które tworzą altowiolistka Joanna Filuś-Olenkiewicz i flecistka Cornelia Gehlmann-Dinca. Pierwsze i trzecie ogniwo cyklu to bardzo krótkie utwory. Punktem centralnym jest środkowa *Aquarelle*, bardziej rozbudowana pod względem rozmiaru i wypełniających ją treści muzycznych.

Aquarelle I

Miniatura składa się z dwóch części, różniących się tempem, metrum i materiałem motywicznym. Pierwszy segment utworu jest w metrum 3/8, w tempie *Allegretto*. Tylko w tej części cyklu kompozytor zdecydował się na zapisanie adnotacji doprecyzowujących tempo, dodając oznaczenie metronomiczne.

Score

Aquarelle
I Karol Borsuk

Allegretto ♩ = 104

frullato
ohne Tonhöhe

Violin
(Flute)

Viola

mf

f

K. Borsuk, *Aquarelle I*, t. 1.–6.

Pierwsze cztery takty powyższego fragmentu mają charakter taneczny, sugerujący analogię z polskim tańcem – oberkiem. Materiał ten prezentowany jest w partii altówki, partia fletu dołącza dopiero w takcie 5., wykonując *frullato* będące efektem zdobniczym – kompozytor pisze w tym miejscu *frullato ohne Tonhöhe*⁸⁵, co sugeruje wydobywanie raczej szmeru niż realnego dźwięku. Pierwszy segment miniatury kończą dwie ósemki *pizzicato* w partii altówki oraz znak cezury. Ten niewielki, dodany czas daje wykonawcom i słuchaczom możliwość pełniejszego odnalezienia się w specyfice dalszego przebiegu.

⁸⁵ *Frullato ohne Tonhöhe* (niem.) – *frullato* bez określonej wysokości dźwięku.



K. Borsuk, *Aquarelle I*, t. 7.–11.

W drugim segmencie zmienia się metrum – z 3/8 na 4/4. Kompozytor zaleca także znaczną zmianę tempa – z *Allegretto*, w który ćwierćnuta = 104, na *Sostenuto*, gdzie ćwierćnuta = 76. Zmiana ta sprzyja kształtowaniu motywów melodycznych w szesnastkach – w pierwszym takcie realizowane są w partii fletu przy akompaniamencie altówki w *glissandach*. W kolejnym takcie to altówka kontynuuje myśl melodyczną, a flet „dopowiada” jej w ćwierćnutach z przednutkami. W trzecim takcie tego fragmentu linia melodyczna powraca do partii fletu, a altówka towarzyszy jej, wykonując ćwierćnutę i dwudźwięki w ósemkach. Takt ten kończy *fermata*, po której następuje dwutaktowe zakończenie miniatury: instrumenty wykonują na zmianę dwudźwiękowe półnuty (w partii altówki) i ćwierćnuty z przednutkami (w partii fletu). Użycie dłuższych wartości sprzyja zmierzaniu w kierunku zakończenia miniatury: ostatnie dźwięki to *fermata* w partii fletu, a w partii altówki *tremolo*⁸⁶ wykonywane za podstawkiem na strunie d.

Aquarelle II

Środkowa miniatura cyklu składa się z dziewiętnastu taktów. Rozpoczyna się czterotaktowym solo fletu, które w kolejnych czterech taktach zostaje powtórzone z niewielkimi zmianami. Natomiast partia altówki kształtuje myśl kontrapunktyczną.

⁸⁶ Kazimierz Sikorski, op. cit., s. 47.

II

Andante

Vln. *mf*

Vln. *f mf*

Vla. *f mf*

K. Borsuk, *Aquarelle II*, t. 1.–8.

Pierwsze cztery takty utworu pozwalają flecistce na ekspresję, która ma bezpośrednie przełożenie na czas w muzyce. Partia altówki stabilizuje realizację wartości rytmicznych, znacząco wpływając na ożywienie przebiegu melodyczno-rytmicznego, pozostając w niższym rejestrze w stosunku do brzmienia fletu. W dalszym przebiegu następuje odwrócenie schematu:

Vln. *mf f*

Vla. *mf f*

K. Borsuk, *Aquarelle II*, t. 9.–12.

Altówka⁸⁷ przejmuje myśl muzyczną analogiczną do frazy wypełniającej partię fletu we wcześniejszym fragmencie. Linia melodyczna operuje znacznymi odległościami interwałowymi, pozwalając na eksplorację wszystkich rejestrów instrumentu. Partia fletu realizuje kontrapunkt o wspólnym rodowodzie z wcześniej pojawiającą się w głosie altówki myślą muzyczną mającą tożsame zadanie. W kolejnych taktach zmienia się faktura przebiegu – obie partie instrumentalne wymieniają się motywami o podobnej strukturze:

⁸⁷ Ibidem, s. 50–53.



K. Borsuk, *Aquarelle II*, t. 13.–16.

Krótkie myśli muzyczne, występujące naprzemiennie w obu głosach, zmierzają do kulminacji miniatury w taktach 15. i 16., w których, dla podkreślenia nasycenia w muzyce, kompozytor jedyny raz pozwala instrumentom stworzyć wspólne struktury wertykalne, podkreślone artykulacją. Ostatnie trzy takty miniatury to powrót do wcześniejszej faktury.



K. Borsuk, *Aquarelle II*, t. 17.–19.

Obie partie instrumentalne powracają do wymieniania się motywami. Powoduje to wrażenie redukcji intensywności ruchu w muzyce, dzięki czemu zakończenie utworu przebiega w sposób naturalny, bez konieczności stosowania nadmiernego zwalniania tempa.

Aquarelle III

Ostatnie ogniwo cyklu to zaledwie pięć taktów. Obie partie instrumentalne potraktowane są równorzędnie.

III

Adagio

Vln. *mp* *mf* *mf* *pizz.*

Vla. *mp* *mf* *mf* *3* *3* *3*

Vln. *arco* *frullato* *mf*

Vla. *sf* *p*

K. Borsuk, *Aquarelle III*, t. 1.–5.

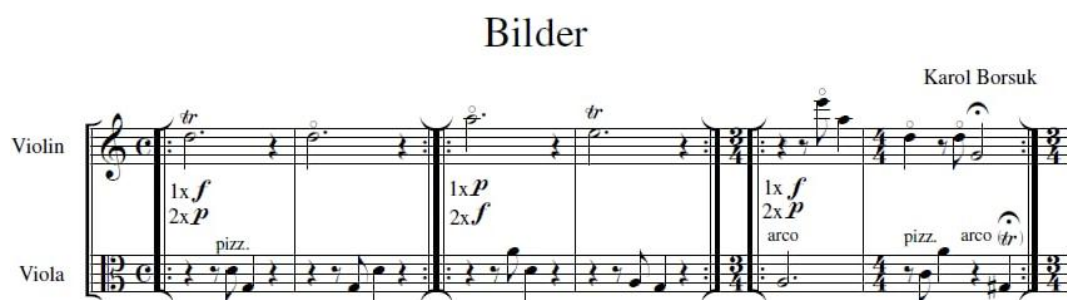
Materiał, realizowany przez dwoje wykonawców, jest kształtowany w sposób niezależny z uwagi na wypełniającą go zróżnicowaną treść – obie partie nie posiadają elementów analogicznych. Tworzy to rodzaj swobodnych monologów, które synchronizują się w zakresie użytych środków w ostatnim takcie: *tremolo* w partii altówki znajduje swój odpowiednik we *frullato* w partii fletu⁸⁸. Tym samym kompozytor pozwala migotliwie wybrzmieć ostatnim dźwiękom utworu.

Widoczne w partyturze trzeciej części cyklu adnotacje artykulacyjne w górnym głosie (*pizzicato*, *arco*), a także początkowy zapis dający możliwość wykonania partii fletu również na skrzypcach umożliwia włączenie utworu do duetów o dwóch różnych konfiguracjach instrumentalnych. Trzy części cyklu są ze sobą nierozzerwalnie związane, tworząc pomimo podziału wspólną narrację. Intensywność ogniwa środkowego, rozbudowanie jedynej w cyklu kulminacji, determinuje rolę części skrajnych jako quasiintrodukcji i *cody*.

⁸⁸ Ibidem, s. 123–129.

3.2.7. *Obrazy*⁸⁹ / *Bilder* (2018)

Pierwsza wersja utworu była przeznaczona na skrzypce i altówkę, prawykonania dokonali Dariusz Blaskiewicz i Joanna Filuś-Olenkiewicz w 2018 roku w Berlinie Reinickendorf. Kompozycja powstała po wystawie obrazów malarki i ilustratorki Justyny Majewskiej. Wernisaż wystawy uświetnił swoim występem Karol Borsuk, który był pod tak wielkim wrażeniem prac artystki, że postanowił dać temu wyraz w nowym utworze. Dzieło powstało w roku 2018. Kompozytor nadał miniaturze podtytuł *Tańczące obrazy Justyny Majewskiej*. Utwór jest bardzo zróżnicowany w swoim charakterze, zawiera elementy taneczne, przyodżiane w charakterystyczny język dźwiękowy Borsuka. Częstym zmianom metrum i tempa towarzyszą czytelne zmiany w stylizacji tańca. Pierwsze takty dzieła to introdukcja, która prezentuje dialog między instrumentami:



K. Borsuk, *Bilder*, t. 1.–6.

Kompozytor w powtarzanych odcinkach zaleca zmiany dynamiczne, które mają na celu wywołanie efektu echa. W pierwszych dwóch sekwencjach zauważalny jest podział pomiędzy partiami instrumentalnymi w zakresie wykorzystanego materiału. W trzecim dwutakcie następuje użycie tych samych motywów przez oba instrumenty, które spotykają się w fermacie poprzedzającej rozpoczęcie pierwszego, tanecznego fragmentu utworu.

⁸⁹ Karol Borsuk – *Pictures* (album), Amazon Music, <https://www.amazon.de/Pictures/dp/B0FC6XLQW6>, dostęp: 23.03.2026.

The image shows a musical score for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) from K. Borsuk's 'Bilder', measures 7-26. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with frequent changes to 2/4 time. The Violin part is marked with 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) instructions. The Viola part is marked with 'pizz.' and 'arco' instructions. The score is divided into four systems, each with a measure number (7, 11, 17, 22) at the beginning of the Violin staff.

K. Borsuk, *Bilder*, t. 7.–26.

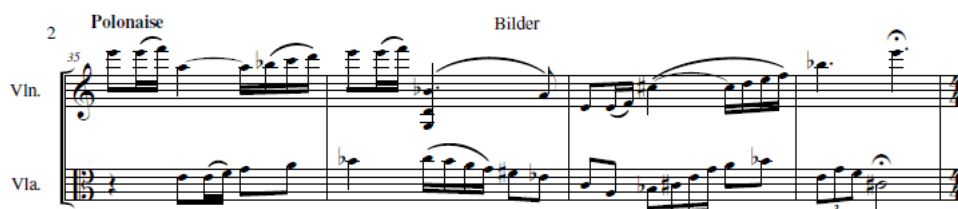
Kompozytor określa powyższe dwadzieścia taktów jako stylizację walca, która zasadniczo jest w metrum 3/4. Narracja muzyczna trzykrotnie jest zaburzana wprowadzeniem metrum 2/4 – początkowo krótkimi, dwutaktowymi odcinkami, następnie przestrzenią pięciu taktów. Po każdej z tych zmian następuje powrót do tanecznego charakteru w metrum trójdzielnym. Obie partie instrumentalne wykorzystują zróżnicowane typy dialogowania. W pierwszych czterech taktach tego odcinka flet i altówka wymieniają się jednotaktowymi, aktywnymi melodycznymi sekwencjami – strona w danym takcie pasywna realizuje partię akompaniującą. W dwóch dwutaktowych fragmentach w metrum 2/4 kompozytor nawiązuje do materiału introdukcji, który w tym przypadku z racji umiejscowienia jest znacznie bardziej poddany rygorowi rytmicznemu. Dłuższy, pięciotaktowy odcinek w tym samym metrum zawiera w partii fletu schematy melodyczne, analogiczne do fragmentów w metrum 3/4. Altówka towarzyszy instrumentowi dętymu motywami, złożonymi z dłuższych wartości rytmicznych w ruchu sekundowym. Powrót metrum 3/4 oznacza kontynuację melodycznej dominacji

partii fletu – altówka krótkimi motywami wypełnia przestrzeń długich wartości w górnym głosie. Fragment „walca” zatrzymuje się na fermacie, po czym kompozytor rozpoczyna część, będącą stylizacją mazurka.



K. Borsuk, *Bilder*, t. 27.–34.

Oznaczenie *Allegro mazurka* nie pozostawia wątpliwości co do charakteru muzyki. Drugi czterotakt tego fragmentu, opatrzony adnotacją *Andante kujawiak* także wskazuje interpretatorom odnieść się do polskich tańców ludowych. W obu czterotaktowych odcinkach kompozytor używa bardzo podobnych schematów rytmicznych i melodycznych. Różnica pomiędzy mazurem a kujawiakiem wynika ze zmiany tempa i w nadaniu skocznym mazurkowym motywom kujawiakowej melancholii. Dalszy przebieg jest stylizacją poloneza:



K. Borsuk, *Bilder*, t. 35.–38.

Duży *ambitus* linii melodycznej w głosie fletu pozwala jej zyskać dominację nad partią altówki, która stanowi warstwę uzupełniającą, przy użyciu tożsamyh schematów rytmicznych. W dalszym przebiegu kompozytor nieco zaskakuje, kontynuując materiał o polonezowym rodowodzie, ale zmieniając metrum z 3/4 na 4/4.



K. Borsuk, *Bilder*, t. 39.–42.

Tempo *Moderato* nieco uspokaja narrację, ale za to nadrzędnym elementem w tym fragmencie jest rytm – aspekt melodyczny jest na drugim planie. Każdy z czterech taktów zawiera charakterystyczny rytm poloneza z dodaną przestrzenią czwartej ćwierćnuty, która wypełniona jest pauzami bądź wybrzmieniem dźwięku w fermacie. W dalszym przebiegu powraca metrum 3/4, ale w postaci łączącej elementy poloneza i kształt motywów wcześniejszego walca:



K. Borsuk, *Bilder*, t. 43.–49.

W czterech pierwszych taktach tego fragmentu kompozytor korzysta z motywów, składających się z dwóch szesnastek i ósemki, które wcześniej stanowiły budulec fragmentu „poloneza”. Obie partie wykazują taką samą aktywność, która ulega zmianie w dalszym przebiegu: partia fletu w taktach od 47. do 49. wykonuje motywy rodem z fragmentu „walca”, a altówka towarzyszy jej dłuższymi wartościami. Narracja zatrzymuje się w krótkiej cezurze, po czym kompozytor znowu zmienia charakter muzyki:



K. Borsuk, *Bilder*, t. 50.–54.

Powyższe pięć taktów stanowi powrót do stylizacji mazurkowej, tym razem wykorzystującej analogię z oberkiem. Modyfikacji tej sprzyja zmiana metrum na 3/8 i wprowadzenie krótkich motywów, kształtowanych w obu partiach instrumentalnych. Taneczny impet zostaje wytracony w triolowych sekwencjach:



K. Borsuk, *Bilder*, t. 55.–64.

Linie melodyczne w partii fletu i altówki wprowadzają śpiewność fraz, które zmierzają do zakończenia utworu. Kompozytor powraca do materiału początkowego, tworząc klamrę zamykającą dzieło.

Elementy stylizacji tańców, pomimo użycia odległych od siebie pierwowzorów użytkowych, tworzą w opracowaniu Borsuka logiczną strukturę. Zasada szeregowania nie sprawia tu wrażenia zestawienia zbyt zróżnicowanych elementów – użycie pokrewieństw w zakresie materiału melodycznego i rytmicznego spaja segmenty utworu, dając tym samym zwartą formę dzieła.

3.2.8. *Andante* (2001)

Kompozytor skomponował *Andante* w roku 2001, z okazji ślubu córki. Prawykonanie odbyło się w Międzyzdrojach 02.06.2001 roku. Utwór pierwotnie przeznaczony był na skrzypce, wiolonczelę oraz organy. Późniejsza, napisana przez kompozytora, wersja dzieła jest na dwoje skrzypiec – została ona transkrybowana i wykonana przez Duo de Soleil w układzie na flet i altówkę. Struktura utworu to schemat ABA1, gdzie część A1 bazuje na alternatywnym usytuowaniu treści, wypełniających poszczególne partie instrumentalne. Warstwa harmoniczna kompozycji jest osadzona w klasycznej strukturze dur – moll.

Segment A zawiera się w siedemnastu taktach, zbudowany jest w strukturze homofonicznej: melodii w partii fletu towarzyszy altówkowy akompaniament.



K. Borsuk, *Andante*, t. 1.–8.

Uwagę zwraca symetryczny podział tego fragmentu na dwie ośmiotaktowe frazy, tożsame pod względem melodycznej treści w głosie fletu. Partia altówki w pierwszym ośmiotakcie akompaniuje, poruszając się po składnikach rozłożonych akordów, w drugim zaś wykonuje dwudźwięki – w obu fragmentach istotny jest aspekt harmoniczny, który dookreśla koloryt utworu. Kompozytor szczegółowo określa artykulację, zaznaczając w pierwszych ośmiu taktach w partii altówki łuki łączące dźwięki po dwa. Zabieg ten wprowadza element mikrooddechu do głosu altówki, dodaje też melodycznego charakteru partii akompaniującej, definiując jej autonomiczny kształt. W kolejnym ośmiotakcie partia towarzysząca wykonuje dwudźwięki, gdzie struktura rytmiczna bazuje na oparciu na pierwszej mierze taktu,

wypełniając dalszą jego przestrzeń synkopami. Kolejno następujący środkowy segment utworu przynosi zmianę trybu tonacji – z moll na dur.



K. Borsuk, *Andante*, t. 17.–24.

Zmienia się również wzajemna relacja obu partii instrumentalnych. Główna linia melodyczna jest nadal kształtowana w głosie fletu. Za to altówka już nie towarzyszy strukturami typowo akompaniującymi, ale wykonuje drugi, melodyczny głos. Obie partie poruszają się w dystansie interwałowym, umożliwiającym kształtowanie melodii przy jednoczesnym zachowaniu estetyki harmoniczej. Zmiana trybu powoduje radosne zabarwienie w muzyce, które po chwili zostaje przełamane powrotem materiału początkowego, ale w innym układzie:



K. Borsuk, *Andante*, t. 25.–32.

Temat w partii altówki jest dosłownym powtórzeniem początkowego materiału głosu fletu. Za to instrument dęty realizuje partię akompaniującą, w której kompozytor wprowadził charakterystyczne pod względem rytmu sekwencje: dwie

szesnastki i ósemkę, które sprawiają, że zmianie też ulega wrażenie ruchliwości w całym paśmie brzmienia. Liryzm linii melodycznej zostaje przez ten kontekst nieco przekształcony, gdyż partia towarzysząca ma charakter kontrapunktu, oddziałującego na całokształt narracji. W dalszym przebiegu melodia powraca do partii fletu:



K. Borsuk, *Andante*, t. 33.–45.

W taktach 37.–40. zauważalne są zmiany w głównej myśli muzycznej w stosunku do jej pierwowzoru z segmentu A. Różnice te dotyczą rezygnacji z drobnych wartości na rzecz ósemek i ćwierćnut, które uspokajają przebieg melodyczny. Akompaniament w głosie altówki tym razem ma charakter odpowiedzi do każdego motywu linii melodycznej. Fragment ten kończy się w tonacji d-moll, sygnalizując tym samym, że narracja zmierza ku końcowi. Ostatnie cztery takty utworu to *coda*, redukująca element ruchu w muzyce. Miniaturę zamykają czytelne dominanta i tonika.

Kompozytor używa tu klasycznych struktur, nie tylko rozpatrując zastosowaną budowę dzieła, ale też w zakresie warstwy harmoniczej, która pozostaje bardzo czytelna dla słuchacza. Wzajemne relacje partii fletu i altówki są oczywiste, ale zauważyć można w ich rozplanowaniu dużą inwencję kompozytora w zakresie dysponowania różnymi schematami melodyczno-rytmicznymi, które tworzą kolejne segmenty dzieła.

Andante jest najczęściej wykonywanym utworem Karola Borsuka.

3.2.9. *Souvenir de Kazimierz* (2012)

Utwór powstał na bazie miniatury *Kazimierz* – kompozytor zawarł w utworze partię altówki z solowego pierwowzoru i dodał warstwę, która może być wykonywana przez sopran lub flet. W głosie altówkowym są wprowadzone nieznaczne zmiany w stosunku do wersji oryginalnej.

Dzieło zbudowane jest z 41 taktów. Altówka na przeważającym obszarze pełni rolę wiodącą, partia fletu uzupełnia narrację o elementy dialogu instrumentalnego. Pierwsze 13 taktów utworu zdominowane są przez melodię w partii altówki.

The image displays a musical score for the first 13 measures of 'Souvenir de Kazimierz' by K. Borsuk. It features two staves: Flute (top) and Viola (bottom). The Flute staff is in treble clef, and the Viola staff is in alto clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature starts as 4/4 and changes to 3/4 at measure 9. The Viola part includes markings for pizzicato (pizz.) and arco. The Flute part includes markings for pizzicato (pizz.) and arco. The score shows the first 13 measures of the piece.

K. Borsuk, *Souvenir de Kazimierz*, t. 1.–13.

W taktach 1. i 2. flet współtworzy z altówką brzmienie introdukcji. W dalszym przebiegu melodycznie autonomiczna partia altówki wsparta jest głosem fletu na zasadzie dopowiadania pojedynczych motywów, współgrających skalą z główną linią. Kompozytor nie wprowadza oznaczenia tempa w tym fragmencie, pozwalając wykonawcom swobodnie zaplanować wybrzmienia poszczególnych motywów. Zmienne metrum: 3/4, 4/4, 6/4

dostosowane jest do specyfiki rytmu kolejnych fraz. W takcie 14. pojawia się ożywienie narracji muzycznej – Borsuk zamieszcza tam oznaczenie tempa *Allegro*.

Allegro

The musical score consists of four systems, each with a Flute (Fl.) and Viola (Vla.) part. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked 'Allegro'. Measure numbers 14, 17, 21, and 25 are indicated at the start of each system. The Viola part is more rhythmically active, often playing eighth and sixteenth notes, while the Flute part features more melodic lines with some rests. Dynamics like 'ppp' and 'pizz.' are used throughout.

K. Borsuk, *Souvenir de Kazimierz*, t. 14.–28.

Partia fletu aktywizuje się w taktach od 17. do 20., wtórując melodii w głosie altówki i używając analogicznych zwrotów na tych samych wysokościach dźwięków. Struktura interwałowa linii melodycznej zmienia się w stosunku do poprzedniego fragmentu: miejsce dużych odległości interwałowych zajmuje ruch sekundowy – występowanie sekund małych i zwiększonych wynika z zastosowania przez kompozytora skali charakterystycznej dla muzyki żydowskiej. W ostatnich taktach powyższego fragmentu flet przejmuje prowadzenie w narracji – myśl muzyczna jest pod względem struktur interwałowych i rytmicznych analogiczna w stosunku do wcześniejszych fraz w głosie altówki. W tym czasie instrument smyczkowy wykonuje sekwencję akompaniującą, współtworzącą warstwę harmoniczną.

W dalszym przebiegu kompozytor ponawia adnotację dotyczącą tempa: *Allegro*.



K. Borsuk, *Souvenir de Kazimierz*, t. 29.–31.

Ponownie użyte *pizzicato* w partii altówki uzupełnione jest przez motyw wykonywany przez flet. Takty te są zakończeniem środkowego segmentu dzieła – tempo *Allegro* i uzyskany impet w muzyce wytraca się w pauzie i cezurze w takcie 31. Narracja ma dzięki temu szansę na uspokojenie przed powrotem materiału początkowego:

K. Borsuk, *Souvenir de Kazimierz*, t. 32.–41.

W taktach 32. i 33. ponownie jest wykorzystany materiał taktów 1. i 2., z uwzględnieniem drobnych zmian. Oba instrumenty współtworzą taki sam układ warstwy harmoniczej. W kolejnych taktach flet dwukrotnie powtarza motywy, zagrane wcześniej w partii altówki, kontynuowane w przebiegu szesnastkowym, przechodzącym do nasycenia brzmienia w postaci dwudźwięków i akordu, w którym zawarte jest największe nasycenie emocji w muzyce. Ta kulminacja, analogiczna do altówkowego pierwowzoru, jest kształtowana wyłącznie w partii

altówki, ale w fazie redukcji nagromadzenia napięcia już oba instrumenty prowadzą wspólną narrację aż do ostatnich dźwięków utworu.

Souvenir de Kazimierz posiada niemal tożsamą charakterystykę w zakresie jakości ekspresywnych co altówkowy pierwowzór. Jednak dodanie partii fletu poszerza brzmienie dzieła, urozmaica o element quasiwokalny, wprowadza dialog, który znacznie intensyfikuje narrację w muzyce, pomimo faktu, iż innowacje te są uczynione w sposób niezwykle wysmakowany.

3.3. Utwór solowy z towarzyszeniem chóru i orkiestry

3.3.1. *Fantazja*⁹⁰ na altówkę, chór i orkiestrę (2017)

Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę powstała w roku 2017 i jest dedykowana autorce niniejszej pracy doktorskiej. *Fantazja* (z łac. *phantasia*, z gr. *φαντασία* – wyobraźnia) to forma muzyczna o swobodnej strukturze, często pozbawiona ścisłych zasad dotyczących jej budowy. Może być dowolnie kształtowana przez kompozytora, zawierając różnorakie elementy dzieła muzycznego. Powyższa definicja charakteryzuje *Fantazję* na altówkę, chór i orkiestrę Karola Borsuka. Dzieło to jest wypełnione materiałem zróżnicowanym pod wieloma względami, umożliwiającym pełną ekspresji muzyczną wypowiedź. Utwór zawiera się w 108 taktach, aparat wykonawczy stanowią: altówka, realizująca głos solowy, chór, składający się z sopranów, altów, tenorów i basów, oraz orkiestra, w której skład wchodzi skrzypce pierwsze i drugie, altówki, wiolonczele, kontrabasy, dwa flety, klarnet i dwie waltornie. Warstwa harmoniczna dzieła wykorzystuje klasyczną harmonię funkcyjną. Utwór rozpoczyna dziewięciotaktowe *tutti* orkiestry w metrum 4/4 *alla breve* i w tempie *Andante*, prezentujące główną linię melodyczną w partii pierwszych skrzypiec. W taktach od 7. do 9. dołącza chór, realizujący warstwę analogiczną do partii pierwszych i drugich skrzypiec oraz fletów i klarnetu. Głosy chóralne są pozbawione tekstu słownego. W takcie 10. altówka rozpoczyna swoją partię jednotaktową kadencją – wznoszącym się pasażem, a następnie wykonuje motywy uzupełniające melodyczną warstwę skrzypiec i altówek.

⁹⁰ Karol Borsuk, *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę*, <https://www.youtube.com/watch?v=1PYIwKr9N-0>, dostęp 02.04.2026.

Fl. *mf*

C Cl. *mf*

Hn. *mf*

S
A
T
B

Vla. Solo

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 11.–14.

Analogiczna zależność pomiędzy partią solową a orkiestrą utrzymuje się w dalszym przebiegu aż do taktu 22., od którego altówka uzyskuje melodyczną autonomię.

19 *a tempo*

Fl. *p* *mp*

C Cl.

Hn. *mp*

S
A

T
B

Vla. Solo *f*

Vln. I *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *mp*

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 19.–23.

24

Fl.

C Cl.

Hn.

S

A

T

B

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mp

mf

f

ord.

mf

mf

mf

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 24.–28.

Początkowo linia melodyczna w partii altówki jest kształtowana na tle *tremolo* w głosach skrzypiec i altówek, a flety realizują myśl kontrapunktującą w stosunku do warstwy solowej. Fraza w głosie solowym jest pełna ekspresji – kompozytor wykorzystuje w tym miejscu korzystnie brzmiący niski i środkowy rejestr instrumentu, który swą unikatową barwą sprzyja

generowaniu wzmożonego napięcia w muzyce. Od taktu 27. orkiestra rozpoczyna aktywniejszy dialog z altówką, doprowadzając do solowej kadencji:



K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 33.–38.

Kompozytor w pierwszych trzech taktach tego fragmentu zawarł quasiwirtuozowską strukturę, która wzbogaca obecny w górnym głosie element melodyczny. Powtórzona dwukrotnie dominanta (D-dur) prowadzi do kolejnych taktów kadencji, które zawierają fakturę analogiczną z treścią taktów od 22. do 29. Pozwala to altówce na samodzielną, pełną ekspresji wypowiedź. Fragment ten kończy się w tonacji toniki (g-moll), po czym uzyskany poziom napięcia w muzyce jest kontynuowany wraz z całym aparatem orkiestrowym w taktach od 39. do 45., doprowadzając do kolejnej solowej kadencji:



K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 45.–49.

Tym razem solowe takty altówki są wariacyjnym opracowaniem pojawiających się w taktach od 3. do 6. motywów prezentowanych przez grupy pierwszych i drugich skrzypiec. Intensyfikacja ekspresji w kadencji prowadzi bezpośrednio do *tutti* orkiestry, które rozpoczyna się rozwiązaniem finalnego, dominantowego akordu w partii altówki na tonikę VI stopnia (Es-dur) w takcie 50. Czterotaktowy fragment poprzedza kolejne pojawienie się altówki solo, tym razem operującej triolami i dwugłosem w interwale seksty. Wzrastające napięcie w głosie altówki wsparte *crescendo* w orkiestrze inicjuje zmianę metrum na 3/4, które pomimo zaleconego przez kompozytora zachowania tempa

[illegible]

W takcie 59. rozpoczyna swą partię sopranowy głos chóru, do którego po chwili dołączają pozostałe warstwy wokalne. Powrót metrum 4/4 w takcie 64. współgra ze znacznym urytmizowaniem partii altówki, której dramatyczny

wydzwięk urywa się w samotnym *pizzicato* instrumentu solowego, opatrzonym znakiem *fermaty*:

14 Fantasie

63

Fl. *f* *mf* *rit.*

C. Cl.

Hn.

S. A.

T. B.

Vla. Solo *pizz.* *f*

Vln. I *f* *mf*

Vln. II *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *f* *mf*

Cb. *f* *mf*

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 63.–65.

W dalszym przebiegu kompozytor powtarza schemat czterotaktowego *tutti* orkiestry, w którym następuje uspokojenie narracji w muzyce. Wszystkie instrumenty realizują chromatyczne pochody interwałowe w pierwszym takcie tego

odcinka i kolejno przejmują wspólny kształt linii melodycznej. Fragment ten ma wydźwięk sentymentalny – ma za zadanie rozładowanie napięcia powstałego we wcześniejszych taktach utworu. Pojawiająca się po chwili partia altówki tym razem bardziej niż wcześniej współdziała z materiałem orkiestrowym. Ponownie fragment ten kończy *pizzicato* altówki, wybrzmiewające w ciszy, które jest jednocześnie wprowadzeniem do kolejnej solowej kadencji:

Fantasie

16

70

Fl.

C Cl.

Hn.

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

pizz.

arco

Viola solo
Cadenza

74

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 70.–77.

Solowy odcinek jest liryczny, wykonawca ma tu wiele swobody interpretacyjnej. Kadencję wzbogacają liczne dysonanse – nony i septymy w układzie horyzontalnym, czyli w przebiegu linii melodycznej, jak i wertykalnym – w dwudźwiękach wplecionych w narrację. Odcinek ten jest ruchliwy rytmicznie, wykorzystując przebiegi szesnastkowe, triole ósemkowe. Zmienne metrum: 4/4, 9/8 i 5/4 uplastycznia przebieg wyrazowy kadencji. Partia altówki płynnie przechodzi do współgrywania z aparatem orkiestrowym w kolejnych taktach, tym razem w charakterze poloneza.

