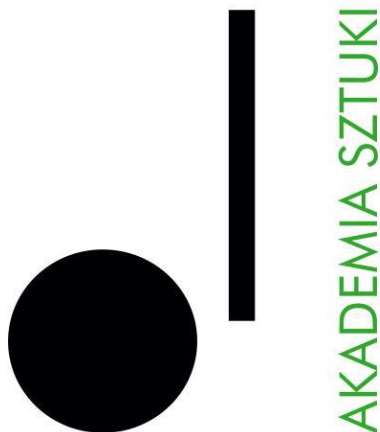




Akademia Sztuki w Szczecinie

Wydział Instrumentalny

mgr Edyta Wolańska

***Język muzyczny i problematyka wykonawcza  
utworów na skrzypce solo oraz wybranych dzieł kameralnych  
Artura Cieślaka***

Opis dzieła

Promotor:  
dr hab. Wojciech Kołaczyk

Szczecin 2024

# Spis treści

|                                                                                                                                |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Wstęp .....                                                                                                                    | 3  |
| Rozdział I. Charakterystyka muzyki polskiej II połowy XX wieku.....                                                            | 5  |
| 1.1.    Ewolucja stylów kompozytorskich. Przegląd głównych zjawisk oraz sylwetki<br>artystyczne czołowych przedstawicieli..... | 5  |
| 1.2.    Artur Cieślak - postawa twórcza oraz charakterystyka języka muzycznego<br>kompozytora .....                            | 9  |
| Rozdział II. Zagadnienia wykonawcze wybranych utworów Artura Cieślaka .....                                                    | 11 |
| 2.1.    Utwory na skrzypce solo.....                                                                                           | 11 |
| 2.1.1.  Violifonia .....                                                                                                       | 11 |
| 2.1.2.  Cadenza.....                                                                                                           | 20 |
| 2.1.3.  Intermezzo I .....                                                                                                     | 27 |
| 2.2.    Wybrane utwory na skład kameralny skrzypce i akordeon .....                                                            | 33 |
| 2.2.1.  Dialog.....                                                                                                            | 33 |
| 2.2.2.  Toccata postmodernistyczna .....                                                                                       | 41 |
| Zakończenie .....                                                                                                              | 55 |
| Bibliografia .....                                                                                                             | 57 |
| Nośnik danych - rozprawa doktorska w formie koncertu .....                                                                     | 59 |

## Wstęp

Impulsem do powstania powyższej pracy było zainteresowanie twórczością szczecińskiego kompozytora Artura Cieślaka. Podjęte działania mają na celu promowanie dorobku artystycznego kompozytora, ze szczególnym uwzględnieniem utworów na skrzypce solo oraz na duet skrzypce i akordeon<sup>1</sup>. Wnikliwa interpretacja wybranych pozycji, zarówno pod względem wykonawczym, jak i opisowym z pewnością stanowić może bardzo pomocny materiał dla osób, które sięgać będą po nie w przyszłości.

Zważywszy na to, iż autorka pracy jest pierwszą odtwórczynią partii skrzypiec wszystkich powyższych dzieł, prawykonania poprzedzone zostały dokładną analizą (zarówno w aspekcie wykonawczym, jak i teoretycznym), odbywającą się przy ścisłej współpracy z żyjącym obecnie kompozytorem. Efekt finalny to podsumowanie wieloletnich artystycznych działań zapoczątkowanych w 2018 roku<sup>2</sup>.

Aby w sposób spójny i logiczny w opisowej formie dzieła przeprowadzić odbiorcę przez wszystkie kluczowe kwestie, mające wpływ na ostateczny kształt pracy, przyjęto następujący porządek poszczególnych rozdziałów.

Pierwszy z nich skoncentrowano na aspekcie historycznym oraz przemianach, które nastąpiły w polskiej muzyce II połowy XX wieku. Chcąc prześledzić powyższe zmiany, istotne było, aby przyjrzeć się kolejno ich prekursorom oraz kontynuatorom. W oparciu o powyższe została zaprezentowana sylwetka artystyczna oraz charakterystyka języka twórczego Artura Cieślaka.

W rozdziale drugim zostały przedstawione wszystkie utwory, których zagadnienia wykonawcze stanowią główny obszar zainteresowań. W związku z tym, iż są to zarówno kompozycje na skrzypce solo, jak i na duet złożony ze skrzypiec i akordeonu, jako pierwsze omówione zostały utwory na skrzypce solo w kolejności: *Violifonia*, *Cadenza*, *Intermezzo I*, a następnie wybrane przykłady kameralne: *Dialog* i *Toccata postmodernistyczna*. Podczas opisu każdego z utworów zwrócona została szczególna uwaga na budowę, cechy

---

<sup>1</sup> W opisie dzieła znalazły się dwa wybrane utwory na duet skrzypce i akordeon (*Dialog* oraz *Toccata postmodernistyczna*). Koncert zarejestrowany na nośniku danych, został dodatkowo wzbogacony o *Parafrazę nr 1*, *Parafrazę nr 2* oraz *Parafrazę nr 3* autorstwa Artura Cieślaka, dzięki czemu stanowi kompletny zbiór twórczości skrzypcowo-akordeonowej kompozytora.

<sup>2</sup> Podczas koncertu, będącego publiczną prezentacją powyższej pracy doktorskiej, odbyły się światowe prawykonania wszystkich utworów Artura Cieślaka na skrzypce i akordeon (solo oraz kameralnie). Wyjątek stanowi *Toccata postmodernistyczna*, której prawykonanie dokonane przez duet o składzie Edyta Wolańska - skrzypce i Oleg Wolański - akordeon miało miejsce 25.10.2021 r.

charakterystyczne, konteksty poboczne, które nie zostały zapisane w tekście, a jedynie wywiązały się podczas wspólnych rozmów z kompozytorem. Kluczową rolę odegrały ponadto problemy wykonawcze, mogące pojawić się podczas pracy nad utworami oraz metody przyczyniające się do ich eliminacji.

Zakończenie stanowi podsumowanie oraz opis wniosków, które pojawiły się w trakcie pracy nad utworami na skrzypce solo oraz wybranymi na duet skrzypce i akordeon Artura Cieślaka. Przedstawiono w nim argumenty dowodzące temu, iż twórczość oraz postać kompozytora zasługują na szczególną uwagę, a wnikliwe pochylenie się nad powyższymi kwestiami niesie za sobą wiele korzyści zarówno dla kompozytora, wykonawców, jak i każdego odbiorcy muzyki artystycznej tworzonej w najnowszych czasach.

# Rozdział I. Charakterystyka muzyki polskiej II połowy XX wieku

## 1.1. Ewolucja stylów kompozytorskich. Przegląd głównych zjawisk oraz sylwetki artystyczne czołowych przedstawicieli

Zjawiska, które zachodziły w muzyce artystycznej II połowy XX wieku, trudno jest ocenić przy użyciu jednego, podstawowego kierunku kompozytorskiego, będącego synonimem przemian okresu. Jako całokształt przyjęło się określać je mianem muzyki współczesnej. Rozwój polskiej muzyki był w czasie tym dodatkowo utrudniony - świeże wspomnienia dopiero co zakończonej wojny (która przyniosła nieunikniony zastój), wspomagane przez obecny socrealizm. W efekcie wydarzeń mających miejsce w ZSRR w polityce wewnętrznej PRL nastąpiła tzw. odwilż gomułkowska. W ramach amnestii wypuszczono wielu więźniów politycznych, jednak totalitarny system nie załamał się, a państwa Europy Środkowo-Wschodniej jeszcze długo musiały czekać na upragnioną wolność<sup>3</sup>. W związku z powyższym dążenie przez polskich kompozytorów do standardów światowych, było sprawą złożoną, która wymagała czasu. Rok 1956<sup>4</sup> stał się pewnym przełomem, kiedy to uczynili oni nagły zwrot w kierunku nowych technik kompozytorskich, stosując w swoich dziełach dodekafonię, serializm i punktualizm. Zjawiska te dodatkowo przyczyniły się do stopniowego wypracowywania oryginalnego, własnego stylu w polskiej muzyce, którego cechą nadrzędną oraz podstawę kształtowania stanowiła barwa<sup>5</sup>. Zyskał on nazwę sonoryzm. Wraz z rozwojem nowych środków artystycznego wyrazu, rozszerzyło się również pojęcie piękna w utworze.

Zapowiedzią przemian zachodzących w tym czasie było prawykonanie *Muzyki żałobnej* Witolda Lutosławskiego. Utwór, stanowiący ważny filar twórczości kompozytora, w którym to zapoczątkował on pracę nad kształtowaniem swojego własnego języka muzycznego. Kolejnym jej etapem było odkrycie dwunastotonowości i wreszcie aleatoryzmu kontrolowanego, który

---

<sup>3</sup> <https://ipn.gov.pl/pl/dla-mediow/komunikaty/180018,70-lat-temu-zmarl-Jozef-Stalin-przywodca-Zwiazku-Sowieckiego-tyran-despota-i-mor.html> [dostęp: 1.06.2023 godz. 09:36]

<sup>4</sup> W roku 1956 po raz pierwszy odbył się w Warszawie *Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*.

<sup>5</sup> Poszukiwanie nowych kategorii brzmieniowych doprowadziło do tego, że w pewnym momencie kompozytorzy polscy dotarli do punktu, w którym wyczerpały się możliwości dalszego, prostego rozwijania schönbergowskiej dodekafonii. Każdy kolejny krok w kierunku nowej techniki wymagał już rozstrzygnięcia podstawowych problemów kompozytorskich. W wyniku tego zabiegu elementem wiążącym konstrukcję dzieła stała się harmonika i barwa, a w konsekwencji nowe jakości brzmieniowe. Michalski G., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1983, s. 189.

jako odpowiedź na koncepcje twórczą Johna Cage'a<sup>6</sup>, okazał się być jedną z podstawowych technik kompozytorskich Lutosławskiego. Do cech charakterystycznych twórczości kompozytora z tego okresu można zaliczyć: rygorystyczną, jednak nie opartą na schemacie, dyscyplinę techniczną, przejrzysty oraz związany z materiałem dźwiękowym rozwój formy, nowoczesną postać wszystkich współczynników dzieła i bezwarunkowe podporządkowanie zasadniczej jej konstrukcji idei estetyczno-wyrazowej<sup>7</sup>.

Istotny wpływ na rozwój „polskiej szkoły kompozytorskiej” miała również działalność Kazimierza Serockiego, którego obszar zainteresowań stanowiły eksperymenty oparte na dodekafonii oraz punktualizmie, dążące do uzyskania różnorodnej barwy dźwięku. W każdym ze swoich utworów kompozytor starał się wprowadzać nowy rodzaj tonów oraz szmerów, wydobywanych na standardowych instrumentach w niekonwencjonalny sposób<sup>8</sup>. Czynnikiem głównym w procesie kształtowania dzieła stanowiła barwa, wpływająca na układ napięć i rozluźnień, a także mająca ostateczny wpływ na emocjonalny charakter utworu.

Pokolenie młodych twórców tego okresu, których działalność nie mogła zostać pominięta, z niezwykle zaangażowaniem podejmowało nowe wyzwania. Wśród nich najbardziej wyrazistą postacią okazał się być Krzysztof Penderecki, kompozytor początkowo postrzegany jako synonim awangardy. Miało to związek z tym, iż obszar zainteresowań Pendereckiego (skoncentrowany na poszukiwaniach nietypowego brzmienia wydobywanego na tradycyjnych instrumentach), skutkował niejednokrotnym zerwaniem przez kompozytora z podstawowymi zasadami porządkowania kategorii dźwiękowych i fakturalnych. Jego poszukiwania bardzo często prowadziły do traktowania instrumentu w sposób perkusyjny przy wykorzystaniu takich sposobów wydobywania dźwięku jak: gra za podstawkiem, czy pukanie drzewcem o pudło rezonansowe. Krzysztof Penderecki wprowadził ponadto metodę użycia klasterów oraz symbole oznaczające prezentacje przez wykonawcę możliwie najwyższego oraz najniższego dźwięku na instrumencie. Zjawiska te przyczyniły się do wypracowania przez kompozytora własnego indywidualnego języka muzycznego, opartego na perkusyjnym brzmieniu instrumentów nieperkusyjnych oraz ekspresji mieszających się wzajemnie płaszczyzn dźwiękowych. Utwory Krzysztofa Pendereckiego zadziwiały osobliwością,

---

<sup>6</sup> Ibidem, s.168.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 169.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 176-178.

a wprowadzone przez niego techniki artystycznego wyrazu pozwoliły na wypowiedzianie nowych treści dźwiękowych<sup>9</sup>.

