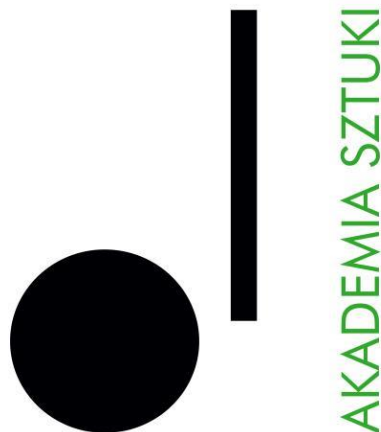




Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Instrumentalny

mgr Oleg Wolański

Trzy parafrazy Artura Cieślaka

Charakterystyka akordeonowej twórczości kompozytora

Opis dzieła

Promotor:

dr hab. Jerzy Siemak

Szczecin 2024

Spis treści

Wstęp	3
Rozdział I. Artur Cieślak	5
1.1. Zarys biograficzny oraz język muzyczny kompozytora	5
1.2. Przegląd twórczości akordeonowej	8
Rozdział II. Charakterystyka trzech parafraz Artura Cieślaka	11
2.1. Parafraza nr 1	11
2.2. Parafraza nr 2	22
2.2.1. Część I	23
2.2.2. Intermezzo I	29
2.2.3. Część II	31
2.2.4. Intermezzo II	33
2.2.5. Część III	36
2.3. Parafraza nr 3	37
Zakończenie	45
Bibliografia	46
Nośnik danych - rozprawa doktorska w formie koncertu	48

Wstęp

Inspiracją do powstania powyższej pracy była chęć popularyzacji twórczości akordeonowej Artura Cieślaka. Współpraca nawiązana z kompozytorem przyczyniła się do powstania jego pierwszych utworów akordeonowych, a także w znacznym stopniu zwiększyła dostęp do oryginalnej literatury, pisanej zarówno na akordeon solo, jak i tej dedykowanej stosunkowo mało popularnemu składowi kameralnemu, jakim jest duet o składzie skrzypce i akordeon.

Warto zaznaczyć, że powstałe utwory zostały napisane z myślą o prawykonaniu ich w trakcie koncertu stanowiącego podstawę opisu dzieła¹. Przy pełnym porozumieniu i akceptacji kompozytora, dokonano całościowego opracowania rejestracji głosu akordeonu². Co więcej, wspólna wnikliwa analiza artystyczna oraz intelektualna pozwoliła kompozytorowi dokładniej zapoznać się z bogactwem możliwości kreacji dźwięku przy wykorzystaniu współczesnego akordeonu koncertowego. Pośrednim założeniem było także pogłębienie współpracy z kompozytorem w zakresie powstania przyszłych dzieł pisanych z myślą o akordeonie, co przyczyniłoby się do poszerzenia polskiej literatury akordeonowej.

Podczas koncertu, który został zarejestrowany na nośniku danych, wykonano wszystkie utwory kompozytora na skrzypce solo, akordeon solo oraz zespół kameralny skrzypce i akordeon³. W dysertacji skoncentrowano się na opisie trzech parafraz Artura Cieślaka (*Parafraza nr 1*, *Parafraza nr 2* i *Parafraza nr 3*), które jako pełen cykl⁴ obrazują bogactwo brzmienia powyższych instrumentów, zarówno solowo, jak i kameralnie (przy szczególnym uwzględnieniu wykonawstwa akordeonowego). Jednocześnie wnikliwa analiza miała za zadanie przedstawić sposób traktowania materiału melodyczno-rytmicznego przez kompozytora.

¹ Podczas koncertu dokonano prawykonania wszystkich utworów Artura Cieślaka na skrzypce i akordeon solo oraz na duet skrzypce i akordeon. Wyjątek stanowi *Toccata postmodernistyczna*, której prawykonanie dokonane przez zespół kameralny w składzie Edyta Wolańska (skrzypce) oraz Oleg Wolański (akordeon) odbyło się 25.10.2021 r. w Sali Kameralnej Pałacu pod Globusem w Szczecinie.

² Materiały nutowe stanowiące załącznik do niniejszej pracy zostały wzbogacone w autorskie opracowanie pierwszego wykonawcy. Dzięki współpracy z Wydawnictwem Akademii Sztuki w Szczecinie najbliższe działania zmierzają do ich publikacji, jednakże (ze względu na czasochłonność oraz złożoność samego procesu wydawniczego) obecna forma ma postać odręcznych szkiców.

³ Podczas koncertu wykonane zostały dodatkowo *Violifonia* i *Cadenza* na skrzypce solo oraz *Toccata postmodernistyczna* i *Dialog* na duet skrzypce i akordeon.

⁴ Zaprezentowanie pełnego cyklu trzech parafraz Artura Cieślaka podczas jednego wystąpienia publicznego jest zgodne z koncepcją kompozytora. Podczas koncertu, który został zarejestrowany na nośniku danych, odbyło się ich światowe prawykonanie.

W związku z powyższym na przestrzeni pisemnej pracy przyjęto następującą kolejność występujących po sobie rozdziałów.

Rozdział pierwszy koncentruje się na sylwetce kompozytora: jego biografii, dokonaniach artystycznych oraz opisie podstawowych cech jego języka muzycznego. Scharakteryzowano ponadto w nim dotychczasową twórczość akordeonową, której problematyka nie została szerzej rozwinięta w głównym opisie dzieła.

Rozdział drugi to opis prezentowanego dzieła. Zostały w nim dokładnie omówione i opracowane w podrozdziałach kolejno: *Parafraza nr 1*, *Parafraza nr 2* i *Parafraza nr 3* Artura Cieślaka. Wskazano istotne aspekty konstrukcyjne oraz interpretacyjne powyższych utworów.

Zasadniczym celem podjętej pracy była promocja twórczości Artura Cieślaka (przy szczególnym uwzględnieniu dzieł akordeonowych). Dodatkowo powstała dysertacja ma w założeniu stanowić pomocny materiał dla przyszłych wykonawców - akordeonistów sięgających do twórczości kompozytora. Systematyczna współpraca kompozytora z wykonawcą (już na wczesnym etapie tworzenia dzieła) pozwoliła na wspólne poszukiwania najwłaściwszej formy artystycznego wyrazu przy wykorzystaniu możliwości oraz warstwy brzmieniowej akordeonu koncertowego z klawiaturą fortepianową. Jednocześnie powstałe kameralne utwory z pewnością pozwolą zwiększyć dostępność do oryginalnej literatury dedykowanej nadal stosunkowo mało popularnemu składowi, jakim jest duet skrzypce i akordeon.

Rozdział I. Artur Cieślak

1.1. Zarys biograficzny oraz język muzyczny kompozytora



Fot. 1. Artur Cieślak

Artur Andrzej Cieślak (pianista, kompozytor, pedagog, krytyk muzyczny) urodził się 30 grudnia 1968 roku w Szczecinie. Na początku swojej drogi artystycznej aktywnie koncertujący pianista oraz laureat licznych konkursów międzynarodowych⁵. W latach 1987-1992 studiował w klasie fortepianu prof. dr hab. Reginy Smendzianki i prof. dr hab. Jerzego Romaniuka w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie. Dopiero w połowie lat dziewięćdziesiątych jego głównym obszarem zainteresowań stała się kompozycja. Jej studiowanie rozpoczął pod kierunkiem prof. dr hab. Jana Astriaba w Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu (1998-2003). Pracę nad swoim warsztatem kompozytorskim kontynuował w latach 2006-2008 w ramach Podyplomowych Studiów Kompozycji u prof. dr hab. Mariana Borkowskiego w Akademii Muzycznej w Warszawie (obecnie Uniwersytet Muzyczny im. Fryderyka Chopina). Od roku 2012 jest doktorem sztuk muzycznych z zakresu kompozycji. Tytuł naukowy uzyskał na Wydziale Kompozycji, Dyrygentury i Teorii Muzyki Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie (temat pracy: *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w „Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę”*).

⁵ Zdobył m.in. I dyplom honorowy na *Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Marii Canals* w Barcelonie (1991) oraz IV miejsce na *VI Międzynarodowym Konkursie Pianistycznym im. Fryderyka Chopina* w Palma de Mallorca, (1992).

Utwory Artura Cieślaka wielokrotnie nagradzane były na licznych konkursach o zasięgu krajowym oraz międzynarodowym. W roku 2000 jego *Sonata* na klarnet i fortepian otrzymała I nagrodę na *Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim z okazji 80-lecia Akademii Muzycznej im. I. J. Paderewskiego* w Poznaniu. Swój debiut na arenie międzynarodowej miał w 2003 roku, kiedy to *Reminiscencja* i *Sonata* na saksofon i fortepian zostały zaprezentowane podczas *XIII Światowego Kongresu Saksofonowego* w Minneapolis (USA). W 2009 r. *Reminiscencja* na saksofon i fortepian oraz *Niedopowiedzenia* na wiolonczelę i fortepian zostały zakwalifikowane do finału konkursu *The International Music Prize for Excellence in Composition* w Salonikach, a kompozytor otrzymał *The Certificate of Achievement in Music Composition*. Został półfinalistą *The International Composition Competition „Maurice Ravel”* w Bergamo (2015). W tym samym roku *De profundis* na chór *a cappella* znalazło się wśród pięciu wybranych kompozycji na konkursie „*Canticum Novum*” podczas *XIX Międzynarodowego Festiwalu Chóralnego „Cro Patria”* w Splicie. Dzieła kompozytora wykonywane były również na licznych festiwalach i koncertach, m.in. w Polsce, Belgii, Grecji, Litwie, Niemczech, Stanach Zjednoczonych i Włoszech.