Fantasie

Moderato ♩ = 88

17

78

Fl.

mf

C. Cl.

mf

Hn.

mf

S
A

T
B

Vla. Solo

f

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

K. Borsuk, *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę*, t. 78.–82.

Orkiestra pełni tu rolę akompaniującą dla wiodącej partii altówki. Pomimo silnego zrytmizowania fragment ten posiada wydźwięk melancholijny, płynnie przechodzi w kolejny odcinek o refleksyjnym, ale też bohaterskim charakterze. Sprzyja temu wprowadzone przez kompozytora tempo *Maestoso* oraz zmiana metrum na 4/4, stanowiąca rezygnację z tanecznego charakteru.

Fantasie

Maestoso ♩ = 80

83

Fl.

C Cl.

Hn.

S

A

T

B

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

mf

f

ord.

mf

ord.

mf

ord.

mf

ord.

mf

ord.

mf

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 83.–87.

Zauważalne jest współdziałanie niemal pełnego aparatu wykonawczego: wszystkich instrumentów smyczkowych, fletów i wszystkich głosów chóralnych

oraz partii solowej. Fragment ten stanowi kulminację ekspresji dzieła. Kolejno pojawiający się odcinek o charakterze poloneza jest równoznaczny z ożywieniem tempa – po *Maestoso* kompozytor zaleca zmianę na *Moderato*. Charakterystyczny rytm w partiach instrumentów smyczkowych, składający się z ósemki i dwóch szesnastek, przedzielany rytmem punktowanym jest typowo taneczny. Partia altówki nawiązuje dialog z orkiestrą, który zmierza do zmiany trybu na G-dur w takcie 102.

22

Più animato Fantasie

100

Fl.

mf

C Cl.

mf

Hn.

mf

S

A

T

B

Vla. Solo

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 100.–104.

Od taktu 103. pojawiają się wirtuozowskie przebiegi, zwiastujące zakończenie utworu, w którym udział biorą wszystkie głosy instrumentalne i wokalne. W finale brzmi ostatnia solowa kadencja altówki, która wykorzystuje wcześniejsze schematy melodyczne. Utwór wieńczy wspólny akord całego aparatu wykonawczego.

24 Fantasia

Viola solo
Cadenza

tutti

108

Fl.

C Cl.

Hn.

S
A

T
B

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

K. Borsuk, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę, t. 108.

Struktura utworu wyczerpuje definicję formy fantazji. Uszeregowane fragmenty posiadają wspólny rodowód w zakresie materiału motywicznego i warstwy harmonicznego. Głównym elementem tworzącym narrację jest fluktuacja napięcia w muzyce, uzyskiwana poprzez użycie różnych środków wykonawczych: tempa, metrum, faktury orkiestrowej i chóralnej, wirtuozerii bądź liryzmu partii solowej. Kompozytor wykorzystuje niewielkie zróżnicowanie postępu harmonicznego, oscylujące wokół toniki – ten aspekt w połączeniu z wysublimowanym doбором środków wykonawczych zmusza wykonawcę do przeanalizowania wszelkich sposobów kształtowania emocji w muzyce, aby uzyskany efekt nie stanowił nadmiernego przerysowania twórczego zamysłu.

Rozdział IV

Zakończenie

Praca nad dziełami solowymi i kameralnymi Karola Borsuka była wyzwaniem dla autorki niniejszej pracy doktorskiej z uwagi na brak tradycji wykonawczej dotyczącej utworów stanowiących dzieło artystyczne, jak i brak opracowań całokształtu jego twórczości. Nie jest to zjawisko odosobnione w muzyce współczesnej – dorobek niewielu żyjących twórców jest obecny na estradach w takim stopniu, żeby można było mówić o szerzej zdefiniowanych charakterystycznych cechach ich dzieł. Pionierskie działania autorki były połączeniem gruntownej analizy materiału muzycznego z bezpośrednią pracą z samym instrumentem. Równowaga obu tych elementów była niezbędna dla osiągnięcia logicznej i zgodnej z zamysłem kompozytora interpretacji. W poprzednim rozdziale zostały przedstawione zasługujące na uwagę szczegóły, dotyczące każdego z utworów, które zostały zarejestrowane w dziele artystycznym niniejszej pracy. Elementy te, odpowiednio usystematyzowane, definiują kluczowe dla wykonawcy obszary twórczości na altówkę Karola Borsuka, umożliwiając odnalezienie klucza interpretacyjnego, pomagając w należyty sposób odczytywać ideę twórcy.

Język muzyczny kompozytora wykazuje duże zróżnicowanie. Najistotniejszym według niego momentem w procesie tworzenia jest inspiracja, z której powstaje pomysł na dzieło. Dalsza praca oparta jest na eksperymentowaniu z elementami dzieła muzycznego, które zyskują kształt dopiero w trakcie komponowania. Borsuk z jednej strony jest orędownikiem klasycznych struktur, z drugiej zaś zwolennikiem wypowiedzi zrozumiałej dla odbiorcy, którego wrażliwość ukształtowały XX i XXI wiek. Z tego względu omówienie elementów jego twórczości wymaga podejścia uwzględniającego ową specyfikę. Borsuk, będąc doświadczonym muzykiem i pedagogiem, jest jednocześnie kompozytorem wciąż eksperymentującym w poszukiwaniu uniwersalnej wypowiedzi artystycznej. To może określać ową twórczość jako z założenia eklektyczną, czerpiącą z rozmaitych wzorców i zestawiającą ze sobą zróżnicowane elementy.

Każde z dzieł zaprezentowanych w niniejszej pracy doktorskiej ma odrębną genezę powstania, opisaną w toku szczegółowych analiz. *Goethe auf*

Tegel oraz *Kazimierz* powstały w wyniku fascynacji literaturą – książkami Ottona Pniowera i Marii Kuncewiczowej. *3 Aquarelle* zostały skomponowane z myślą o wykonawcach (Duo de Soleil), *Ave Maria* bazuje na kanwie modlitwy, *Bilder* oddaje wrażenia wizualne kompozytora podczas wystawy malarstwa. *Erinnerung*⁹¹ zostało dedykowane wykonawczyni, *Fantazja d-moll*⁹² została zainspirowana muzyką barokową, *Kolding* powstał pod wpływem wrażeń podczas wizyty na wystawie sztuki Carla Fabergé. Znajomość inspiracji, leżących u podstaw komponowania dzieła, jest dla wykonawcy bezcenną wskazówką interpretacyjną, która kieruje wrażliwość artysty na właściwe „tory”, częstokroć podpowiada, w jakich obszarach ekspresji, emocji należy się poruszać.

Kompozycje Karola Borsuka to w większości formy miniaturowe (za wyjątkiem *Fantazji* na altówkę, chór i orkiestrę). Ich struktury oparte są na zasadzie szeregowania myśli muzycznych. W niektórych przypadkach ten sposób budowania narracji muzycznej zamyka treść utworu w formie repryzowej – ABA1. W *April* ta forma sprzyja wrażeniu powracających emocji, w *Kazimierzu* pomaga rozplanować charakterystyczne struktury melodyczne. W pozostałych dziełach szeregowanie tworzy obraz swobodnej wypowiedzi artystycznej, w której kolejne muzyczne zdania wykazują powiązanie w zakresie użytych środków techniki kompozytorskiej. W *Goethe auf Tegel* twórca zestawia fragmenty pokrewne pod względem struktur interwałowych. Kompozytor również łączy myśli muzyczne na zasadzie kontrastu – *3 Aquarelle* są przykładem takiego właśnie strukturalizowania w obrębie cyklu złożonego z trzech ogniw. Taki rodzaj konstrukcji doskonale realizuje zamysł twórczy Borsuka w przestrzeni miniatur instrumentalnych – małe rozmiary utworów pozwalają kompozytorowi na zaplanowanie wypowiedzi artystycznej, zawierającej maksimum treści w minimalnej przestrzeni. *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę jest również skonstruowana jako zbiór uszeregowanych myśli muzycznych, w tym przypadku jednak cały użyty przez artystę materiał, zróżnicowany wewnętrznie pod względem jakości emocjonalnych, umożliwia tworzenie długiej, ekspresyjnej wypowiedzi.

⁹¹ Karol Borsuk, *Erinnerung / Wspomnienie* https://www.youtube.com/watch?v=UcdY_yXNnBg, dostęp 02.04.2026.

⁹² Karol Borsuk, *Fantazja g-moll*, <https://www.youtube.com/watch?v=za4-Bu8eghY>, dostęp 02.04.2026.

Kompozytor w przestrzeni utworu pozostaje w obszarze ekspresji o różnym poziomie intensywności.

Ciążenia harmoniczne są identyfikowalne w niemal wszystkich utworach, ale ich rola jest zróżnicowana. Niektóre utwory są ich pozbawione – kompozytor pozostawia jedynie pionowy dookreślony harmonicznym zabarwieniem, jednak bez kontekstu w postaci postępu harmonicznego. W utworze 3 *Aquarelle* Borsuk tworzy dysonującą przestrzeń w dialogu między instrumentami. W *Goethe auf Tegel* harmonia dobarwia poszczególne współbrzmienia, a ustabilizowanie harmoniczne zakończenia jest trafionym pomysłem na puentę utworu. Część dzieł jest oparta na klasycznej harmonii funkcyjnej, która pełni aktywną rolę formotwórczą. W *Fantazji* d-moll inspiracją muzyką G.Ph. Telemanna ma bezpośrednie przełożenie na warstwę harmoniczną. W *Fantazji* na altówkę, chór i orkiestrę kompozytor używa harmonii funkcyjnej z niewielką ilością dysonansów. W *Kolding* zależności harmoniczne nie tworzą większej całości, ale zasadniczo przeważają nad elementami dysonansowymi. W niektórych dziełach twórca zrezygnował z harmonii funkcyjnej, pozostawiając elementy – punktowe zależności pomiędzy współbrzmieniami, które generują zabarwienie określonych, istotnych z punktu widzenia struktury utworu miejsc. W *April* artysta wykorzystuje drobne fluktuacje poszczególnych elementów sprawiające wrażenie zmiany trybu tonacji. Zważywszy na wydźwięk emocjonalny dzieła zabiegi te eksponują pozornie niewielkie różnice kolorystyczne, które znacząco rezonują w warstwie ekspresji. Zróżnicowanie od harmonii funkcyjnej po skrajną atonalność potwierdza fakt, iż Borsuk jest twórcą wciąż poszukującym nowych sposobów artystycznej wypowiedzi. Zasadniczo można określić obszar języka muzycznego twórcy, odpowiadający za element harmoniczny jako oscylujący pomiędzy klasyczną harmonią a nowoczesnymi środkami wypowiedzi bez wyraźnej przewagi żadnej z nich.

Struktury melodyczne są bezpośrednio powiązane z warstwą harmoniczną. W utworach solowych linia melodyczna determinuje kształt harmonii samodzielnie lub przy pomocy dodanych głosów uzupełniających poszczególne pionowe. W dziełach kameralnych oba głosy instrumentalne prowadzą linie melodyczne, które tworzonymi w dialogu współbrzmieniami wypełniają warstwę harmoniczną. Dziełem wykazującym najbardziej tradycyjne rozumienie kształtu melodii jest *Andante*. Powodu takiego stanu rzeczy można doszukiwać się w okolicznościach

powstania utworu, który w zamyśle miał charakter użytkowy – został napisany z okazji ślubu córki kompozytora, a więc przeznaczony był dla publiczności o określonych oczekiwaniach w zakresie charakteru muzyki.

Melodia w języku muzycznym Karola Borsuka wykracza poza klasyczne wzorce, staje się nośnikiem ekspresji. W *Kazimierzu* kompozytor poprzez element melodyczny – użycie skali żydowskiej – definiuje źródło inspiracji. Determinuje to jej kształt, układ odległości interwałowych, eksplorowanie szerokich obszarów rejestrowych. W *Fantazji* na altówkę, chór i orkiestrę instrument solowy kształtuje w przeważającej części aspekt melodyczny, ale jest też uczestnikiem formowania faktury utworu, wykonując z rzadka elementy drugoplanowe. Aspekt fakturalny podporządkowany jest w dziełach twórcy aparatowi wykonawczemu. W utworach na altówkę kompozytor często stosuje zmiany artykulacyjne – *pizzicato* i *arco*. Pozwala to na wykorzystanie niemal wszystkich możliwości wydobywania dźwięku z instrumentu, sprzyja także kształtowaniu ekspresji poprzez rozszerzenie wolumenu altówki. Utwory kameralne wypełnione są dialogiem równoprawnych partii instrumentalnych. W *Goethe auf Tegel* kompozytor ujednolica sposoby wydobywania dźwięku w obu partiach. Z uwagi na fakt dokonania transkrypcji z partii skrzypiec na flet, niezbędne było dostosowanie pewnych elementów do możliwości instrumentu dętego. Zabiegi te obejmowały redukcję dwudźwięków lub akordów do jednego dźwięku bądź rozbitcie pionu wielodźwiękowego wykonaniem go jako górnej nuty poprzedzonej przednutkami. Borsuk z rzadka używa elementów wirtuozowskich – ich występowanie jest zawsze podporządkowane kształtowaniu ekspresji. W *Mosaik* twórca przedstawia niezwykle kunsztowny dialog, który zawiera sporo aktywnie ewoluujących elementów, z zachowaniem homogeniczności struktur w obu partiach. Występują tam również elementy taneczne. W *Bilder* odnajdujemy walca, mazurka i poloneza – charakterystyczne motywy są obecne w obu partiach instrumentalnych. W *Preludium a canzona* Borsuk każe wykonawcy grać i śpiewać, przekraczając ograniczenia instrumentu, ale także samego wykonawcy.

Bardzo ciekawym zjawiskiem w utworach Karola Borsuka jest metrum. Stała wartość, niezmienna od początku do końca utworu, występuje w *April*. W *Ave Maria* kompozytor nie umieszcza oznaczenia metrum. W *Erinnerung* również nie ma metrum, ponadto kompozytor wprowadza podział treści muzycznej na takty, które są równoznaczne z zachowaniem wrażenia oddychania w muzyce.

W pozostałych dziełach metrum ulega fluktuacjom w zależności od potrzeb treści muzycznych. W *Kolding* i *Odessie* kompozytor zmienia metrum niemal w każdym takcie. Metrum z zasady wspiera kształtowanie wypowiedzi muzycznej, stabilizuje czas w przestrzeniach kolejnych taktów, ale swą zmiennością generuje wrażenie naturalności narracji. Fakt występowania oznaczenia metrycznego daje wykonawcy świadomość działania w określonych ramach czasowych – brak metrum jest skojarzeniowo zbyt bliski *ad libitum*. Jednak brak metrum u Borsuka wystarczająco rekompensuje precyzja zapisu nutowego, który nie pozwala wykonawcy na zbyt dużą dowolność. Tym samym brak metrum staje się przemyślanym, celowym środkiem wyrazu.

Oznaczenia dynamiczne dają wykonawcy cenne informacje na temat kompozytorskiej wizji kształtowania napięć w muzyce. Kompozytor pisze je częstokroć jako informację pomocniczą – zdarza się, że różnice dynamiczne logicznie wynikają z kierunku frazy, ale niezależnie od tego ilość adnotacji odautorskich jest niezwykle pomocna dla interpretatora. Twórca rzadko porusza się w jakościach skrajnych – *fortissimo* i *pianissimo* występują bardzo rzadko. W niektórych utworach Borsuk rezygnuje z oznaczeń dynamicznych. W *Bilder* zaznaczył jedynie różnice w krótkich, powtarzanych fragmentach. Pozostały przebieg utworu jest pozbawiony sugestii kompozytora dotyczącej natężenia dźwięku.

Dzieła kameralne – duety na flet i altówkę oraz na skrzypce i altówkę – znacząco poszerzają zasób repertuaru kameralnego, przeznaczonego na te instrumenty. Partia altówki jest kształtowana równorzędnie z głosem instrumentu dysponującego wyższym rejestrem brzmienia. Altówka wykonuje elementy, które częstokroć są analogiczne do treści partii fletu lub skrzypiec, jej charakterystyczne brzmienie jest celowo użyte w utworach Karola Borsuka – nadaje indywidualny wydźwięk, eksponujący wyjątkowość tego instrumentu. Fakt, że Borsuk jest skrzypkiem, znacząco wpływa na umiejętność poruszania się w obszarze kompozycji dedykowanych instrumentom smyczkowym, uczynienia z nich materiału ze wszech miar wykonalnego.

Utwory Borsuka na altówkę solo oraz kameralne mogą być z powodzeniem włączane w repertuar uczniów szkół muzycznych II stopnia i studentów akademii muzycznych. Stopień trudności tych dzieł jest zróżnicowany, umożliwia dokonanie wyboru utworu dostosowanego

do niemal każdego poziomu zaawansowania wykonawczego. Wszelkie powyżej omówione elementy dają również możliwość dostosowania treści dzieła do indywidualnych oczekiwań pedagogów i wykonawców. Mając wybór z tak szerokiej gamy zróżnicowanych pozycji, z pewnością możliwa jest praca nad wrażliwością młodego instrumentalisty w każdym stadium jego osobistego rozwoju jako artysty.

Część utworów nie była przeznaczona w oryginale na altówkę. Dokonywanie transkrypcji jest praktyką powszechną w historii muzyki. Instrumenty takie jak altówka, kontrabas, waltornia czy obój zaczęły samodzielnie pojawiać się na estradach znacznie później niż, chociażby, skrzypce czy fortepian. Ich repertuar solowy jest przez to mniej liczny niż tych instrumentów, które niemal od początku ich istnienia były predystynowane do kariery solowej. Aby wypełnić tę lukę dokonuje się transkrypcji utworów, przeznaczonych w oryginale na inne instrumenty. Nie oznacza to, że transkrypcja dzieła, wykonywanie go na innym instrumencie niż ten, który był w oryginalnym zamyśle kompozytora, sprawia, że utwór ten traci na wartości. Ta jest ponadczasowa, wymagania stawiane wykonawcom nie zmieniają się w zależności od tego, na jakim instrumencie zamierzają wykonać dany utwór. Karol Borsuk komponując na skrzypce, eksplorował bliski mu obszar. Transkrypcje na altówkę są wynikiem inicjatywy autorki niniejszej pracy, której to przyświecała idea wzbogacenia altówkowego repertuaru twórczością wartościową ze wszech miar.

Kompozytor łączy w swojej muzyce klasyczne struktury z nowoczesnymi elementami muzycznej wypowiedzi. Brzmienie charakterystyczne dla muzyki XXI wieku nie wyklucza w jego twórczości zasadności czerpania z klasycznych wzorców. Celem tworzonej przez niego muzyki jest przekazywanie słuchaczom emocji i idei. Aby spełnić ten warunek, niezbędna jest dbałość o zrozumienie treści utworu, nadanie jej swego rodzaju uniwersalizmu w zakresie użytych środków, który z zasady poszerza ewentualną grupę odbiorców, uwzględniając osoby o różnym stopniu wrażliwości i odmiennych upodobaniach. Umieszczanie w utworach odniesień do otaczającego świata, wydarzeń społecznych czy miejsc sprawia, że jego muzyka potrafi wywoływać skojarzenia pozamuzyczne, ułatwiając odbiór utworów. Muzyka żyje tylko wtedy, gdy jest słuchana. Karol Borsuk komponuje z myślą o odbiorcach, o doznaniach i emocjach, których mogą doświadczyć dzięki jego muzyce. A zostawienie pewnego marginesu

dla subiektywnej interpretacji słuchaczy jest elementem *sine qua non* sztuki – nadmierna dosłowność wyklucza przynależność do kultury wysokiej.

Praca nad interpretacją utworów Karola Borsuka na altówkę solo, altówkę z towarzyszeniem fletu oraz chóru i orkiestry ukazała nie tylko techniczne mistrzostwo kompozytora, ale również jego zdolność do przekraczania tradycyjnych granic muzycznych, tworząc dzieła, które są jednocześnie nowatorskie i głęboko zakorzenione w tradycji.

W toku pracy autorka szczegółowo przeanalizowała formalne aspekty wybranych utworów, badając w nich charakterystyczne cechy języka dźwiękowego i nowatorskie techniki kompozytorskie. Korzystając z oryginalnych rękopisów twórcy, udało się uchwycić niepowtarzalny styl Borsuka, który łączy precyzyjną strukturę harmoniczną z bogatą paletą emocjonalną. Interpretacja zarejestrowanych na płycie dzieł stanowi istotne dopełnienie procesu analitycznego, ukazując, że muzyka ta żyje i oddziałuje na współczesnych słuchaczy.

Jednym z kluczowych wątków pracy było zbadanie wpływu, jaki na życie i twórczość artysty miały jego osobiste doświadczenia oraz różnorodne zainteresowania artystyczne. Kompozytor, od młodości zafascynowany literaturą, malarstwem i innymi dziedzinami sztuki, potrafił przenieść te inspiracje do swojej twórczości, komponując dzieła, które są zarówno głęboko osobiste, jak i uniwersalne. Jego regularne wizyty w galeriach sztuki, na koncertach i w teatrach, a także częste obcowanie z poezją, wzbogacały jego wyobraźnię i kształtowały artystyczną wrażliwość.

Niezmienne istotne było również przybliżenie sylwetki kompozytora poprzez rozmowy z nim, które pozwoliły zrozumieć, jak trudne życiowe decyzje, takie jak emigracja i rozłąka z rodziną, wpłynęły na rozwój jego twórczości. Borsuk, mimo przeciwności losu, pozostał wierny korzeniom i pasji do muzyki, co zaowocowało bogatym dorobkiem kompozytorskim, w znaczący sposób wzbogacającym polską i światową literaturę muzyczną.

Szczególne uwaga została poświęcona literaturze altówkowej, która jest jednym z filarów twórczości Borsuka. Jego kompozycje na altówkę solo oraz w duecie z flecistką Cornelią Gehlmann-Dincą, a także z towarzyszeniem Filharmonii Koszalińskiej i Chóru Szczecińskiego pod dyрекcją Jacka Piotra Kujawskiego stanowią cenne i inspirujące przykłady współczesnej muzyki

kameralnej. Wykonania tych utworów, zarówno na koncertach, jak i w nagraniach, ukazują ich niezwykle bogactwo i różnorodność.

Karol Borsuk w wyjątkowy sposób łączy w swojej twórczości przeszłość z teraźniejszością, tworząc muzykę, która przemawia do szerokiego grona odbiorców. Jego twórczość jest dowodem na to, że muzyka współczesna może być zarówno innowacyjna, jak i głęboko zakorzeniona w tradycji, a jej przekaz może być uniwersalny i ponadczasowy. Analiza jego dzieł na altówkę pozwala zrozumieć, jak ważny jest jego wkład w rozwój tego instrumentu oraz jak wielki potencjał kryje się w jego muzyce.

Twórczość kompozytora jest nie tylko cennym wkładem w polską literaturę altówkową, ale również ważnym elementem współczesnej muzyki światowej. Jego odwaga w eksperymentowaniu i poszukiwaniu nowych środków wyrazu, a także głębokie zakorzenienie w tradycji czynią jego muzykę wyjątkową i inspirującą. Pozostaje mieć nadzieję, że niniejsza praca przyczyni się do szerszego poznania i docenienia tego niezwykłego twórcy oraz zachęci ewentualnych wykonawców do dalszych badań i eksploracji jego twórczości.

Bibliografia

Źródła drukowane

1. *Adam Natanek – portret artysty*, rozm. T. Księska-Falger, M. Dudek, Towarzystwo Muzyczne im. H. Wieniawskiego, Lublin 2013.
2. „Barok”, hasło w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, PWM, Warszawa 1968.
3. Beckett Wendy, *Die Geschichte der Malerei. 8 Jahrhunderte in 455 Meisterwerken* [Historia malarstwa. Osiem stuleci w 455 arcydziełach], DuMont Buchverlag, Köln 1995.
4. Beutin Wolfgang (red.), *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* [Historia literatury niemieckiej. Od początków do współczesności], J.B. Metzler, Stuttgart 1989.
5. Białostocki Jan, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2022.
6. Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Teoria formy. Male formy instrumentalne*, PWM, Kraków 1983.
7. Dedecius Karl, „Dlaczego Julian Tuwim skłonny do pesymizmu...”, w: *Nasz 20. wiek / Unser 20. Jahrhundert*, Muzeum Miasta Łodzi, Łódź–Stuttgart–Frankfurt nad Menem 2013.
8. Dernałowicz Maria, *Adam Mickiewicz*, Wydawnictwo Interpress, Warszawa 1972.
9. Deutsche Gesellschaft e.V. / Kreuzberg Museum (red.), *Der Stoff, aus dem Berlin gemacht ist. Entdeckungsreisen zu den Industriedenkmälern Brandenburgs* [Materia, z której zbudowany jest Berlin. Wyprawy odkrywcze do zabytków przemysłowych Brandenburgii], Stattbuch Verlag, Berlin 1994.
10. *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart* [Historia literatury niemieckiej. Od początków do współczesności], red. W. Beutin i in., J.B. Metzler, Stuttgart 1989.
11. Dudek Marek, *Adam Natanek. Człowiek – artysta – pedagog*, Lublin 2017.
12. Gerhardt Volker, Reschke Renate (red.), *Nietzsche weltweit. Der Philosoph und die Perspektiven der Moderne* [Nietzsche na świecie. Filozof i perspektywy nowoczesności], J.B. Metzler, Stuttgart–Weimar 1996.
13. Goertz Wolfram, Luyken Reiner, *Yehudi Menuhin. Leben und Musik* [Yehudi Menuhin. Życie i muzyka], Die ZEIT Klassik-Edition, t. 1, Zeitverlag Gerd Bucerius GmbH & Co. KG, Hamburg 2006.
14. Hanuszewska Maria, „Vivaldi, Antonio”, hasło w: *1000 kompozytorów. Mały leksykon*, PWM, Kraków 1961.
15. Hesse Hermann, w: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, red. W. Beutin i in., wyd. 3 przejr., J.B. Metzler, Stuttgart 1989.
16. *Historia Instytutu Sztuki na Uniwersytecie Marii Curie-Skłodowskiej*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2021.
17. Ingarden Roman, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2005.
18. Jacobs Arthur David, „Czardasz”, hasło w: *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Delta, Bydgoszcz 1993.

19. Jacobs Arthur David, „Orff, Carl”, hasło w: *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Delta, Bydgoszcz 1993.
20. Jacobs Arthur David, „Prokofiew, Sergiusz”, hasło w: *Słownik muzyczny*, tłum. H. Martenka, C. Nelkowski, Delta, Bydgoszcz 1993.
21. Kaczmarek Anna, *Edukacja muzyczna w Polsce: historia i współczesność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2020.
22. Kandulski Witold, *O formach muzycznych*, Centralna Poradnia Amatorskiego Ruchu Artystycznego, Warszawa 1970.
23. Kilimann Silke, Knoller Ralf, Nowak Christian, *Berlin. Sehenswürdigkeiten, Kultur, Szene, Ausflüge, Tipps* [Berlin. Zabytki, kultura, scena, wycieczki, wskazówki], Trescher Verlag, Berlin 2014.
24. Kimmel Elke, *West-Berlin. Biografie einer Halbstadt* [Berlin Zachodni. Biografia półmiasta], Ch. Links Verlag, Berlin 2018.
25. Kunczewiczowa Maria, *Dwa księżyce*, Spółdzielnia Wydawnicza Czytelnik, Warszawa 1974.
26. Lissa Zofia, *Zarys nauki o muzyce*, PWM, Kraków 1966.
27. Mazurek Mieczysław, „Znaczenie rodzinnych tradycji muzycznych w kształtowaniu talentów: studium przypadku”, *Muzyka Polska* 2018, nr 4.
28. Michalski Grzegorz i in., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Interpress, Warszawa 1983.
29. Michalski Grzegorz, „Lata 1965–1975”, w: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Interpress, Warszawa 1983.
30. Mickiewicz Adam, *Myśli, zdania i uwagi*, wybór i oprac. K. Leżeńska, Prószyński i S-ka, Warszawa 2000.
31. Miłosz Czesław, *Człowiek wśród skorpionów. Studium o Stanisławie Brzozowskim*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2000.
32. Narloch Bogdan, *Organy i muzyka organowa na Pomorzu. Do problematyki*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2012.
33. Nietzsche Friedrich, [hasło], w: Precht Richard David, *Erkenne die Welt. Eine Geschichte der Philosophie*, Bd. 1: *Antike und Mittelalter*, Wilhelm Goldmann Verlag, München 2015.
34. Rybnicki Mateusz, *Vademecum instrumentacji*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1987.
35. Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1975.
36. Schaeffer Bogusław, *Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, PWM, Kraków 1969.
37. Schaeffer Bogusław, „Perkowski, Piotr”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2 (m–z), PWM, Kraków 1965.
38. Schaeffer Bogusław, „Perkussion”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2 (m–z), PWM, Kraków 1965.
39. Schaeffer Bogusław, „Szymanowski, Karol”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2 (m–z), PWM, Kraków 1965.
40. Sikorski Kazimierz, *Instrumentoznawstwo*, PWM, Kraków 1975.
41. „Sokrates”, hasło w: Jacoby Edmund, *50 Klassiker Philosophen. Denker von der Antike bis heute*, Gerstenberg Verlag, Hildesheim 2003.
42. Solińska Ewa, *W salonie muzycznym. Wywiady*, Wydawnictwo Pomorze, Bydgoszcz 1986.

43. *Sto lat muzycznej emigracji: kompozytorzy polscy za granicą (1918–2018)* wg. koncepcji Marleny Wieczorek, red. nauk. B. Bolesławska-Lewandowska i in., Beginning Creative Collaboration Agency, Warszawa 2019.
44. *Sto wierszy polskich*, wybór i tłum. K. Dedecius, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1989.
45. Swolkień Henryk, „Fryderyk Chopin”, hasło w: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Interpress, Warszawa 2013.
46. Swolkień Henryk, „Moniuszko – twórca narodowej opery polskiej”, hasło w: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Interpress, Warszawa 2013.
47. Swolkień Henryk, „Wirtuozi polscy XIX i początków XX wieku”, hasło w: *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, red. T. Ochlewski, Interpress, Warszawa 2013.
48. *Sztuka cenniejsza niż złoto. Obrazy, rysunki i ryciny dawnych mistrzów europejskich ze zbiorów polskich*, oprac. A. Kozak, A. Ziemia, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 1999.
49. Szymański Adam, *Fabergé: historia i arcydzieła*, Metropolisart, Opole 2014.
50. Tolstoj Lew, *Aforyzmy*, wybór i tłum. M. Biernacka, A. Rażny, PIW, Warszawa 1978.
51. „Transkrypcja”, hasło w: *Mała encyklopedia muzyki*, red. S. Śledziński, PWN, Warszawa 1968.
52. Wiśniewski Henryk, „Wspomnienia z nauczania muzyki: jak rozwijać młode talenty”, *Czasopismo Edukacja Muzyczna* 2019, nr 2.
53. „Wiśniewski Henryk”, hasło w: *Słownik muzyków polskich*, red. Instytut Sztuki PAN, PWM, t. 2 (m–z), Kraków 1967.
54. Wydra Jakub, „Historia Szkoły Muzycznej im. Mieczysława Karłowicza w Łukowie”, *Przegląd Muzyczny* 2018, nr 3.

Źródła internetowe

1. *About Bogdan Narloch*, About.me, <https://about.me/narlochbogdan.eng>, dostęp: 23.03.2026.
2. *Allegro.sk – Hudba: Expression*, Allegro, <https://allegro.sk/kategoria/hudba-1?string=expression>, dostęp: 23.03.2026.
3. *Bratsche und Pädagogik vereint*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2023/09/05/bratsche-und-padagogik-vereint/>, dostęp: 23.03.2026.
4. *Bunter Teller mit Musik*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2024/06/11/bunter-teller-mit-musik/>, dostęp: 23.03.2026.
5. *Czerwono-Czarni*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Czerwono-Czarni>, dostęp: 23.03.2026.
6. *Deutsche Oper Berlin – Ensemble*, https://deutscheoperberlin.de/de_DE/ensemble/16973, dostęp: 23.03.2026.