W latach siedemdziesiątych, po okresie eksperymentów i ciągłego poszukiwania nowych ścieżek artystycznego wyrazu, nastąpił zwrot ku tradycjom minionych epok. Potrzeba prostoty, zarówno na gruncie języka muzycznego, jak i gatunków doprowadziła do powstania nurtu zwanego postmodernizmem. Mnogość zachodzących w tym okresie zmian można było zauważyć w twórczości wielu polskich kompozytorów. Witold Lutosławski dokonał pełnej rehabilitacji konsonansu oraz harmonii, ponadto zauważalne było rzadsze stosowanie przez kompozytora skomplikowanych współbrzmień opartych na skali dwunastodźwiękowej na rzecz prostych i spójnych konfiguracji dźwiękowych. Znaczenie techniki aleatorycznej stopniowo zmalało, aby jej aspekt melodyczny mógł pełnić nadrzędną rolę w utworze. W okresie postmodernizmu również w twórczości Krzysztofa Pendereckiego nastąpiły istotne przeobrażenia. Kompozytor powoli zaczął odchodzić od niekonwencjonalnych metod wydobywania dźwięku na instrumentach oraz skłaniać się ku przyjętym zasadom dotyczącym faktury, harmonii oraz melodyki utworu. Dobrym przykładem powyższych przemian jest *I Koncert skrzypcowy* z tego okresu, będący szeroko rozbudowaną, chociaż jednoczęściową formą, opartą w głównej mierze na tradycyjnym brzmieniu<sup>10</sup>. Nowy język twórczy kompozytora przyczynił się ponadto do powstania wielkich dzieł wokально-instrumentalnych, w których dużą rolę odegrała symbolika. *Pasja wg. św. Łukasza* i *Raj utracony*, stanowią swoisty etap krystalizacji stylu kompozytorskiego Krzysztofa Pendereckiego. Obecne w utworze współbrzmienia trytonów oraz sekund zestawione w emocjonalnym uniesieniu z konsonansami, stanowią zabieg kompozytorski o symboliczne znaczenie<sup>11</sup>, mający wpływ na wielką wartość dzieła, zarówno na gruncie estetycznym, jak i znaczeniowym.

Lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, to w głównej mierze okres działalności kompozytorów urodzonych już po II wojnie światowej. Wśród nich na szczególną uwagę zasługują Eugeniusz Knapik i Paweł Szymański. Pierwszy z nich w swojej twórczości odnalazł idealny balans pomiędzy współczesnością, a tradycją do tego stopnia, iż niekiedy trudno ocenić, czy swój język muzyczny oparł na dobytku minionych epok, czy też wykorzystując elementy

---

<sup>9</sup> Ibidem, s. 171-172.

<sup>10</sup> Ibidem, s.192.

<sup>11</sup> W *Raju utraconym* struktury interwałowe: kwinty, trytony, tercje, symbolizują poszczególne Boga, Szatana i Człowieka. Ibidem, s. 191-192.

tradycji późnoromantycznej i impresjonistycznej wpisał się w ramy twórcze nowoczesności. Z kolei Paweł Szymański, którego własny styl został okrzyknięty przez samego kompozytora oraz Stanisława Krupowicza, mianem surkonwencjonalizmu, jako punkt wyjścia w procesie kształtowania dzieła obrał materiał dźwiękowy zaczerpnięty z przeszłości (najczęściej z epoki baroku). Historyczne konwencje nie były jednak stosowane na zasadzie cytatu, lecz przekomponowanej struktury dźwiękowej stanowiącej podstawę konstrukcyjną nowego dzieła<sup>12</sup>.

---

<sup>12</sup> Rudziński W., *Muzyka naszego stulecia*, Warszawa 1995, s.180-181.

## 1.2. Artur Cieślak - postawa twórcza oraz charakterystyka języka muzycznego kompozytora

Ostatnie dziesięciolecie to niewątpliwie okres działalności kompozytorów o skryształowanym profilu artystycznym, czego dowodem jest twórczość Pawła Szymańskiego oraz Eugeniusza Knapika. Do grona artystów, którzy swoje poszukiwania oparli zarówno na najnowszych technikach kompozytorskich, jak i historii, należy również Artur Cieślak. W utworach kompozytora możemy odnaleźć wiele zjawisk będących kontynuacją postmodernistycznych przemian. Ponadto zasadniczy aspekt jego twórczości stanowią poszukiwania, mające na celu uzyskanie emocjonalnego środka przekazu. Emocje, to czynnik, który kompozytor określa jako niezwykle istotny i właśnie im podporządkowuje wszystkie zamiary artystyczne, nawet te oparte na głębokiej analizie intelektualnej<sup>13</sup>.

Cechą charakterystyczną utworów Artura Cieślaka jest precyzja przy doborze tempa przez kompozytora, jego ruchliwość jest dodatkowo wspomagana przez nagłe zmiany, niekiedy odbywające się na przestrzeniach jednotaktowych. Aspekt metro-rytmiczny ma dla kompozytora znaczenie fundamentalne, na bazie którego wykonawca powinien kształtować pozostałe istotne kwestie interpretacyjne<sup>14</sup>.

---

<sup>13</sup> *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 czuję 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. Artur Cieślak, rozmowa z kompozytorem, 10.04.2021 r.*

<sup>14</sup> *...istotne, aby wykonawca dokładnie odczytał tekst nutowy, który jest dość szczegółowo opisany, kolejno dodał coś od siebie, nigdy natomiast w odwrotnej kolejności. Ibidem.*

Kompozytor dąży do wypracowania własnego języka artystycznego kierując się zarówno logiką, jak i elastycznością. Przejawia w swojej twórczości wpływy Witolda Lutosławskiego, szczególnie w aspekcie aleatoryzmu kontrolowanego oraz Iannisa Xenakisa<sup>15</sup>, jednakże nie posługuje się on metodami pozamuzycznymi, takimi jak programy komputerowe, czy systemy matematyczne, wykorzystuje natomiast elementy wpływające na mechaniczny i powtarzalny (często zaczerpnięty z minimal music) charakter dzieł.

W kontekście kształtowania formy, kompozytor chętnie czerpie inspirację z minionych epok. W jego obszarze zainteresowań znalazły się dotychczas: Lisztowska koncepcja formy syntetycznej, idea formy otwartej Bouleza, Cage'a i Stockhausena oraz jej odmiany reprezentowane przez Serockiego i Lutosławskiego. Pośredni wpływ na sylwetkę artystyczną Artura Cieślaka mieli ponadto spektraliści - przybliżając możliwości tkwiące w modyfikacjach perspektywy czasowej materiału muzycznego, postmoderniści - wskazali na siłę oddziaływania odpowiednio zastosowanego i przetworzonego cytatu, i wreszcie aforystyczny styl Weberna, który uświadomił, jak wiele treści można zawrzeć w jednym dźwięku i ciszy<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Iannis Xanakis (1922-2001) komponował przy użyciu metod matematycznych, tj. w oparciu o rachunek prawdopodobieństwa, teorię gier, oraz teorię zbiorów i logikę matematyczną, [w:] Chodkowski A., *Encyklopedia Muzyki PWN*, Warszawa 2001, s. 963.

<sup>16</sup> [https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=366&view=czlowiek&litera=3&Itemid=5&lang=pl](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&view=czlowiek&litera=3&Itemid=5&lang=pl) [dostęp: 26.04.2023 r. godz. 13:45]

## Rozdział II. Zagadnienia wykonawcze wybranych utworów Artura Cieślaka

### 2.1. Utwory na skrzypce solo

#### 2.1.1. Violifonia

*Violifonia*, to utwór, który został skomponowany w pierwotnej wersji przez Artura Cieślaka z myślą o innym instrumencie smyczkowym - wiolonczeli<sup>17</sup>. W roku 2019 kompozytor na nowo pochylił się nad prototypem tworząc na jego podstawie dzieło o fakturze wielopłaszczyznowej, bogate w różnego rodzaju środki artystycznego wyrazu charakterystyczne dla najnowszych technik kompozytorskich XX i XXI wieku. Przy tym wszystkim nie zabrakło licznych odniesień do wzorców i tradycji minionych epok. Tak powstała *Violifonia*, utwór na skrzypce solo reprezentujący całe spektrum możliwości wydobywania dźwięku z instrumentu.

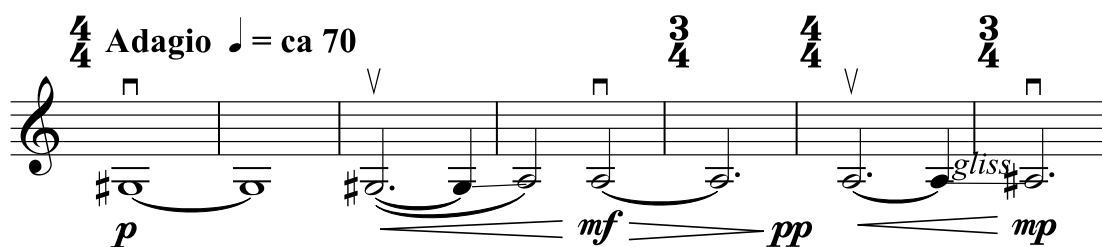
Podczas pracy nad *Violifonią* warto zwrócić uwagę na istotę kolorystyki brzmieniowej. Motywy kantylenowe i ekspresyjne są przeplatane z fragmentami szmerowymi i rytmicznymi osiąganymi przez wydobywanie przesterowanego, forsowanego dźwięku. Zasadniczy problem na przestrzeni całego dzieła stanowią odległości ćwierćtonowe, do których właściwej interpretacji należy wykazać się niezwykle wrażliwym słuchem muzycznym. Małe odległości międzypalcowe sprawiają, iż niejednokrotnie uzyskanie prawidłowej odległości pomiędzy dwoma dźwiękami jest osiągane wyłącznie przez niewielką zmianę kąta nachylenia stawianego palca. Aby wnikliwie przeanalizować *Violifonię*, zarówno pod względem budowy, jak i problematyki wykonawczej, należy skoncentrować się kolejno na każdym z jej poszczególnych fragmentów.

Utwór posiada budowę trójdzielną łukową ABA'. Część A możemy podzielić na trzy tak zwane *segmenty architektoniczne*<sup>18</sup>, na przestrzeni których kompozytor buduje napięcie w utworze. Fragment początkowy (takty od 1 do 18), to krótki, jednogłosowy wstęp z niewielkimi zmianami dynamicznymi, rozwijanymi i zamykanymi na przestrzeni zaledwie kilku taktów (Przykład 1).

---

<sup>17</sup> Utwór na wiolonczelę solo, na podstawie którego kompozytor stworzył *Violofonię* pochodzi z 2014 r. i funkcjonuje pod nazwą *Cellofonia*.

<sup>18</sup> Powyższa terminologia została zastosowana po konsultacji z kompozytorem.

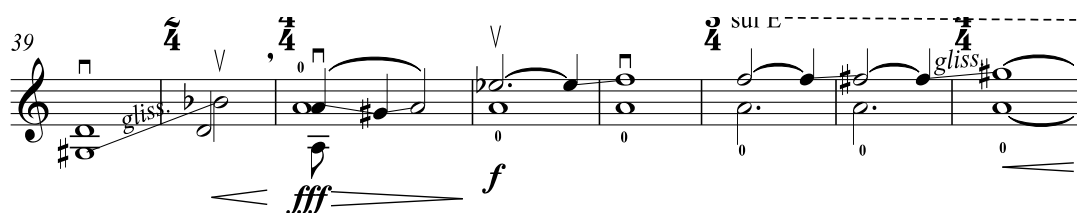


Przykład 1. Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 1-8

W takcie nr 19 rozpoczyna się drugi odcinek części A, tutaj Artur Cieślak wprowadza dwugłos. Nadrzędna linia melodyczna, która się wznosi i ciągle ewoluuje dynamicznie przechodzi w dwugłos z burdonowym dźwiękiem *d*. Zabieg ten trwa aż do taktu nr 40 (Przykład 2).

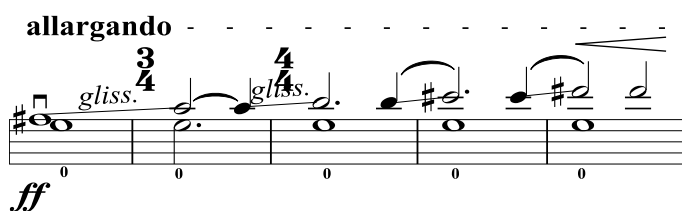
Przykład 2. Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 19-38

W takcie nr 41 następuje pierwsza kulminacja. Kompozytor wprowadza dynamikę *fff*, zmianie ulega burdonowy dźwięk *d* na *a* (Przykład 3). Napięcie w utworze nadal rośnie, pomimo zejścia dynamicznego w takcie nr 42. Linia melodyjna konsekwentnie wznosi się, pojawia się w coraz wyższych rejestrach, tym samym zmierza w kierunku właściwej kulminacji, którą możemy wyszczególnić dopiero w ostatnim - trzecim segmencie części pierwszej A.



**Przykład 3.** Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 39-46

Uwieńczeniem poziomu trzeciego pierwszej części A jest wprowadzenie burdonowej nuty *e*. Zabieg ten wraz z *crescendującym glissandem* prowadzącym do dynamiki *fff*, ma na celu maksymalną intensyfikację wyrazową poziomu (Przykład 4).



