

# Władysław Szymański

---

## Znaczenie organów w twórczości Edwarda Bogusławskiego - refleksje wykonawcy

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 4, 123-129

---

2009

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach  
dozwolonego użytku.

Władysław SZYMAŃSKI

## Znaczenie organów w twórczości Edwarda Bogusławskiego – refleksje wykonawcy

Edward Bogusławski zainteresował się organami stosunkowo późno, na początku lat 90., a więc był już po 50 roku życia. Być może powodem takiego stanu był fakt, że jego twórczość należy raczej do kategorii obiektywnych, jest stosunkowo mało związana z przeszłością. Organy, ich brzmienie i cały bagaż doświadczeń, jaki odnosimy do tego instrumentu, kojarzą się albo z tradycją barokową, albo ze wzmożoną ekspresją i romantyczna wylewnością, co raczej chyba było obce naturze kompozytora i jego utworów.

Najwcześniejszą datą na jaką można natrafić w odniesieniu do organów, w twórczości Edwarda Bogusławskiego jest rok 1991. Taką adnotację odnajdujemy na pierwszej stronie utworu *Lacrimosa*. W tym bowiem roku powstała pierwsza wersja kompozycji, później w 1995 roku poprawionej i ostatecznie włączonej do *Requiem* w 1996 roku. Kolejne lata zaowocowały bardziej intensywnym zwróceniem się w stronę kompozycji organowej. Powstałe w dalszej kolejności kompozycje świadczą o coraz to nowych poszukiwaniach twórczych inspiracji i zwróceniu się kompozytora w stronę duchowości. W maju 1994 roku powstało *Preludium* dedykowane Siostrze Miłosierdzia św. Karola Boromeusza, czyli tzw. Boromeuszkom w Mikołowie. Kompozycja została napisana na okazję poświęcenia nowych organów w domu generalnym w Mikołowie. W ten utwór wplótł autor pieśń *Bogurodzica*, która nie jest tutaj tematem, ale pojawia się jako oś w epizodach oraz w finale, jako szeroki chorał zharmonizowany akordami o budowie kwartowo-kwintowej. Prawykonania dokonał Julian Gembański. Później, w 1996 r. powstaje *Koncert na organy i orkiestrę*, uhonorowany I nagrodą na konkursie kompozytorskim rozpisany w Krakowie na okoliczność oddania nowych organów w Filharmonii Krakowskiej. Rok 1996 to także ukończenie wspomnianego już *Requiem*, w którym organy mają zasadniczą rolę. W następnych dwóch latach powstają kolejne dwa utwory *Inwokacja* i *Cadenza*, które kompozytor połączył z *Preludium* z 1994 roku tworząc tryptyk.

Miałem okazję wielokrotnie wykonywać utwory organowe Bogusławskiego, w tym także dostąpiłem zaszczytu przeprowadzenia prawykonania. Po raz pierwszy zetknąłem się z jego kompozycjami w 1996 roku, kiedy na festiwalu