7. *Fanfare Archive*, <https://fanfarearchive.com/>, dostęp: 23.03.2026.
8. *Feine deutsch-polnische Note*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2023/12/08/feine-deutsch-polnische-note/>, dostęp: 23.03.2026.
9. *Filharmonia Lubelska – strona oficjalna*, <https://filharmonialubelska.pl>, dostęp: 23.03.2026.
10. *GICMC – Global International Classical Music Competition Winners*, <https://gicmc.com/winners/>, dostęp: 23.03.2026.
11. *Joanna Filus-Olenkiewicz*, Boomplay, <https://www.boomplay.com/artists/111779215>, dostęp: 23.03.2026.
12. *Joanna Filus-Olenkiewicz*, Opus Series, https://opus-series.com/pl/artysci/joanna_filus_olenkiewicz, dostęp: 23.03.2026.
13. *Joanna Filus-Olenkiewicz*, SoundCloud, <https://soundcloud.com/joannafilus-olenkiewicz>, dostęp: 23.03.2026.
14. *Joanna Filus-Olenkiewicz – Sounds of Expression* (album), Apple Music, <https://classical.music.apple.com/de/album/1819038854>, dostęp: 23.03.2026.
15. *Joanna Filus-Olenkiewicz – Sounds of Expression* (mp3), Empik, <https://www.empik.com/sounds-of-expression,p1624334135,ebooki-i-mp3-p>, dostęp: 23.03.2026.
16. *Joanna Filus-Olenkiewicz interpretuje muzykę Karola Borsuka*, W Kulturalny Sposób, <https://wkulturalnysposob.com/2026/02/19/joanna-filus-olenkiewicz-interpretuje-muzyke-karola-borsuka/>, dostęp: 23.03.2026.
17. *Joanna Filus-Olenkiewicz prezentuje album Sounds of Expression*, Polska Płyta – Polska Muzyka, <https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/07/18/joanna-filus-olenkiewicz-prezentuje-album-sounds-of-expression/>, dostęp: 23.03.2026.
18. *Joanna Filus-Olenkiewicz: Mam wrażenie, że lewituję w dźwiękach...* (wywiad), Polska Płyta – Polska Muzyka, <https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/07/28/mam-wrazenie-ze-lewituje-w-dzwiekach-ktore-wydobywa-moj-instrument-joanna-filus-olenkiewicz-wywiad/>, dostęp: 23.03.2026.
19. *Joanna Filus-Olenkiewicz: Otwieram muzykę* (wywiad), Presto Portal, <https://prestoportal.pl/joanna-filus-olenkiewicz-otwieram-muzyke>, dostęp: 23.03.2026.
20. *Joanna Filus-Olenkiewicz, Karol Borsuk – Filus Trifft Borsuk*, Discogs, <https://www.discogs.com/de/release/27346791-Joanna-Filus-Olenkiewicz-Karol-Borsuk-Filus-Trifft-Borsuk>, dostęp: 23.03.2026.
21. *Karol Borsuk – Pictures* (album), Amazon Music, <https://www.amazon.de/Pictures/dp/B0FC6XLQW6>, dostęp: 23.03.2026.
22. *Karol Borsuk – Sounds of Expression* (playlist), YouTube, https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ka9eOa4bIxIY0T_4qLokcN0m9lxjqt5Sw, dostęp: 23.03.2026.
23. *Muzyczne Orły 2024 – wyniki*, Muzyka do potęgi, https://muzykadopotegi.org/upload/muzyczne_orly/2024/muzyczneorly2024_wyniki.pdf, dostęp: 23.03.2026.
24. *Niebiesko-Czarni*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie, <https://de.wikipedia.org/wiki/Niebiesko-Czarni>, dostęp: 23.03.2026.

25. *Piotr Moss*, PWM,
https://pwm.com.pl/en/kompozytorzy_i_autorzy/5095/piotr-moss/index.html, dostęp: 23.03.2026.
26. *Prof. Edward Zieńkowski*, Wybitny Polak,
<https://wybitnypolak.pl/pl/edycje-regionalne/austria/prof-edward-zienkowski>, dostęp: 23.03.2026.
27. *Scholastika Verlag – Suchbewegungen*, <https://www.scholastika-verlag.com/index.php/buecher/suchbewegungen/>, dostęp: 23.03.2026.
28. *Sound of Expression – recenzja*, Cameral Music,
<https://cameralmusic.pl/artykul/-sound-of-expression--667178.html>,
dostęp: 23.03.2026.
29. *Sounds of Expression – Joanna Filus-Olenkiewicz* (album), WSM Serpent,
https://wsm.serpent.pl/sklep/eng/albumik.php,alb_id,79645, dostęp:
23.03.2026.
30. *Stan Borys*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie,
https://de.wikipedia.org/wiki/Stan_Borys, dostęp: 23.03.2026.
31. *Tygodnik Ilustrowany*, [w:] Wikipedia. Die freie Enzyklopädie,
https://de.wikipedia.org/wiki/Tygodnik_Ilustrowany, dostęp: 23.03.2026.
32. *World Artistry Music Awards – Winners*,
<https://www.worldartistrymusic.com/winners>, dostęp: 23.03.2026.
33. *Zbigniew Edward Zieńkowski – historia mówiona*, Teatr NN,
<https://teatrnn.pl/historiamowiona/swiadkowie/zbigniew-edward-zienkowski/>, dostęp: 23.03.2026.

Aneks

7.1. Kompozytor Piotr Moss o Karolu Borsuku

Moje spotkanie z Karolem Borsukiem miało miejsce w Berlinie, jeszcze wtedy Zachodnim.

Po prawykonaniu w Filharmonii Berlińskiej mojego utworu *Gloria* na chór, organy i instrumenty dęte podszedł do mnie bardzo miły człowiek, by pogratulować mi utworu i przy okazji nagrody, którą za ten utwór dostałem. Było to w 1982 roku. Nie myślałem, że to spotkanie będzie początkiem długiej przyjaźni i artystycznej współpracy.

Karol namówił mnie na napisanie wielu utworów dla zespołów, przede wszystkim chórów, z którymi współpracował. Było to dla mnie ciekawe otwarcie na muzykę chóralną, która w moim dorobku zajmowała dość skromne miejsce. Karol Borsuk inspirował mnie, miał coraz to nowe pomysły, jakże różnorodne. Bo obok krótkich utworów chóralnych stworzyliśmy razem i *Snuć miłość...* na recytatora i smyczki, i *Weihnachtskantate* na sopran, chór i małą orkiestrę, a także napisany na kilka chórów mieszanych, grupy instrumentalne oraz carillon utwór *Musik einer Sommernacht*, wykonany przed berlińską Kongresshalle z okazji 700-lecia Berlina.

Ale tych utworów było więcej. Mile wspominam wykonania mojej *Spandauer Messe* w wielu kościołach Berlina, a także w Konzerthausie.

Karol Borsuk w pewnym okresie do dyrygentury dołączył również komponowanie. I tu odznacza się dużą pracowitością, co dla kompozytora jest bardzo istotne! Jego utwory są pełne fantazji, pisze zarówno muzykę kameralną, jak i większe utwory wokalnie-instrumentalne. Uczestniczyłem w wielu wykonaniach jego kompozycji. Zawsze odnosiły duży sukces. Czasami dyskutujemy na temat nowo powstających utworów, czasem zamieniam się w pedagoga i nieśmiało daję mu jakieś rady, robię drobne uwagi... Karol ma duży talent kompozytorski, nie pisze „przeciw instrumentom”, dużo uwagi poświęca smyczkom, sam będąc również skrzypkiem.

Karol Borsuk to bardzo ciekawy człowiek, intelektualista „pełną gębą”, bardzo poważnie traktujący zawód muzyka. Muzyka jest oczywiście jego największą pasją.

Piotr Moss
Kompozytor
https://pwm.com.pl/en/kompozytorzy_i_autorzy/5095/piotr-moss/index.html

7.2. Profesor Tomasz Tomaszewski⁹³ o Karolu Borsuku

To polski skrzypek, dyrygent i kompozytor od lat działający w Berlinie. Należy do najważniejszych postaci życia muzycznego miasta. Jego twórczość kompozytorska świadczy o znakomitym wykształceniu i szerokich horyzontach intelektualnych. Miałem okazję wielokrotnie wykonywać jego rozmaite kompozycje, zawsze wzbudzające żywe, pozytywne reakcje publiczności. Należą do nich zarówno utwory kameralne, jak i większe formy na chór i orkiestrę, jak kantata *Quo vadis, Domine?* lub *Misdroy Fantasie* – na violę, chór i orkiestrę.

Parokrotnie miałem okazję uczestniczyć w wykonaniu imponującej *Misdroy Messe* – znaczącego dzieła na orkiestrę, organy, chór i solistów, ujmującego w nowy sposób klasyczną formę mszy, gdzie znajdujemy szereg świetnie zastosowanych, wyrafinowanych efektów brzmieniowych. Borsuk imponuje w tym dziele znawstwem warsztatu kompozytorskiego, co szczególnie wyraźne jest w partiach chóru – w wielu miejscach dominującego nad partiami orkiestry i znakomicie uzupełniającego pełne ekspresji fragmenty solistów.

Karol Borsuk znakomicie odnajduje się także w aforystycznej, pełnej dowcipu, inteligentnej formie miniatur. Mam tu na myśli *Übersetzen* – pieśń do słów Dedeciusa, *Seneca Sentenzen* czy też *Hommage a Piotr Moss* na skrzypce solo. Ten ostatni utwór wykonywałem wielokrotnie.

W 2023 roku miałem okazję uczestniczyć w prawykonaniu jednej z ostatnich kompozycji Karola Borsuka, która powstała w stulecie urodzin Karla

⁹³ *Deutsche Oper Berlin – Ensemble*, https://deutscheoperberlin.de/de_DE/ensemble/16973, dostęp: 23.03.2026.

Dedeciusa. Była to *Fantasia Dedecius* na dwoje skrzypiec i orkiestrę kameralną. Grałem jedną z partii solowych. Borsuk znakomicie wykorzystuje tu całą swoją wiedzę o skrzypcach, dając solistom okazję do wirtuozowskiego popisu. Utwór ten o dużym ładunku emocjonalnym ma potoczystą, bardzo interesującą narrację i jest pełen znakomitych pomysłów formalnych.

Podsumowując, chciałbym stwierdzić, że muzykę Karola Borsuka uważam za bardzo wartościową i ciekawą. Operuje ona własnym, rozpoznawalnym językiem, jest oryginalna i efektowna. Nie rezygnując z ambitnych poszukiwań nowych brzmień, dociera jednak do szerokiej publiczności, słowem – jest godna najlepszych sal koncertowych.

prof. dr Tomasz Tomaszewski
Universität der Künste Berlin
Prezydent Internationale Beethoven Gesellschaft e.V.
https://deutscheoperberlin.de/de_DE/ensemble/16973

7.3. Profesor Bogdan Narloh⁹⁴ o Karolu Borsuku

Karol Borsuk jest jedną z ważnych postaci życia muzycznego Berlina, łączącą polską i niemiecką kulturę muzyczną. Jego bardzo bogata działalność w zakresie dydaktyki, prowadzenia wielu zespołów muzycznych, organizacji życia koncertowego, twórczości kompozytorskiej czyni go jednym z najbardziej aktywnych i twórczych Polaków zamieszkujących to miasto. Duża część jego aktywności ma też miejsce na terenie Polski, gdzie m.in. brał udział w wielu koncertach, podczas których występował w roli dyrygenta i skrzypka. Wielokrotnie też wykonywano tu jego muzykę.

To, co wydaje mi się niezwykle wartościowe w jego działalności, to ciągłe dążenie do propagowania polskiej kultury muzycznej w Niemczech oraz jego nieustający zachwyt kulturą niemiecką i europejską. Ta przestrzeń zainteresowań i pasji ma ściśle odzwierciedlenie w jego twórczości kompozytorskiej i działalności koncertowej. Szczególne znaczenie mają dla niego te postaci, które w płaszczyźnie sztuki i kultury łączą nasze narody.

⁹⁴ *About Bogdan Narloch*, About.me, <https://about.me/narlochbogdan.eng>, dostęp: 23.03.2026.

Jednym z nich jest Karl Dedecius, urodzony w Łodzi niemiecki tłumacz i popularyzator polskiej i rosyjskiej literatury. Karol jest bez wątpienia wytrawnym erudyta. Ponieważ jesteśmy przyjaciółmi i odbyliśmy wiele rozmów, wiem, jak szerokie jest spektrum jego zainteresowań, obejmujące oprócz muzyki wiele innych gatunków sztuki. Znam jego ciągle peregrynacje po światowych muzeach, teatrach, operach i salach koncertowych. Jest ciągle zanurzony w czytaniu dziesiątek książek. Ma to bez wątpienia wpływ na dużą świadomość artystyczną i dojrzałość sztuki, którą tworzy. Dotyczy ona jakości prowadzonych przez niego koncertów, w tym wielu prawykonań, których dokonał zwłaszcza z chórami i orkiestrami, które prowadzi w Berlinie.

W ostatnich dwóch dekadach stał się też płodnym kompozytorem. Jego utwory komponowane są z myślą o konkretnych wykonawcach. Dzięki temu były one wielokrotnie prezentowane zarówno w Niemczech, jak i w Polsce. Osobiście brałem udział w kilku wspólnych koncertach, podczas których nie tylko miałem możliwość poznania wielu jego utworów, ale w niektórych brałem też udział, grając partie organowe. Moim zdaniem proces twórczy Karola Borsuka jest bardzo świadomy i dojrzały, tak w zakresie warsztatu kompozytorskiego, jak i jego ideowego przesłania. Udało mu się odnaleźć własny oryginalny język muzyczny, który w zakresie stylistyki łączy klasyczne i nowoczesne środki fakturalne.

Szkoda, że jego kompozycje do tej pory nie ukazały się drukiem lub w formie digitalnej, co jest barierą do ich szerszej popularyzacji.

prof. dr hab. Bogdan Narloch⁹⁵

<https://about.me/narlochbogdan.eng>⁹⁶

⁹⁵ Bogdan Narloch, *Organy i muzyka organowa na Pomorzu. Do problematyki*, Akademia Muzyczna im. I.J. Paderewskiego, Poznań 2012, s. 142–145.

⁹⁶ *About Bogdan Narloch*, About.me, <https://about.me/narlochbogdan.eng>, dostęp: 23.03.2026.

7.4. Fotograficzna historia osiągnięć artystycznych

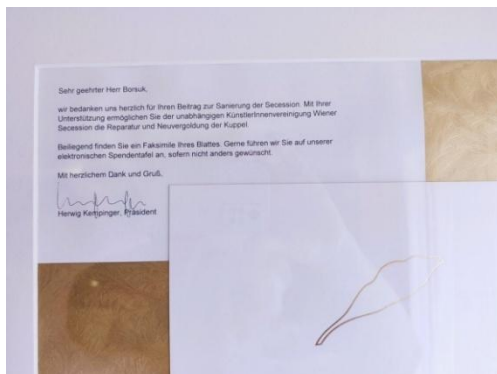
Karola Borsuka



Honorowe Obywatelstwo Miasta Międzyzdroje. Archiwum kompozytora.



Prywatna statuetka od muzyków z Filharmonii Koszalińskiej. Archiwum kompozytora.



List z podziękowaniem dla Karola Borsuka od Herwiga Kempingera, prezesa Wiener Secession, za wsparcie renowacji i poświęcenia kopuły gmachu Secesji w Wiedniu. Archiwum kompozytora.



Rzeźba z plakietką za skomponowanie i prawykonanie Mszy międzyzdrojskiej / Missa Misdroyensis od mieszkańców Międzyzdrojów. Archiwum kompozytora.



Pamiątka nadania tytułu Zasłużony dla Parafii za kompozycje dla parafii i dla miasta Międzyzdroje: *Misdroy Messe*, *Misdroy Requiem*, *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę. Archiwum kompozytora.



„Stowarzyszenie Młodzieży Muzycznej, Sekcja Padwa Karolowi Borsukowi z podziękowaniem Medal Członka Honorowego Abano Terme 29.8.1996. Po koncertach we Włoszech z Carminą buraną Carla Orffa”. Archiwum kompozytora.



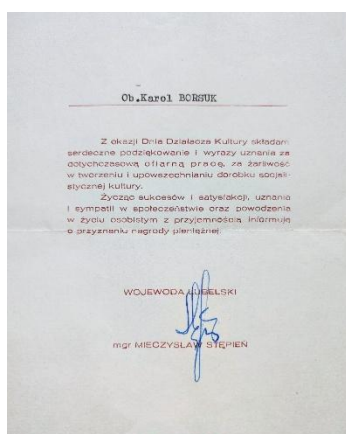
Herb Miasta Łukowa otrzymany od burmistrza miasta. Archiwum kompozytora.



Dyplom Niemieckiego Związku Chórów za 40-letnią pracę z Chórem Lichterfelde podpisany przez byłego Prezydenta Republiki Federalnej Niemiec. Archiwum kompozytora.



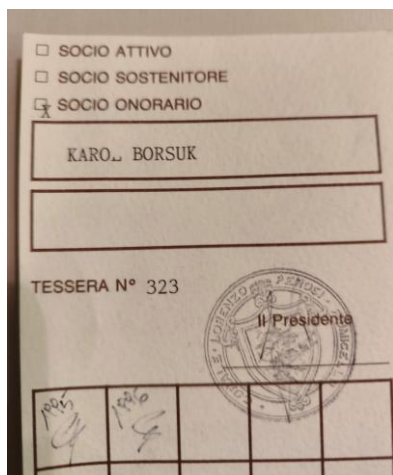
130-lecie pracy Karola Borsuka z Chórem Lichterfelder. Archiwum kompozytora.



Przyznanie Karolowi Borsukowi nagrody przez Wojewodę Lubelskiego w 1979 roku. Archiwum kompozytora.



Dyplom honorowy miasta Spandau przyznany Karolowi Borsukowi za 30 lat działalności dyrygenckiej z chórem Frauenchor Spandau, wręczony 10 października 2015 r. Archiwum kompozytora.



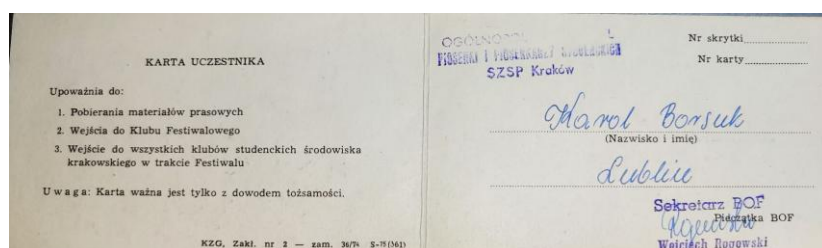
Karta socjalna (ubezpieczeniowa)
Członka honorowego Chóru
„Lorenzo Perosi” Fiumicello (UD –
Udine) z Włoch. Z chórem tym
Karol Borsuk współpracował przez
kilka lat, wyjeżdżając i dyrygując
wielokrotnie koncertami we
Włoszech w programach, w których
znajdowały się wielkie formy
wokalnie-instrumentalne, m.in.:
Carmina burana Carla Orffa (odbyło
się około piętnastu koncertów,
między innymi w Trieście, Albano
Terrme, Grado, Fiumicello),
Kantata Aleksander Newski
Siergieja Prokofjewa (koncerty
m.in. na Węgrzech i we Włoszech),
Tańce połowieckie Aleksandra
Borodina. Archiwum kompozytora.



Oficjalna *Ehrenurkunde*
(dyplom honorowy) wydana
przez władze dzielnicy Berlin-
Spandau 28 listopada 2024 r.
Dokument potwierdza
przyznanie Karolowi
Borsukowi odznaczenia
„Ehrennadel des Bezirks
Spandau von Berlin”
za wybitne zasługi w
działalności społecznej.
Archiwum kompozytora.



Przedstawiciel władz dzielnicy
Frank Bewig przypina odznakę
„Ehrennadel des Bezirks
Spandau von Berlin” Karolowi
Borsukowi podczas oficjalnej
ceremonii, co podkreśla
publiczny i instytucjonalny
charakter wyróżnienia oraz
jego znaczenie w kontekście
lokalnej wspólnoty.
Archiwum kompozytora.



Karta uczestnictwa w 11. Ogólnopolskim Festiwalu Piosenki i Piosenkarzy Studenckich z 1974 roku w Krakowie, gdzie Karol Borsuk występował z Jankiem Wroczyńskim i otrzymali wyróżnienie. Zaproszenie projektowane przez Edwarda Lutczyna, znakomitego polskiego grafika, który jako ośmioletnie dziecko zdobył pierwszą nagrodę w konkursie ilustracyjnym przez „Świerszczyk” – popularne czasopismo dla dzieci. Archiwum kompozytora.



Plakietka Stowarzyszenia Chóralnego „Vox Julia” z Ronchi we Włoszech z podziękowaniem za udział w koncercie *Carmina burana* Carla Orffa w Berlińskiej Filharmonii 19–23 listopad 1996. Archiwum kompozytora.



Medal Pierluigi da Palestrina Stowarzyszenia Chóru Polifonicznego Miasta Palestrina we Włoszech otrzymany za udział w koncercie *Carmina burana* Carla Orffa we Włoszech i w Berlińskiej Filharmonii. Archiwum kompozytora.

7.5. Spis materiałów nutowych

7.5.1. Utwory solowe na altówkę

7.5.1.1. *Kolding*

Kolding

Karol Borsuk

Viola

Allegro

mf

f

mf

Andante

f

mf

Allegro

mf

pizz.

arco

mp

f

mf

auf der Geige klopfen

7.5.1.2. Odessa

Odessa

K. Borsuk

Lento

pizz. *mf* arco *p* *mp* *f*

5 *mf* *f*

9 *mf* *f* *mp*

Moderato

13 *mf* *f* *mf* *mp* *mf*

17 arco *f* *mf*

20 pizz. arco *mf* *p*

Allegro

23 pizz. arco *mf* rit. pizz. arco

26 pizz. arco *mf* *f* *mp* *mf* **Allegro**

7.5.1.3. *Scherz I*

Scherz I

Karol Borsuk

Andante



Allegro



7.5.1.4. Scherz II

Scherz II

Andante ♩ = 60

Karol Borsuk

Measures 1-3: *mf p f mf p f f p mf p f p*. Articulations: *pizz.*, *arco*, *ten.*, *rit.*.

Allegretto ♩ = 75 - 80

Measures 4-5: *mf mf < ff p f*. Articulations: *pizz.*, *arco*, *accel.*, *arco*, *ten.*.

Andante ♩ = 60

Measures 6-7: *p mf f f subito p*. Articulations: *arco*, *ten.*, *rit.*.

Allegro

Measures 8-9: *mf f f mf*. Articulations: *arco*.

7.5.1.5. Fantazja d-moll

Fantazja d-moll

Karol Borsuk

Andante

mf *tr* *mf*

5 *f* *mp* *f*

10 Moderato *mf* *f* *f* *pizz.* *arco* *p* Andante

14 *mf* *pizz.* *arco* 3

18 *mf* *f* *mf* *f* *mf* Allegro moderato

21 *p* *mf* *f* *tr* *mf* Andantino

25 *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *mf*

29 *f* *pizz.* *tremolo* *rit.* *p*

klopfen
pudło rezonansowe

7.5.1.6. Fantazja Piccola / Piccola Fantasia

Piccola Fantasia

Karol Borsuk

Moderato ♩ = 90

Viola

pizz. arco

mf

Vla.

6 pizz. arco

mf *f* *mp* 3

Vla.

12 *mf* *p* *mp* *mf* *f* pizz.

Vla.

17 arco pizz.

Vla.

20 pizz. arco pizz. arco

Vla.

24 *pp* 3

Vla.

29

Vla.

34 3 *f* *p*

Piccola Fantasia

2

Vla. 37 *pizz.* *arco* *ppp*

Vla. 41 *mf*

Vla. 46 *ppp*

Vla. 51 *mf* *pizz.* *arco*

Vla. 58 *pizz.* *arco* *pizz.*

Vla. 66 *arco* *pizz.arco* *pizz.* *arco* *pizz.arco* *arco* *pizz.*

Vla. 71 *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

Vla. 75 *pizz.* *arco* *pizz.arco* *pizz.*

Vla. 81 *arco* *pizz.* *arco* *pizz.* *arco* *pizz.*

7.5.1.7. *Kazimierz*

Kazimierz

Score

Karol Borsuk

Viol. *pizz.* *arco* *pizz.* *arco*

5

9

14 **Allegro**

17

21

25 *pizz.* *arco*

29

32 *pizz.*

7.5.1.8. Chmura 7 / Wolke 7

Wolke 7

Karol Borsuk

Musical score for *Wolke 7* by Karol Borsuk. The score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of six systems of music. The first system starts with a piano (*p*) dynamic and a crescendo. The second system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes triplets. The third system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The fourth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The fifth system starts with a forte (*f*) dynamic and includes a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The sixth system starts with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

7.5.1.9. Wspomnienie / Erinnerung

Erinnerung

Karol Borsuk

Moderato

The musical score is written in 3/8 time with a key signature of one flat (B-flat). It consists of five staves of music. The first staff begins with a *mf* dynamic and a crescendo leading to a *f* dynamic. The second staff starts with *mf*, followed by a *p* dynamic and a crescendo to *mf*. The third staff begins with *mf*, followed by a *f* dynamic, then a *mf* dynamic with two '+' marks, a *f* dynamic, and ends with a *p* dynamic. The fourth staff starts with *mf*, followed by a *f* dynamic, then a *mp* dynamic, and ends with a *p* dynamic and a *rit.* marking. The fifth staff begins with *mf*, followed by a *mp* dynamic, then a *mf* dynamic, and ends with a *mf* dynamic and the instruction 'Col legno battuto'.

mf *f*

mf *p* *mf*

mf *f* *mf* *f* *p*

mf *f* *mp* *p* *rit.*

a tempo

mf *mp* *mf* *mf* Col legno battuto

7.5.1.10. *Kwiecień / April*

April

Karol Borsuk

6

11

16

20

25

mp *mf*

mf

p

mp *mf*

hinter dem Steg
pizz. rit.

p *f* *p*

Detailed description: The musical score is written for a single melodic line in bass clef, 4/4 time. It consists of six staves of music. The first staff begins with a mezzo-piano (*mp*) dynamic and a crescendo leading to mezzo-forte (*mf*). The second staff starts at measure 6 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The third staff starts at measure 11. The fourth staff starts at measure 16 with a piano (*p*) dynamic. The fifth staff starts at measure 20 with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, followed by a mezzo-forte (*mf*) section. The sixth staff starts at measure 25 with a piano (*p*) dynamic, followed by a forte (*f*) section and then piano (*p*). The score includes various articulations such as slurs, accents, and a pizzicato (*pizz.*) instruction. A tempo change to 'rit.' (ritardando) is indicated at measure 27. The piece concludes with a double bar line.

7.5.1.11. *Preludium a canzona*

Preludium a canzona

Karol Borsuk

The musical score is written for a single melodic line in 3/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various dynamics, articulations, and tempo changes. The score is divided into measures 1 through 25, with some measures containing multiple staves.

Measures 1-4: Measure 1 starts with a *mp* dynamic. Measures 2 and 3 feature a *mf* dynamic. Measure 4 has a *f* dynamic. Measure 5 has a *p* dynamic. Measure 6 has a *tr* (trill) and a *mp* dynamic. Measure 7 has a *mf* dynamic. Measure 8 has a *f* dynamic. Measure 9 has a *mf* dynamic. Measure 10 has a *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) marking. Measure 11 has a *mf* dynamic. Measure 12 has a *mf* dynamic. Measure 13 has a *mf* dynamic. Measure 14 has a *mf* dynamic. Measure 15 has a *mf* dynamic. Measure 16 has a *mf* dynamic. Measure 17 has a *mf* dynamic. Measure 18 has a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic. Measure 20 has a *mf* dynamic. Measure 21 has a *mf* dynamic. Measure 22 has a *mf* dynamic. Measure 23 has a *mf* dynamic. Measure 24 has a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic.

Measures 1-4: Measure 1 starts with a *mp* dynamic. Measures 2 and 3 feature a *mf* dynamic. Measure 4 has a *f* dynamic. Measure 5 has a *p* dynamic. Measure 6 has a *tr* (trill) and a *mp* dynamic. Measure 7 has a *mf* dynamic. Measure 8 has a *f* dynamic. Measure 9 has a *mf* dynamic. Measure 10 has a *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco) marking. Measure 11 has a *mf* dynamic. Measure 12 has a *mf* dynamic. Measure 13 has a *mf* dynamic. Measure 14 has a *mf* dynamic. Measure 15 has a *mf* dynamic. Measure 16 has a *mf* dynamic. Measure 17 has a *mf* dynamic. Measure 18 has a *mf* dynamic. Measure 19 has a *mf* dynamic. Measure 20 has a *mf* dynamic. Measure 21 has a *mf* dynamic. Measure 22 has a *mf* dynamic. Measure 23 has a *mf* dynamic. Measure 24 has a *mf* dynamic. Measure 25 has a *mf* dynamic.

Ars auro gemmisque prior -
sztuka cenniejsza, niż złoto i kamienie

29

Ars au - ro gem - mis - que — pri - or

29 pizz.

33

sztu - ka cen - niej - sza niż zło - to i ka - mie - nie

33

37 pizz. arco

40

43

48

51

ars au - ro

51 pizz.

pp *p* *f* *ff* *mp*

7.5.2. Duety: utwory na flet i altówkę

7.5.2.1. *Mosaik*

Score

Mosaik

Karol Borsuk

Adagio

Violin *mf*

Viola *mp* *mf* *pp* *p*

7

Vln.

Vla.

Andante

11

Vln.

Vla. *pizz. arco* *mf*

14

Vln. *f* *mf*

Vla. *mf* *pizz. arco*

Moderato

17 *rit.* *f*

Vln.

Vla.

The musical score for 'Mosaik' is written for Violin and Viola. It begins with an 'Adagio' tempo marking. The Violin part starts with a melody in 3/4 time, marked *mf*. The Viola part provides a harmonic accompaniment, starting with a half note in 3/4 time, marked *mp*. The score includes various dynamics such as *mf*, *pp*, *p*, *f*, and *mf*, as well as articulation marks like *pizz. arco*. The tempo changes to 'Andante' at measure 11 and 'Moderato' at measure 17. The score is divided into measures by bar lines, with some measures containing triplets or other rhythmic groupings.

21

Vln. pizz. arco

Vla. pizz. arco

24

25

Vln. 3

Vla.

28

30

Vln.

Vla. pizz. arco

33

34

Vln.

Vla. pizz.

38

39

Vln. arco

Vla. arco

42

Mosaik

3

43 pizz. arco

Vln.

Vla.

46

Vln.

Vla.

7.5.2.2. Pastorello

Score

Pastorello

K. Borsuk

The musical score for 'Pastorello' by K. Borsuk is written for Violin (Vln.) and Viola (Vla.). The score is in 12/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The notation is presented in six systems, each containing a Violin staff and a Viola staff. Measure numbers 4, 7, 9, 12, and 14 are indicated at the beginning of their respective systems. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and rests, with some measures containing triplets. The Viola part often provides a harmonic foundation with sustained notes and moving lines, while the Violin part features more melodic and rhythmic activity.