Artur Cieślak należy do Związku Kompozytorów Polskich, Stowarzyszenia Polskich Artystów Muzyków, Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej oraz Stowarzyszenia „Laboratorium Muzyki Współczesnej”. Jednocześnie jako pracownik Akademii Sztuki w Szczecinie oraz Zespołu Państwowych Szkół Muzycznych im. Feliksa Nowowiejskiego w Szczecinie intensywnie rozwija działalność naukową oraz pedagogiczną⁶.

Kompozytor należy do grona współczesnych twórców, dla których historia i tradycje minionych epok odgrywają niezwykle istotną rolę⁷. Bardzo często w swoich kompozycjach stosuje liczne nawiązania do przeszłości, nie zawsze jednak są one oczywiste, dlatego właściwa ich interpretacja wymaga niekiedy głębszej analizy. Istotnym aspektem w procesie twórczym jest dla Artura Cieślaka sam czynnik intelektualny, gdyż większość pracy opiera on na analizie umysłowej oraz refleksji⁸.

⁶ <https://culture.pl/pl/tworca/artur-cieslak> [dostęp: 19.06.2023 godz. 12:38]

⁷ *Postawa artystyczna opierająca się na szerokiej bazie historycznej jest mi szczególnie bliska. Wynika to być może z faktu, że historia, nie tylko muzyki, zawsze należała do kręgu moich zainteresowań. Dużą rolę odegrała również kilkuletnia działalność pianistyczna, opierająca się przede wszystkim na tradycyjnym, klasyczno-romantycznym repertuarze. Zdobyte wówczas doświadczenia ułatwiają mi dzisiaj wychwycenia elementów, które w utworach tych są wartościami ciągle aktualnymi, niezależnymi od zmian języka muzycznego i postaw estetycznych*, A. Cieślak, *Mój warsztat kompozytorski w kontekście historii muzyki*, Szczecin 2011, niepublikowane materiały uzyskane od kompozytora.

⁸ Ibidem.

Dla samego kompozytora głównym celem jest przekaz emocjonalny, który stara się zawrzeć we wszystkich swoich dziełach⁹. Wrażenie, które wywołuje odbiór jego twórczości, stanowi aspekt kluczowy¹⁰. Powyższa złożoność sprawia, iż Artur Cieślak najtrafniej wpisuje się w idee zawarte w XX-wiecznym postmodernizmie. Sam kompozytor potwierdza, iż jego założenia najumiejętniej definiują to, w jaki sposób jest traktowany przez niego materiał dźwiękowy oraz co tak naprawdę jest najistotniejsze w utworze¹¹.

⁹ Informacja uzyskana podczas rozmowy z kompozytorem, 10.04.2021 r.

¹⁰ *Głównym celem moich kompozycji jest ich wyraz emocjonalny. Zdecydowanie większą sympatię odczuwam do wszelkich nurtów artystycznych wysuwających na pierwszy plan zmysłowe oddziaływanie dzieła sztuki. Bliżej mi zatem do Josquina des Pres niż do Ockeghema, do Orlando di Lasso niż do Gomberta, czy wreszcie do Berga niż Weberna. Ibidem.*

¹¹ *Jeśli miałbym sam się określić/zlokalizować, to czuję największą łączność ze zjawiskiem, które jest ostatnio nazywane postmodernizmem, ten postmodernizm, który zakłada możliwość nawiązywania do dowolnych technik i tworzenia z tego jakieś nowej jakości. Nawet w skrajnych przypadkach możliwość wykorzystania, czy też zapożyczenia technik typowych dla baroku, ale nie na zasadzie neoklasycyzmu tylko na zasadzie cytatu lub wstawienia tego w jakiś inny kontekst. Jest to sięgnięcie do rozwiązania czy też figury melodycznej, która jest typowa np. dla baroku i osadzeniu jej w stylu muzycznym charakterystycznym dajmy na to dla Krzysztofa Pendereckiego. Ważne tutaj są kontrasty. Być może przykład, który podałem jest dość jaskrawy, jednak może to trochę zobrazować, dlaczego gdzieś tam czuje łączność z romantyzmem. Z jednej strony uważam się za kompozytora, który przywiązuje dużą wagę do sfery intelektualnej, formy, precyzji zapisu, to wszystko jest dla mnie bardzo istotne, a jest charakterystyczne raczej dla kompozytorów lat 60, czy też klasyków, albo innych działających lata wstecz dla których to rozum był bardzo ważny. Niemniej jednak, jeśli analizuje sobie, o co tak naprawdę chodzi mi w utworze, to na pierwszym planie są zdecydowanie emocje. W związku z czym powiedziałbym o sobie - to jest raczej jakaś mieszanka, a w postmodernizmie taka mieszanka jest właśnie dopuszczalna. Ibidem.*

1.2. Przegląd twórczości akordeonowej

W roku 2019, dzięki znajomości i współpracy Artura Cieślaka z autorem powyższej pracy, pojawiły się pierwsze utwory akordeonowe kompozytora. Początkowo były to dzieła kameralne dla duetów o składzie skrzypce i akordeon. Wśród nich znalazły się:

Toccata postmodernistyczna (2019)¹². Kompozytor już w samym tytule położył nacisk na istotę postmodernizmu. W utworze tym można odnaleźć bardzo wiele czytelnych analogii do historii oraz tradycji. W głównej mierze odwołania te dotyczą baroku oraz twórczości czołowego przedstawiciela epoki - Jana Sebastiana Bacha. W swojej *Toccacie postmodernistycznej* Artur Cieślak zarówno odwołał się do wykształconych wówczas głównych form instrumentalnych (m.in. *chaconne*¹³, *toccata*¹⁴, *fuga*¹⁵), jak i sięgnął po cytaty z powstałych w tej epoce dzieł¹⁶. Istotne jest również to, iż kompozytor konstruując głos akordeonu dążył do maksymalnego odzwierciedlenia charakterystycznego brzmienia organowego. Dużą rolę (w celu uzyskania najwłaściwszego wyrazu) odegrał dobór odpowiednich regestrów, dokonany przez pierwszego wykonawcę i jednocześnie autora dysertacji w początkowej fazie pracy nad utworem. *Toccata postmodernistyczna* jest ponadto jedynym z wówczas powstałych kameralnych dzieł akordeonowych autorstwa Artura Cieślaka o sprecyzowanej i określonej tonacji.

¹² Utwór ten został dedykowany duetowi *Con Fuoco* (Edyta Wolańska – skrzypce i Oleg Wolański – akordeon). Instrumentaliści dokonali jednocześnie prawykonania dzieła (25.10.2021 r. w Sali Kameralnej Pałacu pod Globusem w Szczecinie).

¹³ *Chaconne*, powolny utwór taneczny w takcie trójdzielnym, mający swój rodowód u schyłku XVI w., oparty na stale powtarzającej się, na ogół w basie, formule melodycznej [w:] Jacobs A., *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993, s. 59.

¹⁴ wł. *toccare* = uderzać, forma instrumentalna o charakterze improwizacyjnym, przeznaczona na instrument klawiszowy (organy, klawikord, klawesyn, fortepian) powstała w XVI wieku [w:] Chodkowski A., *Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 2001, s. 895.

¹⁵ łac. *fuga* = ucieczka, ewolucyjna forma imitacyjna powstała w XVII w. Rozwinęła się ona z zespołu form przeimitowanych pochodzenia motetowego. Szczyt rozwoju i doskonałości osiągnęła w dziełach J. S. Bacha; jego *fugi* stanowią wzór dla wszystkich późniejszych utworów tego rodzaju. Ibidem, s. 289.

¹⁶ W *Toccacie postmodernistycznej* Artura Cieślaka pojawiają się m.in. cytaty zaczerpnięte z *Toccaty i Fugi d-moll* BWV 565 Jana Sebastiana Bacha oraz *Koncertu podwójnego d-moll* BWV 1043 autorstwa tego samego kompozytora.

Dialog (2018/2021)¹⁷ jest utworem atonalnym, którego podstawę kształtowania (mimo mylącej nazwy) stanowi niezgodna korespondencja motywiczna zawarta pomiędzy głosami obu instrumentów. Kompozytor zastosował w utworze wyraźny podział na odcinki, których konstrukcja oparta została na różnych interwałach z grupy dysonansów (m.in. sekundy małe, trytony). Ciekawą rzeczą, którą Artur Cieślak wprowadził w utworze, są ponadto serie dźwiękowe (podobne do tych charakterystycznych dla dodekafonii¹⁸), w *Dialogu* ulegają one jednak licznym przekształceniom i traktowane są w sposób bardziej swobodny (Przykład 1).

The image shows a musical score for two instruments: violin (vn) and accordion (acc). The score is for measures 112-125. The tempo is marked 112, quarter note = 50. The dynamics are marked ff (fortissimo). The violin part consists of a series of notes, mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The accordion part consists of a series of notes, mostly eighth and sixteenth notes, with some rests. The notes are arranged in a way that creates a dodecaphonic-like series.

Przykład 1. Artur Cieślak, *Dialog*, t. 112-125 (przykład serii dźwiękowej)

¹⁷ Utwór ten pierwotnie był przeznaczony dla duetów o składzie saksofon i fortepian (wersja z 2018 r.) w roku 2021 kompozytor opracował *Dialog* na skład kameralny skrzypce i akordeon. Nowe zestawienie instrumentalne wymagało wielu modyfikacji (dokładne przeniesienie partii fortepianowej nie byłoby wykonalne na akordeonie, z kolei głos skrzypiec został wzbogacony w dwudźwięki oraz akordy).