**Przykład 4.** Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 55-59

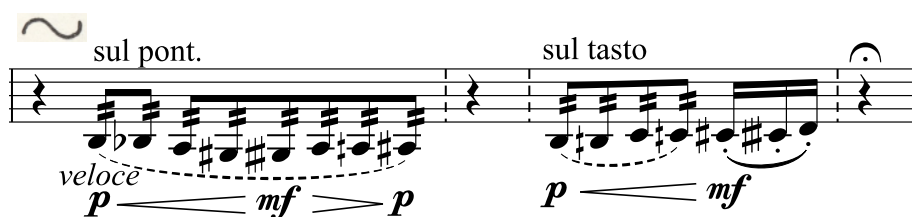
Istotną cechą pierwszego fragmentu kompozycji jest możliwie maksymalne uzyskanie ciągłości brzmienia. Dłgie dźwięki następujące po sobie powinny być wykonywane w sposób płynny, a zmiany kierunku smyczka niesłyszalnie. Ważnym jest, aby od samego początku utworu świadomie operować prędkością smyczka. Niejednokrotnie kompozytor na przestrzeni długich pochodów całonutowych daje nam dodatkowe zadania w postaci zmieniającej się gwałtownie dynamiki, co potęguje trudność w utworze. Różnice dynamiczne oraz odległości mikrotonowe powinny się wzajemnie przeistaczać tak, aby żadna nerwowość, czy też niepotrzebny akcent, nie zaburzyły wykonywanego w domyśle jednego dużego *legata* pierwszego fragmentu. Istotny jest tu odpowiedni podział smyczka z wyrównaniem intensywności i jakości brzmienia we wszystkich jego częściach oraz kontrola ruchów prawej ręki w odcinkach zróżnicowanych dynamicznie. Podczas wykonywania dynamiki wzrastającej, takiej jak *crescendo*, po początkowym użyciu małej płaszczyzny włosia, w miarę czasu trwania

dźwięku należy zwiększać zarówno ruch przegubu, jak i nacisk palców prawej ręki, aby utrzymać tę samą jakość brzmienia przy jednoczesnej zmianie poziomu dynamicznego i odwrotnie, wykonując *diminuendo* w miarę czasu trwania dźwięku należy stopniowo zmniejszać nacisk i prędkość smyczka.

Kolejną ważną cechą pierwszego odcinka utworu jest świadome operowanie wibracją. W momentach, w których wraz z *crescendem* rośnie napięcie, analogicznie powinna wzrastać szybkość prezentowanej wibracji i odwrotnie, wraz z nadejściem odcinków utrzymanych w dynamice *piano* lub takich, w których napięcie ulega rozprężeniu, należy posłużyć się szerszą i spokojniejszą wibracją, niekiedy wręcz niezauważalną. Ważną cechą wibracji charakterystycznej dla tego ustępu jest jej emocjonalny charakter. Różnicuje ona barwę dźwięku, nadaje legatom śpiewny charakter, a także pozwala na zachowanie ciągłości frazy. Pierwszy dźwięk w utworze może zostać rozpoczęty *non vibrato*, co pozwoli na późniejszą prezentację jeszcze większej różnorodności barwy. Wibracja jest czynnikiem niezwykle istotnym. Umiejętne się nią posługiwanie pozwala wykonawcy nadać dźwiękowi piękno i głębię. Za jej sprawą podkreślone zostają niuanse charakterystyczne dla *Violifonii*. Jest ona jednym z głównych czynników, dzięki którym wykonawca wprowadza słuchacza do świata pełnego kontrastów i emocji: od stłumionego, „martwego” brzmienia prezentowanego w pierwszych taktach, aż po emocjonalne i przepełnione błyskotliwą barwą cytaty końcowe pierwszej części utworu.

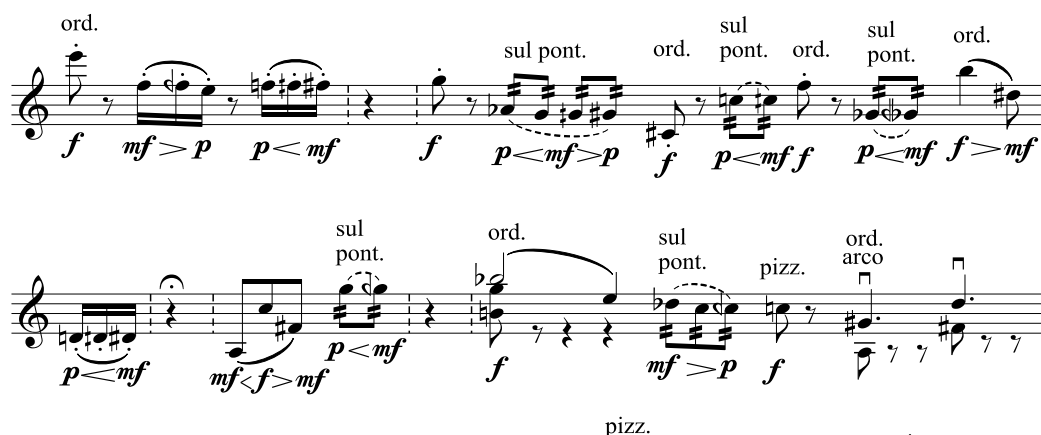
Ustęp środkowy (B) jest zestawiony na zasadzie kontrastu do skrajnych części, w których nadrzędną rolę pełnią ciągłość i płynność brzmienia. Jego istotną cechą jest zmienność stylistyczna. Różnorodność i wielopłaszczyznowość, które są charakterystyczne dla całego utworu, właśnie w tej części zostają najbardziej uwydatnione. Rozpoczęcie stanowi *tremolo* wykonywane techniką *sul ponticello*. Ten sposób wydobywania dźwięku z instrumentu zazwyczaj stosowany jest, aby ukazać ostry i przenikliwy ton, jednak dynamika oraz rejestr sugerują, że zamysłem kompozytora było, aby zaprezentować efekt szmeru wzbogacony o zmiany dynamiczne ulegające napięciom oraz rozprężeniom na bardzo krótkich pochodach dźwiękowych (Przykład 5).

**Più mosso** ♩ = ca 120



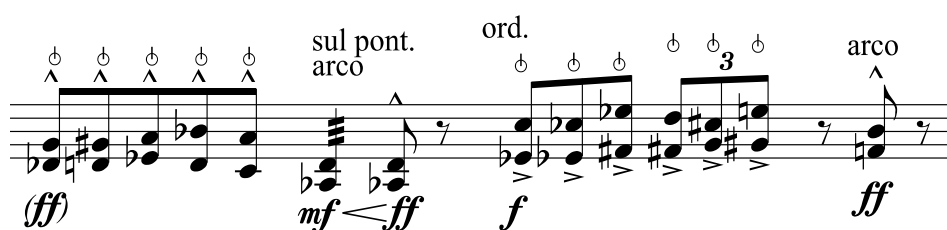
**Przykład 5.** Artur Cieslak, *Violifonia*, t. 62, *piu mosso* (początek)

Nadrzędną rolę centralnego odcinka *Violifonii* pełni kolorystyka. Kompozytor na moment porzuca kreski taktowe i niczym malarz, ukazuje bogatą paletę barw i możliwości wydobywania dźwięku z instrumentu. Motywy zestawiane są na zasadzie kontrastu: kantylenowe fragmenty utrzymane w romantycznej konwencji sąsiadują ze strukturami typowymi dla nowoczesnych technik kompozytorskich. Na stosunkowo krótkich odcinkach pojawiają się na przemian *sul tasto*, *ordinario* i *sul ponticello*. Trudność tego fragmentu, w którym niewątpliwie skrzypek ma bardzo wiele zadań do zrealizowania w jednym czasie, potęguje ściśle określony czas trwania poszczególnych dźwięków, który został dokładnie określony przez kompozytora. Kolejnym problemem wykonawczym, który można zaobserwować, jest kontrastująca i niezwykle gwałtownie zmieniająca się dynamika. Niejednokrotnie *crescendo* i *diminuendo*, oraz przejścia z dynamiki *forte* do *piano* następują na przestrzeni odcinków składających się jedynie z dwóch sąsiadujących ze sobą dźwięków. Napięcie dynamiczne wspomaga dodatkowo ruchliwość linii melodyjnej, która naprzemiennie wznosi się i opada. Brak realizacji dynamiki przez wykonawcę lub chociażby niedokładne jej odzwierciedlenie pozbawia utwór odpowiedniego charakteru. Realizacja wszystkich znaków dynamicznych stanowi prawdziwe wyzwanie, ponadto nie jest jedyną trudnością, przed którą staje wykonawca w określonym czasie. Skrzypek dodatkowo musi wydobyć dźwięk w różnej części struny i smyczka. Niezwykle istotna jest tu pełna koncentracja, kontrola ruchów prawej i lewej ręki, a także odpowiedni wkład, który musi zostać włożony w pracę nad utworem na długo przed jego publiczną prezentacją (Przykład 6).



**Przykład 6.** Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 62, *piu mosso*

W centralnym fragmencie *Violifonii* duże znaczenie ma również artykulacja. Możemy wyszczególnić tutaj fragmenty *staccato* i *spiccato*. Kompozytor stosuje również charakterystyczne dla technik kompozytorskich XX wieku *pizzicato bartokowskie*, które polega na wydobywaniu dźwięku palcami w taki sposób, by drgająca struna uderzała w podstrunnice (Przykład 7). Przy tym wszystkim nie rezygnuje z naturalnego brzmienia instrumentu, dzięki czemu środkowy fragment *Violifonii* ukazuje całe spektrum możliwości wydobywania dźwięku ze skrzypiec.



**Przykład 7.** Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 62, *piu mosso*

Możliwość ukazania wyjątkowej ekspresji daje fragment zatytułowany *Largamente*, w którym chromatyczny wstęp wywołuje wrażenie lamentu (Przykład 8). We fragmencie tym wznoszące współbrzmienia charakteryzują się dużym bogactwem dźwiękowym. Aby ich wyraz był zgodny z oczekiwaniami, które stawia przed wykonawcą kompozytor, należy zastosować

maksymalnie zintensyfikowaną wibrację. Pochody dźwiękowe systematycznie zwalniają po to, aby za chwilę zaskoczyć słuchacza ciężkimi *staccatami* wprowadzającymi do tak zwanego kadencyjnego odcinka *Presto possibile* (Przykład 9).

**Largamente**  
2/4 ♩ = 80  
63 *ff* molto espress.

**Tempo primo**  
molto rit. - 5/8 (♩ = ca 120)  
65 *fff* brusco

**Largamente**  
assai ♩ = 70  
66 *ff* molto espress.

Przykład 8. Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 63-66, *Largamente*

**Presto possibile**

67 *f* leggiero

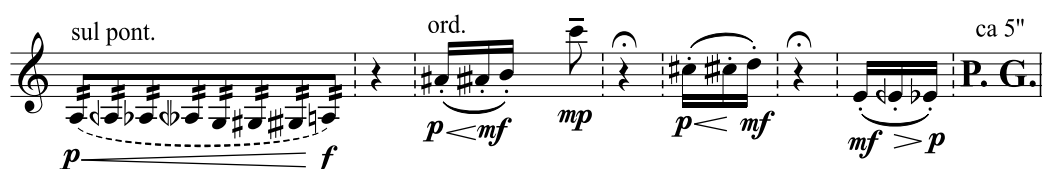
68 *sff* *sff* *f* *sff* *sff* *sff* *f* *sff* *f* *sff*

69 *f* *sff* *f* *sff*

70 *sff*

Przykład 9. Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 67, *Presto possibile*

Kadencja *Presto possibile* przyjmuje postać figuracyjnych motywów, które są oddzielone od siebie ostro brzmiącymi ósemkami. W odcinku tym wykonawca na chwilę może poczuć się swobodniej, gdyż przebiegi rytmiczne podlegają mniejszej kontroli. Efekt ten uzyskiwany jest za pomocą przecinków, umożliwiających większą dowolność niż same pauzy, których czas trwania jest ściśle określony. Największym wyzwaniem, stawianym przed wykonawcą w omawianym fragmencie, jest zestawienie zwiewnych pochodów ćwierćtonowych z akcentowanymi ósemkami, których każda kolejna prezentacja musi zostać ukazana na wyższym poziomie dynamicznym. Odcinek kadencyjny, będący również elementem końcowym ustępu centralnego B (zgodnie zasadą budowy łukowej utworu), jest zakończony fragmentem nawiązującym do cytatów początkowych części środkowej B. Pauza generalna wyznacza granicę pomiędzy zakończeniem drugiego ustępu *Violifonii*, a pojawieniem się trzeciego (A') (Przykład 10).



**Przykład 10.** Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 68 - fragment końcowy

Ostatni odcinek *Violifonii* A' utrzymany w tempie *Adagio* jest nawiązaniem i odwołaniem do pierwszego fragmentu kompozycji A. Elementami wspólnymi obu ustępów są płynność i spokój. Ich ciągłość warunkuje sporadyczne występowanie pauz i zupełny brak przecinków. Ponadto, zgodnie z zasadą budowy łukowej, cechą wspólną początkowego i końcowego fragmentu, jest ten sam dźwięk będący zarówno pierwszym, jak i ostatnim w utworze. Istotnym czynnikiem kształtującym melodię jest wypełnienie przestrzeni międzydźwiękowych mikrotonami, jak również *glissandami*. Warto również zwrócić uwagę na to, że w części A' pojawiają się zdecydowanie mniejsze kontrasty dynamiczne, niż we wszystkich poprzedzających go ustępach (maksimum stanowi *mf*). W ostatnim fragmencie dzieła dodatkową trudność wykonawczą stanowią flażolety. Już w pierwszym takcie kompozytor stosuje współbrzmienie naturalnie brzmiącego dźwięku *h* wraz z flażoletem. Pozostałe problemy są analogiczne do tych, z którymi należy się zmierzyć w początkowym fragmencie - A.

Cechą, która różni skrajne części utworu jest sposób budowania przez kompozytora napięcia. W pierwszym ciągle rośnie i ewoluuje, w końcowym możemy zaobserwować dążenie do maksymalnego rozładowania emocjonalnego strukturalnie i dynamicznie oraz uzyskania ostatnich dźwięków w utworze na granicy słyszalności (Przykład 11).