„VI Mikołowskie Dni Muzyki”, wspólnie z Henryką Januszewską wykonywaliśmy po raz pierwszy dwa utwory: *Lacrimosę* oraz *Agnus Dei* z 1995 roku. Obie te kompozycje weszły później w skład *Requiem*. Zasadniczą trudnością z jaką spotkałem się wtedy w przygotowaniu utworów była bardzo specyficzna estetyka i nietypowy w muzyce organowej sposób komponowania. Był to sposób, który można z grubsza scharakteryzować jako próbę przeniesienia awangardowej faktury orkiestrowej na organy. Faktura kompozycji nie była organowa w tradycyjnym, powiedzmy barokowo-romantycznym pojęciu. Utwory te przedstawiały osobliwą narrację, która wymagała myślenia bardzo intensywnego i wielobarwnego, wobec szybko niejednokrotnie zmieniających się środków wyrazowych i barw przestrzeni dźwiękowej. Odnalazłem w tych utworach powiązania z jego dziełami kameralnymi i orkiestrowymi: długie pojedyncze dźwięki, szybkie, jakby ozdobnikowe motywy, kaskadowe narastanie faktury akordowej, drobnonutowe motywy o przewadze interwałów sekundowych. Ale też występują tam pionowe pochody akordowe, które w jakimś stopniu są daleką pochodną tradycyjnych akordów, oczywiście z zastosowaniem nietercjowej, współczesnej struktury interwałowej. Tak więc praca nad tymi utworami wymagała specyficznego podejścia. Kompozytor w partyturze bardzo dokładnie sprecyzował większość aspektów wykonawczych, jak tempo, bardzo szczegółowo wypracowana dynamika, dokładnie określone struktury rytmiczne i wysokościowe. Nie było natomiast oznaczeń rejestracyjnych. Stąd jednym z głównych zagadnień w pracy nad partyturą organową było określenie rejestracji, która w tym przypadku, jak się okazało, miała kluczowe znaczenie. Trzeba bowiem zauważyć, że olbrzymia skala rozpiętości dynamicznych odcieni od *pppp* do *ff*, nierzadko na krótkiej przestrzeni czasowej, nakładała duży obowiązek sprawnego wykonywania zmian przez regulatora. A nie było to łatwe również z tego powodu, że zabytkowe organy w kościele św. Wojciecha, na których odbywało się prawykonanie obu utworów, są instrumentem o trakturze mechanicznej i nie mają urządzeń ułatwiających rejestrowanie takich, jak organy budowane pod koniec XX wieku. Ich możliwości do odtwarzania muzyki współczesnej są co prawda od strony brzmieniowej znakomite, ale z punktu widzenia sprawności przeprowadzenia operacji rejestrowania nastroczają pewnych, czasem nawet sporych problemów. Dodatkowo przecież należało uwzględnić fakt, że nie są to kompozycje na organy solo, ale na głos z instrumentem. Obie te partie nawzajem się przenikają, co również wymusza konieczność zsynchronizowania organów z głosem, przede wszystkim w kwestii dynamicznej.

Jaka była postawa prof. Bogusławskiego w czasie przygotowania wykonań? Otóż można powiedzieć, że była to postawa człowieka pokornego wobec całej materii z jaką pracował. Bardzo wnikliwie słuchał całości i poszczególnych odcinków, analizował jakie są skutki brzmieniowe w przestrzeni kościoła. Bardzo był zainteresowany pracą nad rejestracją, przyjmował moje propozycje, czasami korygował, prosząc o zwiększenie dynamiki lub zmniejszenie. Podstawową

rzeczą jakiej żądał od wykonawcy było uzyskanie ekspresji takiej, która pozwoliłaby na przedstawienie utworu jako rozwijającego się wielobarwnego, interesującego, bez niepotrzebnych dłużyzn. Tej kwestii postulował podporządkowanie środków wyrazu, godząc się nawet na pewną swobodę rytmiczną i znaczną inwencję w agogice. Równocześnie, współpracując z nim już pierwszy raz przy tych dwóch utworach, widziałem człowieka bardzo zaangażowanego w odkrywaniu nowych jakości dźwiękowych, nowych brzmień, jak się wydaje całego świata kolorów organowych, które jak już wspomniałem były dla niego w pewnym stopniu nowym doświadczeniem. Wiele razy prosił o zademonstrowanie różnych zestawów registracyjnych, zawsze wnikliwie starając się je zanalizować i zapamiętać ich kolorystykę. Zasadniczo jednak nie narzucał wykonawcy szczegółowej registracji, czasami jedynie sugerując pewne rozwiązania.