¹⁸ *Dodekafonia, technika dwunastodźwiękowa* lub *dwunastotonowa*, technika kompozytorska polegająca na porządkowaniu chromatycznego materiału dźwiękowego w oderwaniu od tradycyjnych (XIX-wiecznych) zależności funkcyjnych i napięciowych pomiędzy dźwiękami. W technice dodekafonicznej podstawą uporządkowania materiału dźwiękowego jest seria (szereg), obejmująca (bez powtórzeń) wszystkie 12 wysokości w dowolnym następstwie [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 195.

Ponadto w roku 2021 Artur Cieślak skomponował utwór na duet o składzie klarnet i akordeon:

Bagatela na klarnet i akordeon (2021). Prawykonania utworu dokonał szczeciński duet o składzie Bogusław Jakubowski - klarnet oraz Jerzy Siemak - akordeon. *Bagatela* jest stosunkowo krótkim utworem, w którym kompozytor oparł swoje poszukiwania na uzyskaniu oryginalnego oraz niekonwencjonalnego brzmienia. Na przestrzeni dzieła zauważalne są liczne efekty szmerowe, szumowe a także uderzenia w instrumenty¹⁹.

Począwszy od roku 2019 akordeon jest coraz częściej wykorzystywany w warsztacie twórczym Artura Cieślaka. Istotny wpływ na to miała z pewnością współpraca kompozytora z autorem powyższej dysertacji, która jednocześnie pozwoliła twórcy na bliższe przyjrzenie się temu stosunkowo młodemu oraz będącemu w ciągłej fazie rozwoju instrumentowi²⁰.

Oprócz wyżej wymienionych oraz scharakteryzowanych utworów kameralnych, w roku 2021 kompozytor stworzył trzy parafrazy, które jako spójna całość prezentują spektrum możliwości kreowania dźwięku na akordeonie. Dodatkowo przedstawiają bogactwo brzmienia instrumentu, zarówno solowo, jak i kameralnie. Dokładna analiza formalna oraz opis zagadnień związanych z interpretacją trzech parafraz autorstwa Artura Cieślaka została szerzej omówiona w drugim rozdziale powyższej pisemnej pracy.

¹⁹ International Clarinet Association, *The Clarinet* 2022, nr. 4, s. 70-72.

²⁰ Dastych J., Galas S., Powroźniak J., Puchnowski W.L., *Akordeon od A do Z*, PWM, Kraków 1966 s. 27-29.

Rozdział II. Charakterystyka trzech parafraz Artura Cieślaka

2.1. Parafraza nr 1

Przed przystąpieniem do dokładnej analizy cyklu dzieł akordeonowych autorstwa Artura Cieślaka, istotne było, aby w pierwszej kolejności zapoznać się ze znaczeniem samego słowa parafraza²¹, gdyż wszystkie trzy parafrazy, inspirowane były wcześniejszą twórczością kompozytora.

Parafraza nr 1 jest utworem kameralnym, dedykowanym duetom o składzie skrzypce i akordeon, otwierającym powyższy cykl. Zgodnie z ideą, która została zawarta w dziełach, pierwsza z nich powstała na motywach kwartetu smyczkowego Artura Cieślaka pochodzącego z roku 2006²². Mimo licznych analogii występujących pomiędzy dwoma utworami, *Parafraza nr 1* jako spójna całość prezentuje zupełnie nową jakość i nie stanowi transkrypcji wcześniejszego dzieła²³.

Utwór ten nie posiada sprecyzowanej tonacji, jednakże charakteryzuje się niezwykle emocjonalnym uosobieniem oraz dużą intensywnością brzmienia. Konstrukcja dzieła została oparta na tak zwanej *formie alternatywnej*, w związku z czym jej podstawę stanowi pojawiający się na całej przestrzeni materiał dźwiękowy, złożony z kilku tych samych wzajemnie przeplatających się tematów. W celu uporządkowania ich, przyjęto następujący sposób określania:

1. temat a 2. temat b 3. temat c

Kolejność wynika z ich następstwa w utworze. Mając ponadto na uwadze występowanie powyższych tematów na przestrzeni zasadniczych fragmentów, które możemy wyszczególnić w dziele, zastosowano podział na tak zwane *fazy*²⁴.

²¹ *Parafraza*, utwór instrumentalny, najczęściej o charakterze popisowym, w postaci swobodnej fantazji opartej na tematach innego utworu muzycznego [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 667.

²² *Kwartet smyczkowy* oraz *Parafraza nr 1* (jako dzieło powstałe na jego motywach) są przykładami utworów kameralnych, w których kompozytor odwołuje się do późnych kwartetów smyczkowych Ludwiga van Beethovena (op. 127, 130, 131, 132, 133, 135). Nawiązania, które stosuje Artur Cieślak, w głównej mierze dotyczą brzmienia symfonicznego charakterystycznego dla tych kameralnych dzieł Beethovena (zawartego w nich symfonizmu). Ponadto świadczą o wpływach idei postmodernistycznych na twórczość Artura Cieślaka. Rozmowa z kompozytorem, 27.05.2023 r.

²³ Ibidem.

²⁴ Powyższa terminologia została przyjęta po konsultacji z kompozytorem.

Rozpoczęcie utworu zawiera pierwsze przedstawienie **tematu a**. Temat w całości utrzymany jest w rytmicznym (*toccatowym*²⁵) charakterze, widocznym w głosach obu instrumentów (od taktu nr 1 do 13 włącznie). Do jego podstawowych cech należą również powtarzalność, miarowość oraz stosunkowo małe natężenie dynamiczne (Przykład 2).

Violino

pp *mp*

Moderato ♩. = 95
molto ritmico, leggero, sotto voce

Accordion

pp *mp*

Przykład 2. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 1-4 (temat a)

Wraz ze zmianą metrum (w takcie numer 14) zostaje wprowadzony **temat drugi - b**. Jego ekspozycja (mimo, iż początkowo obejmuje jedynie pięć taktów od 14 do 18 włącznie), stanowi dla muzyków spore wyzwanie w kontekście wykonania, w którym istotną rolę odgrywa wspólne poczucie pulsu. Szczególną uwagę należy zwrócić na jednoczesne i zdecydowane rozpoczęcie występujących na drugą miarę motywów ósemkowych oraz wspólne zakończenie ostatniego dźwięku, w którego czasie trwania nie pojawia się w żadnym głosie składnik stanowiący odnośnik rytmiczny. Dodatkowo należy wyeksponować, gwałtownie zmieniające się oraz kontrastujące w stosunku do **tematu a**, dynamikę oraz charakter. (Przykład 3).

²⁵ W muzyce włoskiej dojrzałego baroku (A. Scarlatti) *toccata* stała się utworem popisowym o charakterze etudowym. W XIX i XX w. *toccata* jest utworem figuracyjnym o charakterze motorycznym (m.in. S. Prokofiew i A. Chaczaturian) [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 895.

Agitato ♩ = 95

14 ord.

vn *ff* *mf* *ff*

Agitato ♩ = 95

acc *ff* *mf* *ff*

Przykład 3. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 14-18 (temat b)

Od 19 taktu kompozytor ponownie zastosował materiał melodyczno-rytmiczny określany jako **temat a**. Jego kolejne przeprowadzenie trwa do taktu 31 włącznie. W stosunku do pierwszego pokazu zmianie ulegają rejestry zawarte w głosach obu instrumentów, a także kierunek linii melodyjnej w głosie akordeonu (manual dyskantowy) (Przykład 4). Dodatkowo kompozytor urozmaica nieco warstwę metro-rytmiczną (Przykład 5). Zastosowane zmiany mają na celu jedynie wzbogacenie faktury, gdyż treści muzyczne mający wpływ na ostateczny kształt i charakter świadczą o tym, iż jest to kolejne przeprowadzenie **tematu a**.

19 *molto ritmico, leggero, sotto voce*
a punta d'arco

vn *pp* *mp*

1 **Moderato** ♩ = 95
molto ritmico, leggero, sotto voce

acc *pp* *mp*

Przykład 4. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 19-22

Przykład 5. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 29-30

Od 32 taktu kompozytor ponownie odwołał się do **tematu b**. Kolejne jego przeprowadzenie występuje jednak na dłuższej przestrzeni taktowej (takty 32-41). Po dwukrotnym pokazie motywów ściśle nawiązujących do ekspozycji **tematu b** (Przykład 3), kompozytor w oparciu o charakterystyczny i dominujący interwał (tryton) oraz w celu zachowania intensywności brzmienia, rozdrobnił warstwę rytmiczną zawartą w głosie skrzypiec. Zabieg ten miał na celu utrzymanie napięcia emocjonalnego oraz płynne wprowadzenie muzyczne do kolejnego odcinka kompozycji (Przykład 6).

Przykład 6. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 40-41

Charakter, dynamika oraz emocjonalność odcinka, który możemy wyszczególnić od taktu 42 do 50, początkowo ściśle nawiązują do intensywności brzmienia charakterystycznej dla **tematu b**, jednakże ruch interwałowy bazujący na składnikach gamy chromatycznej w kierunku opadającym dowodzi, iż fragment ten stanowi nowy rodzaj zależności zawartej pomiędzy dźwiękami, nie mającej dotychczas swojego odniesienia w utworze. Na całej przestrzeni omawianego fragmentu, kompozytor dążył do sukcesywnego rozładowania, zarówno dynamicznego, jak i emocjonalnego. (Przykład 7).