Pastorello

Vln. ¹⁷ *rit.*
 Vla. ¹⁷

Vln. ¹⁹ *a tempo*
 Vla. ¹⁹

Vln. ²²
 Vla. ²²

Vln. ²⁵
 Vla. ²⁵

Vln. ²⁸
 Vla. ²⁸

Vln. ³¹ pizz. arco
 Vla. ³¹ pizz. arco

7.5.2.3. Goethe auf Tegel

Score

Goethe auf Tegel

Karol Borsuk

The musical score is for the piece "Goethe auf Tegel" by Karol Borsuk. It is written for Violin (Vln.) and Viola (Vla.) in 4/4 time. The score is divided into five systems, each with a Violin staff on top and a Viola staff on the bottom. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system starts with a Violin staff with a whole rest and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The second system has a Violin staff with a half note G2, marked *mf*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The third system has a Violin staff with a half note G2, marked *mf*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The fourth system has a Violin staff with a half note G2, marked *mp*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The fifth system has a Violin staff with a half note G2, marked *mp*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The first system starts with a Violin staff with a whole rest and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The second system has a Violin staff with a half note G2, marked *mf*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The third system has a Violin staff with a half note G2, marked *mf*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The fourth system has a Violin staff with a half note G2, marked *mp*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*. The fifth system has a Violin staff with a half note G2, marked *mp*, and a Viola staff with a half note G2, marked *mp*.

Violin

Viola

Vln.

Vla.

9

13

17

Ord.

pizz.

arco

mp

mf

7.5.2.4. Ave Maria

Ave Maria

Karol Borsuk

A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na A - ve
A - ve Ma - ri - a gra - ci - a ple - na A - ve

Do - mi - nus te - cum be - ne - dic - ta - tu
Do - mi - nus be - ne - dic - ta - tu

et be - ne - dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Je - su Chris - te
et dic - tus fruc - tus ven - tris tu - i Chris - te

Sanc - ta Ma - ri - a ma - ter De - i Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis
ma - ter De - i Sanc - ta Ma - ri - a o - ra pro - no - bis

et in ho - ra mor - tis nos - tre A - men A - men A - men A - men
et in ho - ra mor - tis nos - tre A - men A - men A - men A - men

7.5.2.5. 3 Miniatury

Score

Miniaturen 1-3

I

Andante Lyrico

Karol Borsuk

Andante

Flute

mf

Viola

f

4

Fl.

mf

6

Vla.

mf

f

7

Fl.

mp

mf

Gliss.

frullato

Vla.

mf

12

Fl.

f

Vla.

f

©

II

25

Viol.

26

27

28

III

Moderato (♩ = 84)

29 Fl. *f* *mf*

29 Vla. *mf* pizz. arco *mf*

32 Fl. *rit.* **Andantino** (♩ = 69)

32 Vla. *mf* *Psst* *sprechen* *piano*

Moderato (♩ = 88)

36 Fl. *p* *mf*

36 Vla. *p* *mf*

38 Fl. *mf* *rit.* *mf*

38 Vla. *f* *mf*

7.5.2.6. 3 Aquarelle

Score

Aquarelle

I

Karol Borsuk

Violin (Flute)

Viola

Allegretto ♩ = 104

frullato ohne Tonhöhe

Sostenuto ♩ = 76

mf

f

mf

Vln.

Vla.

mp

mf

mf

hinter dem Steg

II

Andante

Vln. *mf*
 Vln. *f* *mf*
 Vla. *mf*
 Vln. *mf* *f* *mf*
 Vla. *mf*
 Vln. *mf* *pizz.*

The musical score consists of five systems, each with a Violin (Vln.) and Viola (Vla.) part. The tempo is marked 'Andante'. The key signature has two flats (B-flat major). The time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings (mf, f, pizz.). The first system shows the Violin part starting with a triplet of eighth notes, followed by a slur. The Viola part enters in the second measure with a triplet of eighth notes. The second system continues the Violin part with a triplet of eighth notes, followed by a slur. The Viola part has a triplet of eighth notes. The third system shows the Violin part with a triplet of eighth notes, followed by a slur. The Viola part has a triplet of eighth notes. The fourth system shows the Violin part with a triplet of eighth notes, followed by a slur. The Viola part has a triplet of eighth notes. The fifth system shows the Violin part with a triplet of eighth notes, followed by a slur. The Viola part has a triplet of eighth notes.

III

Adagio

Violin (Vln.) and Viola (Vla.) score, Adagio, III.

System 1:

- Measure 1: Vln. *mp*, Vla. *mp*.
- Measure 2: Vln. *mf*, Vla. *mf*. Both parts feature triplets (3).
- Measure 3: Vln. *pizz.*, Vla. *mf*. Vln. features a triplet (3).

System 2:

- Measure 4: Vln. *arco* *tr*, Vla. *mf*. Vln. has a fermata.
- Measure 5: Vln. *frullato*, Vla. *sf* *p*. Vln. has a fermata. Vla. has a dynamic shift from *sf* to *p*.

7.5.2.7. Obrazy / Bilder

Bilder

Karol Borsuk

Violin

Viola

1x *f*
2x *p* pizz.

1x *p*
2x *f*

1x *f*
2x *p* arco

6

pizz. arco (*tr*) pizz. arco

11

pizz. arco

17

22

Allegro mazurka

Andante kujawiak

27

Vln.

Vla.

The musical score is written for Violin (Vln.) and Viola (Vla.). It begins with a 4/4 time signature and a key signature of one flat. The first system shows the Violin playing a melodic line with a trill (tr) and a fermata, while the Viola plays a pizzicato accompaniment. Dynamics include *f* (forte) and *p* (piano). The score changes to 3/4 time at measure 6 and 2/4 at measure 11. It features various articulations like pizzicato (pizz.), arco, and trills (tr). The piece transitions to 'Allegro mazurka' at measure 27 and 'Andante kujawiak' at measure 29. The final system returns to 3/4 time.

2

Polonaise **Bilder**

Vln. ³⁴

Vla. ₃

Moderato

Vln. ³⁹

Vla.

Vln. ⁴³

Vla.

Vln. ⁴⁷

Vla.

Vln. ⁵³

Vla. ₃

Vln. ⁵⁸

Vla.

3 - 4x

7.5.2.8. *Andante*

Andante

Karol Borsuk

The musical score is written for piano in G major, 4/4 time, with a tempo marking of 'Andante'. It consists of five systems of two staves each. The first system (measures 1-4) features a treble staff with a half rest followed by a quarter note G, and a bass staff with a half rest followed by a quarter note G. The second system (measures 5-8) continues the melody in the treble staff with eighth and sixteenth notes, while the bass staff provides a harmonic accompaniment. The third system (measures 9-12) shows a more complex melodic line in the treble staff with many beamed sixteenth notes, and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 13-16) maintains this texture, with the treble staff featuring a mix of eighth and sixteenth notes. The fifth system (measures 17-20) concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff and a sustained accompaniment in the bass staff.

2

Andante

This musical score is for a piano piece, marked 'Andante'. It consists of six systems of two staves each, spanning measures 21 to 41. The key signature has one flat (B-flat). The notation includes various musical elements such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, often grouped with slurs. There are also rests and dynamic markings. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 41.

21

25

29

33

37

41

7.5.2.9. *Souvenir de Kazimierz*

Score

Souvenir de Kazimierz

Karol Borsuk

Flute

Viola

pizz. arco pizz. arco

5

Fl.

Vla.

9

Fl.

Vla.

pizz. arco

Allegro

14

Fl.

Vla.

17

Fl.

Vla.

Detailed description: This block contains the musical score for the piece 'Souvenir de Kazimierz' by Karol Borsuk, measures 1 through 17. The score is written for Flute (Fl.) and Viola (Vla.). The key signature is one flat (B-flat). The time signature changes from 4/4 to 6/4 to 3/4. The score includes various musical notations such as rests, notes, slurs, and articulation marks. Specific performance instructions are noted above the Viola part: 'pizz.' (pizzicato) and 'arco' (arco) at measures 1, 2, 3, and 4. Measure numbers 5, 9, 14, and 17 are indicated at the start of their respective staves. The tempo marking 'Allegro' appears above the Viola staff at measure 14. The Flute part has several rests, while the Viola part is more active, especially in the later measures.

21

Fl.

Vla.

25

Fl.

Vla.

ppp

pizz.

Allegro

29

Fl.

Vla.

33

Fl.

Vla.

37

Fl.

Vla.

7.5.3. Utwór solowy z towarzyszeniem chóru i orkiestry

Viola Solo

Fantasie für Viola, Chor und Orchester

Karol Borsuk

Andante

9 *mf*

14 *mf*

20 *f* *a tempo*

25

30 *mf* *rit.* *f* *f*

34

38 *f*

45 Viola solo Cadenza

50 *tutti*

Andante

Viola solo
Cadenza

7.5.4. *Fantazja* na altówkę, chór i orkiestrę

Score

Fantasie

für Viola, Chor und Orchester

Karol Borsuk

Andante

Flute

Clarinet in C

Horn in C

Chor I S A

Chor II T B

Viola Solo

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Contrabass

Fl. *mf*

C Cl. *mf*

Hn. *mp*

S
A

T
B

Vla. Solo

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

The musical score is for a piece titled "Fantasie". It features a woodwind section with Flute (Fl.), Clarinet in C (C Cl.), and Horn (Hn.), and a string section with Violins I and II (Vln. I, Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is written in 4/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The woodwinds and strings are marked with *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano). The strings play a steady eighth-note accompaniment, while the woodwinds have more melodic lines. The Viola Solo part is marked with a 4-measure rest.

7

Fl.

C Cl.

Hn.

S
A

T
B

mf

mf

Vla. Solo

mf

Vln. I

mf

Vln. II

mf

Vla.

mf

Vc.

mf

Cb.

mf

Detailed description: This page of a musical score, titled 'Fantasie', contains measures 7 through 10. The score is for a large ensemble, including Flute (Fl.), Clarinet in C (C Cl.), Horn (Hn.), Soprano (S) and Alto (A) voices, Tenor (T) and Bass (B) voices, Violoncello Solo (Vla. Solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). Measure 7 begins with a forte (*mf*) dynamic. The Flute and Clarinet in C parts feature intricate, rapid sixteenth-note passages. The Horns play sustained chords. The vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) have melodic lines with some rests. The Violoncello Solo part enters in measure 7 with a triplet figure. The Violin I and II parts have melodic lines. The Viola, Violoncello, and Contrabass parts provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The page number '3' is in the top right corner, and the title 'Fantasie' is at the top center.

Fl. *mf*

C Cl. *mf*

Hn. *mf*

S
A

T
B

Vla. Solo

Vln. I *pizz.* *mf*

Vln. II *pizz.* *mf*

Vla. *pizz.* *mf*

Vc. *pizz.* *mf*

Cb. *pizz.* *mf*

Detailed description: This page contains the musical score for measures 11 through 14 of a piece titled 'Fantasie'. The score is for a full orchestra and a vocal quartet. The woodwinds (Flute, Clarinet, Horn) and strings (Violins I & II, Viola, Violoncello, Contrabass) all play a pizzicato (pizz.) pattern in measures 11-13, with a final sustained note in measure 14. The vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) provides harmonic support with sustained notes. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is indicated for the woodwinds and strings. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C).

15

Fl.

mf *mp* *mf*

C Cl.

15

Hn.

mf

S

A

T

B

15

Vla. Solo

mf

Vln. I

arco *mf* *mp* *mf*

Vln. II

arco *mf* *mp* *mf*

Vla.

arco *mp*

Vc.

arco *mp*

Cb.

arco *mp*

The musical score is for a piece titled 'Fantasie' on page 5. It features a variety of instruments including woodwinds (Flute, Clarinet, Horn), voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and strings (Violoncello Solo, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Contrabass). The score is written in a key with two flats (B-flat and E-flat). The measures are numbered, with a '15' appearing at the start of several staves. Dynamics such as *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano) are used throughout. The Violoncello Solo part includes a fermata over the final measure. The Violin I and II parts are marked 'arco', indicating they are to be played with the bow. The overall structure is a single system of staves.

19 *a tempo*

Fl. *p* *mp*

C Cl.

Hn. *mp*

S
A

T
B

Vla. Solo *f*

Vln. I *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vln. II *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vla. *pizz.* *mf* *arco* *p*

Vc. *mf* *p*

Cb. *mf* *mp*

7

210

211

9

212

43

Fl.

C Cl.

43

Hn.

43

S
A

T
B

43

Vla. Solo

Viola solo
Cadenza

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

11

214

215

13

Andante

216

61

Fl. *mf* *f* *mf* *rit.*

C Cl. *mf*

Hn. 61

S A 61

T B

Vla. Solo 61 *f* *pizz.*

Vln. I *mf* *f* *mf*

Vln. II *mf* *f* *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf* *f* *mf*

Cb. *mf* *f* *mf*

Fantasie

15

Moderato

Fl. *mf* *p* *mf* *p*

C Cl. *mp* *mf* *p*

Hn. *mf* *p*

S
A

T
B

Vla. Solo *mf* arco

Vln. I *mf* *p* *mf* *p*

Vln. II *mf* *p* *mf* *p*

Vla. *mf* *p* *mf* *p*

Vc. *mf* *p* *mf* *p*

Cb. *mf* *p* *mf* *p*

Fantasie

16

70

Fl.

C Cl.

Hn.

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

rit.

pizz.

arco

Viola solo
Cadenza

74

Vla. Solo

Fantasie

Moderato $\text{♩} = 68$

17

78

Fl. *mf*

C Cl. *mf*

78

Hn. *mf*

78

S
A

T
B

78

Vla. Solo *f*

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

221

19

222

20

Fantasia

rit.

91

Fl.

f

C Cl.

f

Hn.

91

S
A

91

T
B

Vla. Solo

91

Vln. I

f

Div.

Vln. II

f

Div.

Vla.

f

Vc.

f

Cb.

f

Moderato Fantasie 21

95

Fl. *f*

C Cl. *f*

Hn. *f*

S
A

T
B

Vla. Solo

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Detailed description of the musical score: The score is for measures 95 to 99. It features a variety of instruments. The Flute (Fl.) and Clarinet in C (C Cl.) both start with a forte (f) dynamic in measure 95. The Horn (Hn.) also plays with a forte (f) dynamic. The Violins (Vln. I and II) and Viola (Vla.) have more complex melodic lines, while the Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) provide a rhythmic and harmonic foundation. The score is divided into two sections: 'Moderato' and 'Fantasie'. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4. Dynamics include forte (f).

22 Più animato Fantasie

100

Fl. *mf*

C. Cl. *mf*

100

Hn. *mf*

100

S
A

T
B

100

Vla. Solo

Vln. I *mf*

Vln. II *mf*

Vla. *mf*

Vc. *mf*

Cb. *mf*

rit.

23

Fl.

C Cl.

Hn.

S

T

Vla. Solo

 $V \ln I$

Vln. II

Vla.

 V_c

Cb.

Viola solo
Cadenza

tutti

108

Fl.

C Cl.

108

Hn.

108

S
A

T
B

108

Vla. Solo

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Cb.

7.6. Utwory Karola Borsuka uhonorowane na Międzynarodowym Konkursie Muzyczne Orły 2023/2024



Podczas IV Międzynarodowego Konkursu Muzycznego „Muzyczne Orły” odbywającego się w Łodzi w 2023 roku Karol Borsuk został nominowany w kategorii Kompozycja (zagraniczna) i otrzymał Brązowy Medal za kompozycję *Mozaiki* na cembalo solo.

7.7. Dyplomy – wyróżnienia i osiągnięcia zdobyte w międzynarodowych konkursach muzycznych (solo i w duetach), podczas których prezentowane były utwory Karola Borsuka

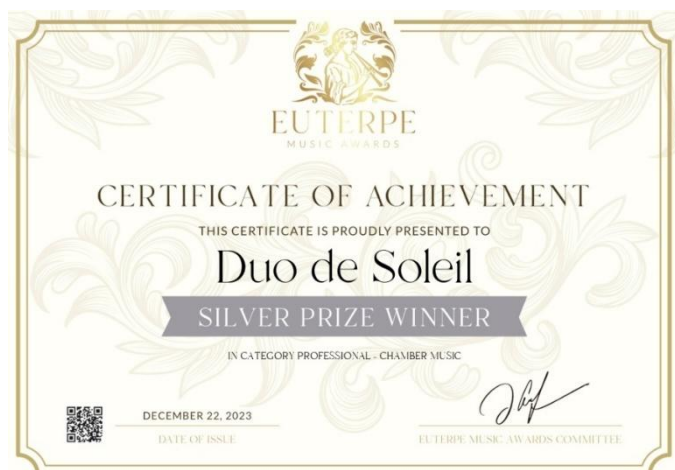




97



⁹⁷ GICMC – Global International Classical Music Competition Winners,
<https://gicmc.com/winners/>, dostęp: 23.03.2026.







98



⁹⁸ World Artistry Music Awards – Winners, <https://www.worldartistrymusic.com/winners>, dostęp: 23.03.2026.

GLOBAL MUSIC AWARDS

MUSIC'S GOLDEN SEAL OF APPROVAL
GLOBALMUSICAWARDS.COM

2025 Winner - Silver Medal

Joanna Filus-Olenkiewicz
Sound of Expression
The Music of Karol Bor-suk
Classical



Achievement Letter

To Joanna Filus-Olenkiewicz

On behalf of the Best Classical Musicians Awards, we extend our heartfelt
congratulations on your outstanding achievement in Season 2 of the 2025 competition.
Competing among talented musicians from 13 countries, you have demonstrated
exceptional artistry and musical excellence.

It is with great pleasure that we recognize your accomplishment in receiving the
Diamond Prize - F: Best Professional Musician (No age limit), Viola

This award is a testament to your remarkable talent and unwavering commitment to
music. We are honored to celebrate your success and look forward to seeing your
continued growth and contributions to the world of music.



Issue Date: 19 May 2025
Best Classical Musicians Awards
www.bestclassicalmusicians.com





FRYDERYK 2026
AKADEMIA FONOGRAMATYCZNA
 ZWIĄZEK PRODUCENTÓW AUDIO VIDEO
 ul. Fabryczna 5A, 00-446 Warszawa
 tel.: 0226229219, fax 0226251661, e-mail: akademia@zpwv.pl

**POTWIERDZENIE ZGŁOSZENIA
 MUZYKA KLASYCZNA - ALBUM**

TYTUŁ: Sounds of Expression
 WYDAWCA: Requiem Records / Opus Series
 DATA WPROWADZENIA DO OBROTU: 10.06.2025
 KOMPOZYTOR: Karol Borsuk
 WYKONAWCA: Joanna Filus-Olenkiewicz
 DYRYGENT: Joanna Filus-Olenkiewicz
 REŻYSER DŹWIĘKU: Grzegorz Świec, Jacek Sokolowski
 KATEGORIA MUZYCZNA: Album Roku Muzyka Kameralna - Duet
 NAJWYBITNIEJSZE NAGRANIE MUZYKI POLSKIEJ: Sounds of Expression
 ZGŁASZAJĄCY: FIRMA ZGŁASZAJĄCA: Requiem Records
 OSOBA ZGŁASZAJĄCA: Łukasz Pawlak
 DATA ZGŁOSZENIA: 07.12.2025
 E-MAIL: info@requiem-records.com
 TELEFON: 663735922

Oświadczam, iż artysta/artystki, których nagrania zgłasza do Nagrody Akademii Fonograficznej FRYDERYK 2026 wyraża zgodę na takie zgłoszenie oraz dalsze wszelkie starania, aby uczestniczyć w Gali wręczenia nagrody FRYDERYK 2026 w przyszłości zgodnie z niniejszym.

Oświadczam, iż reprezentuję/am ich z imieniem Regulaminu Nagrody Fryderyk 2026, regulującego zasady udziału w konkursie Fryderyk i akceptuję jego treść.

Oświadczam, iż reprezentuję/am ich z definicjami wszystkich kategorii, do których dokonuję zgłoszenia i jestem świadom/a ich skutków.

Działając z upoważnieniem właściciela praw do nagrania, które zgłasza do Nagrody Akademii Fonograficznej FRYDERYK 2026, wyrażam zgodę na umieszczenie w formie fizyjnej i elektronicznej w naszym systemie fonogramu/fonogramów (fonogramy/repertuarowe) i/lub/lub w formie elektronicznej w naszym systemie fonogramu/fonogramów (fonogramy/repertuarowe) i/lub/lub w formie elektronicznej w naszym systemie do głoszenia na Nagrody FRYDERYK 2026.



*Opus Klassik – zakwalifikowanie do konkursu
 z albumem Sound of Expression. The Music of Karol Borsuk.*

OPUS 116 | 2025

Dzięki starannej oprawie edytorskiej oraz wysokiej jakości realizacji dźwiękowej, płyta stanowi nie tylko dokument artystyczny, lecz także ważny materiał źródłowy dla dalszych badań nad jego muzyką.



236

7.8.1. Recenzje wydawnicze albumu *Sounds of Expression*

7.8.1.1. „Fanfare Magazine”¹⁰⁰

7.8.1.1.1. Recenzja Dominica Harteya

Album ten daje wrażenie podwójnego święta. Po pierwsze, stanowi znakomite wprowadzenie do twórczości polskiego kompozytora Karola Borsuka, od lat mieszkającego i działającego w Niemczech. Po drugie, przypomina nam dobitnie, że w rękach artystki o takiej perfekcji wykonania, jaką prezentuje Joanna Filuś-Olenkiewicz, nie ma instrumentu bardziej majestatycznego niż altówka¹⁰¹. W niezwykle interesującym wywiadzie, który z nią przeprowadziłem, Filuś-Olenkiewicz opowiada, że muzyka Borsuka czerpie zarówno z polskiej tradycji, jak i z nowoczesnych, a momentami wręcz awangardowych technik kompozytorskich. To sugeruje szerokie spektrum inspiracji, ale nawet ono nie przygotowało mnie na skalę różnorodności podejść i wielogłosową narrację, jakie Borsuk prezentuje w tym albumie. Ta różnorodność jest tym bardziej godna uwagi, że przez znaczną część płyty kompozytor koncentruje się na jednym instrumencie.

Recital zatytułowany *Sounds of Expression* podzielony jest na trzy części: zestaw utworów na altówkę solo; podobną liczbę kompozycji, w których Filuś-Olenkiewicz towarzyszy jej partnerka z zespołu kameralnego Duo de Soleil, fletistka Cornelia Gehlmann-Dinca oraz efektowny finał orkiestrowy. Jak już zasugerowałem, o wszechstronności podejścia Borsuka najlepiej świadczy wachlarz utworów solowych otwierających album, znakomicie zrealizowanych przez Filuś-Olenkiewicz. Wszystkie powstały pierwotnie na skrzypce – instrument kompozytora – lecz w aranżacjach przygotowanych wspólnie przez artystkę i Borsuka okazują się znakomitą materią dla altówki.

Ta muzyczna podróż jest wyjątkowa: od barwnej wizyty w duńskim Kolding po surowość Odessy, gdzie odarte z ornamentyki akordy Filuś-Olenkiewicz wprowadzają przejmujące poczucie pustki. Dalej *Piccola*

¹⁰⁰ *Fanfare Archive*, <https://fanfarearchive.com/>, dostęp: 23.03.2026

¹⁰¹ *Bratsche und Pädagogik vereint*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2023/09/05/bratsche-und-padagogik-vereint/>, dostęp: 23.03.2026.

Fantasia — intrygująca, XXI-wieczna reinterpretacja idiomu bachowskiej solowej polifonii. W *Cloud 7* prowadzenie dwudźwięków przez artystkę jest tak imponujące, że początkowo sądziłem, iż nagranie musi być wielościeżkowe. W *Remembrance* zdaje się przesuwać możliwości tej techniki jeszcze dalej, wydobywając z dialogicznego prowadzenia głosów Borsuka wyraźnie zróżnicowane głosy. Sekwencję zamyka wirtuozowski *Prelude and Canzona*, ponownie z zapierającymi dech dwudźwiękami, tym razem wzbogaconymi o dodatkowy głos — solistka ma bowiem śpiewać wokalizą podczas wykonywania utworu. Brzmi to może jak zabieg efektowny, ale w praktyce okazuje się zupełnie naturalny i wnosi do całości subtelność, ledwie wyczuwalną eteryczność.

W kolejnej części do Filuś-Olenkiewicz dołącza Cornelia Gehlmann-Dinca. Flet i altówka nie należą do najbardziej oczywistych zestawień, ale feeria barw, jaką tu wspólnie tworzą, okazuje się triumfem podejścia nieintuicyjnego. Najjaśniej błyszczą dwa cykle trzech miniatur napisanych specjalnie dla Duo de Soleil: *3 Watercolors* i *3 Miniatures*. Pięć z sześciu utworów trwa mniej niż minutę (szósty nieco poniżej półtorej), a wszystkie są mistrzowskimi przykładami tego, jak doskonałą formę może przybrać zwięzła forma kompozytorska. Każdy z utworów odsłania inną stronę tej obsady, a wręcz — w każdym instrumenty zdają się być oglądane z odmiennej perspektywy. Przyłapałem się na tym, że podczas słuchania porywającego bez reszty wykonania wyobrażałem sobie detale nieistniejących obrazów albo budowałem narrację. Pozostałe utwory w tej części są równie urzekające. Na przykład znakomicie teatralna wizja epizodu z życia autora *Fausta* w *Goethe at Tegel*, gdzie wrażenie poety spacerującego, zatrzymującego się, obserwującego, zostało oddane z wyjątkową sugestywnością. Inną scenę opartą na zmysłowym doświadczeniu maluje *Souvenir de Kazimierz*, w którym wspomnienia i refleksje autora o miasteczku (Kazimierzu Dolnym) zdają się układać w kunsztowną partię altówki, do której flet Gehlmann-Dinca dopisuje linię melodyczną, która momentami afirmuje, a momentami kwestionuje narrację altówki. To interpretacja dopracowana w każdym detalu, kameralistyka o absolutnej wrażliwości.

W finale albumu następuje radykalna zmiana gatunku. *Fantasy for Solo Viola, Choir, and Orchestra* Borsuka, dedykowana Joannie Filuś-Olenkiewicz, to ośmiominutowa celebrowanie możliwości solowej altówki w kontekście orkiestrowo-chóralnym. Altówka początkowo prowadzi dialog z zespołem (chór

śpiewa przez cały czas bez słów, wnosząc charakterystyczną, instrumentalną barwę), po czym stopniowo toruje sobie własną drogę. Borsuk umiejętnie wykorzystuje ciepłą, rezonującą barwę altówki, zanim dialog z orkiestrą nabierze mniej oczywistego, bardziej zawieszonego charakteru. Całość prowadzi do potężnego, majestatycznego finału o wyjątkowej intensywności emocjonalnej i duchowej. Kompozytor mógłby zakończyć utwór w tym miejscu, ale wprowadza jeszcze bardziej efektowne zakończenie: domyka całość sugestywną, wyraźnie bachowską kadencją, po której orkiestra i chór powracają jedynie po to, by wraz z solistką wybrzmieć ostatnim akordem. To znakomity pomysł i idealny sposób na zamknięcie recitalu, który został zarejestrowany w bardzo dobrej jakości dźwięku. Dodam, że w *Fantasy* Filuś-Olenkiewicz otrzymuje znakomite wsparcie ze strony orkiestry i chóru pod batutą Jacka Kujawskiego.

Ogromnie się cieszę, że mogłem poznać zarówno tak wyrazisty głos, jakim jest Karol Borsuk, jak i niezwykłą grę Joanny Filuś-Olenkiewicz. To jeden z tych albumów, które stopniowo odkrywają przed słuchaczem kolejne niuanse. Warto go poszukać.

Dominic Hartley

7.8.1.1.2. Recenzja Marka Gabrischa Conlana

To nietypowe wydawnictwo polsko-niemieckiej altowiolistki, Joanny Filuś-Olenkiewicz (urodzonej w Bielsku-Białej, a mieszkającej w Berlinie od 2010 roku), ukazało się w czerwcu 2025 roku jako płyta CD nakładem Requiem Records, a także na platformach streamingowych. Album został uhonorowany Srebrnym Medalem w konkursie Global Music Awards 2025. Całość poświęcona jest twórczości Karola Borsuka (ur. 1949), również polsko-niemieckiego emigranta, kompozytora tak mało znanego, że dotąd nie pojawił się w archiwum „Fanfare”. W Wikipedii figuruje pod hasłem „Karol Borsuk (dyrygent)”.

Album *Sounds of Expression – The Music of Karol Borsuk* przedstawia program obejmujący 21 krótkich utworów na altówkę solo, altówkę i flet, a także finałową *Fantasie* na altówkę, chór i orkiestrę. Nagrania powstały podczas kilku sesji w Koszalinie i Berlinie pod koniec 2024 i na początku 2025 roku. Sekwencję otwierają: *Kolding*, *Odessa*, *Scherz I*¹⁰², *Scherz II*, *Fantasie in D minor*, *Fantasia Piccola*, *Kazimierz*, *Wolke 7*, *Erinnerung* i *April*, po których następują *Preludium a Canzona*, *Mosaik*, *Pastorello*, *Goethe auf Tegel* oraz *Ave Maria*. Centralną część programu tworzą 3 *Miniatury* i 3 *Aquarelle*, po których pojawiają się *Bilder*, *Andante* i *Souvenir de Kazimierz*. Całość prowadzi do finałowej *Fantasie* na altówkę, chór i orkiestrę, nagranej w marcu 2025 roku w Filharmonii Koszalińskiej pod batutą Jacka Piotra Kujawskiego, z realizacją dźwięku Grzegorza Steca i koncertmistrzowskim prowadzeniem Agnieszki Tobik.

Joanna Filuś-Olenkiewicz zna Karola Borsuka od 2010 roku. Oboje pochodzą z Polski, lecz od wielu lat mieszkają i pracują w Niemczech, gdzie spotkali się w jednej z berlińskich szkół muzycznych, w której kompozytor pełnił funkcję zastępcy dyrektora. Ich współpraca szybko przerodziła się w długofalowy dialog artystyczny, obejmujący liczne projekty koncertowe, a z czasem także pierwsze utwory pisane przez Borsuka specjalnie dla Filuś-Olenkiewicz. Ta wieloletnia współpraca zaowocowała powstaniem znaczącego repertuaru altówkowego, w tym transkrypcji dzieł pierwotnie przeznaczonych na skrzypce. Artystka rozpoczęła studia doktoranckie i przygotowuje obecnie dysertację

¹⁰² Karol Borsuk, *Scherz I*, https://www.youtube.com/watch?v=_FQX6FFR3VU, dostęp 02.04.2026.

poświęconą twórczości Borsuka oraz roli tej twórczości we wzbogacaniu polskiej literatury altówkowej.

Na wspomnianym albumie Joanna Filuś-Olenkiewicz jawi się jako artystka o silnej osobowości i wysokiej kulturze interpretacyjnej. Jej gra łączy szlachetność brzmienia z naturalną muzykalnością i dbałością o detal. Z łatwością kształtuje długie frazy i z wyczuciem moduluje kolorystykę brzmienia, nadając tej muzyce przekonującą, osobistą narrację. Karol Borsuk, komponujący od ponad dwudziestu pięciu lat na szerokie spektrum obsad instrumentalnych, czerpie inspirację z poezji, sztuk wizualnych oraz regularnie odwiedzanych wystaw — podłoże twórcze, które wyraźnie ujawnia się w introspektywnym i nastrojowym charakterze prezentowanych tu utworów.

Muzyka Borsuka jest w większości spokojna i naznaczona melancholią, bardziej nastawiona na budowanie nastroju niż na stwarzanie Filuś-Olenkiewicz okazji do wirtuozowskiego popisu. W utworach Duo de Soleil gra flecistki Corneli Gehlmann-Dinki z wrażliwością stapia się z grą Filuś-Olenkiewicz, tworząc kontrast między jasnym, bogatym w alikwoty rejestrem fletu a ciepłym, głębokim brzmieniem altówki, co podkreślono również w książeczce dołączonej do albumu. Być może najbardziej uderzającym utworem na płycie jest *Preludium a Canzona*, umieszczone w momencie, w którym niespodziewanie słyszymy zarówno śpiew, jak i głos mówiony Filuś-Olenkiewicz — obok „głosu” samej altówki.