**Adagio** ♩ = ca 70

69  $\frac{4}{4}$  sul E  $\frac{2}{4}$   $\frac{4}{4}$   $p$   $\text{>}$   $pp$  sul D  $\frac{3}{4}$  sul G  $p$   $\text{>}$  niente  $\frac{5}{4}$   $p$

75  $\frac{4}{4}$   $mf$   $p$   $\frac{5}{4}$

82  $\frac{5}{4}$   $\frac{4}{4}$   $\frac{3}{4}$   $\frac{4}{4}$

88  $\frac{4}{4}$  *molto legato al fine*

93 *poco a poco sul tasto*

100 *lunga ad lib.* niente

Przykład 11. Artur Cieślak, *Violifonia*, t. 69-103

### 2.1.2. Cadenza

Kadencja jest szeroko znana jako wirtuozowski fragment o improwizowanym charakterze wchodzącym w skład większego dzieła. Artur Cieślak nadając swojej samodzielnej kompozycji nazwę *Cadenza* chciał pokazać pewną analogię i nawiązanie do standardowej jej koncepcji, jednak wykonawca niekoniecznie ma to rozumieć w sposób dosłowny, jakoby utwór ten był w obecnej formie zupełnie wyrwany z kontekstu większego dzieła. Zasadniczą wspólną cechą klasycznej kadencji i omawianego utworu Artura Cieślaka jest wirtuozowski charakter. Ponadto improwizowany styl fragmentów utworu, które nie zostały ujęte w tradycyjne miary taktowe, nawiązuje do dowolności, będącej jedną z głównych cech kadencji charakterystycznej chociażby dla koncertów romantycznych<sup>19</sup>.

W utworze możemy wyodrębnić fragmenty techniczne z brawurowymi pochodami oraz liryczne i kantylenowe, eksponujące śpiewność instrumentu. Cechą nadrzędną *Cadenzy* jest jej wielopłaszczyznowość, którą kompozytor uzyskuje m.in. poprzez gwałtowne zmiany agogiczne i dynamiczne, stosowanie skrajnych rejestrów, kontrastującą artykulację oraz bogactwo wykorzystania środków artystycznego wyrazu. *Tworząc utwór na fortepian bądź organy, gdzie mam do dyspozycji dwie ręce i mnóstwo klawiszy to sprawa jest prostsza. Komponując na skrzypce bądź wiolonczelę, gdzie ponad cztery struny nie wyjdę, ponadto jednoczesne współbrzmienie czterech dźwięków nie jest raczej możliwe, posiadam pewne ograniczenia, które nadrabiam innymi środkami artystycznego wyrazu*<sup>20</sup>.

Zasadniczą trudnością, przed którą staje wykonawca podczas pracy nad *Cadenzą*, jest umiejętne operowanie tymi kontrastami. W stosunkowo krótkim czasie trwania całego utworu wykonawca ma za zadanie ukazać całe spektrum emocji, napięć i rozładowań, które następują na przestrzeni bardzo krótkich odcinków, zazwyczaj bezpośrednio po sobie. Artur Cieślak sam przyznaje, że kontrasty są czymś, co lubi często stosować w swojej twórczości i jego *Cadenza* jest tego dobrym przykładem<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> Co ciekawe, tak, jak kadencja wirtuozowska zakłada pewną swobodę i improwizację ze strony wykonawcy, również okoliczności powstania utworu kompozytor określa jako spontaniczne:

*W roku bodajże 2004, kiedy ówczesny dyrektor Państwowej Szkoły Muzycznej II stopnia w Szczecinie pan Stanisław Sadłowski (wiolonczelista) przechodził na emeryturę, poproszono mnie o skomponowanie czegoś specjalnie na tę okazję. Propozycję przyjąłem bardzo ochoczo, ponieważ pan Sadłowski był osobą, której wiele zawdzięczam, zawsze będę go ciepło wspominał. Tak właśnie powstała Cadenza, która w pierwotnej wersji funkcjonowała wyłącznie jako utwór na wiolonczelę solo. Nie był to z pewnością utwór, o którym myślałem latami.* Rozmowa z Arturem Cieślakiem, 1.04.2021r.

<sup>20</sup> Ibidem.

<sup>21</sup> Ibidem.

Utwór posiada budowę trójdzielną łukową. Możemy wyszczególnić w nim następujące fragmenty: wstęp o charakterze improwizacyjnym z rytmicznym *Ben accentuato*, kulminacja utworu (*Allegro*) oraz część ostatnia, w której Artur Cieślak wykorzystuje kluczowe motywy ze wszystkich wcześniejszych fragmentów.

We wstępie kompozytor nie stosuje podziału taktowego, określa tylko tempo. Utwór rozpoczynają dwa pokazy nawiązujących do siebie motywów zestawionych w interwale septymy. Pomiędzy nimi kompozytor zastosował fermaty, będące pauzami, o sprecyzowanym czasie trwania. Fragment ten ukazuje charakterystyczne dla twórczości Artura Cieślaka chętnie posługiwanie się współbrzmieniami dysonującymi. Już pierwszy z dwudźwięków *Cadenzy* to septyma wielka, kolejny natomiast, będący zakończeniem drugiego motywu, to nona mała (Przykład 12).



**Przykład 12.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 1

Początek *Cadenzy* powinien być zagrany w sposób bardzo zdecydowany. Istotną rolę odgrywa tu dynamika. *Forte*, na pierwszych dźwiękach powinno zaistnieć nawet kosztem jakości dźwięku<sup>22</sup>, a ponadto wykonawca musi dozować zmiany natężenia dźwięku w taki sposób, aby bezpośrednio po pierwszych ekspresyjnych sekwencjach zostawić tak zwany „zapas dynamiczny”, który jest niezbędny do wykonania *crescenda* na całej nucie.

Po burzliwym, ekspresyjnym, jednakże składającym się zaledwie z dwóch układów melodyczno-rytmicznych, rozpoczęciu, wykonawca ma za zadanie wprowadzić słuchacza do zupełnie innego świata. Za sprawą dynamiki *mp* i fermat nad wartościami ćwierćnotowymi zostaje na krótkim odcinku podkreślony śpiewny charakter utworu. Dla uzyskania cieplejszej barwy zaleca się wykonanie tego fragmentu *sul tasto*, dzięki czemu progresja dynamiczna

<sup>22</sup> Zalecenie kompozytora, które pojawiło się podczas wspólnej pracy nad interpretacją.

i rozdrobnienie rytmiczne, które pojawiają się w stosunkowo krótkim czasie, zostaną dodatkowo wzmocnione różnorodną barwą. Zabieg ten pozwoli na przestrzeni nawet tak krótkiego fragmentu uwydatnić całe spektrum emocji, przez które prawidłowo zinterpretowany utwór powinien nieustannie przeprowadzać słuchacza.

Poza problemem kluczowym, który stanowi odpowiednia interpretacja i dokładna realizacja tekstu (który został opisany szczegółowo przez kompozytora), wykonawca musi zmierzyć się z trudnościami natury technicznej potęgowanymi nagłymi zmianami artykulacyjnymi. Niezbędna jest zatem odpowiednia kontrola ruchów prawej ręki oraz świadomość, która część smyczka przypisana jest określonym dźwiękom przebiegu (Przykład 13).



**Przykład 13.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t.1

Artur Cieślak w swojej *Cadenze* bardzo często zamiast tradycyjnych pauz, określa ciszę w utworze za pomocą sekund. Bezpośrednio po krótkim, obfitującym w zmiany agogiczne, dynamiczne i artykulacyjne pierwszym odcinku improwizowanego wstępu, cisza ta trwać ma około 5 sekund. Aby słuchacz mógł jak najlepiej jej doświadczyć, wykonawca powinien ograniczyć swój ruch sceniczny do minimum i poświęcić ten czas na mentalne przygotowanie do następnego fragmentu, gdzie powraca ekspresyjny i wirtuozowski charakter.

Kolejny odcinek to akcentowane, mocno osadzone grupy ósemkowe dialogujące z figuracyjnymi pochodami szesnastkowymi. Niezbędna jest tutaj biegłość techniczna, której można dać pokaz w *Presto possibile*. Chromatyczne pochody szesnastkowe zostają przeprowadzone w obrębie interwału oktawy, aż do *Ben accentuato* obfitującego w ósemkowe współbrzmienia trytonów i septym. Posłużenie się tymi interwałami przez kompozytora ma na

celu maksymalną intensyfikację wrażenia, które określa on jako kluczowe: *istotą nie było w tym ustępie, aby wydobyć ładny mocny dźwięk, zamiast skierowany był na mocny i brutalny, niekiedy przeforsowany*<sup>23</sup>. Pauza generalna wyznacza koniec części utworu będącej wstępem (Przykład 14).

Przykład 14. Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 1

Po pierwszej pauzie generalnej następuje część *Grave*, w której kompozytor zaczyna stosować tradycyjny podział taktowy. Początek *lugubre* (wł. ponuro, posępnie, żałobnie), należy wykonać bez wibracji, co pozwoli lepiej odzwierciedlić zamierzony surowy charakter fragmentu. Od taktu 7 wraz z pojawieniem się zapisu *cantabile*, charakter ów zostaje przełamany na rzecz większej śpiewności i emocjonalności, co też pozwala na użycie zróżnicowanej wibracji. Kompozytor ponownie buduje struktury dźwiękowe w oparciu o dysonujące współbrzmienia, w związku z czym wykonawca musi wykazać się dużą dbałością o intonację, aby zależności harmoniczne zostały prawidłowo zinterpretowane podczas publicznej prezentacji utworu. W pierwszej fazie pracy nad *Cadenzą* niezbędny był zatem dobór odpowiedniej aplikatury, której opracowanie przez autorkę pracy zostało zawarte w materiałach nutowych<sup>24</sup>.

<sup>23</sup> Ibidem.

<sup>24</sup> Dokonano opracowania głosu skrzypcowego wszystkich utworów Artura Cieślaka na skrzypce solo oraz na duet skrzypce i akordeon. Dzięki współpracy nawiązanej z Wydawnictwem Akademii Sztuki w Szczecinie najbliższe działania zmierzają również do ich publikacji. Materiały nutowe stanowiące załącznik do niniejszej pracy zostały

Nadrzędną cechą części *Grave* stanowi ciągłość brzmienia. W przypadku problemów aparatowych utrudniających lub uniemożliwiających zachowanie płynności podczas zmian kierunku smyczka, zaleca się odwołanie do literatury metodycznej Tadeusza Wrońskiego stanowiącej kompendium wiedzy dotyczącej problematyki gry skrzypcowej<sup>25</sup>. Podobnie jak w przypadku wstępu, zakończenie części wyznacza pauza generalna (Przykład 15).

2 **Grave**  $\text{♩} = \text{ca } 45$

*mp lugubre*

7 *cantabile* *p* *f*

12 *mp* *p* *pp*

17 *ppp* *pizz.* *poco rit.* **P.G.**

**Przykład 15.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 2-22

W takcie 23 (*Allegro*) następuje zmiana wyrazowa, całość porządkuje rytm ósemkowy w metrum 3/4. Istotne znaczenie mają tutaj akcenty, za sprawą których kompozytor zaznacza współlistnienie dwóch dialogujących ze sobą linii melodycznych (Przykład 16).

wzbogacone w powyższe opracowania, jednakże ze względu na złożoność samego procesu wydawniczego obecnie mają one formę odrębnych szkiców.

<sup>25</sup> Zob. Tadeusz Wroński, *Zagadnienia gry skrzypcowej*, t. IV, Kraków 2015 s. 32-43.

**Allegro** ♩ = ca 130

23 (pizz.) *mp* *mf* *mp* *mf* arco

27 *mp* *mf* *f* *f* *fmp* *mp* *mp*

32 *f* *f* *mf* *f* *mf* *mp* *mp* *mp* *mp*

**Przykład 16.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 23-36

W 44 takcie rozpoczyna się kulminacja utworu zaznaczona poprzez *crescendo* oraz zmiany agogiczne. Wykonawca musi więc tak budować napięcie, aby ruch i głośność stopniowo wzrastały aż do taktu 53 włącznie, gdzie utwór osiąga swój punkt kulminacyjny (Przykład 17).

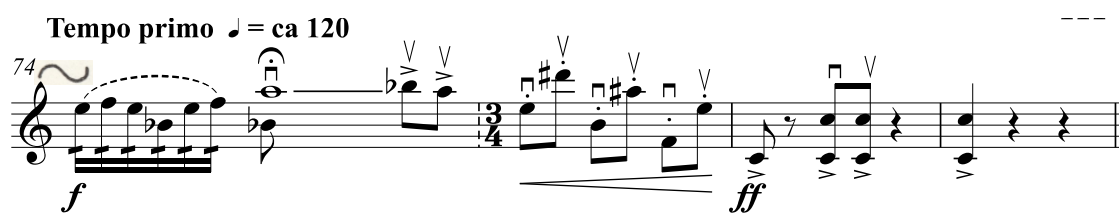
52 (cresc.) *f* *Ad libitum*

54 *f*

**Przykład 17.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 52-54

Ostatnia, trzecia część *Cadenzy* jest swoistym podsumowaniem dzieła. Kompozytor na całej jej długości stosuje nawiązania do wcześniejszych fragmentów. Poza początkowymi strukturami, które już jako kulminacja rozpoczynają finalny fragment, możemy zauważyć odwołania do rytmicznego *Ben accentuato*, wirtuozowskich pochodów szesnastkowych zapożyczonych ze wstępu, a także reminiscencje śpiewnej części *Grave*. Elementy te wzajemnie się ze sobą przeplatają tworząc nową jakość. Często zestawione są w skrajnych rejestrach, występujących bezpośrednio po sobie w szybkim tempie i bez żadnych pauz, dlatego

utrzymanie niezachwianego pulsu stanowi dla wykonawcy kluczowe wyzwanie. Podział taktowy jest stosowany przez kompozytora konsekwentnie aż do końca utworu. Finalne *Tempo primo* otwiera charakterystyczny motyw, a bezpośrednio po nim, na przebiegach ósemkowych, kompozytor po raz ostatni podkreśla swoje upodobanie do dysonansów, które na zasadzie charakterystycznych kontrastów prowadzą do ostatniego, tym razem już niedysonującego, współbrzmienia w utworze - oktawy czystej (Przykład 18).