Przykład 7. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 42-48

W takcie numer 52 rozpoczyna się ekspozycja ostatniego tematu: **tematu c**, który w całości jest utrzymany w kontrastującym (w stosunku do dwóch poprzednich tematów) charakterze (Przykład 8). Zasadniczy wpływ na kształt trzeciego tematu ma utrzymanie maksymalnej ciągłości brzmienia przez wykonawców, gdyż do jego podstawowych cech należą płynność oraz emocjonalne uspokojenie. Pierwszy pokaz **tematu c** trwa do taktu 72 włącznie. Takt ten jednocześnie wyznacza zamknięcie pierwszej *fazy*, którą możemy wyszczególnić w utworze (od taktu nr 1 do 72 włącznie).

Meno mosso ♩ = 60

Meno mosso ♩ = 60

Przykład 8. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 51-56 (**temat c**)

Podstawową cechą *Parafrazy nr 1* jest sposób, jakim kompozytor posłużył się do porządkowania materiału dźwiękowego. Tematy zaprezentowane w *pierwszej fazie*, które jednocześnie stanowią podstawę konstrukcyjną utworu, na przestrzeni kolejnych odcinków przyjmują różne role - od dominujących po poboczne. W związku z powyższym kolejna - *druga faza*, obejmująca fragment od taktu 73 do 170 w głównej mierze oparta została na **temacie a**, który jest sukcesywnie rozwijany oraz ulega licznym przekształceniom (Przykład 9).

4

4

Przykład 9. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 85-86 (rozwinięcie **tematu a**)

Struktury dźwiękowe bazujące konstrukcyjnie na materiale zaczerpniętym z dwóch pozostałych tematów mają swoje odniesienie w tym odcinku, jest ono jednak mniejsze aniżeli ma to miejsce w przypadku **tematu a**. Ponadto kompozytor wprowadził niekiedy w głosach obu instrumentów materiał melodyczno-rytmiczny będący rodzajem równoczesnego przeprowadzenia dwóch różnych tematów (Przykłady 10 i 11).

Example 10 shows a musical score for a violin (vn) and piano (acc) ensemble. The violin part is marked *ben marcato* and *f*, featuring a series of triplets. The piano part is marked *f* and features a crescendo. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one flat.

Przykład 10. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 95-97

Example 11 shows a musical score for a violin (vn) and piano (acc) ensemble. The violin part is marked *ff* and *al tallone*, featuring a series of sixteenth notes. The piano part is marked *ff* and *Molto impetuoso*, featuring a series of eighth notes. The score is in 4/4 time and includes a key signature of one flat.

Przykład 11. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 130-132

Podobnie jak w przypadku poprzedniej, zakończenie *drugiej fazy* następuje wraz z pojawieniem się **tematu c**. W tym wypadku kompozytor jednak stopniowo (z opóźnieniem) wprowadził go do poszczególnych głosów (Przykład 12).

ord.

mf *mp* *p*

oco meno ♩ = 140

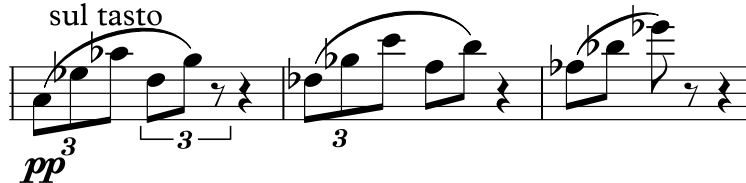
f

Przykład 12. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 162-168

Trzecia faza kompozycji (od taktu 171 do 231) zasadniczo oparta jest na **temacie c**, w związku z czym jej konstrukcję stanowią długie pochody dźwiękowe występujące w obu głosach. Mimo, iż są zauważalne na jej przestrzeni krótkie motywy bazujące na innych tematach, charakter, który towarzyszy ich pokazom, nawiązuje do specyfiki **tematu c**, który charakteryzuje małe natężenie dynamiczne, płynność oraz uspokojenie (Przykład 13).

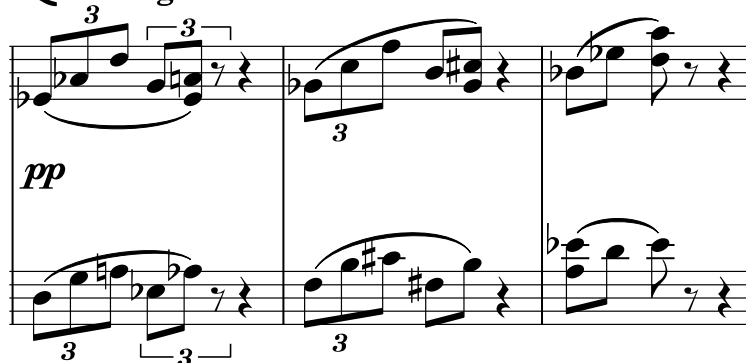
Quasi agitato ♩ = 80

sul tasto



1

Quasi agitato ♩ = 80



Przykład 13. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 207-209

Kolejna - czwarta faza utworu rozpoczyna się w takcie 232 i trwa do 297 włącznie. Zasadniczo na jej całej długości kompozytor prowadzi swoisty dialog dwóch pierwszych tematów a i b. Rytmiczny i miarowy **temat a** występuje tutaj zazwyczaj pod postacią ósemkowych pochodów sekundowych (Przykład 14), postać **tematu b** jest natomiast bardzo czytelna i ściśle nawiązuje do jego ekspozycji charakterystycznej dla pierwszej fazy.

238

vn

mf < f < mf < f < mf < f < mf < f

acc

mf < f < mf < f < mf < f < mf < f

Przykład 14. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 238-240

Ciekawą rzeczą zastosowaną przez kompozytora w *czwartej fazie* jest imitacja w augmentacji (od taktu 271 do 276). Kompozytor na zasadzie akcentowanych pochodów ćwierćnutowych rozszerzył składniki drugiego **tematu** - **b**, które kolejno przechodzą przez wszystkie głosy (Przykład 15).

The musical score consists of three systems, each with a Violoncello (vn) and Accordion (acc) part. The time signature is 4/4.

- System 1 (Measures 270-272):**
 - vn:** Starts at measure 270 with a half note G4, followed by a half note F#4, and a half note E4. Measure 271 has a half note D4, and measure 272 has a half note C4.
 - acc:** Starts at measure 270 with a half note G4, followed by a half note F#4, and a half note E4. Measure 271 has a half note D4, and measure 272 has a half note C4. Dynamics: *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*, *f*, *ff*, *f*.
- System 2 (Measures 273-275):**
 - vn:** Starts at measure 273 with a half note B3, followed by a half note A3, and a half note G3. Measure 274 has a half note F3, and measure 275 has a half note E3.
 - acc:** Starts at measure 273 with a half note B3, followed by a half note A3, and a half note G3. Measure 274 has a half note F3, and measure 275 has a half note E3.
- System 3 (Measures 276-278):**
 - vn:** Starts at measure 276 with a half note D3, followed by a half note C3, and a half note B2. Measure 277 has a half note A2, and measure 278 has a half note G2.
 - acc:** Starts at measure 276 with a half note D3, followed by a half note C3, and a half note B2. Measure 277 has a half note A2, and measure 278 has a half note G2. Dynamics: *f*, *ff*, *f*, *ff*.

Przykład 15. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 270-278 (imitacja w augmentacji)

Konsekwentnie, również w tej *fazie* znajduje swoje odzwierciedlenie reminiscencja **tematu c** jako element zakończeniowy wyszczególnionego odcinka. W tym wypadku temat ten jest jednak utrzymany w przeciwnym charakterze w stosunku do tego, który dotychczas towarzyszył wszystkim jego pokazom (Przykład 16).

Lo stesso tempo

Lo stesso tempo

Przykład 16. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 287-292

Ostatnia - *piąta faza* dzieła występuje od taktu 298 i trwa aż do zakończenia utworu. Na jej całej długości przewijają się wszystkie trzy tematy i jednocześnie żaden z nich nie pełni roli nadrzędnej. W stosunku do poprzedzających ją odcinków można dostrzec największe analogie do *pierwszej fazy*. W zakończeniu utworu kompozytor dążył do wzmocnienia, zarówno emocjonalnego, jak i dynamicznego, a nie maksymalnego wyrazowego rozładowania, co było zauważalne także w *pierwszej fazie*, która została przedstawiona w utworze (Przykład 17).

Przykład 17. Artur Cieślak, *Parafraza nr 1*, t. 346-353

2.2. Parafraza nr 2

Utwór ten stanowi najbardziej rozbudowaną pozycję ze wszystkich trzech, które zostały zawarte w opisie dzieła. Podobnie jak w przypadku *Parafrazy nr 1*, kompozytor konstrukcję dzieła oparł na tak zwanej *formie alternatywnej*, w tym wypadku jednak w odniesieniu do utworu cyklicznego. W swojej drugiej parafrazie Artur Cieślak zastosował podział na trzy samodzielne części kameralne przeznaczone na duet o składzie skrzypce i akordeon. Dodatkowo części te zostały oddzielone od siebie odcinkami o nazwie *Intermezzo*²⁶, dedykowanymi kolejno każdemu z poszczególnych instrumentów - solo. W związku z powyższym Artur Cieślak w swojej *Parafrazie nr 2* przyjął następujący porządek występujących po sobie komponentów:

- *Część I* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon)
- *Intermezzo I* (na skrzypce solo)
- *Część II* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon)
- *Intermezzo II* (na akordeon solo)
- *Część III* (kameralna - przeznaczona na duet o składzie skrzypce i akordeon)

Mimo, iż kompozytor zastosował podział na tak zwane części, odcinki te konstrukcyjnie oparte zostały na tym samym materiale melodyczno-rytmicznym, gdyż kluczowym zamiarem było dla niego (przy wykorzystaniu tych samych struktur dźwiękowych), ukazanie różnego charakteru dzieła²⁷.