Można by życzyć sobie większej różnorodności w programie; być może album zyskałby jeszcze bardziej, gdyby utwory na altówkę solo i na altówkę z fletem były zestawione naprzemiennie, zamiast oferować 29 nieprzerwanych minut gry na altówce solo, po których następuje 22½ minuty duo altówkowo-fletowych. Skoro z noty wynika, że Karol Borsuk jest nie tylko kompozytorem, lecz także zawodowym skrzypkiem, rodzi się pytanie, dlaczego nie włączył się bezpośrednio w nagranie i nie stworzył duetów skrzypcowo-altówkowych dla siebie i Filuś-Olenkiewicz, a także triów, w których mógłby dołączyć flet Gehlmann-Dinki. Mimo to jest to album o wyjątkowej urodzie, zdecydowanie wart poznania w każdej dostępnej formie.

Mark Gabrish Conlan

Cztery gwiazdki: wartościowa prezentacja utalentowanej altowiolistki, jej muzycznej partnerki – flecistki oraz kompozytora, który zasługuje na szerszą rozpoznawalność.

7.8.1.1.3. Recenzja Phillipa Scotta

Pod ogólnym tytułem *Sounds of Expression* znalazł się recital prezentujący muzykę Karola Borsuka (ur. 1949) – urodzonego w Polsce kompozytora i skrzypka, od wielu lat związanego z Berlinem. Dominującym instrumentem jest tu altówka, obecna w całym programie. Altowiolistka Joanna Filuś-Olenkiewicz oraz flecistka Cornelia Gehlmann-Dinca tworzą duet Duo de Soleil. Obie artystki współpracowały z kompozytorem, a Filuś-Olenkiewicz – dodatkowo producentka nagrania – szczególnie blisko.

Nie ulega wątpliwości, że Borsuk sam jest smyczkowcem. Jego muzyczne szkice składające się na trzy cykle *Miniatures* oraz inne duety są znakomicie napisane na altówkę, z charakterystycznym wykorzystaniem dwudźwięków i *pizzicato*. Wykonanie Filuś-Olenkiewicz charakteryzuje się ujmującą barwą, techniczną pewnością i wyrazistą muzykalnością. Borsuk z dużą swobodą kontrastuje także brzmienia fletu i altówki – instrumentów, które, jak dobrze wiemy z francuskiej kameralistyki, potrafią się znakomicie nawzajem uzupełniać. Choć poszczególne części cykli mają własne tytuły, różnice między nimi są raczej bardziej subtelne niż wyraziste.

W prezentowanym programie muzyka Borsuka ma bardziej refleksyjny charakter: kompozytor raczej rozważa idee muzyczne, niż rozwija je w sensie strukturalnym. Pojawia się pewna jednorodność podejścia i faktury, choć oczywiście te krótkie miniatury nie były pomyślane jako całość do słuchania jedna po drugiej. Dłuższy utwór, *Fantasy for Viola, Choir, and Orchestra*, trwający zaledwie siedem minut, zachowuje podobny nastrój spokojnej kontemplacji; żeński chór pełni tu funkcję kolorystyczną, nie wykonując konkretnego tekstu. W warstwie melodycznej wyczuwalna jest wyraźna nuta polskiej, melancholijnej ludowości, a kadencję altówki Filuś-Olenkiewicz wykonuje z prawdziwą pasją. Zespół towarzyszący tworzą smyczki grające w układzie kwintetowym oraz zredukowana obsada dęta.

Album ukazał się na płycie CD, którą najlepiej nabyć za pośrednictwem strony internetowej altowiolistki lub bezpośrednio w Requiem Records. Nie miałem dostępu do tego formatu, ale całość można wysłuchać na YouTube, a także

na platformach streamingowych, takich jak Apple Music czy Amazon. (Być może któregoś dnia założę konto streamingowe, kiedy przestanę traktować muzykę klasyczną jak przypadkowy zbiór „piosenek” i zacznę jasno informować, co właściwie zawiera dane wydawnictwo).

Podsumowując: nagranie dostarcza przyjemnych wrażeń dzięki jakości muzyki i znakomitym interpretacjom. Jestem przekonany, że Borsuk potrafiłby napisać pamiętne, „konwencjonalne” concerto altówkowe na większą skalę dla Filuś-Olenkiewicz. Na tym etapie najwyraźniej jeszcze tego nie zrobił, choć czas pokaże, czy się to zmieni.

Phillip Scott

https://www.fanfarearchive.com/articles/atop/49_4/4940320.aa_KAROL_BORSUK_Kolding_Odessa.html

7.8.1.1.4. Recenzja Kena Meltzera

Kolding, Odessa, Scherzo I i II, Fantazja d-moll, Mała fantazja, Kazimierz, Siódma chmura (Cloud 7), Wspomnienie (Remembrance), Kwiecień (April), Preludium i canzona, Mozaika, Pastorałka (Pastorello), Goethe w Tegel, Ave Maria, Miniatura I–III, Akwarela I–III (Watercolour), Obrazy (Pictures), Andante, Pamiątka z Kazimierza (Souvenir de Kazimierz), Fantazja na altówkę solo, chór i orkiestrę

Joanna Filuś-Olenkiewicz (altówka);

Cornelia Gehlmann-Dinca (flet);

Jacek Piotr Kujawski (dyrygent);

Chór Akademii Morskiej w Szczecinie;

Filharmonia Koszalińska REQUIEM — bez numeru katalogowego.

Format: streaming (63 min)

<https://classical.music.apple.com/au/album/1819038854>

Album *Sounds of Expression*¹⁰³: *The Music of Karol Borsuk*¹⁰⁴ prezentuje twórczość polskiego kompozytora, dyrygenta i instrumentalisty. Z krótkiej noty biograficznej dołączonej do wydawnictwa dowiadujemy się, że Borsuk urodził się 6 listopada 1949 roku w Łukowie, a studia odbył na Wydziale Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Na początku lat 80. przeniósł się do Berlina, gdzie pracował jako pedagog, skrzypek, dyrygent i kompozytor. Przeszukanie archiwów „Fanfare” nie wskazuje na wcześniejsze recenzje jego twórczości.

Materiały towarzyszące wydawnictwu nie zawierają komentarza do poszczególnych utworów. Program obejmuje kompozycje na altówkę solo, duety na altówkę i flet oraz *Fantazję* na altówkę solo, chór i orkiestrę. Liczne, krótkie miniatury na altówkę utrzymane są w modernistycznej stylistyce harmoniczej, z oszczędnym wykorzystaniem poszerzonych technik

¹⁰³ Joanna Filuś-Olenkiewicz – *Sounds of Expression* (album), Apple Music, <https://classical.music.apple.com/de/album/1819038854>, dostęp: 23.03.2026.

¹⁰⁴ Joanna Filuś-Olenkiewicz – *Sounds of Expression* (mp3), Empik, <https://www.empik.com/sounds-of-expression,p1624334135,ebooki-i-mp3-p>, dostęp: 23.03.2026.

wykonawczych. Napisane są w stylu lirycznym, z częstymi nawiązaniem do melodii ludowych, a miejscami także do bachowskiej stylistyki utworów na instrumenty smyczkowe solo. Podobne podejście słychać w duetach na altówkę i flet, gdzie kompozytor eksploruje bliską, intensywną interakcję między instrumentami.

Zamykająca album *Fantazja* stawia altówkę w centrum, podczas gdy orkiestra i chór śpiewający wokalizę pojawiają się epizodycznie. W tym utworze nacisk położony jest na liryczny i śpiewny charakter frazy.

Altowiolistka **Joanna Filuś-Olenkiewicz**, częsta współpracowniczka Borsuka, gra niezwykle szlachetną, skupioną barwą, znakomitą wyczuciem rytmu i finezyjnym frazowaniem. Wraz z flecistką **Cornelią Gehlmann-Dinca** często występują razem jako Duo de Soleil – i w tym repertuarze tworzą imponujący duet. Filharmonia Koszalińska oraz Chór Akademii Morskiej w Szczecinie pod batutą **Jacka Piotra Kujawskiego** wydobywają w *Fantazji* odpowiednio subtelnie i zróżnicowane odcienie brzmienia.

Choć muzyka Karola Borsuka nie jest może szczególnie przełomowa ani radykalnie nowatorska, jest kunsztownie skonstruowana, atrakcyjna i często poruszająca. Wykonania Joanny Filuś-Olenkiewicz i Corneli Gehlmann-Dinki są znakomite. Z przyjemnością polecam to nagranie Państwu uwadze.

Ken Meltzer

Cztery gwiazdki: muzyka na altówkę i flet polskiego kompozytora Karola Borsuka



„Fanfare Magazine” Tenafly, New Jersey, grudzień 2025.

7.8.1.1.5. Wywiad „Fanfare Magazine”

„Sounds of Expression”: rozmowa z Joanną Filuś-Olenkiewicz

Rozmawia Dominic Hartley

Joanno, serdecznie witamy na łamach „Fanfare”! Dziś porozmawiamy o twojej najnowszej płycie *Sounds of Expression*, prezentującej muzykę Karola Borsuka. Dla wielu naszych czytelników nazwisko Borsuka będzie nowością, a album – pierwszą jego wizytówką w „Fanfare” — podobnie jak twoją. Czy mogłabyś przybliżyć naszym czytelnikom jego sylwetkę?

Karol Borsuk to polski kompozytor, skrzypek, pedagog i dyrygent urodzony 6 listopada 1949 roku w Łukowie. Od 1981 roku mieszka w Berlinie, gdzie rozwija swoją działalność artystyczną i kompozytorską. Jego twórczość wyróżnia się umiejętnym łączeniem polskiej tradycji muzycznej — w tym inspiracji folklorem — z nowoczesnymi i awangardowymi technikami kompozytorskimi. Z muzyką związany był od najmłodszych lat – zaczynał w lokalnych zespołach i chórach, a istotną rolę w kształtowaniu jego wrażliwości odegrała rodzina, zwłaszcza wuj, który był organistą. Edukacja oraz późniejsze doświadczenia zdobyte w Berlinie ukształtowały jego indywidualny język muzyczny, łączący formalną precyzję z silnym ładunkiem emocjonalnym.

W swoich kompozycjach Borsuk chętnie sięga po elementy polskiej muzyki ludowej, twórczo je reinterpreterując. Jego utwory cechują złożone struktury harmoniczne i rytmiczne oraz głęboka świadomość idiomatyki instrumentalnej — szczególnie altówki. Uważam, że dorobek tego kompozytora, nasycony kontekstem emocjonalnym i społecznym, stanowi ważny głos we współczesnej muzyce polskiej. Łączy tradycję z nowoczesnością i pokazuje, że sztuka może mieć jednocześnie charakter osobisty i uniwersalny.

Kiedy po raz pierwszy zetknęłaś się z muzyką Borsuka?

Poznałam Karola w 2010 roku, podczas cyklu koncertów kameralnych. Już wtedy jego twórczość zrobiła na mnie ogromne wrażenie — oryginalnością,

intensywną ekspresją emocji i intelektualną precyzją. Z czasem nasza współpraca nabrała rozpędu. Karol zaczął komponować utwory z myślą o mnie jako wykonawczynie, a ja coraz częściej włączałam jego muzykę zarówno do repertuaru koncertowego, jak i do pracy akademickiej. To osobiste spotkanie¹⁰⁵ z jego twórczością stało się impulsem, by głębiej poznać jego język kompozytorski i filozofię twórczą. Z biegiem lat stało się dla mnie oczywiste, że muzyka Karola Borsuka zasługuje na szerszą publiczność — jako znaczący głos we współczesnej muzyce polskiej i europejskiej.

**Co cię zainspirowało do nagrania całego albumu z muzyką Borsuka?
Czy miałeś jakieś szczególne założenia, tworząc program recitalu?**

Pomysł nagrania płyty w całości poświęconej muzyce Karola Borsuka powstał w sposób naturalny z naszej wieloletniej współpracy. Wykonywanie jego utworów i praca nad transkrypcjami uświadomiły mi, jak wyjątkowe miejsce zajmuje jego twórczość w repertuarze altówkowym — zarówno pod względem brzmienia, jak i ekspresji emocjonalnej. Jego kompozycje są niezwykle różnorodne: od utworów na altówkę solo po duety z fletem czy skrzypcami, a mimo to łączy je rozpoznawalny styl i głęboka muzykalność.

Dobierając program recitalu, zależało mi na ukazaniu pełnego spektrum jego muzycznego świata — jego liryzmu i energii, medytacyjnego charakteru oraz nowatorskiego podejścia do instrumentu. Chciałam, aby album był nie tylko prezentacją wybranych kompozycji, lecz także muzyczną opowieścią o twórczej drodze Karola Borsuka, jego fascynacjach, poszukiwaniach i relacji między kompozytorem a wykonawcą. Ta płyta jest dla mnie hołdem dla jego muzyki i próbą przedstawienia jej szerszej publiczności. Mam nadzieję, że zainspiruje innych wykonawców i zachęci do dalszego odkrywania jego twórczości.

W kwestii doboru repertuaru — na płycie znalazły się zarówno transkrypcje, jak i utwory napisane specjalnie na altówkę. Jak wyglądała praca nad aranżacjami?

¹⁰⁵ Joanna Filus-Olenkiewicz, *Karol Borsuk – Filus Trifft Borsuk*, Discogs, <https://www.discogs.com/de/release/27346791-Joanna-Filus-Olenkiewicz-Karol-Borsuk-Filus-Trifft-Borsuk>, dostęp: 23.03.2026.

Rzeczywiście, album obejmuje zarówno utwory oryginalnie skomponowane przez Karola Borsuka na altówkę solo oraz duety ze skrzypcami lub fletem, jak i transkrypcje jego wcześniejszych kompozycji skrzypcowych. Aranżacje powstawały we współpracy z samym kompozytorem. Był to proces niezwykle twórczy, polegający na poszukiwaniu najlepszych sposobów przełożenia jego muzyki na charakter brzmieniowy altówki. Nie była to zwykła, mechaniczna transkrypcja — wymagała głębokiego zrozumienia specyfiki instrumentu, jego brzmienia, barwy i możliwości interpretacyjnych.

Wiele decyzji dotyczących artykulacji, rejestru czy faktury podejmowaliśmy wspólnie. Dla mnie była to wyjątkowa okazja do skonfrontowania perspektywy wykonawczej z wizją kompozytorską Borsuka. Efektem są utwory, które brzmią grane na altówce całkowicie naturalnie, zachowując charakterystyczny rys jego muzyki, a jednocześnie zyskując nowy wymiar brzmieniowy.

Borsuk jest zawodowym skrzypkiem, co z pewnością pomaga mu w pisaniu tak sugestywnych utworów na altówkę. Czy w tajemnicy sam też gra na altówce? Czy współpracowałeś z nim w ogóle podczas procesu kompozytorskiego?

Nie, Karol Borsuk nie jest altowiolistą, ale jego dogłębna znajomość techniki gry na skrzypcach oraz wrażliwość na barwę instrumentów smyczkowych pozwalają mu komponować na altówkę z głębokim zrozumieniem możliwości tego instrumentu. Jego muzyka jest dowodem nie tylko zrozumienia technicznych aspektów gry, ale przede wszystkim świadomości emocjonalnego potencjału instrumentu: Borsuk potrafi nadać altówce brzmienie liryczne i intymne, a także dramatyczne i ekspresyjne.

Miałam zaszczyt ściśle z nim współpracować przy kilku utworach, omawiając szczegóły wykonania, możliwości techniczne i artykulacyjne oraz pomysły interpretacyjne. Karol był zawsze otwarty na moje sugestie i traktował proces twórczy jako dialog. Ta współpraca była niezwykle inspirująca i pokazała, jak owocne może być spotkanie kompozytora i wykonawcy, gdy słuchają się nawzajem i wspólnie kształtują muzykę.

Przejdźmy teraz do kilku konkretnych utworów. *Fantazja* na altówkę solo, chór i orkiestrę wyróżnia się skalą — to kompozycja znacznie bardziej rozbudowana niż pozostałe na płycie. Czy możesz opowiedzieć o jej genezie i o tym, jak się ją wykonuje?

Fantazja na altówkę solo, chór i orkiestrę powstała w 2017 roku i jest dedykowana mnie — autorce pracy doktorskiej. To dzieło zajmuje szczególne miejsce w twórczości Borsuka zarówno ze względu na swoją rozbudowaną formę, jak i emocjonalną głębię. Tytuł nawiązuje do swobodnej formy „fantazji” (łac. *phantasia*, gr. φαντασία — „wyobraźnia”), dającej kompozytorowi pełną wolność w kształtowaniu narracji muzycznej, nastroju i formy.

Utwór został napisany na altówkę solo, czterogłosowy chór oraz orkiestrę smyczkową z udziałem dwóch fletów, klarnetu i dwóch waltorni. Borsuk posługuje się klasyczną harmonią funkcyjną, lecz dzięki elastycznemu podejściu do formy i faktury tworzy bogaty świat brzmieniowy o niezwyklej ekspresji.

Kompozycja rozpoczyna się orkiestrowym *tutti* w tempie *Andante*. Główny temat pojawia się w pierwszych skrzypcach, po czym wchodzi chór, śpiewając wokalizę i nadając muzyce niemal instrumentalny charakter. W dziesiątym takcie dołącza altówka, wznoszącym się pasażem nawiązując dialog z orkiestrą, by stopniowo stać się głosem w pełni niezależnym i ekspresyjnym. Partia instrumentu prowadzona jest głównie w średnim i niskim rejestrze, co podkreśla jego ciepłą barwę.

W miarę narracji muzycznej relacja między altówką a orkiestrą staje się coraz bardziej złożona. Borsuk wprowadza quasiwirtuozowskie kadencje, buduje napięcie poprzez zagęszczone faktury smyczków, kontrapunkty fletów i zmienną strukturę rytmiczną. Chór pojawia się ponownie, pełniąc funkcję czysto brzmieniową — staje się integralną częścią orkiestralnej tkanki.

Kulminacją jest rozbudowana sekcja *maestoso*, w której niemal cały zespół wchodzi w intensywną interakcję z partią solową. To moment o ogromnej sile emocjonalnej — monumentalny, a zarazem głęboko introspektywny. Następujący po nim fragment *Moderato* w rytmie poloneza przynosi chwilę odpoczynku i prowadzi do jasnego zakończenia w tonacji G-dur.

Fantazja jest przykładem formy swobodnej, lecz wewnętrznie spójnej, łączącej liryzm, wirtuozerię, dramat i chóralno-orkiestrowy rozmach.

Dla wykonawcy stanowi poważne wyzwanie, wymagające zarówno technicznej precyzji, jak i głębokiego zrozumienia intencji kompozytora. Dla mnie jest to utwór szczególnie osobisty — nie tylko dlatego, że został mi dedykowany, lecz także dlatego, że powstał w dialogu. Altówka staje się tu wewnętrznym głosem prowadzącym rozmowę z chórem i orkiestrą o tym, co niewyrażalne, czyniąc wykonanie doświadczeniem niezwykle duchowym i poruszającym.

Podaję, że za wieloma innymi utworami na płycie kryją się konkretne historie. Czy mogłabyś kilka z nich wskazać? Zaczniemy od dwóch kompozycji, w których pojawia się Kazimierz. Czy odnoszą się one bezpośrednio do Kazimierza Dolnego?

Tak, Borsuk od dzieciństwa często odwiedza Kazimierz Dolny, łącząc lokalne inspiracje z odniesieniami literackimi — zwłaszcza do powieści *Dwa księżyce* Marii Kuncewiczowej, opisującej historię miasteczka. *Kazimierz* (2022) zawiera motywy żydowskie i lokalne, a swobodne tempo pozostawia wykonawcy przestrzeń do interpretacji „życia miasteczka”. *Souvenir de Kazimierz* podobnie oddaje atmosferę Kazimierza oraz osobiste refleksje Borsuka, tworząc muzyczny portret tego miejsca.

Zaintrygował mnie także utwór *Goethe auf Tegel*. Co kryje się za tą kompozycją?

Utwór *Goethe auf Tegel* powstał z inspiracji notatkami, które Goethe sporządzał podczas pobytu w Berlinie w maju 1778 roku. Borsuk sięgnął również po książkę Ottona Pniowera *Goethe in Berlin und Potsdam* (1925), opisującą tę podróż — wizyty w operze, na koncertach, w fabryce porcelany oraz spotkania z nadwornym malarzem i rysownikiem Danielem Chodowieckim.

W dzienniku Goethego szóstego dnia podróży pojawia się wzmianka o berlińskiej dzielnicy Tegel, która później znalazła odbicie w scenie Nocy Walpurgii w *Fauście*. Choć nie ma pewności, czy Goethe rzeczywiście odwiedził rezydencję rodziny Humboldtów w Tegel, to właśnie to miejsce stało się inspiracją dla miniatury Borsuka.

Kompozycja powstała w 2021 roku z myślą o wykonaniu jej podczas koncertu plenerowego na terenie posiadłości w Tegel. Razem z Karolem dokonaliśmy prawykonania w listopadzie tego samego roku. Utwór jest krótki, lecz pełen ekspresji. Dzięki precyzyjnej artykulacji instrumentalnej Borsuk oddaje atmosferę epizodu z życia Goethego, łącząc historię, przestrzeń i muzyczną impresję w spójną całość.

Czy są jeszcze inne utwory, które chciałabyś wyróżnić?

Zdecydowanie tak. Na płycie znalazły się zarówno dzieła kameralne, jak i miniatury solowe — powstanie wielu z nich łączy się z wyjątkowymi historiami, często związanymi z miejscami, wydarzeniami lub źródłami literacko-artystycznymi, co podkreśla narracyjny i intymny charakter muzyki Borsuka.

Scherz I i *Scherz II* powstały niemal równocześnie, około 2005 roku. Ich pierwotna wersja była przeznaczona na skrzypce solo, lecz okazało się, że brzmią równie efektownie wykonywane na altówce. Borsuk skomponował je w okresie, gdy pełnił funkcję wicedyrektora Państwowej Szkoły Muzycznej w Reinickendorf w Berlinie — stanowiły dla niego muzyczną i intelektualną ucieczkę od obowiązków administracyjnych.

Kolding został napisany po wizycie kompozytora w duńskim mieście, gdzie podziwiał kunszt Carla Fabergé.

Kolejną miniaturę, *Odessę*, Borsuk skomponował zainspirowany podróżą na Ukrainę. Nawiązuje ona do historii rodzinnej: jego ojciec, Piotr, mieszkał w Odessie w latach 1915–1923 w wyniku przymusowego przesiedlenia. Utwór ma swobodną formę i powtarzające się motywy melodyczne, dające wykonawcy dużą swobodę interpretacyjną.

Fantazja Piccola na altówkę solo powstała na początku pandemii COVID-19 w Berlinie i odzwierciedla kontrastujące stany psychiczne okresu izolacji. Rozpoczyna się *pizzicato* grany na pustych strunach, imitującym dźwięk dzwonów kościelnych w berlińskim Haselhorst.

To pewnie trochę niesprawiedliwe pytanie, ale czy masz swoje najbardziej ulubione utwory?

Tak, wyróżniłabym trzy kompozycje, które mają dla mnie wyjątkowe znaczenie. *Preludium a canzona* powstały w 2023 roku z okazji 10-lecia Fundacji im. Karla Dedeciusa przy Uniwersytecie Viadrina we Frankfurcie nad Odrą. Już od pierwszych taktów Borsuk sięga po różnorodne techniki artykulacyjne, dając wykonawcy szerokie możliwości interpretacji.

April został pierwotnie napisany na skrzypce solo jako pamiątka spotkania po wielu latach z byłą chórzystką Frauenchor Spandau, Astrid Stähler, i czerpie inspirację ze wspomnień oraz rozmów przy kawie. Utwór ma odpowiednio liryczny i nostalgiczny charakter. Wysoki rejestr nawiązuje do skrzypcowego oryginału, natomiast fragmenty w niższym rejestrze, wykorzystujące barwę altówki, przekazują głębsze emocje i wzbogacają ekspresję muzyczną.

Fantazję d-moll Borsuk skomponował w 2002 roku, pracując w Szkole Muzycznej w Reinickendorf. Inspiracją była dwunasta fantazja na skrzypce solo Telemanna, a kompozytor starał się przełożyć barokowe idee na język XXI wieku, łącząc klasyczne formy ze współczesnymi środkami wyrazu. Utwór doczekał się wielu wykonań.

W wielu utworach towarzyszy ci twoja partnerka z Duo de Soleil¹⁰⁶, flecistka Cornelia Gehlmann-Dinca. Wasze instrumenty brzmią razem tak, jakby zostały stworzone do wspólnego grania, choć połączenie fletu i altówki nie wydaje się oczywiste. Jak zaczęła się wasza współpraca?

Poznałyśmy się dzięki Karolowi Borsukowi, choć wcześniej obie pracowałyśmy w Szkole Muzycznej w Reinickendorf. Nasza współpraca rozpoczęła się od wspólnego wykonywania utworów Borsuka — zarówno tych pierwotnie napisanych na flet i altówkę, jak i transkrypcji jego innych kompozycji. Choć zestawienie altówki i fletu może wydawać się nieoczywiste ze względu na różnice w barwie i rejestrze, nasze instrumenty znakomicie się uzupełniają. Już pierwsze próby pokazały, że ciepły, śpiewny ton altówki doskonale współgra z jasnym, świetlistym brzmieniem fletu, tworząc bogatą kolorystykę brzmienia i ekspresji.

¹⁰⁶ *Feine deutsch-polnische Note*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2023/12/08/feine-deutsch-polnische-note/>, dostęp: 23.03.2026.

Nasza współpraca opiera się nie tylko na technicznej kompatybilności, lecz przede wszystkim na muzycznym dialogu. Dbamy o to, by każda fraza była rozmową, w której oba instrumenty wzajemnie się inspirują i tworzą spójną narrację. Dzięki temu złożona muzyka Borsuka zyskuje lekkość, przejrzystość i bogactwo barw, a utwory brzmią wyjątkowo głęboko i ekspresyjnie.

Z ogromną przyjemnością słuchałem ciebie i Cornellii wykonujących utwory Borsuka na tym albumie. Jak szeroki jest repertuar Duo de Soleil?

Duo de Soleil wykonuje utwory z wielu epok i w bardzo różnych stylistykach. W naszym repertuarze znajdują się klasyczne duety i aranżacje Mozarta, Stamitza, Martinů, Janáčka, Vivaldiego, a także *Méditation* Masseneta. Gramy również Bacha (*Koncert włoski*), Beethovena (*Allegro und Menuet für zwei Flöten*), Giuseppe Sammartiniego oraz F.A. Hoffmeistera.

Ostatnio miałam przyjemność przygotować aranżacje duetów Józefa Kaczkowskiego (op. 24 i 25) dla polskiego wydawnictwa Eufonium. Utwory te zostały z powodzeniem wykonane na koncertach w całych Niemczech.

W naszym repertuarze znajdują się także większe formy, takie jak *Pastorale* A. Corellego na trio fortepianowe czy *Passacaglia* J. Halvorsena. W praktyce możemy wykonywać wszystko, co zostało napisane na dwa instrumenty melodyczne — najczęściej na dwoje skrzypiec lub na flet i altówkę. Często zamieniamy się rolami: jeśli utwór powstał pierwotnie na dwoje skrzypiec, ja gram partię skrzypcową, a Cornelia — fletową; w innych przypadkach wykonujemy go jako duet fletu i altówki.

Masz niezwykle imponującą karierę zarówno jako skrzypaczka, jak i altowiolistka. Wydaje mi się, że dziś rzadziej niż pięćdziesiąt lat temu spotyka się muzyków, którzy grają na obu tych instrumentach na najwyższym poziomie. Co zainspirowało cię jako młodą muzyczkę, by rozwijać się, grając równolegle na skrzypcach i altówce? W jaki sposób gra na skrzypcach i altówce wzajemnie na siebie oddziaływały i jak wpłynęły na twój rozwój artystyczny?

Bezpośrednią inspiracją do gry na altówce była moja starsza o pięć lat siostra, która ćwiczyła w domu grę na tym instrumencie. Słuchając jej jako mała dziewczynka, postanowiłam sama spróbować. Od tego momentu gra na altówce stała się dla mnie nie tylko ciekawostką, lecz prawdziwą muzyczną pasją, towarzyszącą mi obok gry na skrzypcach.

Od początku mojej muzycznej drogi oba instrumenty były obecne równolegle. W czasach nauki fascynowało mnie brzmienie altówki — jego głębia, ciepło i śpiewny charakter, które pięknie kontrastują z jaśniejszym, bardziej świetlistym brzmieniem skrzypiec. Z czasem przestałam postrzegać te instrumenty jako alternatywne, a zaczęłam traktować jako dwa odmienne sposoby ekspresji artystycznej.

Grając w różnych orkiestrach, miałam przywilej zasiadać w wielu miejscach i rolach — zarówno jako skrzypaczka, jak i altowiolistka. Szczególnym odkryciem było dla mnie miejsce w grupie altówek, tuż obok kontrabasów i wiolonczel. Pamiętam niezwykle uczucie, gdy ich brzmienie i frazy dosłownie rezonowały we mnie — to wyjątkowe doświadczenie pulsowania i harmonii całego zespołu, muzycznego serca orkiestry.

Doświadczenie gry na obu instrumentach silnie wpłynęło na moje podejście do muzyki. Skrzypce dały mi precyzję, swobodę techniczną i lekkość, natomiast altówka nauczyła wewnętrznego spokoju, głębszego frazowania i uważnego słuchania harmonii. Wierzę, że dzięki temu lepiej rozumiem muzykę kameralną — potrafię zarówno prowadzić linię melodyczną, jak i budować akompaniament, słuchając partnera i współtworząc narrację.

Dziś nie wyobrażam sobie rezygnacji z któregośkolwiek z tych instrumentów. Każdy inspirowuje mnie inaczej, a zmiana perspektywy sprawia, że muzyka pozostaje żywa, świeża i pełna emocji.

Muszę zadać to pytanie: czy masz swój ulubiony instrument? Skrzypce czy altówka?

To bardzo trudne pytanie, ponieważ oba instrumenty są mi niezwykle bliskie i każdy oferuje coś zupełnie innego. Skrzypce to blask, wirtuozeria i ekspresja — pozwalają przekazywać emocje z intensywnością i lekkością.

Altówka natomiast ucieleśnia spokój, ciepło i głębię. Jej brzmienie porusza bardziej wewnętrznie, działa subtelniej, ale niezwykle mocno.

Kiedy gram na skrzypcach, czuję radość i energię; gdy biorę do ręki altówkę, odnajduję harmonię i przestrzeń. Wierzę, że to właśnie równowaga między nimi najlepiej mnie definiuje. Dlatego nie potrafię wybrać jednego ulubionego instrumentu — to jak próba wyboru między dwiema stronami własnej osobowości.

Twój kolejny album jest zupełnie inny — uroczy wybór tang Piazzolli. Jak ważna jest dla ciebie różnorodność i bogactwo repertuaru?

Różnorodność repertuaru jest dla mnie niezwykle istotna, wręcz niezbędna, by nieustannie się rozwijać i czerpać radość z muzyki. Każdy styl, epoka i kompozytor otwierają inny świat emocji, barw i znaczeń. Dlatego staram się nie zamykać w jednej niszy, lecz stale poszukiwać nowych inspiracji.

Album z tangami Astora Piazzolli był wyjątkową przygodą — pełną pasji, rytmu i melancholii. Jego muzyka łączy klasyczną formę z żywiołową energią tanga i jazzową improwizacją, dając wykonawcy ogromną swobodę interpretacyjną. To nie tylko wyzwanie techniczne, ale także emocjonalne, wymagające umiejętności przekazania napięcia, namiętności i subtelności jednocześnie.

Za tym wszystkim stoją oczywiście wspaniali ludzie — muzycy, z którymi mam szczęście współpracować. Ich pasja, energia i wyjątkowe umiejętności wciągają mnie głęboko w ich artystyczne światy. Często to właśnie od nich zaczyna się nowa fascynacja, nowe kierunki i wspólne odkrywanie sensu muzycznego.

Wierzę, że to właśnie ta różnorodność i ludzie, którzy ją tworzą, sprawiają, że muzyka jest niewyczerpanym źródłem inspiracji. Każdy nowy projekt, każde spotkanie z innym stylem czy artystą pozwala mi spojrzeć na muzykę z nowej perspektywy i na nowo odkrywać, dlaczego kocham ją tak głęboko.