**Przykład 18.** Artur Cieślak, *Cadenza*, t. 74-77

### 2.1.3. Intermezzo I

Utwór ten jest jednym z dwóch ustępów o tej samej nazwie, które znajdują się w *Parafrazie nr 2* autorstwa Artura Cieślaka<sup>26</sup>. Będąc *intermezzami*<sup>27</sup> stanowią solowe popisy poszczególnych instrumentów, porządkujące następstwa zasadniczych części kameralnego dzieła. *Parafraza nr 2* posiada budowę trzyczęściową i strukturę jej poszczególnych części kolejno dzielą: *Intermezzo I* (na skrzypce solo) oraz *Intermezzo II* (na akordeon solo)<sup>28</sup>.

*Parafraza* jako utwór instrumentalny polega na kształtowaniu materiału muzycznego przy wykorzystaniu powstałych już motywów<sup>29</sup>. Artur Cieślak w swojej *Parafrazie nr 2* przyjął sposób realizacji utworu w oparciu o *collage*<sup>30</sup> własnej twórczości. Taki sposób porządkowania materiału dźwiękowego przez kompozytora znajduje zastosowanie na całej przestrzeni dzieła. Obszar zainteresowań powyższej pracy został jednak skoncentrowany wyłącznie na odcinku *Intermezzo I* przeznaczonym na skrzypce solo.

Podczas komponowania *Intermezza I* Artur Cieślak w głównej mierze czerpał inspirację ze swojego utworu o nazwie *Monolog*<sup>31</sup>. Zważywszy jednak na to, iż nowopowstałe dzieło nie wykorzystuje w sposób jednoznaczny zapożyczonego materiału, *Intermezzo I* jako całość reprezentuje nową jakość. Istotną cechą wspólną obu utworów jest metafora wewnętrznej rozmowy z samym sobą - monologu, walki argumentów, na co wskazuje chociażby sposób porządkowania materiału dźwiękowego przez kompozytora. Nawiązania do istoty słowa, wymiany myśli, stanowi ponadto połączenie z utworem *Dialog* Artura Cieślaka, którego charakterystyka oraz problematyka zostaną szerzej omówiona w kolejnym podrozdziale.

---

<sup>26</sup> *Parafraza nr 2* (Artur Cieślak) - utwór kameralny, skomponowany w 2021 roku, przeznaczony na duet skrzypce i akordeon.

<sup>27</sup> *Intermezzo, intermedium*, wstawka muzyczna o pogodnym charakterze między aktami sztuki lub opery o poważniejszej tematyce [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 387.

<sup>28</sup> Podczas porządkowania następstwa poszczególnych odcinków dzieła Artur Cieślak przyjął zasadę: *Część 1, Intermezzo I, Część 2, Intermezzo II, Część 3*.

<sup>29</sup> *Parafraza*, utwór instrumentalny, najczęściej o charakterze popisowym, w postaci swobodnej fantazji opartej na tematach innego utworu muzycznego [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 667.

<sup>30</sup> *Collage* (franc. sklejanie), technika zaczerpnięta ze sztuk pięknych (P. Picasso), polegająca na łączeniu w utwór muz. różnych materiałów, zjawisk i elementów, najczęściej niespójnych estetycznie, wtapianie ich w nową sytuację artystyczną [w:] ibidem s. 162.

<sup>31</sup> *Monolog* (Artur Cieślak) - utwór na saksofon altowy solo (wersja z 2008 roku) oraz na klarnet solo (wersja z 2012 roku).

*Intermezzo I* jest przykładem dzieła, w którym możemy wyszczególnić występowanie trzech zasadniczych odcinków, na przestrzeni których kompozytor wykorzystuje trzy różne struktury dźwiękowe<sup>32</sup>.

Nadrzędną rolę na przestrzeni pierwszego fragmentu (od taktu 1 do 34) pełnią dwie z powyższych. W związku z czym jego podstawę konstrukcyjną stanowią figuracyjne grupy szesnastkowe dialogujące z akcentowanymi i rytmicznymi motywami (Przykład 19).

**Impetuoso** ♩. = 60

1

vn

*ff*

**Veloce** ♩. = 80  
**molto accel.**

5

vn

*p* *ff*

**Tempo primo** ♩. = 60

8

vn

*ff* *ff*

**Veloce** ♩. = 80  
**molto accel.**

**Tempo primo** ♩. = 60

12

vn

*p* *ff* *ff*

Przykład 19. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 1-14

<sup>32</sup> Podczas spotkania z kompozytorem wywiązała się bardzo interesująca rozmowa, w której Artur Cieślak porównał ten sposób kształtowania materiału dźwiękowego do relacji trzech różnych osób z tego samego wydarzenia/zjawiska (biorąc pod uwagę, że stopień zaangażowania/wpływu na daną sytuację każdej z nich był inny). Jedna uczestniczyła bezpośrednio, kolejna obserwowała z bliskiej odległości, natomiast ostatnia ograniczyła się wyłącznie do zarejestrowania, że dane zjawisko miało miejsce.

Trudność wykonawczą na przestrzeni całego pierwszego odcinka potęgują gwałtowne zmiany tempa i dynamiki, a także obecna polimetria sukcesywna (Przykład 20).

15  
vn  
*ff*  
*p*  
3  
19  
vn  
*molto accel.*  
*Più mosso ♩ = 120*  
*ff*

Przykład 20. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 15-20

Figuracyjne motywy, w zależności od charakteru, przyjmują zróżnicowany ruch interwałowy. Bardzo często w oparciu o gamę chromatyczną zestawione są w odległościach półtonowych (Przykład 21).

21  
vn  
3 3 3 3 3 3 3 3  
*mf*

Przykład 21. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 21-22

W takcie 25 po raz pierwszy zostaje wprowadzona trzecia struktura melodyczno-rytmiczna, którą jednocześnie kompozytor najrzadziej posługuje się na przestrzeni całego dzieła. Dobór interwałów (przewaga konsonansów), tempo oraz dynamika świadczą o przeciwstawnym jej charakterze w stosunku do dwóch poprzednich. Płynne przeprowadzenie nowego materiału dźwiękowego zostaje zakłócone przez pojawiające się echa wcześniejszych motywów. Zjawisko to zostaje zachowane do taktu 33 wyłącznie, który jednocześnie wyznacza zakończenie pierwszego odcinka utworu (Przykład 22).

Przykład 22. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 24-33

Centralny odcinek *Intermezza I* (od taktu 34 do 64) na całej swojej długości charakteryzuje się wykorzystaniem materiału dźwiękowego zaczerpniętego z dwóch dominujących struktur w utworze. Jako całość prezentuje swoistą mieszankę dźwiękową powstałą na ich bazie. Przyjmuje postać figuracyjnych motywów dialogujących z akcentowanymi strukturami oraz grupami szesnastkowymi porządkowanymi przy wykorzystaniu większych odległości interwałowych. Cały fragment jest utrzymany w charakterze wirtuozowskim, w związku z czym poza odpowiednimi umiejętnościami technicznymi wykonawcy, kluczowe znaczenie ma wcześniejszy dobór odpowiedniej aplikatury (Przykład 23).

Przykład 23. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 40-41

Ostatni fragment, rozpoczynający się od taktu 65, jest swoistym podsumowaniem, w którym kompozytor nawiązuje kolejno do wszystkich trzech charakterystycznych struktur melodyczno-rytmicznych występujących w utworze. W takcie 81 pojawia się krótki odcinek finałowy, w którym, aż do zakończenia utworu, Artur Cieślak ogranicza się tylko do dwóch struktur dominujących na przestrzeni dzieła (Przykład 24).

**Più mosso** ♩ = 70  
**Quasi Adagio** ♩ = 60  
**Impetuoso** ♩ = 60  
**Più mosso** ♩ = 70

**Adagio** ♩ = 50  
**Più mosso** ♩ = 70  
**Adagio** ♩ = 50  
**Doppio movimento molto accel.**  
**Quasi Adagio** ♩ = 120  
**Con brio** ♩ = 100

*mf* *f* *mf* *ff* *mf* *f* *mp* *mf* *mp* *ff* *molto espressivo* *mp* *cantabile* *f* *ff*

Przykład 24. Artur Cieślak, *Intermezzo I*, t. 66-85

*Intermezzo I* na skrzypce solo Artura Cieślaka to utwór ilustracyjny. Biorąc pod uwagę sposób porządkowania materiału dźwiękowego przez kompozytora oraz fakt, iż jest utworem powstałym w oparciu o *Monolog* jego autorstwa, można go interpretować jako metaforę wewnętrznej dyskusji, walki argumentów, związanej z podjęciem przez człowieka określonych decyzji życiowych. Bardzo często mając pozornie głębokie przekonanie o słuszności swoich własnych, określonych zamiarów, ulegamy wewnętrznym wątpliwościom oraz dylematom. Wpływ na taki stan rzeczy mają niejednokrotnie docierające do nas opinie innych osób, których percepcja jest w głównej mierze związana ze stopniem zaangażowania w daną sytuację. Wyszczególnienie w utworze trzech zróżnicowanych struktur melodyczno-rytmicznych jest metaforą różnych wątpliwości, z którymi człowiek zmaga się podczas podejmowania ważnych decyzji życiowych. Z kolei występowanie trzech zasadniczych odcinków, w których rola tych struktur się różni, symbolizuje opinie docierające do nas od osób zewnętrznych, których stopień zaangażowania w daną sytuację jest w głównej mierze podporządkowany ich indywidualnej percepcji<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> Rozmowa z kompozytorem na temat utworu, 04.04.2023 r.

## 2.2. Wybrane utwory na skład kameralny skrzypce i akordeon

### 2.2.1. Dialog

Dialog to inaczej forma wypowiedzi, uczestnictwa w dyskusji dwóch lub większej ilości osób. Pojęcie to w głównej mierze kojarzone jest ze słowem mówionym bądź pisanym. Rozmowa, debata, dyskusja czy konwersacja to tylko niektóre z bliskoznacznych terminów. Rodzaje tych wypowiedzi międzyludzkich spotykane w życiu codziennym mogą przyjąć przeróżne oblicza. Od zgodnych, spójnych, bazujących na tych samych argumentach, aż po sprzeczne, daleko od siebie odbiegające, reprezentujące negujący, wręcz wzajemnie wykluczający się punkt widzenia na dany temat.

Metafora wypowiedzi od wieków ma swoje odbicie we wszystkich dziedzinach działań artystycznych nazywanych powszechnie sztuką. Wielkie dzieła literackie od dawna stanowią jedno z kluczowych źródeł inspiracji dla kompozytorów. Nie ulega wątpliwości, iż dźwięk oraz słowo są ze sobą ściśle związane. Kompozytorzy za pomocą dźwięków uzewnętrzniają swoje odczucia, rozważania, punkty widzenia, wewnętrzne rozterki czy smutki; prowadzą narrację, w której przywołują wspomnienia, zaobserwowane albo zasłyszane sytuacje i zdarzenia. Wraz z rozbudową obsady wykonawczej danego dzieła, ich wypowiedź artystyczna zyskuje nowych uczestników, wzbogacona zostaje o nowe wnioski, spostrzeżenia czy punkty widzenia.

W utworze Artura Cieślaka *Dialog* dyskusja rozgrywa się pomiędzy dwoma instrumentami. Utwór został skomponowany w roku 2018 z przeznaczeniem na duet saksofonowo-fortepianowy. W stosunkowo krótkim czasie pojawiła się również jego wersja na klarnet i fortepian, która z racji specyfiki wydobywania dźwięku na obu instrumentach została ściśle zachowana w stosunku do pierwowzoru<sup>34</sup>. W roku 2021 za sprawą współpracy z duetem skrzypcowo-akordeonowym kompozytor sięgnął na nowo po *Dialog*, tworząc jego wersję na powyższy skład instrumentalny. W tym wypadku jednak specyfika obu instrumentów w znacznym stopniu odbiegała od poprzednich, w związku z czym Artur Cieślak na przestrzeni całego dzieła dokonał licznych zmian. Sposób wydobywania dźwięku na skrzypcach pozwolił wzbogacić ich partię w dwudźwięki, w głosie akordeonu niekiedy konieczne były modyfikacje mające na celu dostosowanie faktury do możliwości kształtowania dźwięku na instrumencie<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Informacja, która została uzyskana podczas rozmowy z Arturem Cieślakiem, 04.04.2023 r.

<sup>35</sup> Specyfika gry na fortepianie w dużej mierze odbiega od możliwości wydobywania dźwięku na akordeonie klawiszowym. Lustrzane odbicie partii fortepianu byłoby w wielu fragmentach niewykonalne na akordeonie.