Zważywszy na to, iż materiał dźwiękowy wszystkich trzech części konstrukcyjnie został oparty na tych samych tematach, w celu uporządkowania i wyszczególnienia ich na przestrzeni dzieła, przyjęto następujące nazewnictwo:

1. temat a 2. temat b 3. temat c 4. temat d

W związku z tym, że odcinki o nazwie *Intermezzo* wykorzystują zupełnie inny rodzaj zależności pomiędzy dźwiękami, konstrukcyjnie nie zostały oparte na materiale dźwiękowym zaczerpniętych z powyższych tematów. Stanowią one rodzaj oderwania od myśli zawartych w kameralnych częściach²⁸.

²⁶ *Intermezzo, intermedium*, wstawka muzyczna o pogodnym charakterze między aktami sztuki lub opery o poważniejszej tematyce [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 387.

²⁷ Informacja uzyskana podczas rozmowy z kompozytorem dnia 27.05.2023 r.

²⁸ Ibidem.

2.2.1. Część I

W związku z tym, iż w każdej z samodzielnych części prezentowany materiał tematyczny pełni różną rolę oraz pojawia się z inną częstotliwością, istotne było dla kompozytora, aby w pierwszej części został przeprowadzony każdy z tematów²⁹. Podczas dokonywania analizy, autor pracy w pierwszej kolejności postanowił dokonać krótkiej charakterystyki każdego tematu, co dodatkowo pomogło w późniejszej interpretacji dzieła.

Należy zauważyć, iż rozpoczęcie utworu wyznacza jednocześnie początek pierwszego przeprowadzenia **tematu a**, którego pełen pokaz obejmuje przestrzeń od taktu nr 1 do 22. Temat ten oparty został na długich nutach zawartych w głosie akordeonu, które stanowią rodzaj podstawy harmoniczej. W tym czasie w partii skrzypiec przeprowadzane są motywy o charakterze improwizacyjnym (Przykład 18).

Violino

Accordion

vn

acc

Largo ♩ = 80

f *ff* *p* *mp*

mf *f* *p subito*

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

mf *p subito* *mf* *p*

Przykład 18. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, t. 1-7 (temat a)

²⁹ Ibidem.

Podczas interpretacji wszystkich fragmentów określanych jako **temat a**, niezwykle istotna jest dokładna realizacja zmian dynamicznych, które zostały uwzględnione w tekście przez kompozytora (Przykład 18). Gwałtownie zmieniająca się i jednocześnie różniąca w poszczególnych głosach dynamika, pozwala na ekspozycję istotnych w danym momencie planów dźwiękowych oraz niezbędna jest do uzyskania interpretacji zgodnej z koncepcją kompozytora³⁰. Istotne jest również to, iż **temat a**, w którym to rytmiczna warstwa dźwiękowa zawarta została w głosie skrzypiec, za sprawą swojego improwizacyjnego charakteru, w znacznym stopniu utrudnia odczuwanie pulsu, które jest niezbędne do zachowania wspólnych pionów metrycznych przez wykonawców. W związku z czym podczas pracy nad *Parafrazą nr 2*, konieczne jest odpowiednie zgranie instrumentalistów na gruncie kameralnym oraz wymagana jest bardzo dobra znajomość partytury przez każdego z nich.

W takcie numer 23 rozpoczyna się pierwsze przeprowadzenie **tematu b** i trwa do taktu 35 włącznie. Poprzez swój taneczny oraz rytmiczny charakter, a także charakterystyczne motywy melodyczno-rytmiczne zawarte w głosie akordeonu, w temacie tym można zauważyć pewne odniesienia do muzyki ludowej. Istotną rolę odgrywa dokładna realizacja przez wykonawców zmian dynamicznych, które ulegają rozmaitym przekształceniom odbywającym się o różnym czasie w poszczególnych głosach (Przykład 19).

Przykład 19. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, t. 23-25 (temat b)

³⁰ Ibidem.

Od taktu numer 36 do 41 powraca materiał dźwiękowy określany jako **temat a**. Tym razem przyjmuje postać kilkutaktowej reminiscencji, po której następuje (trwające aż do taktu 51 włącznie) kontynuacja oraz rozwinięcie materiału melodyczno-rytmicznego **tematu b** (Przykład 20).

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 36 to 39, and the second system covers measures 40 to 43.

System 1 (Measures 36-39):

- Measure 36:** Violin (vn) starts with a triplet of eighth notes, marked *mp*. The Accordion (acc) has a whole rest.
- Measure 37:** Violin continues the triplet, marked *f*. The Accordion has a half note, marked *p*.
- Measure 38:** Violin continues the triplet, marked *p*. The Accordion has a half note, marked *mp*.
- Measure 39:** Violin continues the triplet, marked *p*. The Accordion has a half note, marked *mp*.

System 2 (Measures 40-43):

- Measure 40:** Violin starts with a triplet of eighth notes, marked *mf*. The Accordion has a whole rest.
- Measure 41:** Violin continues the triplet, marked *f*. The Accordion has a half note, marked *pp*.
- Measure 42:** Violin continues the triplet, marked *f*. The Accordion has a half note, marked *mp*.
- Measure 43:** Violin continues the triplet, marked *f*. The Accordion has a half note, marked *f*.

The tempo and meter change at measure 40 to **4 Allegretto energico** with a quarter note equal to 100 (♩. = 100).

Przykład 20. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, t. 36-43

Po kolejnym, pełnym przeprowadzeniu tematu o charakterze ludowym, kompozytor sięgnął po zupełnie nowy materiał dźwiękowy, który w żaden sposób nie nawiązuje do dotychczas ukazanych w utworze treści muzycznych. W takcie numer 53 rozpoczyna się pierwsze przeprowadzenie **tematu c**, w którym to kompozytor zastosował brzmienia alikwotowe wykonywane w wysokich rejestrach. Temat ten w odróżnieniu od poprzednich, charakteryzuje się dużą śpiewnością oraz wyrównanym natężeniem dynamicznym utrzymującym się przez całe przeprowadzenie na tym samym poziomie (*mp*) (Przykład 21).

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 51 to 54, and the second system covers measures 55 to 59. The Violin (vn) part is in the upper staff, and the Accordion (acc) part is in the lower staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4.

Measure 51: Violin starts with a melodic line marked *ff*. Accordion provides harmonic support with chords, also marked *ff*.

Measure 53: A new section begins, marked with a box containing the number 5. The tempo is *Più mosso* with a quarter note equal to 120 beats. The Violin part is marked *mp molto cantabile*. The Accordion part is marked *p leggero e sotto voce*.

Measures 55-59: The Violin continues with a melodic line, and the Accordion continues with harmonic support. The dynamics remain consistent with the previous section.

Przykład 21. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, t. 53-59 (**temat c**)

Pierwsze przeprowadzenie **tematu c** trwa do taktu numer 71. Po jego zakończeniu bezpośrednio rozpoczyna się kolejny pokaz **tematu b** (Przykład 22).

Przykład 22. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, t. 68-71

W takcie 85 kompozytor wprowadził do utworu czwarty i ostatni temat, na którym oparł konstrukcję swojej *Parafrazy nr 2*. Jest nim miarowy oraz zrytmizowany **temat d**, w którym charakterystyczna „punktualność” oraz krótka artykulacja imitują ruch wskazówek zegara³¹. Istotne jest to, aby akordeonista jak najczytelniej nawiązywał do sposobu wydobywania dźwięku - *pizzicato*³², zawartego w głosie skrzypcowym (Przykład 23).

Przykład 23. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. I, t. 85-87 (temat d)

³¹ Sugestia powstała w trakcie rozmowy z kompozytorem.

³² *Pizzicato* - technika artykulacyjna polegająca na wprowadzeniu w ruch struny instrumentu smyczkowego poprzez szarpanie palcem [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 687.

Po pełnej ekspozycji czwartego tematu, następuje ostatni odcinek, który kompozytor zawarł w pierwszej części utworu. Jest to fragment o charakterze zakończeniowym, którego rozpoczęcie wyznaczają długie pochody chorałowo oparte na **temacie a**, kolejno przechodzące przez wszystkie głosy. Analogicznie wraz z nadejściem ostatnich dźwięków zanikają one w tej samej kolejności w poszczególnych głosach (Przykład 24).

114

vn

niente

acc

p

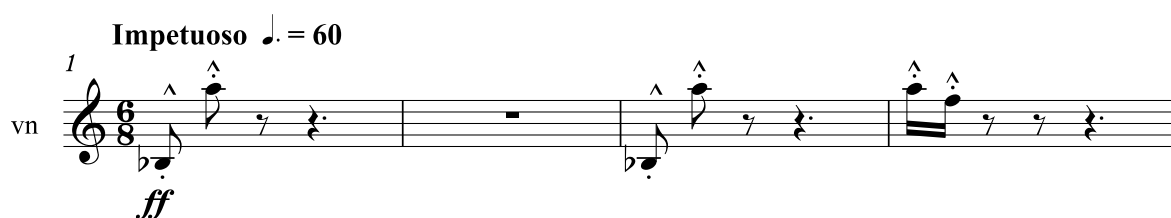
pp

Przykład 24. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. I, t. 114-118

2.2.2. Intermezzo I

Zważywszy na to, iż ustęp ten w całości przeznaczony jest na skrzypce solo, autor pracy podczas omawiania *Intermezza I* ograniczył się do ogólnej charakterystyki dzieła oraz sposobu traktowania materiału melodyczno-rytmicznego przez kompozytora.