Joanno, dziękuję za niezwykle przemyślane odpowiedzi. Z ogromną przyjemnością poznawałem muzykę Borsuka w twoich interpretacjach. Z niecierpliwością czekam na to, co przygotujesz w przyszłości!



Ilustracja zapowiadająca zawartość numeru czasopisma „Fanfare. The Magazine for Serious Record Collectors” (marzec/kwiecień 2026). Ilustracja prezentuje zestaw okładek płyt fonograficznych oraz nazwiska wykonawców i zespołów wyróżnionych w danym numerze. Wśród zaprezentowanych wydawnictw znalazła się płyta *Sounds of Expression* autorstwa Joanny Filuś-Olenkiewicz, poświęcona twórczości Karola Borsuka, umieszczona w gronie międzynarodowych artystów i zespołów fonograficznych. Obecność tego wydawnictwa w prestiżowym czasopiśmie fonograficznym potwierdza jego recepcję w międzynarodowym obiegu krytycznym oraz znaczenie realizacji fonograficznej jako elementu działalności artystyczno-badawczej.

7.8.1.2. Cameral Music¹⁰⁷

Sound of Expression to wyjątkowy projekt fonograficzny, którego sercem jest współczesna twórczość Karola Borsuka – polskiego kompozytora, dyrygenta i skrzypka od lat tworzącego w Berlinie. To pierwsze tak kompleksowe fonograficzne opracowanie jego muzyki – powstałe z inicjatywy i pasji Joanny Filuś-Olenkiewicz (JFO) – altowiolistki, interpretatorki muzyki współczesnej i producentki tego albumu.

To ona jako pierwsza postanowiła zarejestrować i wydać wybór utworów tego niedocenianego twórcy, podejmując się nie tylko ich wykonania, ale też całościowej koncepcji artystycznej – od doboru repertuaru, przez proces nagrań, aż po warstwę graficzną i wydawniczą.

W nagraniach towarzyszy jej Cornelia Gehlmann-Dinca – flecistka i kameralistka, z którą JFO tworzy wyjątkowo zgrany duet. Ich wspólna interpretacja muzyki Borsuka wprowadza słuchacza w świat emocji, ekspresji i subtelnych kontrastów.

Płyta zawiera utwory solowe i kameralne, które ukazują różnorodne odcienie stylu kompozytora – od neoklasycznych struktur, przez elementy liryczne i medytacyjne, aż po emocjonalne napięcia z pogranicza ekspresjonizmu. Znajdujemy tu zarówno wyciszenie, jak i dramatyzm; intelektualny ład, ale i wewnętrzną wolność dźwięku.

Karol Borsuk (ur. 1949 w Łukowie) to artysta o szerokim spektrum aktywności. Studiował na Wydziale Muzycznym UMCS w Lublinie, gdzie prowadził również działalność dydaktyczną i chóralną. Od lat 80. mieszka i tworzy w Berlinie, gdzie pracuje jako pedagog, dyrygent i kompozytor. Jego utwory wykonywane były m.in. w Polsce, Niemczech, Norwegii, Szwecji, Rosji i Ekwadorze. Od 2001 roku intensywnie komponuje – tworząc dzieła na chór, orkiestrę, zespoły kameralne i instrumenty solo.

Album *Sound of Expression* to nie tylko prezentacja muzyki – to osobista podróż, artystyczny gest, w którym dźwięk staje się narzędziem komunikacji i emocjonalnego wyrazu.

¹⁰⁷ *Sound of Expression – recenzja*, Cameral Music, <https://cameralmusic.pl/artykul/-sound-of-expression--667178.html>, dostęp: 23.03.2026.

„Nie interpretuję tej muzyki. Ja ją otwieram – wyciągam z niej to, co sama czuję, i co – mam nadzieję – może poczuć słuchacz. To jest *sound of expression* – dźwięk ekspresji, ale i wyrażenie dźwiękiem”.

Joanna Filuś-Olenkiewicz

7.8.1.3. Wywiad „Magazyn Presto”

Joanna Filuś-Olenkiewicz: Otwieram muzykę

Wywiad przeprowadzony przez Monikę Szulc, opublikowany w Presto Magazine” 06.11.2025 r.

<https://prestoportal.pl/joanna-filus-olenkiewicz-otwieram-muzyke>

Z Bielska-Białej do Berlina, z dziecięcych marzeń o skrzypcach po autorskie interpretacje Piazzolli i Borsuka – tak biegnie muzyczna droga Joanny Filuś-Olenkiewicz. Artystka oraz pedagog specjalna opowiada o dojrzewaniu, przekraczaniu granic i sile wdzięczności.

Monika Szulc: Zacznijmy najprościej. Czym jest dla Pani muzyka?

Joanna Filuś-Olenkiewicz: (cisza) To trudne pytanie... Muzyka to część większej całości, mojej całości.

Z jednej strony wypełnia mnie, z drugiej dopełnia te przestrzenie, których sama czasem nie potrafię nazwać, nawet „domyślić”. To jakaś emanacja energii, ale też sposób odczuwania świata. Ja w tym partycypuję, jednocześnie jestem beneficjentką tej energii, chcę ją też nieść, podawać dalej.

Wspominała Pani, że już jako dziecko przeczuwała Pani tę energię, pociągało to Panią...

Jako dzieci jesteśmy nieuforni. Szukamy, próbujemy nazywać. Kiedyś byłam bardzo spokojnym, małomównym, zakompleksionym wręcz dzieckiem. Marzyłam, by mieć skrzypce. Wyobrażałam sobie, że wtedy „to coś”, czego w sobie nie rozumiem, nagle wypuszczę, że to będą te chwile prawdziwej mnie. I nie myliłam się. Dzięki grze na skrzypkach mogłam mówić, nie używając słów.

Pamięta Pani te skrzypce?

Oczywiście! Pieniądze na skrzypce podarował mi proboszcz z Bielska-Białej, ksiądz Józef Zydek. Tak po prostu. Mam wielkie szczęście, że na mojej drodze pojawili się ludzie dobrej woli, ludzie z wielkim sercem i umysłem, którzy byli moimi inspiratorami, przewodnikami.

Proszę o nich opowiedzieć.

Czasy mojego dzieciństwa i wczesnej młodości nie były łatwe. Wychowywałam się w wielodzietnej rodzinie, która mogła jednak liczyć na pomoc ze strony Kościoła.

Dzięki Janinie Wizer, siostrze ze zgromadzenia Notre Dame w Bielsku-Białej (Dom Sióstr Szkolnych), niejednokrotnie otrzymywaliśmy wsparcie, nie tylko materialne. Siostrę poznałam, kiedy miałam sześć lat. Ta kobieta miała na mnie niesamowity wpływ. Ogromnie imponowała mi swoją wiedzą, znajomością wielu języków, spokojem, rozwagą, mądrością, inteligencją, błyskotliwością. Często wyjeżdżała do Niemiec, Austrii, przywoziła stamtąd smakołyki (śmiech) i cudne opowieści. Matka Janina rozbudziła moją ciekawość do świata, do języka niemieckiego.

Rozmawiałyśmy dosłownie o wszystkim. To ona zaszczerpiła we mnie imperatyw bycia wciąż lepszym i lepszym, nieustannego wymagania od siebie. Odwiedzałam ją przez trzydzieści lat, do momentu jej śmierci. Dziś mogę o niej powiedzieć: druga mama...

A jaki był dom rodzinny?

Zawsze gwarno, tłoczno i pracowicie. No cóż, dziecięca gromadka była spora – dziewięć głów (śmiech). Moim rodzicom niewątpliwie zawdzięczałam miłość do muzyki. Było w domu mnóstwo kaset i płyt z muzyką poważną. Mój tato miał bzika na jej punkcie, wciąż słuchał, a wraz z nim i ja. Uginające się półki z książkami to kolejny ważny obraz z mojego dzieciństwa. Czytałam literaturę starożytnej Grecji, nurkowałam w filozofii (tę stoicką szczególnie pokochałam).

(cisza) I jeszcze o jednym ważnym przedmiocie muszę wspomnieć. Czarne pudełko, czyli radio Grundig. W radiowej Trójce włączałam słuchowiska.

Odpływałam wtedy w inny świat, który mnie bez reszty pochłaniał. Tak, słuchowiska radiowe niewątpliwie także kształtowały wrażliwość, uplastyczniały wyobraźnię.

Wspominała Pani o biografiach jeszcze...

O tak! Biografie wielkich ludzi, szczególnie tych urodzonych jeszcze w XIX wieku. Ogromnie imponowały mi osobowości Rubinsteina i Paderewskiego, ich wszechstronne wykształcenie. Jak oni to robili... Jako nastolatka obiecałam sobie, że kiedy dorosnę, dołożę wszelkich starań, by być jak oni – wszechstronna.

No i mówisz – masz (śmiech)! Jest pani skrzypaczką, altowiolistką, coachką, nauczycielką geografii, muzyki, skrzypiec, altówki, pedagogiem specjalnym, a wszystko to w języku niemieckim. I jeszcze pani koncertuje, nagrywa płyty... Jak to Pani robi?

Nie wiem (śmiech, cisza). Nie chcę stać w miejscu. Jestem niespokojnym duchem, chyba pracowitym, lubię sobie stawiać wysoko poprzeczkę, sprawdzać się, no i podejmować właściwe decyzje (śmiech).

Niewątpliwie odziedziczyłam po moich rodzicach etos pracy. Obserwując ich codzienne zmagania, wiedziałam, że trzeba być bardzo zorganizowanym, konsekwentnym i wytrwałym, by połączyć rozmaite aktywności. Poza tym jako dziecko musiałam nauczyć się szybko przyswajać wiedzę, ćwiczyć pamięć. Podobnie jak Łukasz i Paweł Golcowie, z którymi chodziłam do klasy w Bielsku-Białej.

Jest Pani dziewczyną z gór. Niezlomność, wytrzymałość to cechy, które ma pani „z defaultu” (śmiech). Jest jeszcze góralska wrażliwość... Nosi ją Pani w sobie, tak czuję...

Chyba ma Pani rację... (cisza dłuższa). Metafizyczne doświadczenia, które wywołuje kontakt z przyrodą, mam w sobie, one mnie cały czas niosą... Nauczyłam się wnikliwie obserwować świat w zmianach. I w Niemczech brakuje mi... tego zapachu wilgoci, próchna, ściółki leśnej. To dla mnie zapach Polski. Kiedy chcę wydobyć na altówce ciepłe barwy, wtedy zanurzam się wyobraźnią w polskiej jesieni, widzę te przestrzenie, szczyty zasnuwane mgłą. Wtedy mój dźwięk rozlewa się jak kozie mleko. I wiem, że jest piękny i prawdziwy, bo wydobyty z głębi moich doświadczeń.

A jednak... w jednym z wywiadów wspominała Pani, że już jako mała dziewczynka marzyła Pani, żeby wyjechać z Polski, wojażować po różnych wodach...

Tak! (śmiej) Bo jestem dwoista. Z jednej strony tęsknota za rodzinnym gniazdem, a z drugiej wielkie marzenia małej dziewczynki, które się spełniły... I tu też muszę wspomnieć o osobie, która przybliżała mnie do urzeczywistnienia moich planów. Jestem wdzięczna Antoniemu Kabutowi (ważnej też postaci dla Bielska-Białej), że jako pierwszy zasponsorował mi stypendium.

I koło poszło w ruch! Dziś jest Pani i skrzypaczką, i altowiolistką. Czy ma Pani jednakowo dużo miłości do tych instrumentów?

W muzyce jestem poszukiwaczem barw. Kiedyś grałam na skrzypcach Guarneriego, obecnie posiadam M. Klotza z 1737 roku. Guarneri ma dokładnie to, co lubię, czyli głębię, ciepło, ale też... taką „krew”. Stradivari jest dla mnie za ostry, piskliwy, brutalny. Jeśli chodzi o altówkę, to od 2012 roku gram na altówce od Pawlikowskiego.

No właśnie, zauważyłam, że podkreśla to Pani w swoich wywiadach. Co takiego szczególnego posiada altówka od Pawlikowskiego?

Pawlikowski zrobił instrument specjalnie dla mnie. Ta altówka brzmi jak... nasze drzewo, świerk. Poza tym istotne jest dla mnie to, że Pawlikowski

ma rodzinę na Podhalu. Jeśli zna się kogoś osobiście, to jest więź, przekaznik, ta niewidoczna nić, który płynie przez instrument...

Ta niewidoczna nić złapała Pani również z Karolem Borsukiem. Dziś jest Pani propagatorką jego twórczości. Jestem ciekawa spotkania tych podobnych energii.

Mieszkam w Niemczech od 2001 roku. Grałam w rozmaitych orkiestrach, tworzyłam rozwijające mnie projekty, jednak w pewnym momencie poczułam, że czas gdzieś się zadomowić na dłużej. W 2010 roku „padło na” Berlin, chociaż wcale do tego miasta nie byłam na początku w stu procentach przekonana. Jednak życie pisze swoje scenariusze. Złożyłam podanie do szkoły muzycznej w Berlinie i zostałam przyjęta. Pan Karol był wówczas dyrektorem tej szkoły. Po dwóch latach bardzo dobrze układającej się współpracy zaproponował mi udział w koncercie, który prowadził. I tak zaczęliśmy tworzyć „spotkania muzyczne”. Próby odbywały się raz u mnie, a następnie u Karola. Graliśmy w duecie: skrzypce – altówka duety Stamitza, robiliśmy transkrypcje utworów Brahmsa, Vivaldiego, Mozarta. Wtedy jeszcze nie było mowy o muzyce współczesnej. Byłam zapraszana do orkiestry i chóru (Sinfonisches Ensemble Reinickendorf, Lichterfelder Chorkreis, Frauenchor Spandau), którymi Karol dyryguje do dziś. Jego pierwszym utworem, z którym się ujawnił, było skomponowane na ślub swojej córki *Andante*.

Przetransponował je na skrzypce i altówkę, i ten właśnie utwór oficjalnie otworzył jego repertuar współczesny. Skarbiec coraz bardziej się powiększał, aż pewnego razu Karol oznajmił, że skomponował utwór dla mnie. To był dla mnie prezent, poczułam się ogromnie wyróżniona!

Otworzyły się naraz dwie „bramki”: kompozytorska Karola Borsuka i Pani – ta wykonawcza...

Rzeczywiście, od tego momentu częściej koncertowaliśmy, tworzyliśmy programy z utworów Karola właśnie na altówkę.

Czy partycypowała Pani w procesie twórczym? To tak, jak gdyby uszyć suknię na miarę...

Karol ma taką metodę, że tworzy pewien mały motyw, następnie go rozwija we frazę, a z tej frazy kolejną i kolejną. Taka metoda puzzlowa (śmiech). Na początku pytał mnie, co myślę, czy to dobrze przyjmie się na altówce. Dyskutowaliśmy, robiliśmy burzę mózgów, czasem także się spieraliśmy, jednak ostatecznie pozwalał mi na moje korekty. Dziś nie jest to już tak potrzebne, ponieważ łapiemy swoje artystyczne i estetyczne „nitki” w mig!

Gra Pani z „oryginałów”?

Tak. Przekładam z „ołówka” na komputer (śmiech). Karol Borsuk pisze piękne, wykaligrafowane nuty, ale bardzo drobne, dlatego muszę nosić okulary (śmiech). W przepisywaniu na komputerze pomaga mi mój przyjaciel Adam Vogelsinger, skrzypek z Koszalina.

Jaki jest stopień trudności tych utworów?

Bardzo zróżnicowany. Są wirtuozowskie, jednak jest też spora liczba utworów, które z powodzeniem zagra uczeń szkoły muzycznej.

Co Pani lubi w utworach Karola Borsuka?

Karol stosuje bardzo ciekawe efekty perkusyjne. Z racji swojego wykształcenia wokalnego posiada też ogromne wyczucie frazy śpiewanej. W jego muzyce, jak i w życiu, jest wiele humoru. Lubi posyłać do słuchacza żart. Polecam miniaturowe *Akwarele*...

Ja natomiast mogę polecić całą płytę z utworami Karola Borsuka *Sounds of Expression*. To kompozycje frapujące pod względem struktury, często nostalgiczne, zabierają słuchacza w światy nieoczywiste, czasem dziwne...

Ta płyta jest dla mnie ważna też z osobistych względów. Postanowiłam zadedykować *Sounds of Expression* Jakubowi Kukiole, przyjacielowi z dzieciństwa, który odszedł tej wiosny. Rodzice Kuby, a w szczególności Pan Franciszek, założyciel jednej z pierwszych Galerii Malarstwa na Wzgórzu w Bielsku-Białej, zawsze nas wspierali i motywowali do nauki. Spędzałam w ich domu bardzo wiele godzin, czując się jak w mojej drugiej rodzinie. Państwo Kukioła prowadzili dom otwarty. Mieściła się tam galeria, gdzie artyści, tacy jak Wojciech Gawor, wystawiali swoje prace. Tam odbywały się też koncerty kameralne i jazzowe, m.in. braci Golec.

Płytę zgłosiła Pani do Global Music Awards w kategorii Płyta Roku 2026 Przekraczanie Granic. Jak to „przekraczanie granic” rozumie Pani w kontekście krążka Karola Borsuka?

Płyta zdobyła srebrny medal w 2025 roku na Global Music Awards w kategorii Classical. Myślę, że już sam ten sukces pokazuje, iż potrafi ona trafić do odbiorców ponad granicami – zarówno geograficznymi, jak i kulturowymi.

To muzyka, która łączy, a nie dzieli.

Konkurs, do którego zgłosiłam płytę Karola Borsuka, to przedsięwzięcie o dużym prestiżu, zorganizowane z ogromną starannością i szacunkiem dla twórców.

„Przekraczanie granic” odczytuję nie tylko symbolicznie, lecz także dosłownie – jako przekraczanie granicy między Polską a Niemcami. Trzeba ogromu wiary i wewnętrznej konsekwencji by tutaj, w Niemczech, nieść w świat głos naszej polskiej muzyki.

To wymagające pole i niełatwe czasy. Sam proces komponowania był w istocie przekraczaniem własnych lęków i ograniczeń. Ale o tym najlepiej opowie sam kompozytor, nikt nie zrobi tego lepiej niż on.

Jakim człowiekiem jest Karol Borsuk?

Ma polskie serce, co słyhać zresztą w twórczości. Jego ścieżka życia, filozofia mogą być wzorem, przykładem pięknej postawy życiowej. Borsuk jest człowiekiem niezwykle wytrwałym, skromnym i cierpliwym.

Dziś jest taka tendencja, by natychmiast „monetyzować” swoje umiejętności, talenty. Szczególnie ludzie młodzi mają problem z „odraczaniem gratyfikacji”.

Przykład Borsuka pokazuje, że warto czekać, że coś czasem w człowieku musi bardzo dojrzeć, by się objawić z większą mocą. Mówi często: „cieszę się z tego, co mam” i jest w tych słowach autentyczny. Takie myślenie daje oddech, wolność wewnętrzną. Karol potrafi być pięknie wdzięczny za wszystko. Wdzięczność jest dziś bardzo niedoceniana...

Ta perspektywa dojrzewania do wolności artystycznej bliska jest również Pani...

Rzeczywiście, to również moje doświadczenie. Mogę sobie pozwolić na „odpakowanie” muzyki na moich warunkach. Dopiero teraz czuję, że taki czas właśnie nadszedł. Jako młoda artystka jeździłam na konkursy i wygrywałam je. Jednak czułam, że nie do końca granie pod „krój jurorów” to moja bajka, że moja ekspresja artystyczna jest przez konkursy... „szafotowana” perfekcjonizmem. Czułam to bardziej, nie nazywałam. Kiedy wyszłam z tych ram, uwolniłam się. Coś puściło. Dziś czuję się wreszcie u siebie, ze sobą, przy sobie. To jestem ja – Joanna i moja własna sygnatura. Czasem to „error” (śmiech).

W tej wolności stworzona jest też Pani płyta z utworami Piazzoli, czyli 24 tanga na altówkę i fortepian.

Tak, też w wolności (śmiech). Bardzo długo przymierzałam się do tego projektu. Jestem w muzyce Piazzoli zakochana. Uwielbiam ten „szwung”, energię i emocjonalność folkloru. Mam stare, pożółkłe trochę, skopiowane kiedyś nuty, które co jakiś czas mnie wołały. W pewnym momencie wpadłam na tanga na skrzypce i fortepian.

Nie chciałam wykonywać tej muzyki na skrzypcach, ponieważ jest wiele wspaniałych istniejących już wykonan, więc przetransponowałam sobie te „cuda” na altówkę. No i zimą ubiegłego roku maszyna poszła w ruch. Zaprosiłam tancerzy i zorganizowałam koncert w berlińskiej kamienicy, będącej centrum kulturalnym. Wydarzenie spotkało się z wielkim uznaniem, sala pękała w szwach. Udało się

pozyskać fundusze na kolejne koncerty. I znów sukces. Pomyślałam, że czas na płytę.

Kiedy Pani słucham, mam wrażenie, że rozmawiam z osobą, która ma poczucie wielkiego obdarowywania.

Rzeczywiście. Dobrym należy się dzielić. To, co się otrzymało, trzeba oddać (cisza), przekazać dalej. Czasem jednak towarzyszy mi pewien smutek, może jakieś rozczarowanie rzeczywistością, bo to, co mogłabym jeszcze dać, nie zawsze znajduje odbiorcę. Tutaj, w Niemczech, napotykam na różne trudności wynikające z odmienności środowiska i mentalności. Bywa, że droga, którą idę, nie jest najłatwiejsza. Jednak to nie czas i miejsce na skargi.

Profesor Korcz, wybitny altowiolista z NOSPR-u, mawiał: „Trzeba znać swoje miejsce”. Kiedyś te słowa wydawały mi się ograniczające. Z czasem jednak zrozumiałam, że niosły głębszy sens – zachętę do tego, by znać siebie, swoje możliwości i swoją wartość. Ja swoją wartość znam. I to z niej czerpię siłę.

Jest Pani ciągle w ruchu, kolejne studia, kursy, zdobywanie kwalifikacji. Czy myśli Pani czasem: „przyjdzie czas, kiedy będę odcinać kupony” (śmiech)?

(śmiech). Nigdy nie wiadomo, kiedy coś się przyda, zaowocuje.

Prawdopodobnie finansowo nigdy to mi się „nie złoży”, nie będę odcinać kuponów.

(cisza). Tylko zastanawiam się, co jest moim „kuponem”, kapitałem?...
(cisza).

Wszystko, co widzieliśmy, czego doświadczyliśmy, przeżyliśmy, to jest ten kupon... On ma wartość może nieprzekładalną na pieniądze, tylko jest wartością samą w sobie. To cała JA. Jeśli mogę być wartościowa dla świata, to to jest właśnie mój KUPON. I to jest mój sposób na życie.

Jeszcze ważna rzecz: często owoce bezinteresowności smakują najlepiej. Kiedy rozpoczęła się wojna w Ukrainie, zorganizowałam wiele koncertów benefitowych. Oprócz artystów, których poprosiłam, zgłaszały się też inne osoby,

tak po prostu, z potrzeby serca. Zebraliśmy dużą sumę pieniędzy na Niemiecki Czerwony Krzyż. Takie akcje dodają mi też skrzydeł, budują mnie jako człowieka.

Promuje Pani jeszcze polską muzykę...

Próbuję (śmiech). Jestem w stałym kontakcie z wydawnictwem muzycznym z Gdyni Eufonium, propagującym polskich kompozytorów, których utwory nie goszczą często na polskich scenach. Miałam przyjemność redagowania nut *Duety na flet i altówkę op. 24 i 25 Józefa Kaczkowskiego*, wykonałyśmy nawet te utwory z Cornelią Gehlmann-Dincą podczas kilku koncertów.

W 2024 roku zaprezentowałyśmy je także 1 września na placu przed Bundestagiem. Pukam cały czas do drzwi Instytutu Polskiego w Berlinie w sprawie zorganizowania koncertu z gotowym programem. Niestety do dziś nie mam odpowiedzi.

Zmuszam moją przyjaciółkę – flecistkę Cornelię Gehlmann-Dincę do wspólnego koncertowania. Cornelia troszkę nawet mówi po polsku. Czy to nie promocja? (śmiech)

Jest Pani również pedagogiem specjalnym. To też dar serca. I pewnie bardzo trudna praca...

W jednej ze szkół, w których uczę, dzieci są rzeczywiście bardzo trudne, często odrzucone, niekochane. Praca z nimi jest wyczerpująca. Ale... ja zawsze chciałam uczyć, więc na własne życzenie te trudy znoszę. Bo owoce tej pracy też dodają mi skrzydeł, dają energię i satysfakcję. Pragnę dzielić się swoją wrażliwością. To powołanie. Chciałbym tworzyć dla tych dzieci taką przestrzeń, by uwierzyły w swoje siły, zasoby, żeby mogły zanurkować i poczuć się jak ryba w wodzie!

Czy muzyka pomaga Pani w inkluzywnych kontekstach?

(cisza) Opiekuję się pewnym tureckim uczniem, bardzo, bardzo trudnym, który nie mówi. Ostatnio miałam taką myśl, żeby mu śpiewać. Być z nim i śpiewać

cały czas. Nie liczyłam na wiele. Chciałam tylko, by się odrobinę otworzył, jakkolwiek... I stało się. On nadal nie mówi, jednak kiedy śpiewam, zaczynają wylewać się z niego słowa¹⁰⁸...

¹⁰⁸ *Joanna Filus-Olenkiewicz: Otwieram muzykę* (wywiad), Presto Portal, <https://prestoportal.pl/joanna-filus-olenkiewicz-otwieram-muzyke>, dostęp: 23.03.2026.

7.8.1.4.1. Recenzja Łukasza Dębowskiego

Polska Płyta / Polska Muzyka

<https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/08/01/joanna-filus-olenkiewicz-sounds-of-expression-recenzja/>

Recenzja o tytule *Joanna Filuś-Olenkiewicz – „Sounds of Expression”*, opublikowana na portalu Polska Płyta / Polska Muzyka, przedstawia ogólne wrażenia z odsłuchu albumu, omawia rolę interpretacyjną artystki, wskazuje na najistotniejsze fragmenty repertuaru (utwory solowe, kameralne, eksperymentalne) oraz podkreśla walory ekspresyjne i barwne opracowań Karola Borsuka w wykonaniu Joanny Filuś-Olenkiewicz.

Sounds of Expression to tytuł albumu skrzypaczki i altowiolistki Joanny Filuś-Olenkiewicz (JFO), zawierającego opracowania współczesnych kompozycji Karola Borsuka. Poniżej można znaleźć naszą recenzję tego projektu.

Recenzja płyty *Sounds of Expression* – Joanna Filuś-Olenkiewicz (Opus Series¹⁰⁹, 2025).

Spotkanie to wyjątkowe, ponieważ zapoczątkowało projekt, który znalazł swoje zwieńczenie na albumie *Sounds of Expression*. Kilka lat temu skrzypaczka i altowiolistka Joanna Filuś-Olenkiewicz spotkała na swojej muzycznej drodze kompozytora Karola Borsuka. Postać nietuzinkową, potrafiącą opierać własną twórczość na szerokich motywach artystycznych i prezentować różnorodne spojrzenia na formę kompozycji – nie tylko dedykowanych sekcji instrumentów smyczkowych, choć to one zajmują tu miejsce nadrzędne i znajdują swoje solidne uzasadnienie. Najważniejszą wartością przedsięwzięcia jest umiejętność uchwycenia nienachalnej ekspresji w wielobarwnych utworach, które w interpretacji artystki zyskują niepowtarzalny, często głęboko emocjonalny wymiar.

Muzyka skrzypcowa przeszła długą ewolucję — od barokowych sonat i partii solowych (Bach, Biber), przez klasyczne koncerty (Mozart, Beethoven),

¹⁰⁹ *Joanna Filus-Olenkiewicz*, Opus Series, https://opus-series.com/pl/artysci/joanna_filus_olenkiewicz, dostęp: 23.03.2026.

romantyczne poematy (Brahms, Tchaikovsky), aż po współczesne eksperymenty z mikrotonalnością czy preparacją instrumentu. Oczywiście, w tych przykładach chodzi o kompozytorski wkład do idiomu skrzypcowego, a nie o wykonawstwo.

Gdzie można umiejscowić dokonania Karola Borsuka w przekazie Joanny Filuś-Olenkiewicz? To niełatwe zadanie, ponieważ szerokie spektrum jego dokonań nie definiuje muzyki w jeden sposób. Umiejętności samej skrzypaczki dają jednak możliwość pełnego uchwycenia i zademonstrowania tej różnorodności. Zaprezentowane kompozycje często eksplorują napięcia między sacrum a głęboką refleksją osobistą, unikając przy tym popadania w patos. Ten indywidualny pierwiastek przekłada się na ostateczny odbiór całości, oddając unikatową sytuację artystyczną, która zyskuje na swoim niestandardowym przekazie.

Album składa się z kilku części. Pierwszą stanowią solowe formy – nieprzesadnie ornamentowane, lecz w pełni ukazujące wyjątkowość kompozycyjną niebanalnie rozpisanych propozycji, w których odnajdujemy intymne akcenty wynikające z faktycznej uczuciowości altowiolistki. Kolejny rozdział to utwory kameralne wykonywane w duecie z Cornelią Gehlmann-Dinca, gdzie zachwyca wzajemne zrozumienie podejmowanych tematów, ukazujących ich faktyczny charakter – m.in. subtelnie, z wyczuciem, a także finezją rozpisane *Miniature 1–3*. Jeszcze inną propozycją jest *Fantasy* (skomponowana specjalnie dla Joanny na altówkę, chór i orkiestrę).

Twórczyni nie bała się więc odejść od schematycznych rozwiązań, odważnie wprowadzając własne, często bardzo osobiste elementy, wzbogacając ideę tego przedsięwzięcia. W eksperymentalnym utworze *Mosaic* usłyszymy nawet wokół, a niektóre motywy doczekały się transkrypcji na altówkę (intrygujący *April*). Odwaga w kreowaniu pewnej rzeczywistości jest nieodzownym i ważnym ogniwem tego autentycznego w każdym calu projektu. Nie zabrakło w nim także miejsca na refleksję, a nawet subtelne odrealnienie, co pokazuje siłę oddziaływania tej muzyki na wyobraźnię słuchacza (*Remembrance*).

Album *Sounds of Expression* w wykonaniu Joanny Filuś-Olenkiewicz (niekiedy w duecie z Cornelią Gehlmann-Dinca) stanowi pierwsze tak całościowe fonograficzne opracowanie współczesnej muzyki Karola Borsuka – wprowadza jego dzieła w sferę świadomego, rozmaitego dialogu, a jednocześnie podkreśla ich emocjonalną wymowę i kolorystyczną wyrazistość. Dzięki temu

projektowi i wskazanej odśłonie twórczość kompozytora zyskała wreszcie miejsce w dyskursie interpretacyjnym – różnice dynamiczne, barwne niuanse i emocjonalna narracja są tu dopracowane w najdrobniejszych szczegółach. Możemy się w nich zatracić bez umiaru – w końcu to ponad godzina nieszablonowych rozwiązań muzycznych, szerokich pasaży harmoniczných, wyrafinowanych artykulacji, a także dyskretnie podanych detali. Wydaje się wręcz, że ta płyta musiała powstać właśnie w takiej formule, gdzie dyskurs prezencyjny nigdy nie został utracony.

Łukasz Dębowski

7.8.1.4.2. Recenzja Polska Płyta / Polska Muzyka

18 LIPCA 2025

Joanna Filuś-Olenkiewicz prezentuje album *Sounds of Expression*

<https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/07/18/joanna-Filuś-olenkiewicz-prezentuje-album-sounds-of-expression/>

*Sounds of Expression*¹¹⁰ to tytuł albumu skrzypaczki i altowiolistki Joanny Filuś-Olenkiewicz¹¹¹ (JFO), zawierającego opracowania współczesnych kompozycji Karola Borsuka. Płyta ukazała się nakładem Opus Series.