Z kolei zmiany, które niesie za sobą możliwość operowania różnorodną rejestracją na akordeonie, pozwoliły nadać nową oraz urozmaiconą jakość prezentowanej barwie.

Utwór możemy podzielić na odcinki, których konstrukcja oparta została na jednym interwale z grupy dysonansów. Budowa pierwszego z nich bazuje na odległości sekundy małej, a podstawę konstrukcyjną stanowią chromatyczne pochody szesnastkowe (Przykład 25).

The musical score is for Violino (vn) and Accordion (acc). It is divided into three systems.

**System 1:** Violino part starts with a tempo of  $\text{♩} = 90$  and *accel.* (accelerando). The Accordion part is silent. The Violino part has a dynamic of *p* (piano) and then *mf* (mezzo-forte). The tempo changes to  $\text{♩} = 110$  and *molto rit.* (molto ritardando).

**System 2:** Violino part starts with a tempo of  $\text{♩} = 110$  and *poco a poco sul tasto* (poco a poco sul tasto). The Accordion part is silent. The Violino part has a dynamic of *mf* (mezzo-forte) and then *ppp* (pianissimo). The tempo changes to  $\text{♩} = 110$  and *molto rit.* (molto ritardando).

**System 3:** Violino part starts with a tempo of  $\text{♩} = 110$  and *poco a poco sul tasto* (poco a poco sul tasto). The Accordion part is silent. The Violino part has a dynamic of *p* (piano) and then *mp* (mezzo-piano). The tempo changes to  $\text{♩} = 110$  and *molto rit.* (molto ritardando).

Przykład 25. Artur Cieślak, *Dialog* t. 1-7

W pierwszym odcinku, wyszczególnionym od taktu 1 do 48, zależności między głosami oparte zostały na wzajemnym przekazywaniu konfiguracji dźwiękowych. Sposób ich traktowania świadczy jednak o korespondencji motywicznej prezentującej różne punkty widzenia na dany aspekt<sup>36</sup>. Podczas gdy głos skrzypiec w oparciu o składniki gamy chromatycznej przyjmuje kierunek wznoszący, akordeon w odpowiedzi zatacza swego rodzaju krąg wokół kilku wybranych dźwięków ulegającym licznym powtórzeniom (Przykład 26). Są również zauważalne fragmenty, w których instrumenty przejmują zaczerpnięty wzajemnie od siebie materiał dźwiękowy. Nawiązania te nie są jednak zachowane w taki sposób, aby określić je mianem jakiegokolwiek rodzaju wzajemnej imitacji (Przykład 27).

3 poco a poco sul tasto

vn *mf* *ppp*

acc *mf* *pp*

Przykład 26. Artur Cieślak, *Dialog* t. 3-4

44 *molto rit.* *mf* *p* *ppp*

vn

acc *f* *p*

Przykład 27. Artur Cieślak, *Dialog* t. 44-45

<sup>36</sup> Wnioski, które wywiązały się podczas rozmowy z Arturem Cieślakiem na temat utworu. Były one zgodne z koncepcją kompozytora, w związku z czym przyjął je on z aprobatą, 04.04.2023 r.

Wiele istotnych elementów charakterystycznych dzieła ma swoje odzwierciedlenie we wszystkich odcinkach, które możemy wyszczególnić w utworze. Dynamika, ulegająca gwałtownym napięciom i rozprężeniom, nadaje ostateczny obraz i charakter całości. W momencie, kiedy struktury melodyczno-rytmiczne nie są kształtowane w sposób czytelny pod względem fakturalnym, dynamika stanowi wyjątkowo istotny aspekt formotwórczy. Artur Cieślak bardzo szczegółowo opisał wszystkie zależności dynamiczne i w kwestii tej na przestrzeni całego dzieła nie pozostawił wykonawcom miejsca na własną inwencję twórczą. Kolejną istotną cechą utworu są zmiany agogiczne, które podobnie jak dynamika, charakteryzują się niezwykłą ruchliwością. Nierzadko trudność dodatkowo potęguje fakt, iż kompozytor niejednokrotnie określa je przy użyciu dokładnego tempa krótkiego motywu (Przykład 25), ponadto wierne ich odtworzenie podczas prezentacji określa jako czynnik niezwykle istotny<sup>37</sup>. I wreszcie polimetria sukcesywna będąca jedną z głównych cech *Dialogu*: zmiany metryczne odbywające się niejednokrotnie na przestrzeni każdego pojedynczego taktu, potęgują wyzwanie związane ze współpracą kameralną. Mimo wrażenia niezgodności i braku wspólnej koncepcji, w procesie porządkowania materiału dźwiękowego w głosach obu instrumentów pełna współpraca oraz precyzja (w obrębie pionów metrycznych) musi zostać bezwzględnie zachowana (Przykład 28).

**Più mosso** ♩ = 110

10 ord.

vn

acc

**Przykład 28.** Artur Cieślak, *Dialog* t. 10-15

<sup>37</sup> Informacja, która została uzyskana podczas rozmowy z Arturem Cieślakiem, 04.04.2023 r.

W takcie nr 49 kompozytor wprowadza nowy materiał dźwiękowy i wraz z nim większe ruchy dysonansowe. Interwałem, który został w głównej mierze użyty do konstrukcji centralnego fragmentu jest tryton (Przykład 29).

Example 29 shows a musical score for violin (vn) and accordion (acc) from measures 49 to 52. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including triplets and changing time signatures (3/8, 3/4, 7/8, 9/8). The tempo markings are 'Maestoso' (♩ = 90), 'molto rit.', and 'A tempo' (♩ = 90). The dynamics include 'f' and 'molto rit.'.

Przykład 29. Artur Cieślak, *Dialog* t. 49-52

Istotną rolę odgrywają fragmenty, w których Artur Cieślak sięga po półtonowe struktury szesnastkowe, charakterystyczne dla pierwszego odcinka. Przy ich wykorzystaniu stosuje liczne nawiązania, zarówno do poprzednio, jak i nowo wprowadzonego materiału dźwiękowego, który przeplata się w różnych głosach o tym samym czasie. Zabieg ten stanowi jedną z podstawowych cech utworu, która została zapoczątkowana w centralnym jego odcinku i utrzymuje się aż do zakończenia (Przykład 30).

Example 30 shows a musical score for violin (vn) and accordion (acc) from measures 53 to 56. The score is characterized by complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and changing time signatures (3/8, 6/8, 5/16, 9/8). The dynamics include 'ff' and 'f'.

Przykład 30. Artur Cieślak, *Dialog* t. 53-56

Trzecim i ostatnim sposobem traktowania materii dźwiękowej przez Artura Cieślaka w utworze *Dialog* są serie dźwiękowe, których pierwsze przeprowadzenie pojawia się w takcie 57. Podobne są one do serii dodekafonicznych<sup>38</sup>, jednak nie są wykorzystywane w sposób ścisły, ale traktowane swobodnie oraz poddawane licznym przekształceniom. We fragmentach, w których kompozytor zastosował pełne ich przeprowadzenia (w celu wzmocnienia określonych dźwięków), dodatkowo w partii skrzypiec wprowadził współbrzmienia oktawowowe. Po pełnej prezentacji pierwszej struktury serialnej, aż do zakończenia centralnego odcinka, pojawiają się liczne nawiązania do wszystkich sposobów kształtowania materii dźwiękowej, które zostały przedstawione w utworze (Przykład 31).

The image displays two systems of musical notation for violin (vn) and accordion (acc). The first system, starting at measure 57, is marked with a tempo of  $\text{♩} = 40$ . The violin part features a series of notes with octave markings (8va and 8vb), while the accordion part provides a harmonic accompaniment with a *fff* dynamic. The second system, starting at measure 59, is marked with a tempo of  $\text{♩} = 70$  and includes a *poco accel.* instruction. Both systems show intricate serial patterns and octave doublings in the violin part.

Przykład 31. Artur Cieślak, *Dialog* t. 57-60

<sup>38</sup> 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.

Sekundowe struktury szesnastkowe, zależności konstruowane w oparciu o tryton oraz serie dźwiękowe pojawiają się w obu głosach, zarówno w różnym, jak i tym samym czasie, tworząc nową jakość. Ostatnie przeprowadzenie serii dźwiękowej (od taktu 112 do 129) wyznacza zakończenie centralnego ustępu (Przykład 32).

The image displays a musical score for two instruments: violin (vn) and accordion (acc). The score is divided into two systems. The first system covers measures 119 to 125, and the second system covers measures 126 to 129. The time signature is 4/8. The violin part features a series of second structures, with notes often beamed together. The accordion part provides harmonic support with chords and single notes. In measure 126, there is a tempo marking of 60 bpm and a duration of approximately 4 seconds for a section of 6 measures. The accordion part has a 'mf' (mezzo-forte) dynamic marking. The score concludes with a double bar line in measure 129.

**Przykład 32.** Artur Cieślak, *Dialog* t. 119-129

Po pełnej prezentacji serii dźwiękowej następuje łącznik, w którym kompozytor rezygnuje z podziału taktowego. Fragment ten ma na celu przejście do odcinka zakończeniowego kompozycji z użyciem ruchu sekundowego typowego dla pierwszego fragmentu utworu (Przykład 33).

vn ca 3" rit. ca 3" rit. ca 3" ca 4"

acc ca 3" ca 3" mf ca 3" mp ca 4"

Przykład 33. Artur Cieślak, *Dialog* t. 130 (łącznik)

W takcie 131 rozpoczyna się odcinek zakończeniowy utworu. Wykorzystany zostaje w nim materiał dźwiękowy zaprezentowany na przestrzeni całego dzieła, jednak różni się on charakterem. W głosie skrzypiec pojawiają się flażolety w ruchu sekundowym, partia akordeonu w głównej mierze została skonstruowana przy użyciu trytonów i kwart. Całość dąży do maksymalnego rozładowania, zarówno strukturalnie, jak i dynamicznie, oraz całościowego zamknięcia dzieła (Przykład 34).

131 ♩ = 60

vn mp

acc p mp p mp p

Przykład 34. Artur Cieślak, *Dialog* t. 131-135

### 2.2.2. Toccata postmodernistyczna

*Toccata postmodernistyczna* jest niewątpliwie dziełem, które spośród wszystkich będących przedmiotem analiz zawartych w niniejszej pracy najpełniej odzwierciedla wpływ założeń postmodernizmu na sylwetkę kompozytora. Już sam tytuł utworu jest niezbitym dowodem tego, że Artur Cieślak odczuwa silną łączność z założeniami nurtu, którego początek kształtowania datuje się na lata 70-te XX wieku.

*Muzyka postmodernistyczna nie tyle zachowuje przeszłość, co radykalnie ją przekształca, jednocześnie przyjmując historię i wypierając się jej*<sup>39</sup>.

Słowa te najtrafniej definiują istotę postmodernizmu, czemu też Artur Cieślak w swojej *toccacie* dał niezbity wyraz. Prawykonanie *Toccaty postmodernistycznej* odbyło się 25 października 2021 r. w Sali Kameralnej Pałacu pod Globusem w Szczecinie. Pierwszymi wykonawcami byli Edyta Wolańska (skrzypce) i Oleg Wolański (akordeon) - duet, któremu jednocześnie Artur Cieślak dedykował utwór. W tej samej obsadzie wykonawczej zarejestrowany został ponadto jako część wydawnictwa płytowego pedagogów Wydziału Instrumentalnego Akademii Sztuki w Szczecinie<sup>40</sup>.

Epoką, której wpływ najwyraźniej został zaznaczone w utworze jest barok. Cytaty zaczerpnięte z twórczości czołowego jej przedstawiciela Jana Sebastiana Bacha są symbolem tęsknoty i nostalgii za stylistyką tamtych czasów. Przy tym wszystkim Artur Cieślak nie rezygnuje z rozwiązań kompozytorskich, które są charakterystyczne dla czasów najnowszych, co w głównej mierze jest spowodowane kształtowaniem swojej wypowiedzi artystycznej pod wpływem zjawisk rozgrywających się tu i teraz - we współczesnym świecie.

*Zdumiewająco szybkie zmiany jednych technik i stylów muzycznych na inne, czego jesteśmy świadkami od około stulecia, pozostaje niewątpliwie w związku z upowszechnieniem myślenia historycznego, a więc z przekonaniem, że czas powstania jakiegoś dzieła przynależy do substancji tego dzieła, że sztuka więc musi być nowa, by być autentyczna*<sup>41</sup>.

---

<sup>39</sup> Kramar J. D., *O genezie muzycznego postmodernizmu* [w:] *Muzyka* 2000, nr 3, s. 17.

<sup>40</sup> Ogólnopolska Konferencja Naukowo - Artystyczna „Polska Muzyka Kameralna”, Acte Prealable, 2022.

<sup>41</sup> Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, PWM, Kraków 1988, s. 362-363.

Przeznaczenie utworu na duet skrzypcowo-akordeonowy jest już samo w sobie postmodernistycznym rozwiązaniem. Kompozytor niejednokrotnie w partii akordeonu buduje struktury melodyczno-rytmiczne tak, aby w sposób jak najbardziej czytelny imitował on barokową melodykę organową. Ten stosunkowo młody instrument o stroju równomiernie temperowanym, którego wersja najbardziej zbliżona konstrukcyjnie do przedstawiciela obecnych czasów, datuje swoje powstanie na rok 1829<sup>42</sup>. Przy wykorzystaniu zmiennych rejestrow, ma on do dyspozycji całą gamę możliwości wydobycia dźwięku o różnorodnej barwie, dzięki czemu nawiązania te są bardzo obrazowe.