Intermezzo I jest stosunkowo krótkim utworem o charakterze wirtuozowskim, w którym możemy wyszczególnić trzy odcinki, o różnej **strukturze** dźwiękowej (**A**, **B** i **C**). **Struktura A** to rytmiczne, akcentowane motywy utrzymane w dużym natężeniu dynamicznym (Przykład 25).



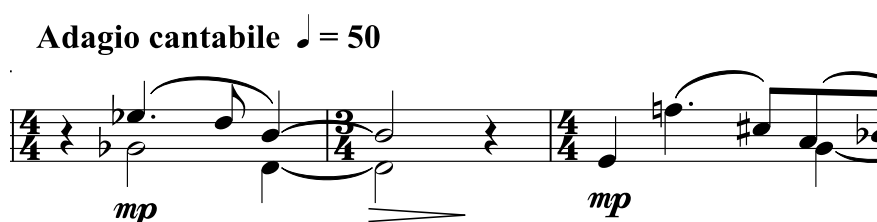
Przykład 25. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2, Intermezzo I*, t. 1-4 (struktura A)

Kolejną z nich (**strukturą B**) określane są wszystkie wirtuozowskie pochody szesnastkowe, które w głównej mierze konstrukcyjnie zostały oparte na gamie chromatycznej (Przykład 26).



Przykład 26. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2, Intermezzo I*, t. 5-6 (struktura B)

Wszystkie fragmenty o charakterze śpiewnym i kantylenowym, które pojawiają się na przestrzeni dzieła, określone zostały mianem **struktury C** (Przykład 27).



Przykład 27. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2, Intermezzo I*, t. 25-27 (struktura C)

W związku z tym, iż powyższe struktury przewijają się na przestrzeni dzieła, w którym możemy wyszczególnić wyraźny podział na trzy odcinki, częstotliwość ich występowania w każdym poszczególnym z nich, przedstawia się w następujący sposób:

- I odcinek (od taktu 1 do 34) dominująca rola **AB**, poboczna **C**
- II odcinek (od taktu 34 do 64) dominująca rola **AB**, struktura **C** nie występuje
- III odcinek (od taktu 65 do końca) **AB** i **C** pełnią taką samą rolę

2.2.3. Część II

Po zakończeniu pierwszego solowego fragmentu *Parafrazy nr 2* kompozytor na nowo sięgnął po tematy, które zostały zaprezentowane w pierwszej części utworu. Istotnym oraz bardzo ciekawym sposobem, który Artur Cieślak zastosował w drugiej części *Parafrazy nr 2*, jest równoczesne przeprowadzanie materiału melodyczno-rytmicznego nawiązującego do dwóch różnych tematów. Biorąc pod uwagę ten fakt, kolejna część kompozycji rozpoczyna się motywami, które w aspekcie odległości występujących pomiędzy dźwiękami (przewaga trytonów, kwart i sekund) imitują charakterystyczną melodykę towarzyszącą pokazom **tematów c**, jednakże ich charakter, ściśle nawiązuje do towarzyszącego **tematowi b** folkloru (Przykład 28).

Allegro scherzando ♩. = 110

vn 1

mf f mf f

acc

f mf f mf f

Przykład 28. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. II, t. 1-5 (**temat c** w charakterze **tematu b**)

Od taktu numer 19 zostaje wprowadzony **temat c** w swojej zasadniczej postaci, z tą różnicą, iż kompozytor tym razem konstruując partię skrzypiec posłużył się *flażoletami*³³ (Przykład 29).

³³ Na instrumentach strunowych takich, jak skrzypce, *flażolet* uzyskuje się poprzez delikatne dotknięcie palcem o strunę i pobudzenie jej do drgań poprzez pociągnięcie smyczka [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 269.



Przykład 29. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. II, t. 21-23

Od taktu numer 25 kompozytor ponownie sięgnął po charakterystyczny dla początku części materiał melodyczny **tematu c**, który utrzymany zostaje w energicznym oraz tanecznym charakterze **tematu b**. Całe przeprowadzenie trwa na przestrzeni 10 taktów (od taktu 25 do 35). W następnej kolejności (od 37 taktu) pojawia się **temat c**, który przyjmuje swoją zasadniczą (śpiewną i melodyjną) postać. Takt 49 stanowi rozpoczęcie **tematu b**, którego charakterystyczna dla pierwszej części dzieła podstawowa forma jest przeprowadzana aż do 62 taktu włącznie (Przykład 30). Wraz z nadejściem zakończenia drugiej części, pojawiają się długie pochody chorałowe oparte na **temacie a**, zawarte zarówno w partii skrzypiec, jak i głosie akordeonu.

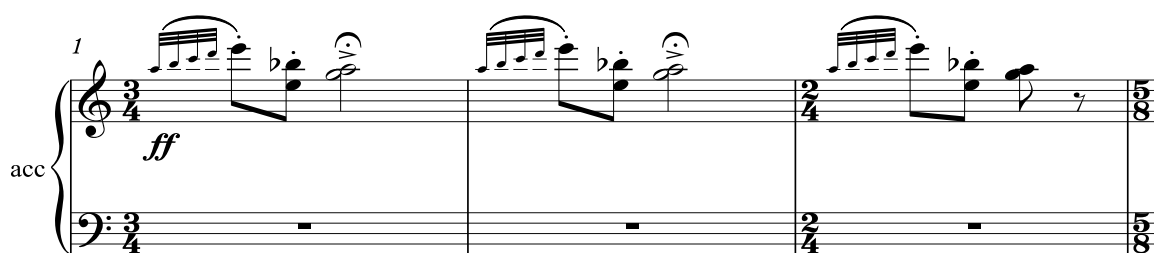
Przykład 30. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. II, t. 48-51

2.2.4. Intermezzo II

Zgodnie z zasadą, którą kompozytor przyjął podczas pracy nad *Parafrazą nr 2*, bezpośrednio po drugiej części następuje *Intermezzo II*, które w całości stanowi odcinek dzieła przeznaczony na akordeon solo. Jego budowa oparta została na jednej z podstawowych form muzycznych charakterystycznych dla epoki klasycyzmu, którym jest *allegro sonatowe*³⁴, jednakże w tym wypadku (ze względu na niewielkie rozmiary utworu), mówić możemy o koncepcji klasycznej w miniaturze.

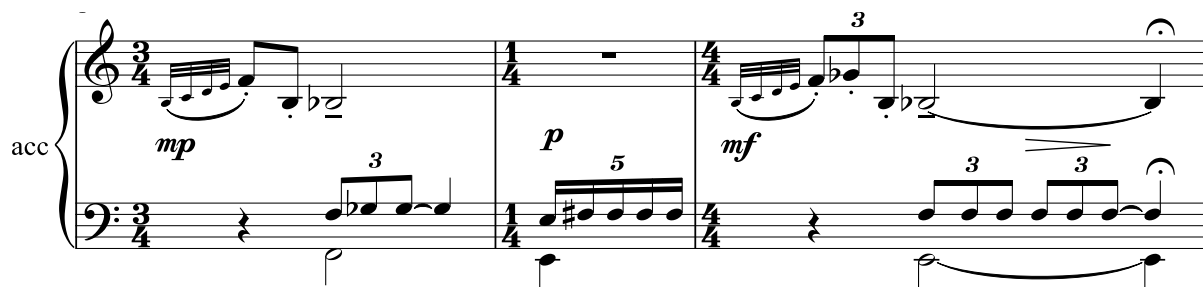
Zważywszy na budowę dzieła, na której oparte zostało *Intermezzo II*, wyszczególnić możemy na jego przestrzeni występowanie dwóch tematów o kontrastującym charakterze.

I temat (przeprowadzany od taktu nr 1 do nr 5) utrzymany jest w szybkim tempie, zdecydowanej dynamice oraz skocznym i energetycznym charakterze (Przykład 31).



Przykład 31. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, *Intermezzo II*, t. 1-3 (**I temat**)

W takcie numer 6 rozpoczyna się ekspozycja **II tematu** i trwa do taktu numer 13 włącznie. Utrzymany jest on w przeciwstawnych, w stosunku do poprzedzającego go tematu, charakterze, tempie oraz dynamice. Na jego przestrzeni można mimo to zauważyć pewne analogie do materiału melodyczno-rytmicznego **I tematu** (takt nr 8, manuał dyskantowy) (Przykład 32).



Przykład 32. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, *Intermezzo II*, t. 8-10 (**II temat**)

³⁴ [hasło: allegro sonatowe, forma sonatowa] S. Śledziński, *Mała encyklopedia muzyki* PWN, Warszawa 1981.

Od taktu numer 14 do 42 występuje przetworzenie. Na całej jego przestrzeni pojawiają się fragmenty (reminiscencje) motywów opartych na materiale melodyczno-rytmicznym dwóch tematów. Budowa przetworzenia została oparta na dwóch interwałach z grupy dysonansów (sekundy i trytony), które stanowią podstawę konstrukcyjną fragmentu. Podczas jego interpretacji, istotna jest realizacja wszystkich zmian agogicznych, gdzie dodatkowo trudność potęguje występująca polimetria sukcesywna (Przykład 33).

Poco più mosso ♩ = 60

acc

14

p *f*

16

17

p *f* *sfz*

poco rit.

19

20

p *ff*

A tempo ♩ = 60 molto accel.