Sounds of Expression to wyjątkowy projekt, którego sercem jest współczesna twórczość Karola Borsuka – polskiego kompozytora, dyrygenta i skrzypka od lat tworzącego w Berlinie. To pierwsze tak kompleksowe fonograficzne opracowanie jego muzyki – powstałe z inicjatywy i pasji Joanny Filuś-Olenkiewicz (JFO) – altowiolistki, interpretatorki muzyki współczesnej i producentki tego albumu.

To ona jako pierwsza postanowiła zarejestrować i wydać wybór utworów tego niedocenianego twórcy, podejmując się nie tylko ich wykonania, ale też całościowej koncepcji artystycznej – od doboru repertuaru, przez proces nagrań, aż po warstwę graficzną i wydawniczą.

W nagraniach towarzyszy jej Cornelia Gehlmann-Dinca – flecistka i kameralistka, z którą JFO tworzy wyjątkowo zgrany duet. Ich wspólna interpretacja muzyki Borsuka wprowadza słuchacza w świat emocji, ekspresji i subtelnych kontrastów.

Płyta zawiera utwory solowe i kameralne, które ukazują różnorodne odcienie stylu kompozytora – od neoklasycznych struktur, przez elementy liryczne i medytacyjne, aż po emocjonalne napięcia z pogranicza ekspresjonizmu.

¹¹⁰ Joanna Filus-Olenkiewicz, Boomplay, <https://www.boomplay.com/artists/111779215>, dostęp: 23.03.2026.

¹¹¹ Joanna Filus-Olenkiewicz, SoundCloud, <https://soundcloud.com/joannafilus-olenkiewicz>, dostęp: 23.03.2026.

Znajdujemy tu zarówno wyciszenie, jak i dramatyzm; intelektualny ład, ale i wewnętrzną wolność dźwięku.

Karol Borsuk (ur. 1949 w Łukowie) to artysta o szerokim spektrum aktywności. Studiował na Wydziale Muzycznym UMCS w Lublinie, gdzie prowadził również działalność dydaktyczną i chóralną. Od lat 80. mieszka i tworzy w Berlinie, gdzie pracuje jako pedagog, dyrygent i kompozytor. Jego utwory wykonywane były m.in. w Polsce, Niemczech, Norwegii, Szwecji, Rosji i Ekwadorze. Od 2001 roku intensywnie komponuje – tworząc dzieła na chór, orkiestrę, zespoły kameralne i instrumenty solo.

Album *Sounds of Expression* to nie tylko prezentacja muzyki – to osobista podróż, artystyczny gest, w którym dźwięk staje się narzędziem komunikacji i emocjonalnego wyrazu.

„Nie interpretuję tej muzyki. Ja ją otwieram – wyciągam z niej to, co sama czuję i co – mam nadzieję – może poczuć słuchacz. To jest sound of expression – dźwięk ekspresji, ale i wyrażenie dźwiękiem” – Joanna Filuś-Olenkiewicz.

Joanna Filuś-Olenkiewicz urodzona w Bielsku-Białej, mieszka w Berlinie od 2010 roku. Jako pasjonatka muzyki pracuje jako skrzypaczka i altowiolistka, jest laureatką jako solistka oraz kameralistka (Duo de Soleil) wielu międzynarodowych konkursów muzycznych.

Absolwentka Akademii Muzycznej w Katowicach, Krakowie, Gdańsku oraz Uniwersytetu Szczecińskiego w Polsce, Universität der Künste w Grazu, Austria oraz Hochschule für Musik und Theater w Rostocku oraz Universität w Poczdamie.

Stypendium Prezydenta Miasta Bielska-Białej w 2000 r., Kalifornijskiego Uniwersytetu Południowego w Los Angeles w 2001 r. oraz stowarzyszenia artystów ZAiKS w Warszawie w 2021 r. Występowała jako koncertmistrz i tuttistka z wieloma różnymi orkiestrami (m.in. z Staatstheater Kassel, Radio – Sinfonieorchester Berlin, Staatstheater Oldenburg, Sinfonieorchester Münster, Philharmonisches Orchester Freiburg, Hofer Symphoniker, Thüringer Symphoniker Saalfeld-Rudolstadt, Berliner Symphoniker, Philharmonisches

Orchester Wernigerode, Narodowa Orkiestra Polskiego Radia w Katowicach). Koncertuje również jako kameralistka i solistka.

Brała udział w wielu nagraniach radiowych, m.in. z Narodową Orkiestrą Polskiego Radia w Katowicach, Berlińską Orkiestrą Radiową oraz uczestniczyła w licznych światowych trasach koncertowych. Joanna Filus-Olenkiewicz jest docentką altówki na kursie Young Talent w Toyohashi w Japonii. Od 2012 roku jest ściśle związana ze szkołą muzyczną w Reinickendorf w Berlinie, gdzie prowadzi klasę skrzypiec i altówki.

Od kilku lat współpracuje z kompozytorem Karolem Borsukiem¹¹², twórcą muzyki współczesnej. Jego utwory prawykonuje i rozpowszechnia poprzez nagrania i publiczne wykonania oraz publikacje muzyczne. Jako członkini Internationale Beethoven Gesellschaft Berlin, Joanna aktywnie pracuje na rzecz organizowanego przez IBG konkursu Young Ludwig Young Music Competition.

Joanna jest także aktywnym członkiem towarzystwa Europejskie Forum Muzyki Polskiej w Berlinie. Artystka organizuje projekty i koncerty muzyczne¹¹³, zapraszając do współpracy różnych artystów pod nazwą Filus Music Moments.

Ponadto zajmuje się edukacją specjalną dla osób z upośledzeniem umysłowym i wzroku oraz pomaga w rozwiązywaniu konfliktów jako mediator i trenerka komunikacji – w Bussines Trends Academy w Berlinie¹¹⁴.

¹¹² Karol Borsuk – *Sounds of Expression* (playlist), YouTube, https://www.youtube.com/playlist?list=OLAK5uy_ka9eOa4bIXIY0T_4qLokcNOM9lxjqt5Sw, dostęp: 23.03.2026.

¹¹³ *Bunter Teller mit Musik*, Deutsch-Polnische Nachrichten, <https://deutsch-polnische-nachrichten.eu/2024/06/11/bunter-teller-mit-musik/>, dostęp: 23.03.2026.

¹¹⁴ Joanna Filus-Olenkiewicz prezentuje album *Sounds of Expression*, Polska Płyta – Polska Muzyka, <https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/07/18/joanna-filus-olenkiewicz-prezentuje-album-sounds-of-expression/>, dostęp: 23.03.2026.

7.8.1.4.3. Wywiad Polska Płyta / Polska Muzyka

„Mam wrażenie, że lewituję w dźwiękach, które wydobywa mój instrument” – Joanna Filuś-Olenkiewicz¹¹⁵ (wywiad)

Sounds of Expression to tytuł albumu skrzypaczki i altowiolistki **Joanny Filuś-Olenkiewicz (JFO)**, zawierającego opracowania współczesnych kompozycji **Karola Borsuka**.

Więcej o tym wyjątkowym projekcie można dowiedzieć się z naszego wywiadu z artystką.

Płyta *Sounds of Expression* prezentuje twórczość Karola Borsuka – co szczególnie przyciągnęło pani uwagę w jego utworach i dlaczego zdecydowała się je pani właśnie teraz nagrać?

Twórczość Karola Borsuka urzekła mnie swoją szczerością, różnorodnością i odwagą w poszukiwaniu własnego języka muzycznego. Jego utwory są głęboko emocjonalne, a jednocześnie intelektualnie wyrafinowane. Moja uwaga zwróciła się ku Karolowi w 2010 roku, kiedy poznaliśmy się w Szkole Muzycznej w Reinickendorf w Berlinie, gdzie zostałam zatrudniona jako nauczycielka skrzypiec i altówki. Karol Borsuk pełnił wówczas funkcję dyrektora sekcji instrumentów smyczkowych i zaproponował mi współpracę przy swoich projektach muzycznych z chórem i orkiestrą, które z powodzeniem prowadzi do dziś.

Tak narodziła się między nami przyjaźń i zaufanie, a wraz z nimi – kompozycje dedykowane mojej osobie. Z czasem repertuar utworów znacznie się rozrósł, a we mnie dojrzała potrzeba podzielenia się tą niezwykłą muzyką ze światem. Decyzja o nagraniu płyty wynikała z wewnętrznej potrzeby wyrażenia mojego artystycznego głosu poprzez dzieła, które mnie poruszają i inspirują. Chciałam również zwrócić uwagę na twórczość kompozytora, który, moim

¹¹⁵ Joanna Filus-Olenkiewicz: *Mam wrażenie, że lewituję w dźwiękach...* (wywiad), Polska Płyta – Polska Muzyka, <https://polskaplyta-polskamuzyka.pl/2025/07/28/mam-wrazenie-ze-lewituje-w-dzwiekach-ktore-wydobywa-moj-instrument-joanna-filus-olenkiewicz-wywiad/>, dostęp: 23.03.2026.

zdaniem, zasługuje na znacznie szersze uznanie. Obecnie pracuję nad doktoratem poświęconym właśnie tej twórczości na jednej z akademii muzycznych w Polsce, a płyta została wydana w szczególności z tej okazji.

Na albumie znajdują się zarówno utwory solowe, jak i kameralne (w duetach z Cornelią Gehlmann-Dincą) – jak dobierała pani repertuar, żeby ukazać zarówno różnorodność stylu Borsuka, jak i własną wizję?

Dobór repertuaru był procesem zarówno intuicyjnym, jak i głęboko przemyślanym. Zależało mi na tym, aby ukazać pełne spektrum stylów Karola Borsuka – od form neoklasycznych po bardziej eksperymentalne, ekspresyjne kompozycje. Chciałam, by słuchacz mógł doświadczyć jego języka muzycznego w całej różnorodności, a jednocześnie – by muzyka ta była nośnikiem mojej własnej artystycznej wypowiedzi.

Utwory kameralne, wykonywane w duecie z Cornelią Gehlmann-Dincą, z którą tworzę od kilku lat zespół Duo de Soleil, dały mi możliwość muzycznego dialogu i wspólnego poszukiwania sensu dźwięków. Z kolei formy solowe stały się dla mnie intymnym polem wyrazu własnych emocji i interpretacji.

Każdy utwór zawarty na płycie ma swoją osobną historię powstania – opowiada przeżycia, emocje, wrażenia, a czasem również troski samego kompozytora. Wiele z nich zrodziło się z inspiracji podróżami do nieznanych wcześniej miejsc, takich jak Kolding czy Odessa. Niektóre utwory solowe na skrzypce, jak *Wolke 7* (*Chmura 7*) czy *April*, przetransponowałam na altówkę – chciałam nadać im głębsze, cieplejsze brzmienie, które według mnie lepiej oddaje ich nastrojowość i poetycki charakter.

Szczególne miejsce na płycie zajmuje utwór skomponowany specjalnie dla mnie – na altówkę, chór i orkiestrę. Jego prawykonanie odbyło się w czerwcu 2014 roku w Międzyzdrojach z Filharmonią Koszalińską pod batutą samego kompozytora. Na płycie utwór ten zamyka cały program – traktuję go jako osobistą perełkę. Szczególnie porusza mnie muzyczny dialog altówki z chórem i orkiestrą – to niezwykle ciekawa, emocjonalnie gęsta kompozycja. W nagraniu wziął udział Chór Akademii Morskiej w Szczecinie pod dyrekcją Sylwii Fabiańczyk-Makuch, co dodało całości wyjątkowego charakteru i głębi.

Jako producentka i wykonawczyni była pani kluczową postacią w procesie realizacji – jakie były największe wyzwania związane z łączeniem tych dwóch ról?

Największym wyzwaniem było zachowanie równowagi między dystansem producenckim a głębokim zanurzeniem się w muzykę jako wykonawczyni. Musiałam być jednocześnie precyzyjna, decyzyjna i emocjonalnie otwarta. Czasami trudno było przełączyć się z roli organizatorki na rolę artystki – ale z perspektywy czasu uważam, że ta dwoistość dała mi większą kontrolę nad ostatecznym kształtem płyty.

Proces realizacji to nie tylko ćwiczenie materiału nutowego, spotkania i rozmowy z kompozytorem, ale także wizja tego, jak dzieło ma powstać jako całość. To niezwykle inspirujący proces, który zasługuje na szczególną uwagę. Nie można zapominać o twórcach, którzy na pierwszy rzut oka są niewidoczni na płycie, a bez których nie mogłoby dojść do tego przysłowiowego „dopięcia guzika”. Mam tu na myśli realizatorów dźwięku i techników muzycznych – ich wkład jest nieoceniony i zasługuje na pełne uznanie.

Co w szerszym wymiarze jest według pani największą wartością albumu *Sounds of Expression*?

Największą wartością tego albumu jest dla mnie jego szczerość i wolność ekspresji. To płyta, która nie ucieka od emocji, ale również nie boi się ciszy i refleksji. Mam nadzieję, że słuchacz poczuje, że dźwięk nie jest tylko materią, ale także przestrzenią do osobistego spotkania – zarówno z kompozytorem, jak i z wykonawcą.

W szerszym wymiarze uważam, że ta muzyka zasługuje na to, by wyjść na światło dzienne – by dotarła do szerszego grona odbiorców, a także zainspirowała muzyków-wykonawców i pedagogów do sięgnięcia po ten materiał. To również zaproszenie do autentyczności, do bycia sobą mimo braku doskonałości. Wierzę, że ten album może być także głosem zachęty dla młodych twórców – do podejmowania samodzielnych kroków i odwagi w muzycznej kreacji.

***Sounds of Expression* to, jak pani mówi, „osobista podróż, artystyczny gest”. W jaki sposób starała się pani zaprzyjaźnić z tymi kompozycjami, by stały się pani osobistym i tak emocjonalnym wyrazem twórczym? Czy wiele czasu zabrało pani przygotowanie tego materiału?**

Praca nad tym materiałem była dla mnie formą wewnętrzną pracy – nie tylko muzycznej, ale i duchowej. To proces, który dojrzewał we mnie przez wiele lat. Zbieranie repertuaru, czekanie na nowe kompozycje, rozmowy z kompozytorem, pierwsze wykonania koncertowe – wszystko to tworzyło grunt pod późniejszą, intensywną pracę artystyczną. Początkowo utwory te pojawiały się w ramach różnorodnych programów koncertowych, wplecione w szerszy kontekst. Z czasem jednak ich siła i znaczenie sprawiły, że zaczęły tworzyć osobne wieczory koncertowe / muzyczne spotkania – w pełni poświęcone życiu i twórczości tego kompozytora. Kiedy nadszedł moment nagrania płyty, spędziłam wiele miesięcy z każdym z utworów, słuchając ich nie tylko uchem, ale i sercem. Niektóre z nich stawały się częścią mojej codzienności – grałam je w ciszy, w zadumie, w chwilach wzruszenia i refleksji. Dzięki temu długiemu, stopniowemu procesowi, który trwał latami, a w ostatnim etapie nabrał szczególnej intensywności, płyta *Sounds of Expression* stała się dla mnie niezwykle osobistym, emocjonalnym wyrazem twórczym.

W zapowiedziach wspominała pani, że „dźwięk staje się narzędziem komunikacji i emocjonalnego wyrazu” – czy mogłaby pani opowiedzieć o jakimś momencie podczas nagrań, który najlepiej odzwierciedla to założenie?

Był taki moment podczas nagrania jednej z miniatur, kiedy przestałam „grać” w tradycyjnym sensie. Zamiast tego zaczęłam mówić dźwiękiem. Wtedy muzyka przestała być tylko strukturą, zapisem nutowym – stała się czystym przekazem emocji.

Kompozytor, z którym pracuję, posługuje się bardzo różnorodnymi technikami wykonawczymi, by osiągnąć określone efekty dźwiękowe i poruszyć w słuchaczu coś głębokiego. Pojawiają się elementy perkusyjne, jak *tremolo* na korpusie instrumentu, *pizzicato* – czyli szarpanie struny palcem – czy nawet

wykorzystanie ludzkiego głosu: czasem jako akompaniament, innym razem jako główny środek wyrazu w formie recytacji.

Podczas nagrań ogromne znaczenie miała również atmosfera – akustyka sali, światło, obecność bliskich mi osób na scenie lub w jej pobliżu. Emocje, które od nich płynęły, bardzo silnie na mnie oddziaływały. W takich chwilach rzeczywistość zaczyna się zacierać – tracę poczucie czasu i miejsca. Mam wrażenie, że unoszę się, że lewituję w dźwiękach, które wydobywa mój instrument. W takich momentach staję się z nim jednością – a dźwięk staje się prawdziwym językiem emocji.

Album jest bogaty w kontrasty – od neoklasycznych struktur po ekspresyjne napięcia. Który utwór wyjątkowo dobrze oddaje tę różnorodność? A może jakiś moment tej płyty jest pani szczególnie bliski?

Bardzo bliski jest mi utwór *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę* – z jednej strony pełen wewnętrznego światła i delikatności, z drugiej – niespokojny, pulsujący napięciem i wyrazistym charakterem. Dla mnie to muzyczny obraz człowieka – złożonego, nieoczywistego, pełnego sprzeczności. Właśnie ta ambiwalencja czyni tę płytę tak bogatą i wielowymiarową.

Drugim utworem, który jest mi szczególnie bliski, są *3 Miniatury na flet i altówkę*, które prawykonałyśmy wspólnie z Cornelią w Konzerthaus w Berlinie 3 września 2022 roku. Za to wykonanie zostałyśmy wielokrotnie nagrodzone w różnych międzynarodowych konkursach muzycznych.

Co chciałaby pani, aby słuchacz poczuł lub odkrył w sobie, obcując z tymi kompozycjami?

Chciałabym, aby słuchacz znalazł w tych dźwiękach przestrzeń dla siebie – czy to spokój, czy poruszenie, czy pytania. Ta muzyka nie daje jednoznacznych odpowiedzi – ona zaprasza do spotkania, do refleksji, do wsłuchania się w siebie i w świat, który często brzmi ciszej, niż myślimy.

Płyta *Sounds of Expression* ukazała się dzięki Requiem Records/Opus Series – jak wyglądała współpraca z wytwórnią w zakresie oprawy graficznej, promocji i publikacji tak niszowego repertuaru?

Współpraca z Requiem Records była bardzo twórcza i inspirująca. Otrzymałam dużą swobodę artystyczną, a jednocześnie cenne wsparcie w kwestiach technicznych i promocyjnych. Oprawa graficzna powstała we współpracy z utalentowanym Łukaszem Pawlakiem, który od lat zajmuje się promocją polskiej muzyki niszowej. Poza grafiką i promocją, Łukasz organizuje również koncerty swoich różnorodnych artystów w Warszawie.

Do końca czerwca 2025 roku koncerty odbywały się w przestrzeni DomPolski, natomiast obecnie Łukasz jest na etapie poszukiwania nowego artystycznego lokum, w którym – mam nadzieję – będę mogła wystąpić i zaprezentować mój projekt *Sounds of Expression*. Już teraz cieszę się na myśl o nowej, inspirującej przestrzeni oraz dalszym rozwoju Requiem Records, a co za tym idzie – także wszystkich niesamowitych artystów, którzy pojawią się na tej tak ważnej warszawskiej scenie.

Jakie są pani dalsze plany artystyczne związane z albumem *Sounds of Expression*? Czy będzie możliwe usłyszenie tego repertuaru w takiej odsłonie podczas koncertów?

Zdecydowanie tak – planuję serię koncertów z tym repertuarem, zarówno w formie solowej, jak i kameralnej. Chciałabym, aby te utwory żyły także poza studiem – w salach koncertowych, galeriach, a może nawet w mniej oczywistych przestrzeniach. Mam również w planach kontynuację projektu, z nowymi kompozycjami i artystami, z którymi czuję artystyczną więź.

Tak jak już wspomniałam, czekam na zaproszenie na koncert od Requiem Records w nowym artystycznym lokum w Warszawie.

Od kilku lat zajmuję się także promocją i wykonawstwem utworów Karola Borsuka. Koncerty z jego muzyką odbywały się głównie w Berlinie, ale także w Międzyzdrojach, Göteborgu, Żywcu oraz Bielsku-Białej – moim rodzinnym mieście, gdzie mam przywilej regularnie występować na scenie Bielskiej Galerii na Wzgórzu u pana Franciszka Kukioły.

Moim celem jest stopniowe osvajanie publiczności z muzyką XXI wieku – poprzez wplatanie jej, w małych dawkach, w programy koncertów obejmujące dzieła twórców innych epok. Cieszę się z każdej propozycji i z każdego występu z tym wyjątkowym, polskim repertuarem.

7.8.1.5. Recenzja Roberta Majewskiego *W kulturalny sposób*¹¹⁶

Album *Sounds of Expression* Joanny Filuś-Olenkiewicz jest przedsięwzięciem, które wyrasta z głębokiej, wieloletniej relacji artystycznej między wykonawczynią a kompozytorem. Rejestrując muzykę Karola Borsuka – twórcy o szerokim spektrum stylistycznym i wciąż niedostatecznie obecnego w obiegu fonograficznym – altowiolistka podejmuje się zadania nie tylko interpretacyjnego, lecz także dokumentacyjnego i kuratorskiego. To pierwsze tak kompleksowe opracowanie jego twórczości, zrealizowane z inicjatywy samej artystki, która odpowiadała za koncepcję całości – od doboru utworów po finalny kształt wydawnictwa.

Najbardziej uderzającą cechą tej ponadgodzinnej propozycji jest jednorodność ekspresyjna przy jednoczesnym bogactwie idiomów. Borsuk porusza się między neoklasyczną klarownością formy, medytacyjną lirycznością a napięciem o wyrażnie ekspresjonistycznym rodowodzie. W takim kontekście szczególnego znaczenia nabiera rola interpretatorów, których wrażliwość na detal, umiejętność kształtowania napięcia oraz konsekwencja w prowadzeniu formy pozwalają wydobyć z materiału jego ekspresyjny potencjał i nadać całości wyraźny profil artystyczny. Filuś-Olenkiewicz intuicyjnie odczytuje tę wielowarstwowość, unikając zarówno nadinterpretacji, jak i emocjonalnej neutralności.

Partie solowe stanowią rdzeń dramaturgiczny albumu. Miniatury na altówkę odsłaniają instrument w jego najbardziej idiomatycznym wymiarze: ciemne, nasycone alikwotami brzmienie prowadzone jest z długim oddechem frazy, a artykulacja – precyzyjna, lecz nienarzucająca się – pozwala wybrzmieć subtelnym napięciom harmonicznym. Filuś-Olenkiewicz unika ornamentacyjnej nadmiarowości; zamiast tego proponuje skupienie, intymność i wycucie mikrodramaturgii. W takich utworach jak *Remembrance* czy *April* szczególnie wyraźnie odczuwalna jest zdolność wykonawczyni do budowania przestrzeni emocjonalnej bez uciekania się do patosu – napięcie rozwija się tu organicznie, jakby z samej materii dźwięku.

¹¹⁶ Joanna Filus-Olenkiewicz interpretuje muzykę Karola Borsuka, W Kulturalny Sposób, <https://wkulturalnysposob.com/2026/02/19/joanna-filus-olenkiewicz-interpretuje-muzyke-karola-borsuka/>, dostęp: 23.03.2026.

Rozszerzenie perspektywy przynoszą kompozycje kameralne, nagrane z flecistką Cornelią Gehlmann-Dincą. Ich wspólna gra wyróżnia się jednorodnością intonacyjną i wyczuciem wspólnego czasu – fraza zdaje się powstawać w jednym oddechu, a relacje barwowe między instrumentami są modelowane z kameralistyczną subtelnością. W *3 Miniatures* czy *Mosaic* uwagę zwraca nie tylko precyzja współbrzmień, lecz także umiejętność różnicowania charakterów – od kontemplacyjnej przezroczystości po bardziej złożone, wielowarstwowe faktury.

Na osobne podkreślenie zasługuje dramaturgiczna rozpiętość programu. Obok form kameralnych pojawia się rozbudowana *Fantasy* na altówkę, chór i orkiestrę. Chór Politechniki Morskiej w Szczecinie, prowadzony przez Sylwię Fabiańczyk-Makuch, oraz Orkiestra Filharmonii Koszalińskiej im. Stanisława Moniuszki pod dyrekcją Jacka Kujawskiego realizują swoje partie z dbałością o dyscyplinę zespołową i klarowność planów brzmieniowych.

Należy też wspomnieć o utworach eksplorujących mniej oczywiste środki wyrazu, jak elementy wokalne (te akurat podobały mi się najmniej) czy transkrypcyjne przekształcenia materiału. Całość układa się w narrację, w której kolejne ogniwa nie konkurują ze sobą stylistycznie, lecz odsłaniają różne aspekty muzycznego świata Karola Borsuka.

Joanna Filuś-Olenkiewicz operuje we wszystkich nagraniach szeroką skalą dynamiczną, a używane przez nią środki muzycznego wyrazu pozostają proporcjonalne do materii utworu. Kolorystyka dźwięku jest starannie modelowana, vibrato zróżnicowane, a prowadzenie smyczka pozwala uzyskać bogaty wachlarz faktur. W rezultacie słuchacz otrzymuje przekonującą narrację emocjonalną, w której każdy niuans ma swoje uzasadnienie.

Robert Majewski

7.9. Lista koncertów poświęconych muzyce Karola Borsuka

17 czerwca 2017 roku w berlińskiej dzielnicy Marzahn, w ramach Open-Air Chorkonzert w Renaissance-Garten na Międzynarodowej Wystawie Ogrodniczej IGA / Gärten der Welt odbyło się prawykonanie *Fantazji* na altówkę solo z towarzyszeniem chóru i orkiestry Karola Borsuka. Wystąpili Frauenchor oraz Reinickendorfer Ensemble pod dyрекcją kompozytora, a partię altówki wykonała Joanna Filuś-Olenkiewicz.

30 czerwca 2017 roku w Międzyzdrojach w Międzynarodowym Domu Kultury odbył się koncert z *Fantazją* na altówkę solo z towarzyszeniem chóru i orkiestry Karola Borsuka. Utwór został wykonany z udziałem Filharmonii Koszalińskiej pod batutą samego kompozytora oraz berlińskiego chóru Lichterfeld, którym Borsuk na co dzień dyryguje.

https://miedzyzdroje.pl/pliki/miedzyzdroje/pliki/informator_samorzadowy/2017biuletyn6www.pdf

10 grudnia 2017 roku w ramach świątecznego koncertu w berlińskim Kościele St. Nikolai wystąpił Frauenchor Spandau oraz Sinfonisches Ensemble Reinickendorf pod dyрекcją Karola Borsuka w ramach Weihnachtskonzert. W programie znalazły się m.in.:

- Karol Borsuk – *Fantasie für Bratsche, Chor und Orchester*
- Karol Borsuk – *Ave Maria*
- Leo Delibes – *Messe brève*
- Franz Stolzenwald – *Weihnachtslieder für Sopran, Chor und Orchester*
- Weihenachtliche Orgelmusik

Solistami byli:

- Joanna Petryka-Wawrowska – sopran
- Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka
- prof. Bogdan Narloch – organy

Koncert połączył klasyczny repertuar z utworami współczesnymi i świątecznymi, podkreślając rolę chóru i orkiestry w interpretacji muzyki Karola Borsuka.

<https://www.sinfonisches-ensemble-reinickendorf.de/konzerte/>

24 lutego 2018 roku odbył się koncert w Evangeliumskirche w Berlinie, w dzielnicy Reinickendorf, gdzie zaprezentowano muzykę Karola Borsuka oraz Wolfganga Amadeusza Mozarta. W programie znalazły się:

- Karol Borsuk – *Misdroy – Fantasie für Viola, Chor und Orchester*
- Karol Borsuk / K. Dedecius – *Lied „Übersetzen“* (Uraufführung)
- W.A. Mozart – *Sinfonie C-Dur Nr 34, KV 338*

Wystąpili:

- Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka
- Joanna Petryka-Wawrowska – sopran
- Natalija Nikolayeva – fortepian
- Christina Farnold – recytacja
- dr. Ilona Czechowska – wprowadzenie

Chór i orkiestra pozostali ci sami co w koncercie grudniowym – Frauenchor Spandau oraz Sinfonisches Ensemble Reinickendorf, pod dyrekcją Karola Borsuka.

Koncert połączył premierowe wykonania współczesnych utworów Borsuka z klasyką Mozarta, wprowadzając słuchaczy w różnorodne światy muzyczne, od muzyki chóralnej i orkiestrowej po solowe partie altówki i recytację.

9 grudnia 2018 roku w berlińskim kościele Nathanael Kirche Friedenau odbył się świąteczny koncert pod tytułem *Ave Maria – Weihnachtskonzert*. W programie znalazły się zarówno klasyczne, jak i współczesne utwory, a część z nich była przeznaczona do wspólnego śpiewania.

Wystąpili:

- Chór: Lichterfelder Chorkreis 1884 e.V. – chór mieszany
- Orkiestra: Sinfonisches Ensemble Reinickendorf
- Dyrygent: Karol Borsuk

Solistami byli:

- Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka
- Joanna Petryka-Wawrowska – sopran
- Bogdan Narloch – organy

Program koncertu obejmował:

- J.S. Bach – dwa chorały na organy
- J. Arcadelt, G. Donizetti, C. Saint-Saëns – *Ave Maria* (sopran, chór, organy, orkiestra)
- Leopold Mozart – *Kindersinfonie*
- W.A. Mozart – *Kontretänze*
- Karol Borsuk – dwa utwory na altówkę

Koncert łączył tradycyjne niemieckie i międzynarodowe kolędy z muzyką chóralną, organową i orkiestrową, a także prezentował twórczość współczesną Karola Borsuka, podkreślając wirtuozerię altówki w jego kompozycjach.

11 maja 2019 roku w berlińskim kościele Dorfkirche Alt-Schöneberg odbył się koncert chóralny pod tytułem *Dir, Seele des Weltalls*, łączący utwory klasyczne z dziełami współczesnymi. Wstęp był wolny, a organizatorzy prosili o dobrowolne datki.

Wykonawcy:

- Chór: Lichterfelder Chorkreis 1884 e.V. – chór mieszany
- Orkiestra: Sinfonisches Ensemble Reinickendorf (SER)
- Dyrygent: Karol Borsuk
-

Solistami byli:

- Joanna Petryka-Wawrowska – sopran
- Natalija Nikolayeva – fortepian
- Joanna Filuś-Olenkiewicz – altówka

Program koncertu:

- Antonio Vivaldi – *Credo/Primavera*
- Gaetano Donizetti – *Ave Maria* (sopran, chór, orkiestra)

- Anton Bruckner – *Locus Iste*
- W.A. Mozart – *Freimaurer-Kantate „Dir, Seele des Weltalls”*
- Karol Borsuk – *Fantasie für Viola, Chor und Orchester*
- Joseph Haydn – *Sinfonie Hob. 99 Es-Dur, Finale*

Koncert stanowił połączenie muzyki chóralnej i instrumentalnej, prezentując zarówno klasyczne dzieła mistrzów baroku, klasycyzmu i romantyzmu, jak i współczesną twórczość Karola Borsuka, w której altówka odgrywała centralną rolę.

22 sierpnia 2021 roku w Berlinie, podczas koncertu plenerowego *Draußenstadt-Konzert*, wykonano utwór Karola Borsuka *Miniatury* na altówkę, *Andante*, *Kolding* i *April*.

9 września 2022 roku w Konzerthaus Berlin miał miejsce koncert solowy/kameralny, podczas którego zabrzmiały 3 *Miniatury* oraz *Aquarelle* na flet i altówkę Karola Borsuka.

18 grudnia 2022 roku w Taborkirche w Berlinie odbył się koncert świąteczny *Weihnachtskonzert*, podczas którego wykonano *Miniatury* na flet i altówkę, *Kolding*, *Odesse* i *Andante* Karola Borsuka.