W związku z tym, że *Toccata postmodernistyczna* jest przykładem utworu kameralnego, forma opisowa powyższego dzieła w głównej mierze skoncentrowana jest na istotnych zagadnieniach dotyczących budowy, właściwej interpretacji, zależnościach pomiędzy instrumentami oraz pokrewieństwach z epoką baroku. Przed przystąpieniem jednak do powyższych kwestii, w pierwszej kolejności należy zapoznać się z znaczeniem i genezą słowa *toccata*, gdyż na przestrzeni całego utworu pojawiają się liczne analogie do kluczowego w tym wypadku motywu uderzenia oraz rytmiczności<sup>43</sup>.

Utwór utrzymany jest w tonacji zasadniczej *a-moll*, a jego budowa nawiązuje do cyklu wykształconej w baroku świeckiej sonaty *da camera*<sup>44</sup>. Wyszczególnić możemy w nim wyraźny podział na trzy samodzielne części oraz *codę*.

Dzieło rozpoczyna część, która jako samodzielna całość jest również *toccatą*. Kompozytor na przestrzeni pierwszych jej 27 taktów stosuje *basso ostinato* w dolnym głosie akordeonu. Ten stały motyw melodyczno-rytmiczny możemy dodatkowo interpretować (mając na uwadze liczne pokrewieństwa organowe) jako przetworzoną nutę pedałową, gdyż Artur Cieślak tworząc partię akordeonu w głównej mierze inspirował się brzmieniem tego charakterystycznego dla baroku instrumentu, co też chciał zaznaczyć już na samym początku utworu<sup>45</sup>.

---

<sup>42</sup> Dastyh J., Galas S., Powroźniak J., Puchnowski W.L., *Akordeon od A do Z*, PWM, Kraków 1966, s. 18.

<sup>43</sup> *Toccata* (wł. *toccare*, uderzać) forma instrumentalna o charakterze improwizacyjnym, przeznaczona na instrument klawiszowy (organy, klawikord, klawesyn, fortepian) powstała w XVI wieku [w:] Chodkowski A., op. cit., s. 895.

<sup>44</sup> Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Formy muzyczne*, t. II PWM, Kraków 1987, s. 26, 167.

<sup>45</sup> Wskazówka kompozytora, która pojawiła się podczas wspólnej pracy nad utworem. Miała ona związek z doбором odpowiednich rejestrow akordeonowych, które w sposób najbardziej czytelny oddadzą określony zamysł.

Istotną cechą pierwszego fragmentu jest motyw główny, ukazujący się w tym samym czasie w głosach obu instrumentów. Na przestrzeni całego dzieła (również w innych samodzielnych częściach) zauważalne są częste odwołania do tej charakterystycznej struktury dźwiękowej (Przykład 35).



**Przykład 35.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* (motyw główny części pierwszej)

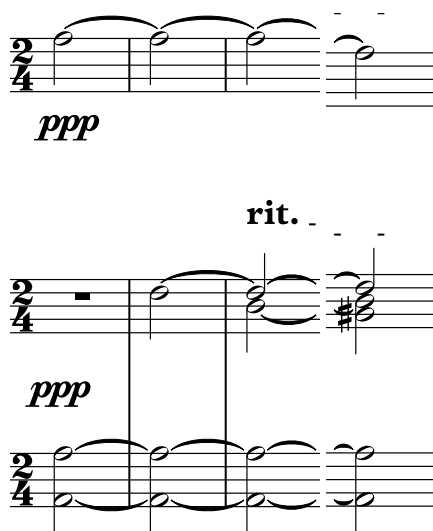
Podczas gdy dolny system akordeonowy oparty jest na *basso ostinato*, jego partia melodyjna wraz z głosem skrzypcowym wykonują przeprowadzenia dźwiękowe, w których można dostrzec motywy świadczące o kształtowaniu przez kompozytora materiału dźwiękowego w oparciu o myślenie heterofoniczne (melodia zostaje rozbita pomiędzy głosami obu instrumentów) (Przykład 36).

**Przykład 36.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 20-22 (przykład myślenia heterofonicznego)

W takcie 30 kompozytor wprowadza nową substancję dźwiękową. Nadrzędną rolę przejmuje krótki, sześciotaktowy fragment o charakterze chorałowym (do taktu nr 35 włącznie). Odcinek ten stanowi zapowiedź *chaconne*, w której charakterze utrzymana jest kolejna część utworu. Podstawę konstrukcyjną pierwszego motywu chorałowego stanowi klaster, przy pomocy którego zostaje zaznaczona zasadnicza tonacja utworu. Jego początek zawarty jest w głosie skrzypiec, akordeon natomiast w oparciu o składniki skali diatonicznej uzupełnia strukturę harmoniczną (Przykład 37).

**Przykład 37.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 31-35

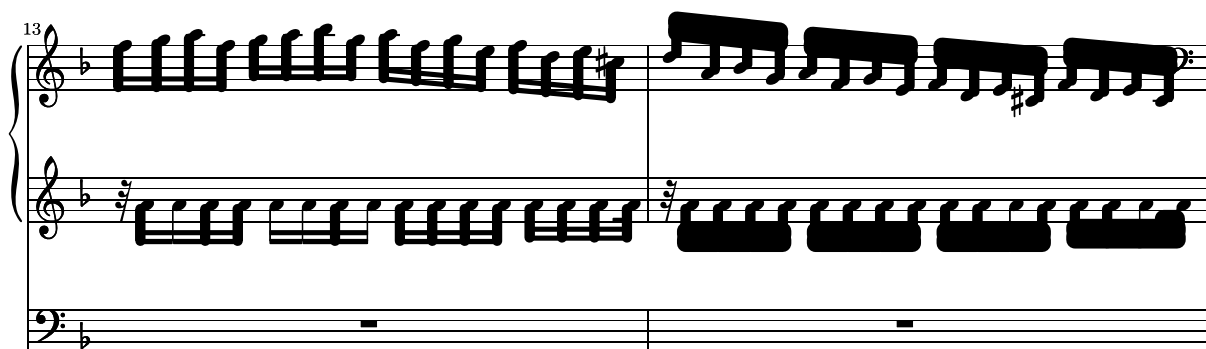
Krótki odcinek o charakterze chorałowym zostaje przerwany przez jednotaktową strukturę dźwiękową zbudowaną w oparciu o rytmiczny motyw główny *toccaty* (t. 36). W takcie 37 kompozytor ponownie stosuje klaster o charakterze chorałowym. Tym razem budowa współbrzmienia (zmniejszony akord septymowy) ma na celu intensyfikację zjawiska świadczącego o tym, iż mimo wszechobecnego echa epoki baroku, kompozycja mocno osadzona jest w stylistyce towarzyszącej współczesnym czasom (Przykład 38).



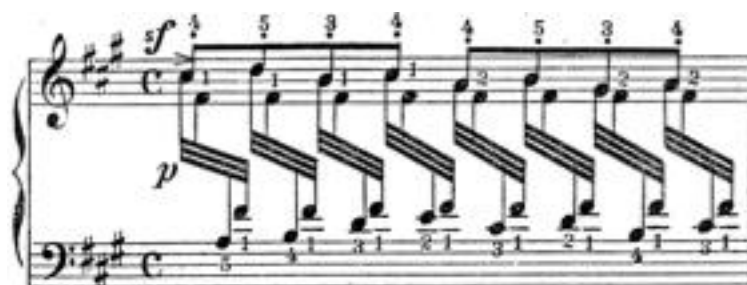
**Przykład 38.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 37-40

Bezpośrednio po kolejnym motywie o charakterze chorałowym, kompozytor powraca do rytmicznego *toccare* (t. 41). Na nowo zauważalne są liczne pokrewieństwa ze zjawiskami, które zostały zawarte na samym początku utworu. Całość porządkuje *basso ostinato* w dolnym głosie akordeonu, motyw główny części pojawia się równocześnie w głosie skrzypiec i akordeonu, zauważalne są struktury dźwiękowe między głosami świadczące o elementach myślenia heterofonicznego. W takcie 71 zostaje wprowadzony materiał dźwiękowy, który ma bardzo symboliczne znaczenie. Artur Cieślak cytuje charakterystyczny motyw melodyczno-rytmiczny z *Toccaty i Fugi* BWV 565 Jana Sebastiana Bacha. Warto wspomnieć, iż kompozytor nie jest jedynym artystą, który posłużył się tym materiałem dźwiękowym w swojej twórczości. Z literatury muzycznej możemy przytoczyć chociażby przykład Romana Statkowskiego<sup>46</sup>, który w swojej *Toccacie A-dur* op.33, sięgnął po dokładnie ten sam charakterystyczny motyw i zastosował go już w pierwszym takcie utworu (Przykład 39, 40 i 41).

<sup>46</sup> Roman Statkowski (1859-1926) uczeń Władysława Żeleńskiego w latach 1922-1925, zastępca Henryka Malcera na stanowisku dyrektora Konserwatorium Warszawskiego. Z jego klasy kompozytorskiej wyszło wielu wybitnych uczniów [w:] Swolkień H., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1983, s.116.



Przykład 39. Jan Sebastian Bach, *Toccata i Fuga* BWV 565, t. 13-14

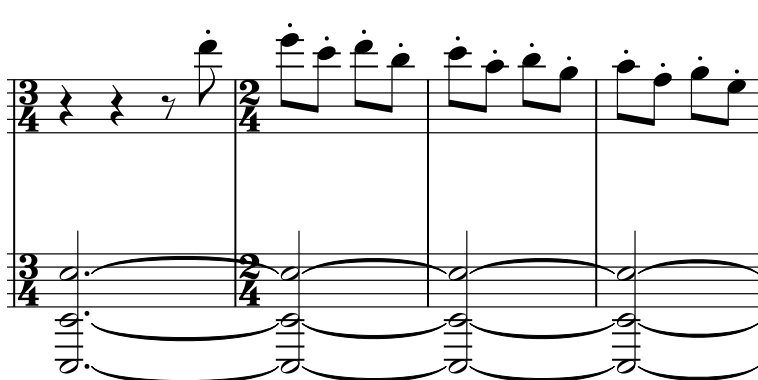


Przykład 40. Roman Statkowski, *Fuga* op. 33 t. 1

**Prestissimo** ♩ = 180



**Prestissimo** ♩ = 180



Przykład 41. Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 71-74

Artur Cieślak cytuje mistrza baroku swoim własnym językiem muzycznym, o czym świadczy m.in. odległość sekundy, która dzieli głosy obu instrumentów. Charakterystyczna struktura jest ostatnim echem minionej epoki zauważalnym w pierwszej części utworu. Bezpośrednio po cytacie kompozytor wprowadza rytmiczne dwudźwięki w głosach obu instrumentów skonstruowane z charakterystycznych dla siebie dysonansów. Harmonia jest utrzymana w obu partiach, aż do zakończenia pierwszej części utworu (*toccaty*), do taktu 97 włącznie (Przykład 42).

91

vn

ca 4"

mf

fff

acc

ca 4"

**Przykład 42.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 91-97

Bezpośrednio po rytmicznym, energicznym i utrzymanym w podniosłym charakterze pierwszym ustępie pojawia się część o przeciwnym charakterze. Melodyjne, śpiewne motywy chorałowe, budowane na zasadzie opadających struktur dźwiękowych zawartych pomiędzy głosami obu instrumentów, wyznaczają jej początek. Nastrój, trójdzielny podział metryczny (od taktu 116) oraz konstrukcja harmoniczna, której podstawę stanowi opadający głos w basie są nieodpartymi dowodami tego, iż centralna część utworu to *chaconne*. Z literatury muzycznej warto wspomnieć tutaj o słynnej *Chaconne g-moll* T. A. Vitalego, której opracowanie na duet skrzypce i akordeon jest współcześnie jednym z najczęściej wykonywanych utworów przez zespoły kameralne o tym składzie.

Podczas gdy w głosie akordeonu na przestrzeni całej części budowana jest charakterystyczna dla *chaccone* struktura harmoniczna, w takcie 117 w partii skrzypiec pojawia się odcinek o charakterze *quasi* improwizacyjnym. Istotną cechą tego fragmentu jest, aby mimo wielu ograniczeń, które zostały zawarte w tekście przez kompozytora, wykonawca jak najrealistyczniej oddał zamysł dowolności charakterystycznej dla improwizowanego zdobnictwa barokowego <sup>47</sup> (Przykład 43).

**Largamente** ♩ = 55

116

vn

*p* *mp*

**Largamente** ♩ = 55

acc

*pp*

120

vn

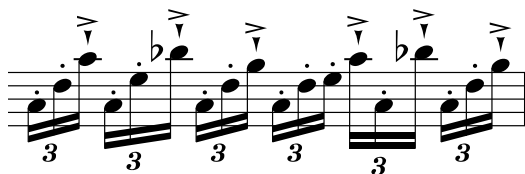
3 3 3

acc

**Przykład 43.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 116-122

<sup>47</sup> Rozmowa z kompozytorem, 04.04.2023 r.

W takcie 134 za pomocą akcentów kompozytor eksponuje w partii skrzypiec motyw główny pierwszej części utworu (Przykład 44).



167 **Precipitato** ♩ = 140

vn

**Precipitato** ♩ = 140

acc

*ff*

*f*

**Przykład 46.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 167-172

Podczas gdy konstrukcja głosu skrzypcowego w głównej mierze oparta jest na strukturach ósemkowych nawiązujących do charakterystycznego motywu czołowego oscylującego wokół zasadniczej tonacji utworu, w takcie 174 kompozytor ponownie sięga po cytaty z *Toccaty i Fugi* Jana Sebastiana Bacha (zostaje on umieszczony w manuale dyskantowym akordeonu) (Przykład 47).