21

8va

23

Przykład 33. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2, Intermezzo II*, t. 14-23 (przetworzenie)

Rozpoczęcie reprzyzy następuje w takcie numer 43 i jest przeprowadzane aż do zakończenia *Intermezza II*. Kompozytor na bazie nuty pedałowej (znajdującej się w manuale melodycznym) wprowadził dwa tematy, które za sprawą faktury zostały ujednolicone. W klasycznej formie zabieg ten jest uzyskiwany najczęściej poprzez sprowadzenia ich w reprzyzie do wspólnej tonacji. Zważywszy jednak na to, iż *Intermezzo II* jest dziełem atonalnym, kompozytor posłużył się powyższym zabiegiem, który ostatecznie pozwolił upodobnić do siebie dwa kontrastujące tematy (Przykład 34).

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment, labeled 'acc'.

System 1 (Measures 46-49):

- Measure 46:** Treble clef, 2/4 time signature. Bass clef, 2/4 time signature. Dynamics: *mp*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- Measure 47:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mp*. A half note is followed by a half note.
- Measure 48:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mf*. A half note is followed by a half note.
- Measure 49:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mf*. A half note is followed by a half note.

System 2 (Measures 50-53):

- Measure 50:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *p*. A triplet of eighth notes is marked with a '3'.
- Measure 51:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mp*. A half note is followed by a half note.
- Measure 52:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *p*. A half note is followed by a half note.
- Measure 53:** Treble clef, 3/4 time signature. Bass clef, 3/4 time signature. Dynamics: *mp*. A half note is followed by a half note.

Tempo markings: **stretto** (above measure 47), **allargando** (above measure 49), and **A tempo** (above measure 50).

Przykład 34. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2, Intermezzo II*, t. 46-53 (reprzyza)

2.2.5. Część III

Ostatnia część *Parafrazy nr 2* autorstwa Artura Cieślaka w całości charakteryzuje się powściągliwym oraz pozbawionym przesadnej emocjonalności wyrazem. Na całej jej przestrzeni prowadzony jest swoisty dialog rozgrywający się pomiędzy **tematem c** i **d**. Część ta jednocześnie jest najkrótsza w stosunku do poprzedzających ją kameralnych fragmentów. Kompozytor na przestrzeni finalnej części utworu dążył do maksymalnego rozładowania emocjonalnego oraz ostatecznego zakończenia dzieła (Przykład 35).

The musical score is divided into two systems. The first system, measures 1-4, is marked 'Moderato' with a tempo of 90. The violin part (vn) begins with a first ending bracket (1) and a pizzicato (pizz.) instruction. It starts with a half note G#4, followed by a quarter rest, then a half note F#4, and a quarter rest. In measure 3, it switches to arco and plays a half note G#4, followed by a half note F#4. The dynamics are marked 'pp' in measure 1 and 'p' in measure 4, with a crescendo hairpin between them. The accordion part (acc) plays a continuous eighth-note pattern in the right hand and a half-note pattern in the left hand, both starting on G#4 and F#4 respectively. The second system, measures 5-8, is marked 'Più mosso' with a tempo of 120. The violin part (vn) starts with a fifth ending bracket (5) and a mezzo-forte (mp) dynamic, followed by the instruction 'molto cantabile'. It plays a half note G#4, a half note F#4, and a half note E4. The accordion part (acc) plays a continuous eighth-note pattern in the right hand and a half-note pattern in the left hand, both starting on G#4 and F#4 respectively. The dynamics are marked 'p' in measure 5 and 'leggero e sotto voce' in measure 6.

Moderato ♩ = 90

1 pizz. arco

pp *pp* *p*

Moderato ♩ = 90

pp

Più mosso ♩ = 120

5 *mp* molto cantabile

Più mosso ♩ = 120

p leggero e sotto voce

Przykład 35. Artur Cieślak, *Parafraza nr 2*, cz. III, t. 1-8

2.3. Parafraza nr 3

Parafraza nr 3 jest stosunkowo krótkim, wielopłaszczyznowym utworem atonalnym przeznaczonym na akordeon solo. Do prawidłowej interpretacji *Parafrazy nr 3*, niezbędne są duże umiejętności techniczne, które musi posiadać akordeonista. Kompozytor podczas pracy nad tym utworem inspirował się swoją *Etiudą* fortepianową z 1996 roku. Omawiana parafraza zamyka cykl dzieł, które jako spójna całość obrazują bogactwo brzmienia akordeonu w aspekcie solowym oraz kameralnym w twórczości Artura Cieślaka.

Pod względem konstrukcji, *Parafraza nr 3* (w przeciwieństwie do dwóch poprzedzających ją kameralnych utworów) została oparta na tak zwanej *formie reprzyzowej*, co oznacza, iż jej podstawę stanowią struktury dźwiękowe pojawiające się we wstępie i zakończeniu, ulegające licznym przetworzeniom w centralnych odcinkach dzieła.

W związku z powyższym, podczas omawiania utworu, w celu uporządkowania oraz oddzielenia od siebie poszczególnych fragmentów, zastosowano podział na tak zwane *ogniwa*³⁵.

Pierwsze z nich (od taktu nr 1 do 55), to odcinek o charakterze *toccatowym*, w którym głównym sposobem kształtowania materiału dźwiękowego zastosowanym przez kompozytora jest *ostinato*³⁶ (podstawę stanowią motywy szesnastkowe, ulegające licznym powtórzeniom). Istotną rolę w pierwszym fragmencie odgrywają akcenty, dzięki którym wyeksponowane zostają miarowość i rytmiczność, będące jednocześnie podstawowymi cechami *ogniwa*.

Ciekawą rzeczą zastosowaną przez kompozytora są również niesymetryczne i nieregularne powtórzenia przestrzeni jednotaktowych, mające na celu załamanie przewidywalności oraz wprowadzenie do utworu elementu zaskoczenia³⁷. W pierwszych trzech taktach zmiany warstwy melodyczno-rytmicznej następują po siedmiokrotnym powtórzeniu każdego pojedynczego taktu (Przykład 36).

³⁵ Powyższa terminologia została przyjęta po konsultacji z kompozytorem.

³⁶ *Ostinato* [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 654.

³⁷ Informacja uzyskana podczas rozmowy z kompozytorem na temat utworu dnia 04.04.2023 r.

Furioso ♩. = ca 120

2

3

7 x

7 x

7 x

Przykład 36. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 1-3

Atonalność oraz licznie stosowane przez Artura Cieślaka (już od pierwszych taktów) charakterystyczne współbrzmienia dysonansowe, uwydatniają jak mocno utwór osadzony jest w stylistyce kształtującej się pod wpływem zjawisk zachodzących w muzyce na przestrzeni ostatniego stulecia. Istotną rolę w *Parafrazie nr 3* odgrywa ponadto sam interwał sekundy, który ma najliczniejsze zastosowanie nie tylko na przestrzeni pierwszego *ogniwa*, ale i całego dzieła. Kompozytor dodatkowo (poprzez idiom tokatowości, czy też formy jako ciągu przyczynowo-skutkowego) stosuje nawiązania do historii i tradycji. Analogie te potwierdzają, iż dobytek minionych epok ma dla Artura Cieślaka istotne znaczenie i nawet w dziełach, które mogą wydawać się osadzone stylistycznie wyłącznie w czasach najnowszych, kompozytor nadal się do nich odwołuje.

Od taktu nr 4 do 15 rytmiczność zostaje zachowana w manuale dyskantowym. Materiał dźwiękowy zawarty w manuale melodycznym ulega zmianie i przechodzi w śpiewne współbrzmienia nonowe. Za sprawą tego zabiegu zostaje ukazane współistnienie dwóch równocześnie przeprowadzanych linii melodyjnych (Przykład 37).



Przykład 37. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 7-14

Na przestrzeni całego pierwszego *ogniwa* istotne jest to, aby wykonawca odpowiednio zinterpretował rodzaj emocjonalności, która jest oznaczona jako *furioso*³⁸. Obok rytmiczności i miarowości, istotny wpływ na uzyskanie najwłaściwszej formy artystycznego wyrazu ma dynamika. Zmiany dynamiczne niejednokrotnie są gwałtowne, a przejścia od *pp* do *ff* następują na przestrzeni złożonej z kilku taktów. Jednakże dokładna i zgodna z koncepcją kompozytora realizacja dynamiki zawartej w tekście ma znaczenie kluczowe i istotnie wpływa na charakter utworu (Przykład 38).

³⁸ [wł.], porywczo, z pasją. Chodkowski A., op. cit., s. 293.

Przykład 38. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 28-32

Mnogość występowania powtarzających się oraz wymagających wykonawczo współbrzmień sprawia, iż *Parafraza nr 3* ma dodatkowe atuty: może służyć jako ćwiczenie nad techniką wykonawczą akordeonisty (Przykłady 36 i 39).

Przykład 39. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 42-43

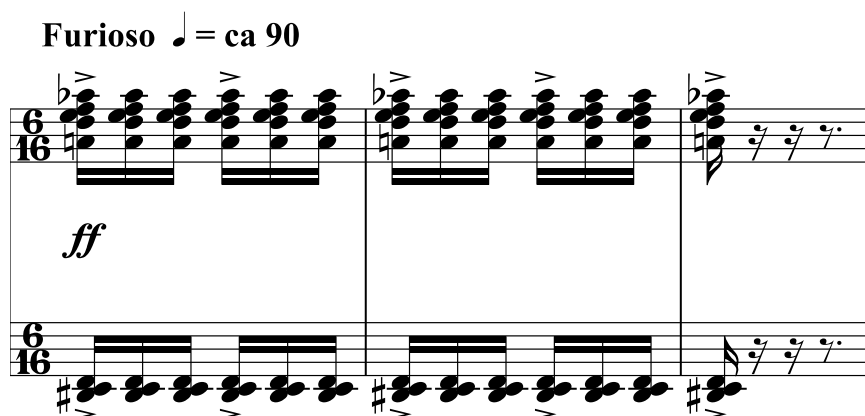
Wraz z zakończeniem pierwszego *ogniwa*, kompozytor dążył do maksymalnej intensyfikacji strukturalnej, agogicznej, wyrazowej oraz dynamicznej (Przykład 40).