25 listopada 2022 roku w ArtSalon bei Kiezkultur w Berlinie miał miejsce wieczór muzyczny *Musikabend*, w ramach którego zabrzmiały *Miniatury*, *Aquarelle*, *Andante*, *Mosaik* na flet i altówkę, *Scherz I* i *Scherz II*, *Fantazja d-moll*, *Wolke 7*, *Wspomnienie* na altówkę solo Karola Borsuka.

2 marca 2022 roku w Berlinie, podczas szkolnego koncertu *Es ist ein Treiben in mir...*, zabrzmiały utwory 3 *Miniatury* na altówkę i flet, *Pastorello*, *Andante*, *Goethe auf Tegel*, *Ave Maria*, *April*, *Fantazja d-moll* Karola Borsuka.

20 marca 2022 roku przy Taborstrasse w Berlinie odbył się koncert *Hoffnung*, podczas którego zabrzmiały 3 *Miniatury* na flet i altówkę, *April*, *Erinnerung*, *Wolke 7* na altówkę solo Karola Borsuka.

25 czerwca 2022 roku w Le Salon w Berlinie miała miejsce prezentacja muzyki i poezji, w ramach której wykonano 3 *Miniatury*, *Pastorello*, *Mosaik* na flet i altówkę oraz *Kazimierz*, *Wolke 7*, *Erinnerung* na altówkę solo Karola Borsuka.

7 lutego 2023 roku w Berlinie-Spandau odbył się koncert dla dzieci *Kinderkonzert*, podczas którego wykonano 3 *Miniatury*, *Goethe auf Tegel*, *Souvenir de Kazimierz*, *Scherz I i Scherz II*, *Fantazja d-moll* Karola Borsuka.

4 marca 2023 roku w Heiligensee w Berlinie miało miejsce wydarzenie *Passionsmusik*, w ramach którego zabrzmiały 3 *Miniatury*, *Ave Maria*, *Pastorello*, *Fantazja d-moll*, *Kolding*, *Odessa* Karola Borsuka.

28 marca 2023 roku w Berlinie-Spandau, podczas koncertu *Teacher on the Stage*, wykonano *Scherz I i Scherz II* oraz *Fantazję d-moll* Karola Borsuka.

2 czerwca 2023 roku w Klang-Holz e.V. w Berlinie odbył się koncert *Wir lieben Klassik*, podczas którego zabrzmiały 3 *Miniatury* i 3 *Aquarelle* na flet i altówkę Karola Borsuka.

14 października 2023 roku w Zitadelle Spandau w Berlinie, w ramach festiwalu *Festival*, wykonano 3 *Miniatury* i 3 *Aquarelle* na flet i altówkę oraz *Erinnerung* Karola Borsuka.

15 listopada 2023 roku we Frankfurcie nad Odrą, podczas jubileuszu *Carl Dedecius Stiftung – 10. Lecie Fundacji*, której dyrektorką wykonawczą jest dr Ilona Czechowska, Uniwersytet Europejski Viadrina, zabrzmiało *Preludium*¹¹⁷ a *canzona* na altówkę solo jako prawykonanie utworu Karola Borsuka.

¹¹⁷ Witold Kandulski, op. cit., s. 81.

18 listopada 2023 roku w Berlinie-Spandau¹¹⁸, w ramach spotkania muzycznego *Discher Musiktreff*, wykonano 3 *Miniatury* na flet i altówkę oraz *Fantazję Piccolę* Karola Borsuka.

25 listopada 2023 roku w Göteborgu (Szwecja) odbył się koncert chóru *Polonicus*, podczas którego zaprezentowano utwór Karola Borsuka *Kolding*.
<https://www.polskakongressen.org/category/konsert/>

30 listopada 2023 roku w Berlinie-Reinickendorf miał miejsce wieczór muzyczny *Musik und Leben von Karol Borsuk*, poświęcony twórczości kompozytora, w ramach którego wykonano 3 *Miniatury* i 3 *Aquarelle*, *Mosaik*, *Pastorello*, *Ave Maria*, *Souvenir de Kazimierz*, *Goethe auf Tegel* na flet i altówkę, *Kazimierz*, *Kolding*, *Odessa*, *Erinnerung*, *Wolke 7*, *April*, *Fantazja Piccola*, *Scherz I* i *Scherz II*, *Preludium a canzona* na altówkę solo.

6 i 14 grudnia 2023 roku w dzielnicach Reinickendorf i Heiligensee w Berlinie odbyły się wydarzenia muzyczne pod wspólnym tytułem *Jewish Music*, podczas których zaprezentowano utwory Karola Borsuka 3 *Miniatury* na flet i altówkę oraz *Kazimierz* na altówkę solo.

17 grudnia 2023 roku w siedzibie Klang Holz e.V. w Berlinie-Spandau odbył się koncert *Perle des Barocks*, w którego programie znalazły się 3 *Miniatury* na flet i altówkę, *Fantazja d-moll* oraz *Fantazja Piccola* autorstwa Karola Borsuka.

23 grudnia 2023 roku w dzielnicy Treptow-Köpenick w Berlinie, podczas koncertu adwentowego *Adventskonzert*, zabrzmiały *Miniatury* i *Aquarelle* na flet i altówkę Karola Borsuka.

¹¹⁸ Deutsche Gesellschaft e.V. / Kreuzberg Museum (red.), *Der Stoff, aus dem Berlin gemacht ist. Entdeckungsreisen zu den Industriedenkmälern Brandenburgs* [Materia, z której zbudowany jest Berlin. Wyprawy odkrywcze do zabytków przemysłowych Brandenburgii], Stattbuch Verlag, Berlin 1994.

16 marca 2024 roku w Koszalinie (Polska) miała miejsce sesja nagraniowa poświęcona twórczości Karola Borsuka, podczas której zarejestrowano jego utwory *Fantazja* na altówkę solo z towarzyszeniem chóru i orkiestry oraz utwory solowe takie jak: *Erinnerung*, *Fantazja d-moll*, *Odessa*, *Kolding*, *Scherz I* i *Scherz II*, *Wolke 7*, *April*, *Kazimierz*, *Fantazja Piccola*, *Preludium a canzona*.

5 kwietnia 2024 roku w Elche (Hiszpania) odbył się koncert poetycko-muzyczny *Poezja i Muzyka*, podczas którego wykonano utwór Karola Borsuka *Kolding*, *April*, *Fantazja d-moll* na altówkę solo.

7 kwietnia 2024 roku w Cytadeli Spandau w Berlinie odbyła się improwizacja na temat utworu Karola Borsuka *Fantazja* w wykonaniu: flet – Cornelia Gehlmann-Dinca, altówka – Joanna Filuś-Olenkiewicz.

8. Nagrania utworów Karola Borsuka dostępne na platformie internetowej YouTube

Filharmonia Koszalińska pod batutą Jacka Kujawskiego wykonująca *Fantasie for Viola and Orchestra* Karola Borsuka. Solistka altowiolistka: Joanna Filuś-Olenkiewicz.

<https://www.youtube.com/watch?v=1PYIwKr9N-0>

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Scherz I* Karola Borsuka.

https://youtu.be/_FQX6FFR3VU

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Scherz II* Karola Borsuka.

<https://youtu.be/zYMtsurNd80>

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Fantazja d-moll* Karola Borsuka.

<https://youtu.be/za4-Bu8eghY>

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Wspomnienie* Karola Borsuka.

https://youtu.be/UcdY_yXNnBg

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Odessa* Karola Borsuka.

<https://youtu.be/01XZVBIDSAw>

Joanna Filuś-Olenkiewicz wykonująca utwór *Kolding* Karola Borsuka.

<https://youtu.be/nQazQTZw7Ao>

<https://studio.youtube.com/video/wDFQVDZ7Vhs/edit>

Cornelia Gehlmann-Dinca (flet) i Joanna Filuś-Olenkiewicz (altówka) wykonujące utwór *3 Miniatury* Karola Borsuka.

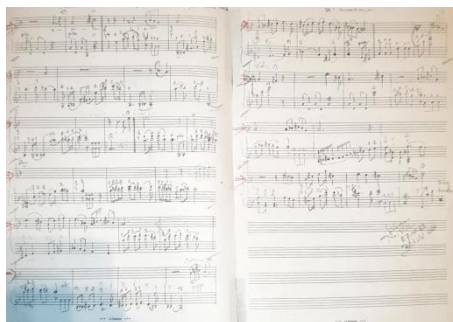
<https://youtu.be/ebg-7QAywsI>

9. Wybrane oryginalne zapisy nutowe Karola Borsuka

9.1. Duety na flet i altówkę

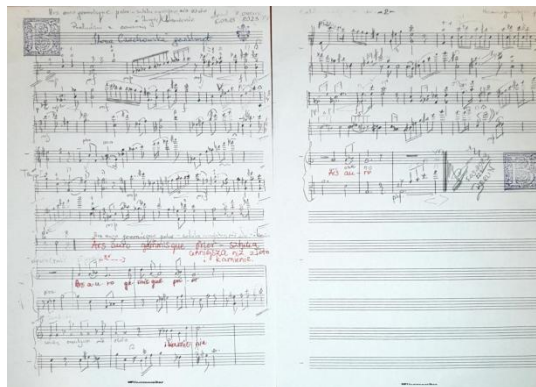


3 Akwarele na flet i altówkę.

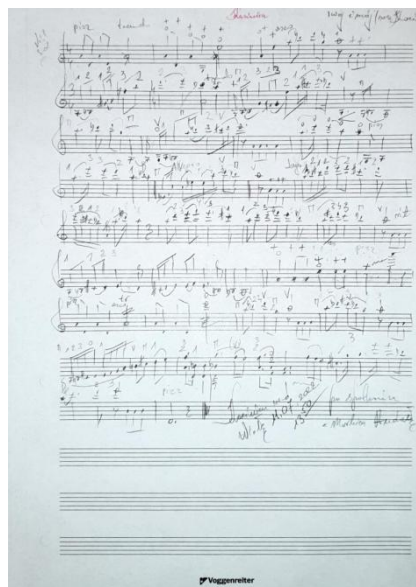


Souvenir de Kazimierz na skrzypce/flet i altówkę.

9.2. Utwory solowe na altówkę

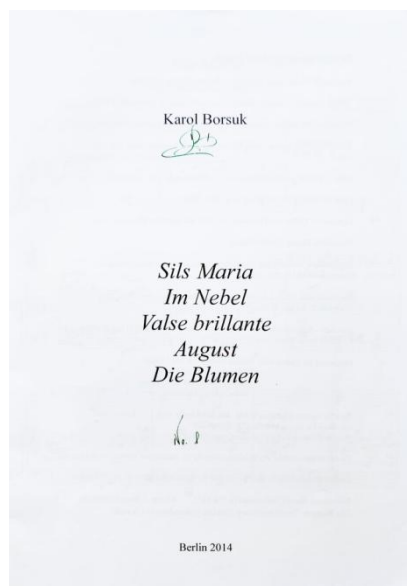


Preludium a canzona.



Kazimierz na altówkę solo.

9.3. Wybrane kompozycje Karola Borsuka – dokumentacja źródłowa



Strona tytułowa zbioru utworów Karola Borsuka, wydane w Berlinie w 2014 roku. Widnieje tu nazwisko kompozytora oraz tytuły kompozycji: *Sils Maria*, *Im Nebel*, *Valse brillante*, *August* oraz *Die Blumen*.



Pierwsza strona partytury utworu *Fantazja „Dedecius”* Karola Borsuka, przeznaczonego na dwoje skrzypiec solo i orkiestrę smyczkową. Tytuł dzieła podany jest dwujęzycznie – w języku polskim oraz niemieckim (*Fantasie*

„Dedecius” für zwei Violinen und Streichorchester), co wskazuje na międzynarodowy kontekst prezentacji i recepcji utworu.



Fragment partytury *Quo vadis, Domine?* – kantaty koncertowej na sopran solo, chór i orkiestrę Karola Borsuka, datowanej na styczeń 2012 roku. Ukazany materiał obejmuje stronę rozpoczynającą część utworu w tempie *Andante*, z rozbudowaną obsadą wykonawczą, charakterystyczną dla formy kantatowo-koncertowej.

Partytura uwzględnia zróżnicowany aparat wykonawczy, obejmujący instrumenty dęte (flet, klarnet B, trąbkę B), solistów wokalnych (sopran i tenor), chór mieszany (sopran, alt, tenor, bas), fortepian oraz orkiestrę smyczkową. Szczególną rolę pełni partia sopranu solo, prowadzona na tle oszczędnej faktury instrumentalnej, co podkreśla narracyjno-ekspresyjny charakter fragmentu oraz jego związek z tekstem wokalnym.



Stronę tytułowo-początkową partytury utworu *Che mal si puo amar* Karola Borsuka. Kompozycja ma charakter wokально-instrumentalny i została zapisana na sopran solo, chór mieszany (sopran, alt) oraz orkiestrę smyczkową z wyodrębnionymi partiami skrzypiec solowych. Utwór rozpoczyna się w tempie $\text{♩} = 72$, z wyraźnie zaznaczoną dynamiką i stopniowym narastaniem napięcia brzmieniowego.



Stronę tytułową partytury *Quo vadis, Domine?*, kantaty koncertowej na sopran solo, chór i orkiestrę Karola Borsuka, ukończonej w styczniu 2012 roku. Układ typograficzny strony ma charakter oszczędny i przejrzysty, z wyraźnym wyeksponowaniem nazwiska kompozytora oraz tytułu dzieła, zapisanego w formie

pytania retorycznego, co już na poziomie paratekstowym sugeruje refleksyjny i dramatyczny charakter utworu.



Fragment partytury utworu *MISDROY-REQUIEM* Karola Borsuka. Ukazany materiał obejmuje początkowy odcinek kompozycji oznaczony tempem *Andante molto*, z wyraźnie zaznaczoną numeracją taktów, co sugeruje funkcję analityczno-orientacyjną strony w obrębie całości dzieła.

gondole: Hans-Peter De, Marcus W. Zink

Misdroy-Messe
für Sopran solo, Tenor solo, Frauenchor
und Kammerorchester

Kyrie Karol Borsuk
(1949)

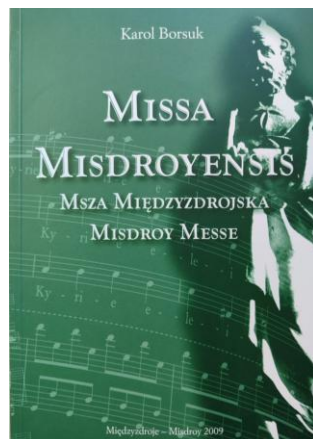
Moderato

Sopran solo
Tenor solo
Sopran 1
Sopran 2
Alt
Klavier
Orgel
Fidel
Klavier
gitarre
Violoncello
Viola
Tutti
Kontinental

© 2009

Początkowy fragment części *Kyrie* z utworu *Misdroy-Messe* Karola Borsuka, przeznaczony na sopran solo, tenor solo, chór żeński oraz orkiestrę

kameralną z udziałem instrumentów klawiszowych i perkusyjnych. Dzieło opatrzone jest dedykacją dla ks. dra Mariana Wittlieba, co wskazuje na jego sakralny kontekst oraz związek z określoną wspólnotą wykonawczą i liturgiczną.



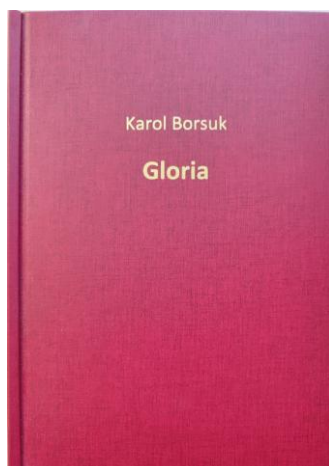
Okładka wydania partytury utworu *Missa Misdroyensis* (*Msza Międzydrojska / Misdroy Messe*) Karola Borsuka, powstałego w 2009 roku. Projekt graficzny okładki łączy elementy wizualne i symboliczne z odniesieniami do treści muzycznej i sakralnego charakteru dzieła.



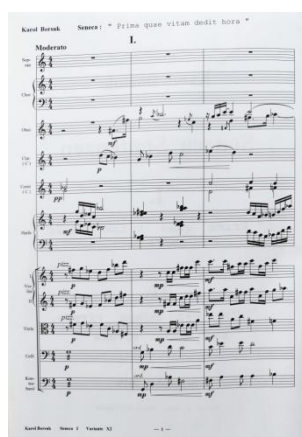
Fragment partytury części *Gloria* Karola Borsuka, zapisanej na rozbudowany aparat wykonawczy obejmujący solistów wokalnych, chór mieszany, orkiestrę symfoniczną oraz instrumenty perkusyjne¹²⁰. Strona zawiera

¹²⁰ Schaeffer Bogusław, „Perkussion”, hasło w: *Leksykon kompozytorów XX wieku*, t. 2 (m–z), PWM, Kraków 1965, s. 189.

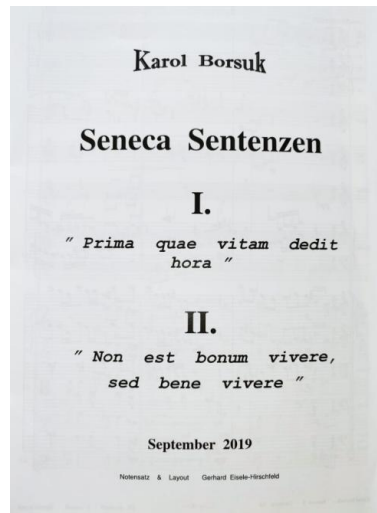
początkowy odcinek części, w którym kompozytor kształtuje dramaturgię poprzez wyraźne kontrasty dynamiczne oraz stopniowe zagęszczanie faktury.



Okładka partytury utworu *Gloria* Karola Borsuka.



Początkowa stronę partytury utworu *Seneca: „Prima quae vitam dedit hora”*, części pierwszej, autorstwa Karol Borsuk, opartego na tekście Lucjusza Anneusza Seneki. Kompozycja rozpoczyna się w tempie *Moderato* (4/4) i stanowi przykład współczesnego dzieła wokально-instrumentalnego o charakterze refleksyjno-filozoficznym.

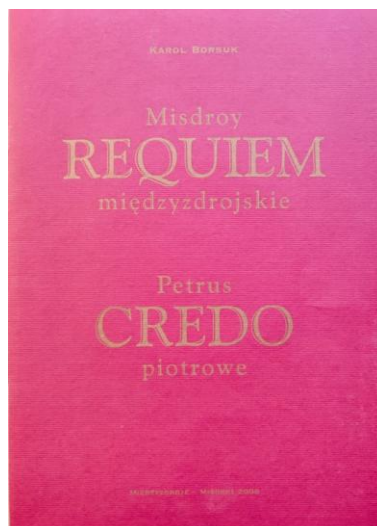


Stronę tytułową cyklu wokально-instrumentalnego *Seneca Sentenzen* Karola Borsuka, ukończonego we wrześniu 2019 roku. Strona zawiera klarowny, hierarchiczny układ typograficzny, eksponujący tytuł dzieła oraz jego dwuczęściową strukturę formalną.

Cykl składa się z dwóch ogniw opartych na sentencjach Lucjusza Anneusza Seneki:

I. *Prima quae vitam dedit hora*

II. *Non est bonum vivere, sed bene vivere*



Okładka oprawionej partytury dwóch dzieł sakralnych Karola Borsuka: *Misdroy Requiem (Requiem międzydrojskie)* oraz *Petrus Credo (Credo piotrowe)*.

10. Wykaz ważniejszych kompozycji Karola Borsuka

10.1. Utwory miniaturowe i kameralne (omówione w pracy doktorskiej)

1. *Kolding* (1:17) – 2016; prawykonanie: Berlin.
2. *Odessa* (2:40) – 2016; prawykonanie: Berlin.
3. *Scherz I* (1:16) – 2005; prawykonanie: Berlin.
4. *Scherz II* (2:13) – 2005; prawykonanie: Berlin.
5. *Fantazja d-moll* (1:59) – 2002; prawykonanie: Berlin.
6. *Fantazja Piccola* (6:03) – 2020; prawykonanie: Berlin.
7. *Kazimierz* (2:42) – 2022; prawykonanie: Kazimierz.
8. *Wolke 7* (1:44) – 2013; prawykonanie: Berlin.
9. *Erinnerung* (1:51) – 2010; prawykonanie: Berlin.
10. *April* (2:15) – ok. 2012–2013; prawykonanie: Berlin.
11. *Preludium a canzona* (4:37) – 2023; prawykonanie: Frankfurt an der Oder.
12. *Mosaik* (3:33) – 2012; prawykonanie: Berlin.
13. *Pastorello* (3:09) – 2012; prawykonanie: Berlin.
14. *Goethe auf Tegel* (1:38) – 2021; prawykonanie: Berlin.
15. *Ave Maria* (1:48) – 2013; prawykonanie: Berlin.
16. *3 Miniatury* – 2022; prawykonanie: Berlin.
 - 16.1. (0:54)
 - 16.2. (0:50)
 - 16.3. (0:54)
17. *3 Aquarelle* – 2023; prawykonanie: Berlin.
 - 17.1. (0:45)
 - 17.2. (1:22)
 - 17.3. (0:29)
18. *Bilder* (4:35) – 2018; prawykonanie: Berlin.
19. *Andante* (2:45) – 2001; prawykonanie: Międzyzdroje.
20. *Souvenir de Kazimierz* (3:18) – ok. 2012; prawykonanie: Międzyzdroje.
21. *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę* (7:56) – 2017; prawykonanie: Berlin.

10.2. Utwory kameralne, wokalne i wokarno-instrumentalne (katalog główny)

22. *Andante* – na skrzypce, wiolonczelę i organy – 2001; prawykonanie: Międzyzdroje; nagranie CD 2006.
23. *Misdroy Requiem* – na sopran, fortepian, organy i orkiestrę – 2004; prawykonanie: Międzyzdroje; nagranie CD 2006.
24. *Petrus Credo* – na sopran, chór żeński, fortepian, organy i orkiestrę – 2006; prawykonanie: Międzyzdroje.
25. *Misdroy Messe* – na sopran, tenor, fortepian, organy i orkiestrę – 2006; prawykonanie: Berlin; rejestracja telewizyjna 2009, Międzyzdroje.
26. *Skizze I* – na fortepian (do *Requiem* Anny Achmatowej) – 2010; prawykonanie: Gdańsk.
27. *Duett* – na skrzypce i saksofon – 2011; prawykonanie: Berlin.
28. *Capriccio* – na skrzypce i orkiestrę – 2011; prawykonanie: Marienwerder (Kwidzyn), Polska.
29. *Skizze II* – na fortepian – 2012; prawykonanie: Berlin.
30. *Valse brillante, Im Nebel, August* – na sopran i fortepian do poezji Hermanna Hessego – 2012; prawykonanie: Berlin.
31. *Symphonia sacra „Hodu l’Adonai”* – na dwa soprały, skrzypce i organy – 2012.
32. *Scherzo* – na wiolonczelę i fortepian – 2012; prawykonanie: Berlin.
33. *Quo vadis, Domine?* – koncertkantata na sopran, tenor, fortepian, chór mieszany (SATB) i orkiestrę – 2012; prawykonanie: Berlin (Konzerthaus).
34. Miniatury na skrzypce solo:
Fantasie d-moll – 2012; prawykonanie: Berlin,
Erinnerung – 2013; prawykonanie: Berlin,
Scherz I i II – 2013; prawykonanie: Berlin,
Wolke 7 – 2013; prawykonanie: Berlin.
35. *Kyrie* – na baryton solo i chór żeński (SSA) – 2013; prawykonanie: Berlin.
36. *Ave Maria* – na sopran i alt – 2013; prawykonanie: Berlin.
37. *Fantasie Orientale* – na carillon lub organy – 2013.

38. *Sils Maria* – na baryton i fortepian do tekstu Friedricha Nietzschego – 2014; prawykonanie: Berlin.
39. *Die Blumen* – na baryton i fortepian do tekstu Piotra Borsuka – 2014; prawykonanie: Berlin.

Opracowanie nutowe: Anna Ciechanowski (A.C.)

Tłumaczenie tekstu (*Die Blumen*): Karolina Lewandowska (Borsuk)

10.3. Zestawienie kompozycji Karola Borsuka

10.3.1. Kategoria I

Kompozycje na instrumenty solo

Flet

Ponad 10 kompozycji na flet solo.

Skrzypce

Bogaty i zróżnicowany zbiór utworów w różnych formach i gatunkach:

- fantazje,
- miniatury,
- epitafia – utwory dedykowane osobom zmarłym i cenionym (m.in. Marii Kuncewiczowej, Eugeniuszowi Zań-Wygowskiemu),
- utwory typu *Hommage*:
 - *Hommage à Piotr Moss*,
 - *Hommage à Rachmaninow* (z krótkimi, kilkunutowymi cytataми),
- *Fantazja Dedecius* – z cytataми z *Koncertu d-moll* J.S. Bacha,
- utwory taneczne (tango, walc),
- utwory okolicznościowe: *Le Mariage I*, *Le Mariage II*.

Altówka

Kompozycje na altówkę solo.

Cykl utworów stanowiący podstawę dzieła artystycznego i analiz w niniejszej pracy doktorskiej.

Fortepian

Ponad 30 utworów fortepianowych, w tym:

- miniatury (scherza, żarty muzyczne),
- utwory inspirowane postaciami historycznymi (np. *Italienskaja 15* – *Maria Szymanowska*),
- formy wieloczęściowe (*Anioły i demony* oraz inne).

Klawesyn

- *Mozaiki* – klawesyn solo (prawykonania: prof. Elżbieta Stefańska – Berlin, Kraków, Festiwal Muzyki Dawnej),
- *Christo* – performance na klawesyn / fortepian na cztery ręce.

Organy

- *Fantasia Orientalna* (prawykonanie: prof. Bogdan Narloch, Berlin).

10.3.2. Kategoria II

Kompozycje na instrument / głos z akompaniamentem oraz muzyka kameralna

Miniatury na flet i skrzypce.

Duety na dwoje skrzypiec (kilkanaście utworów).

Skrzypce i fortepian / organy (wykonywane w Berlinie i w Polsce).

Wiolonczela i organy (utwór wykonywany wielokrotnie, Akademia Katolicka w Berlinie).

Głos solowy i skrzypce:

- *8 aforyzmów* do tekstów Henryka Bereski i Karla Dedeciusa,
- utwory do poezji Wisławy Szymborskiej, Cypriana Kamila Norwida i innych.

Głos solowy i fortepian:

- utwory na sopran i baryton,
- teksty m.in. Hermanna Hessego, Friedricha Nietzschego, Zbigniewa Herberta, Karola Borsuka.

Skrzypce i wiolonczela:

- kilkanaście miniatur,
- cykl *NY* (5 utworów po wizycie w Nowym Jorku),
- *Dyptych, Tryptychon* oraz inne.

10.3.3. Kategoria III

Kompozycje na zespoły kameralne

Tryptyk do trzech wierszy Tadeusza Różewicza na sopran, skrzypce, altówkę i fortepian.

Fragmenty pasyjne:

- *Foderunt manus meas* (Wielki Piątek),
- *Ego sum resurrectio et vita* (Wielka Sobota), na sopran, tenor/baryton, skrzypce i wiolonczelę (brak prawykonania),
- *Frans Hals* – do wiersza Tadeusza Różewicza na sopran, skrzypce i wiolonczelę (wykonywany wielokrotnie w Berlinie i Frankfurt nad Odrą).

10.3.4. Kategoria IV

Kompozycje orkiestrowe

(smyczkowe, kameralne i symfoniczne)

Hör es klagt die Flöte wieder (tekst: Clemens Brentano) na sopran solo i wielką orkiestrę symfoniczną (prawykonanie: Stadttheater Luckenwalde; sopran: Olga Ksenicz; Filharmonia Koszalińska).

Fantasia Piccola (I Satz) – orkiestra kameralna (wielokrotne wykonania w Berlinie).

Requiem Międzyzdrojskie na sopran, fortepian, organy i orkiestrę kameralną (wykonywane w Międzyzdrojach i Berlinie).

Fantazja na skrzypce i orkiestrę (wykonania: Otto-Sinfonieorchester Berlin, Filharmonia Koszalińska).

10.3.5. Kategoria V

Utwory chóralne a cappella

Ave Maria – chór żeński.

Kyrie – chór mieszany.

Drobne utwory na chór trzygłosowy.

10.3.6. Kategoria VI

Kompozycje na solistów, chór i orkiestrę

Msza Międzyzdrojska na sopran, baryton, chór żeński, fortepian, organy i orkiestrę (prawykonanie i nagranie: TVP Szczecin, Międzyzdroje; ok. 60 min).

Quo vadis, Domine? – kantata na sopran, baryton, chór mieszany i orkiestrę (prawykonanie w Berlinie; ok. 30 min).

Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę (altówka: Joanna Filuś-Oleniewicz; wykonania w Berlinie i Międzyzdrojach).

Dwie sentencje Seneki – chór i orkiestra (prawykonanie w Berlinie).

Che mal si può amar (tekst: Michał Anioł) – chór żeński i orkiestra smyczkowa (prawykonanie w Berlinie).

Gloria na dwa sopran, dwa chóry (żeński i mieszany) oraz orkiestrę.

Hommage à Fabergé na sopran, recytatora, dwa chóry i orkiestrę.

10.3.7. Kategoria VII

Utworki wykorzystane w doktoracie artystycznym (dzieło artystyczne oraz analizy)

1. *Kolding* (2016)
2. *Odessa* (2016)
3. *Scherz I* (2005)
4. *Scherz II* (2005)
5. *Fantazja d-moll* (2002)
6. *Fantazja Piccola* (2020)
7. *Kazimierz* (2022)
8. *Wolke 7* (2013)
9. *Erinnerung* (2013)
10. *April* (2012–2013)
11. *Preludium a canzona* (2023)
12. *Mosaik* (2015)
13. *Pastorello* (2016)
14. *Goethe auf Tegel* (2021)
15. *Ave Maria* (2013)
16. *3 Miniatury* (2022)
17. *3 Aquarelle* (2023)
18. *Bilder* (2018)
19. *Andante* (2001)
20. *Souvenir de Kazimierz* (2012)
21. *Fantazja na altówkę, chór i orkiestrę* (2017)

10.3.8. Soliści wykonujący kompozycje Karola Borsuka

Prof. Elżbieta Stefańska – klawesyn

Prof. Tomasz Tomaszewski – skrzypce

Prof. Piotr Łykowski – kontratenor

Karol Borsuk – skrzypce

Cornelia Gehlmann-Dinca – flet

Anna Ciechanowska – skrzypce

Agnieszka Tobik – skrzypce

Oskar Koziół-Götz – baryton

Bernd Goebel – wiolonczela

Natalia Nikolaeva – fortepian

Joanna Petryka-Wawrowska – sopran

Natalia Lewandowska – sopran

Ute Mayer – sopran

Olga Ksenicz – sopran

Prof. Bogdan Narloch – organy

Joanna Filuś-Oleniewicz – altówka

10.3.9. Zespoły wykonawcze prezentujące kompozycje Karola Borsuka

Filharmonia Koszalińska

Otto-Sinfonieorchester Berlin

Ensemble Beethoven Gesellschaft

Duo de Soleil

Ensemble Bizarre Berlin

Sinfonisches Ensemble Reinickendorf

11. Oświadczenie

Oświadczam, że pracę doktorską pt. *Utwory na altówkę Karola Borsuka jako wkład w polską literaturę altówkową XXI wieku* przygotowałam samodzielnie.

Wszystkie dane, istotne myśli i sformułowania pochodzące z literatury (przyczacane dosłownie lub niedosłownie), są opatrzone odpowiednimi odsyłaczami.

Praca ta nie była w całości ani w części w tej ani innej formie przez nikogo przedłożona do żadnej oceny i nie była publikowana.

Jednocześnie przyjmuję do wiadomości, że gdyby niniejsze oświadczenie okazało się nieprawdziwe, decyzja o wydaniu mi dyplomu doktora zostanie cofnięta.

Joanna Filuś-Olenkiewicz