173

vn

*p*

acc

*p*

**Przykład 47.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 173-176

Zgodnie z zasadami barokowej *fugi*, motyw czołowy w części trzeciej pojawia się nie tylko w różnych głosach, ale i tonacjach. W takcie 209 następuje wyraźna zmiana tonacji na *d-moll*, a wraz z nią kompozytor sięga po kolejny cytat mistrza baroku. Już powyższa zmiana ma w tym wypadku znaczenie symboliczne, w połączeniu z charakterystyczną strukturą dźwiękowa zawartą w głosie skrzypcowym, stanowi swego rodzaju zawołany cytat z *Koncertu podwójnego d-moll* BWV 1043 Jana Sebastiana Bacha (Przykład 48 i 49).



**Przykład 48.** Jan Sebastian Bach, *Koncert podwójny d- moll* BWV 1043 t. 1



**Przykład 49.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 209-211

Istotne motywy świadczące o kształtowaniu faktury w głosie akordeonu przez pryzmat myślenia organowego można wyszczególnić m.in. w taktach 221-222. Akcentowane zestawienia ósemkowe w interwale oktawy umieszczone w jego głosie, stanowią bardzo czytelne odwołanie do wykonywanych przez organistów na klawiaturze nożnej struktur basowych (Przykład 50).



**Przykład 50.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 220-222

Na przestrzeni całej *fugi* pojawiają się również reminiscencje pierwszej części utworu (m.in. w manuale melodycznym akordeonu - takt 215) (Przykład 51).

The image shows a musical score for two instruments: Violin (vn) and Accordion (acc). The score is divided into measures 212, 213, 214, and 215. At measure 214, there is a key signature change from B-flat major to D major, indicated by the removal of the B-flat and the addition of a D-sharp. The violin part (vn) has a melodic line with ties across measures 212 and 213, and a forte (f) dynamic marking at measure 214. The accordion part (acc) has a more rhythmic accompaniment, also marked forte (f) at measure 214. The time signature changes from 3/4 to 4/4 at measure 214.

**Przykład 51.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 212-215

Zupełne oderwanie od baroku następuje wraz z zmianą struktury rytmicznej w takcie 231. Miejsce to możemy określić jako oderwanie od stylistyki baroku i przeniesienie w sferę muzyki XX/XXI wieku. Takt 238 stanowi ostatnie echa stylistyki *quasi* barokowej. Od taktu 249 nadrzędną rolę w głosach obu instrumentów przejmują struktury dźwiękowe mocno osadzone we współczesnych czasach, czego dowodem jest zupełne oderwanie od tonalności i budowanie struktur interwałowych przez kompozytora w oparciu o powtarzające się, dysonujące współbrzmienia. Wraz z rozwojem dynamicznym, harmonicznym, strukturalnym oraz wzrastającym rejestrem następuje dojście do właściwej kulminacji utworu (od taktu 269 do 276 włącznie). Punkt kulminacyjny, to motyw *fugi* wyszczególniony w głosie akordeonu, będący jednocześnie ponowną analogią do organowych nut pedałowych (Przykład 52).



**Przykład 52.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 277-278

Charakterystyczny motyw *fugi* zawarty w manuale melodycznym akordeonu otwiera *codę* dzieła. Fragment ten stanowi syntezę wszystkich charakterystycznych cytatów pojawiających się na przestrzeni całej *Toccaty postmodernistycznej*. W takcie 299 kompozytor dodatkowo wzbogaca *codę* o figuracyjne motywy pojawiające się w manuale dyskantowym akordeonu. Od taktu 307 w głosach obu instrumentów zostają zawarte składniki mające na celu utrwalenie oraz podkreślenie zasadniczej tonacji utworu (Przykład 53).

**A tempo** ♩ = 130

306

vn

3

3

3

**fff**

**A tempo** ♩ = 130

acc

3

3

**fff**

**Przykład 53.** Artur Cieślak, *Toccata postmodernistyczna* t. 306-400

*Toccata postmodernistyczna* Artura Cieślaka jest dziełem o wyjątkowych walorach artystycznych, zarówno pod względem wyrazowym, jak i fakturalnym. Sposób kształtowania struktur melodyczno-rytmicznych, liczne analogie zawarte w dziele świadczą o wysoce intelektualnym współczynniku, którym kompozytor kierował się w procesie twórczym. Już sam dobór obsady wykonawczej stanowiącej duet złożony ze skrzypiec i akordeonu okazał się być niezwykle przemyślaną i udaną decyzją, zważywszy chociażby na sam charakter dzieła. Idiom akordeonu jako instrumentu współcześnie mogącego najrealniej oddać barokowe brzmienie organowe, pozwala wielokrotnie przenieść się na przestrzeni całego utworu do epoki Bacha. Warunkiem, aby zamysł ten w poszczególnych częściach przyjął jeszcze bardziej realny obraz, była wnikliwa współpraca pierwszych wykonawców z kompozytorem, odbywająca się na długo przed pierwszą publiczną prezentacją. W konsekwencji podjętych działań dokonano wyboru odpowiednich rejestrów partii akordeonu, w linii melodyjnej skrzypiec została zwrócona szczególna uwaga na sposób kształtowania dźwięku. Pomimo patetycznego charakteru, który nierzadko wysuwa się na główny plan w utworze, zaleca się umiarkowaną, czasem wręcz niesłyszalną wibrację (przy szczególnym uwzględnieniu struktur dźwiękowych charakterystycznych dla części *chaconne*).

Forma opisowa dzieła w głównej mierze została skoncentrowana na aspektach związanych z budową utworu oraz istotnymi analogiami do epoki, z którą pozostaje w silnym związku. Świadome operowanie tymi zależnościami stanowi kluczowy warunek właściwej interpretacji mającej fundamentalne znaczenie w utworze.

## Zakończenie

Skrzypce jako instrument o bogatej palecie możliwości wydobywania dźwięku są w stanie w sposób niezwykle różnorodny uwypatnić formę ekspresji, która stanowi główny obszar poszukiwań kompozytorów tworzących w obecnych czasach. Nowopowstałe dzieła wprowadzają do wykonawstwa skrzypcowego nowe zagadnienia, których jedynie dokładna i wnikliwa interpretacja pozwala na odtworzenie wiarygodnego obrazu ukształtowanego w świadomości kompozytora. Powierzchowne traktowanie przez wykonawców utworów może mieć znaczny wpływ na krzywdzącą opinię społeczną dotyczącą całokształtu twórczego danego kompozytora, gdzie faktem jest, iż każde dzieło niesie za sobą pewną treść, której pośrednikiem między kompozytorem, a odbiorcą jest wykonawca.

Utwory Artura Cieślaka, które zostały uwzględnione w powyższej dysertacji, to zbiór wnikliwie przeanalizowanych na gruncie teoretycznym i wykonawczym pozycji, ukazujących różne spojrzenia niezwykle utalentowanego, współcześnie żyjącego, szczecińskiego kompozytora na wykonawstwo skrzypcowe.

Nowe sposoby wydobywania dźwięku na tym instrumencie, które przyniósł XX wiek, są ściśle związane z większymi możliwościami odtwórczymi w obszarze prezentowanej barwy. Dodatkowo wprowadzenie do systemu dźwiękowego odległości ćwierćtonowych, przyczyniło się do potrzeby doskonalenia techniki mikrotonowej oraz poszerzenia horyzontu świadomości wykonawców. W związku z powyższym, niewątpliwie trafnym przykładem dzieła o fakturze wielopłaszczyznowej, bogatego w różnego rodzaju środki artystycznego wyrazu charakterystyczne dla najnowszych technik kompozytorskich XX i XXI w., jest *Violifonia* na skrzypce solo autorstwa Artura Cieślaka.

Istotne podobieństwo między *Violifonią* a *Cadenzą* (utworem, w którym można wyszczególnić zarówno fragmenty wirtuozowskie, jak i kantylenowe, w którym kompozytor posłużył się bardziej tradycyjnymi sposobami porządkowania materiału dźwiękowego oraz prezentowanej barwy) stanowi potwierdzenie, iż do uzyskania prawidłowej interpretacji każdego z nich, wykonawca musi posiadać wszechstronne umiejętności artystyczne, a także dużą wrażliwość na intonację.

Ciekawe spojrzenie na aspekt kameralny duetu złożonego ze skrzypiec i akordeonu kompozytor przedstawia w swojej *Parafrazie nr 2*. Dzieło jako spójna całość łączy w sobie części, w których wykonawcy mają okazję zaprezentować swoje umiejętności solowe oraz kameralne. *Intermezzo I*, które jest przykładem części na skrzypce solo, to stosunkowo krótki,

jednakże wielopłaszczyznowy utwór o popisowym charakterze, w którym świadomość występowania ilustracyjnych planów jest niezwykle pomocnym aspektem na drodze do uzyskania najlepszej formy artystycznego wyrazu.

Kolejnym przykładem dzieła wielopłaszczyznowego, w którym kompozytor posłużył się podobnym sposobem kształtowania materiału dźwiękowego, jest *Dialog*, utwór na skrzypce i akordeon. Dla jego wykonania niezwykle ważna jest świadomość konstrukcji kompozycji, która jest ściśle związana z nietypową korespondencją motywiczną zawartą między głosami poszczególnych instrumentów.

Swoój styl kompozytorski, z jednej strony charakteryzujący się atonalnością oraz zamiłowaniem do dysonansów z drugiej zaś licznymi nawiązywaniami do tonalności, tradycji i historii, Artur Cieślak najwyraźniej ukazał w *Toccacie postmodernistycznej*. Ten utwór o sprecyzowanej tonacji i licznych odniesieniach do epoki baroku stanowi najbardziej czytelny obraz tego, jak silny wpływ idee zawarte w XX-wiecznym postmodernizmie wywarły na sylwetkę artystyczną kompozytora.

Dzięki współpracy z Arturem Cieślakiem z pewnością udało się poszerzyć dostęp do oryginalnie pisanej literatury na duet skrzypce i akordeon. Oprócz dwóch utworów kameralnych, których zasadnicze aspekty zostały skoncentrowane w opisie dzieła, w twórczości kompozytora znalazł się dodatkowo cykl parafraz przeznaczonych dla powyższych duetów. Zarejestrowany koncert został wzbogacony o *Parafrazę nr 1*, *Parafrazę nr 2* oraz *Parafrazę nr 3*<sup>48</sup> Artura Cieślaka, dzięki czemu obrazuje kompletny zbiór twórczości kameralnej kompozytora dedykowanej wykonawstwu skrzypcowemu oraz akordeonowemu. Dokładna analiza zagadnień wykonawczych dzieł na skrzypce solo oraz wybranych dla duetu, pozwoli kolejnym wykonawcom przyjrzeć się szerzej ich problematyce w oparciu o źródło powstałe przy ścisłej współpracy kompozytora z wykonawcą. Najbliższe działania zmierzające dodatkowo do nagrania płyty CD ze wszystkimi utworami, których źródło powstania stanowi powyższa współpraca, być może pozwolą ponadto dotrzeć do jeszcze szerszego grona wykonawców, odbiorców oraz pasjonatów twórczości Artura Cieślaka.

---

<sup>48</sup> Na załączonym nośniku danych znalazła się również *Parafraza nr 3* (na akordeon solo). Wykonanie trzech parafraz Artura Cieślaka w formie pełnego cyklu podczas jednego wystąpienia publicznego, jest zgodne z koncepcją kompozytora. Podczas koncertu odbyło się ich światowe prawykonanie.

## Bibliografia

### Monografie i prace zbiorowe

Chomiński J., Wilkowska-Chomińska K., *Wielkie formy instrumentalne*. Kraków 1987

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

Dahlhaus C., *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, PWM, Kraków 1988

Dastyk 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., Meyer K., *Lutosławski. Droga do mistrzostwa*, Warszawa 2004

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

Jasiński T., *Krótki wykład o muzyce XX wieku*, Lublin 2014

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

Kolarzowa R., *Postmodernizm w muzyce*, Warszawa 1993

Kramar J. D., *O genezie muzycznego postmodernizmu* [w:] *Muzyka* 2000, nr 3

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

Michalski G., Obniska E., Swolkień H., Waldorff J., *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, Warszawa 1983

Paja-Stach J., *Lutosławski i jego styl muzyczny*, Kraków 1997

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

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

Wroński T., *Zagadnienia gry skrzypcowej*, t. I - IV, Kraków 2015

## **Źródła internetowe**

<https://ipn.gov.pl/pl/dla-mediow/komunikaty/180018,70-lat-temu-zmarl-Jozef-Stalin-przywodca-Zwiazku-Sowieckiego-tyran-despota-i-mor.html> (01.06.2023 r.)

[https://www.polmic.pl/index.php?option=com\\_mwosoby&id=366&view=czlowiek&litera=3&Itemid=5&lang=pl](https://www.polmic.pl/index.php?option=com_mwosoby&id=366&view=czlowiek&litera=3&Itemid=5&lang=pl) (26.04.2023 r.)

## **Materialy nutowe**

Cieślak A., *Violifonia* na skrzypce solo (2014/2019) materiał nieopublikowany

Cieślak A., *Cadenza* na skrzypce solo (2004/2019) materiał nieopublikowany

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., *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)