Przykład 40. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 45-55

Od taktu numer 56 do 106 wyszczególnione zostaje drugie *ogniwo* w utworze. Jego rozpoczęcie wyznaczają długie pochody dźwiękowe o charakterze chorałowym (*misterioso*), które stanowią rodzaj rozładowania (odprężenia) następującego bezpośrednio po emocjonalnym początku (Przykład 41).

Przykład 41. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 56-67

Poza charakterystycznymi chorałowymi strukturami dźwiękowymi, które mają wpływ na zasadniczy charakter drugiego *ogniwa*, wyszczególnić możemy tutaj reminiscencje pierwszego (kontrastującego w stosunku do niego) odcinka. Krótkie oraz nagłe pokazy (zaczepniętych z początku) cytatów, mają za zadanie zaburzyć spokojną atmosferę fragmentu³⁹ (Przykład 42).



Przykład 42. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 88-90

Od taktu 107 (*prestisimo*) charakter ponownie ulega zmianie i rozpoczyna się *ogniwo* wpływające zasadniczo na budowę utworu (materiał dźwiękowy występujący dotychczas we wcześniejszych fragmentach ulega licznym przetworzeniom). Podstawę konstrukcyjną omawianego *ogniwa* stanowi interwał sekundy w odniesieniu zarówno melodycznym, jak i harmonicznym. Poza utrzymującym się szybkim tempem oraz gwałtownymi zmianami dynamicznymi, trudność potęguje występująca polimetria sukcesywna, gdyż zmiany metryczne zachodzą na przestrzeni praktycznie każdego pojedynczego taktu (Przykład 43).

³⁹ Kompozytor i autor pracy określili występujące w drugim ogniwie fragmenty *misterioso* jako symbol monologu, wewnętrznej rozmowy człowieka, zadumy nad czymś. Z kolei kilkutaktowe reminiscencje pierwszego odcinka - *furioso* - jako rodzaj walki z samym sobą i swoimi emocjami. Rozmowa z kompozytorem, 04.04.2023 r.

107 **Prestissimo** ♩ = 190

111

mf *p* *p*

Przykład 43. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 107-115

Istotną rolę w utworze odgrywa takt numer 187, w którym to rozpoczyna się jego kulminacja. Kompozytor w celu podkreślenia emocjonalności odcinka (oprócz dużego natężenia dynamicznego) zastosował regularnie powtarzające się akcenty, które potęgują stronę wyrazową zawartej w utworze kulminacji (Przykład 44).

♩. = ca 120

187

ff

Przykład 44. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 187-188

Na przestrzeni taktów 217-220 zauważalne są pierwsze echa zbliżającego się zakończenia. Stopniowo przejmujący nadrzędną rolę spokojny charakter utworu, zostaje jeszcze na moment przerwany przez struktury dźwiękowe nawiązujące do burzliwego finału (takt 220) (Przykład 45). W takcie 221 rozpoczyna się ostatnie *ogniwo* kompozycji o charakterze zakończeniowym. Mimo, iż nawiązuje ono do pierwszego *ogniwa* (co jest zgodne

z zasadą *formy repryzowej*), w całości utrzymuje się w kontrastującym charakterze, mającym na celu maksymalne rozładowanie emocjonalne, strukturalne oraz dynamiczne (Przykład 46).

Przykład 45. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 219-222

Przykład 46. Artur Cieślak, *Parafraza nr 3*, t. 239-240

Zakończenie

Zważywszy na to, iż rok 1829 przyniósł swoisty przełom w aspekcie konstrukcji akordeonu⁴⁰, instrument ten dopiero na przestrzeni następnych lat zyskiwał coraz większą popularność oraz ulegał ciągłemu rozwojowi. Początkowo jako element muzyki popularnej, użytkowany był głównie przez środowiska wiejskie i w takiej właśnie roli wkroczył w XX wiek⁴¹. Kolejny przełom nastąpił w roku 1927, za sprawą opublikowania pierwszego oryginalnego dzieła na akordeon⁴².

Stosunkowo niedaleko wybiegająca w przeszłość historia akordeonu ma niewątpliwy wpływ na to, iż instrument ten współcześnie jest nadal odkrywany i znajduje się w ciągłej fazie rozwoju. Stopniowo jego zastosowanie można zaobserwować w coraz to liczniejszych składach kameralnych i jednocześnie wykorzystuje go coraz szersze grono kompozytorów. Równocześnie oryginalna literatura przeznaczona na akordeon, w znacznej mierze tworzona jest przez kompozytorów, którzy są lub byli koncertującymi akordeonistami.

Współpraca ze szczecińskim kompozytorem Arturem Cieślakiem miała wpływ na zwiększenie oryginalnie pisanej literatury, zarówno na akordeon solo, jak i zespół kameralny, którym jest duet skrzypce i akordeon. Równocześnie była impulsem, który skłonił kompozytora do poznania i wykorzystania możliwości brzmieniowych akordeonu koncertowego z klawiaturą fortepianową. Autor pracy, który jednocześnie jest wielkim pasjonatem całokształtu twórczości Artura Cieślaka, podczas wspólnych prób z kompozytorem zaproponował opracowanie rejestracji partii akordeonu, która zawarta została we wszystkich utworach oraz znacząco wpłynęła na uzyskanie najwłaściwszej (pożądaney przez kompozytora) formy artystycznego wyrazu.

Autor dysertacji ma nadzieję, iż koncert (który stanowić będzie podstawę niniejszej opisowej pracy) w znacznym stopniu wpłynie na promocję twórczości szczecińskiego kompozytora, a z kolei zainicjowana z Arturem Cieślakiem współpraca zachęci kolejnych akordeonistów do podejmowania działań na gruncie kompozytor i wykonawca. Ponadto powstałe i opracowane kompozycje stanowić będą pomocny materiał dla akordeonistów sięgających do twórczości Artura Cieślaka.

⁴⁰ Dastych J., Galas S., Powroźniak J., Puchnowski W.L., op. cit., s. 18.

⁴¹ Adamowicz-Kaszuba T., *Con fisarmonica, Akordeon w muzyce kameralnej, w składach mieszanych, w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej*, wyd. ARS NOVA, Poznań 2009, s. 21.

⁴² Hugo Herrmann - *Sieben neue Spielmusiken – Erste Originalkomposition für Akkordeon*. Ibidem, s. 22.

Bibliografia

Monografie i prace zbiorowe

Adamowicz-Kaszuba T., *Con fisarmonica, Akordeon w muzyce kameralnej, w składach mieszanych, w kontekście źródeł współczesnej praktyki artystycznej*, wyd. ARS NOVA, Poznań 2009

Cieślak A., *Specyfika faktury, formy i organizacji materiału dźwiękowego w Koncercie fortepianowym na lewą rękę i orkiestrę*, Warszawa 2011

Cieślak. A., *Mój warsztat kompozytorski w kontekście historii muzyki*, Szczecin 2011

Dastych J., Galas S., Powroźniak J., Puchnowski W.L., *Akordeon od A do Z*, PWM, Kraków 1966

Encyklopedia Muzyki PWN, red. Chodkowski A., Warszawa 2001

Gwizdalanka D., *Przewodnik po muzyce kameralnej*, PWM, Kraków 2005

International Clarinet Association, *The Clarinet*, nr. 4, 2022

Jacobs A., *Słownik muzyczny*, Bydgoszcz 1993

Kalinowska D., *Charakterystyka muzyki XX i przełomu XX/XXI wieku*, Szczecin 2021

Mała encyklopedia muzyki, red. Śledziński S., PWN, Warszawa 1981

Mały informator muzyki XX wieku., red. B. Schaeffer, Kraków 1987

Rudziński W., *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, red. S. Sadie, London 1989

Źródła internetowe

<https://culture.pl/pl/tworca/artur-cieslak> (19.06.2023 r.)

Materialy nutowe

Cieślak A., *Parafraza nr 1* na skrzypce i akordeon (2021) materiał nieopublikowany

Cieślak A., *Parafraza nr 2* na skrzypce i akordeon (2021) materiał nieopublikowany

Cieślak A., *Parafraza nr 3* na skrzypce i akordeon (2021) materiał nieopublikowany

Cieślak A., *Dialog* na skrzypce i akordeon (2018/2021) materiał nieopublikowany

Cieślak A., *Toccata postmodernistyczna* (2019) materiał nieopublikowany

Nośnik danych - rozprawa doktorska w formie koncertu

Edyta Wolańska - skrzypce

Oleg Wolański - akordeon

Artur Cieślak

1. *Parafraza nr 1* na skrzypce i akordeon (2021)
2. *Parafraza nr 2* na skrzypce i akordeon (2021)
 - *część I* na skrzypce i akordeon
 - *Intermezzo I* na skrzypce solo
 - *część II* na skrzypce i akordeon
 - *Intermezzo II* na akordeon solo
 - *część III* na skrzypce i akordeon
3. *Parafraza nr 3* na akordeon solo (2021)
4. *Cadenza* na skrzypce solo (2004/2019)
5. *Violifonia* na skrzypce solo (2014/2019)
6. *Dialog* na skrzypce i akordeon (2018/2021)
7. *Toccata postmodernistyczna* na skrzypce i akordeon (2019)