Ważnym i bogatym doświadczeniem była praca nad przygotowaniem *Requiem*. W tym utworze kompozytor zwrócił się w stronę muzyki religijnej. Dzieło to jest dużych rozmiarów, trwa około 50 minut i składa się z dziesięciu części, opartych ogólnie o schemat tradycyjnej łacińskiej *Missa da requiem*: jest tu więc introit *Requiem aeternam*, sekwencja *Dies irae*, z której wyłączony został ostatni fragment, zaczynający się od słów *Lacrimosa* i opracowany jako oddzielny utwór, jest *Sanctus*, *Benedictus*, *Pater Noster*, *Agnus Dei*. Całość zamyka nawiązanie do początku – *Requiem aeternam*. Są tu też dwa solowe organowe *Interludia*. Utwór powstawał etapami, najwcześniejszy fragment *Lacrimosa*, jak już wspomniano był wstępnie naszkicowany w 1991 roku. *Dies irae* powstało w 1992 roku, a jako całość *Requiem* zostało zebrane w partyturę w 1996 roku i wtedy też zostały dopisane pozostałe epizody. Zespół wykonawczy jest połączeniem tradycyjnych elementów znanych z historii, z nowszym indywidualnym spojrzeniem. Tak więc wykonawcy to: sopran, chór mieszany czterogłosowy (często dzielony *divisi*, dając realny ośmiogłos), zestaw perkusyjny i organy. Szczególną uwagę zwraca duży zestaw perkusyjny, obsługiwany przez czterech wykonawców. Partia organowa odgrywa w tym utworze bardzo ważną rolę. Wobec braku orkiestry kompozytor powierzył organom rolę szczególną, utworzenie bazy-podkładu oraz potraktował partie organowe jako element integrujący i scalający, zarówno poszczególne części kompozycji poprzez solowe *interludia*, jak też scalający fakturę w ramach poszczególnych epizodów. Partie organowe są tutaj jednym z podstawowych wyrazicieli ekspresji kompozytorskiej i w tej kwestii są traktowane na równi z głosem solowym, chórem i baterią perkusyjną.

Miałem zaszczyt brać udział w prawykonaniu, a następnie w kilku innych prezentacjach tego utworu. W prawykonaniu, które odbyło się w ramach festiwalu „VIII Mikołowskie Dni Muzyki” 7 czerwca 1998 roku w kościele św. Wojciecha w Mikołowie brali udział także: Henryka Januszewska sopran, Chór Kameralny AM, grupa perkusyjna złożona ze studentów przygotowanych przez prof. Stanisława Proksę (Damian Drzymała, Adam Kędzia, Arkadiusz Kuc, Ma-

riusz Kukuryk). Partia organowa, jak wynikało to z rozmów z kompozytorem, była pisana z myślą o organach w Mikołowie. Edward Bogusławski po wcześniejszych doświadczeniach z *Lacrimosą* i po bliższym zapoznaniu się z organami w Mikołowie był zafascynowany ich brzmieniem i możliwościami kolorystycznymi, które są bardzo bogate. Dają z jednej strony możliwość osiągnięcia wielu barw w solowych odcinkach, ale również doskonale integrują się w miękkim brzmieniu z głosem solowym, tworząc sugestywny akompaniament. Stanowią także dobrą przeciwwagę do dynamicznych i często ostrych wyrazowo partii chóralnych, wspierając je potęgą brzmienia. Wielokrotnie kompozytor w trakcie przygotowania partytury rozmawiał ze mną na temat aspektów wykonawczych i możliwości instrumentu, czy zrealizowania określonych formuł wyrazowych. Czasem sugerowałem, że niektóre miejsca będą trudne do przekonującego wykonania, z różnych względów, np. przestrzennych, kolorystycznych, czy technicznych. Kompozytor zawsze cierpliwie słuchał moich spostrzeżeń.

Partia organowa w *Requiem* jest miejscami bardzo trudna. Ukształtowana jest nietypowo, nie jest to polifonia ani homofonia, to raczej w jakimś stopniu kosmologia, galaktyka setek czy tysięcy pojedynczych sygnałów, błysków, zdarzeń. Wymaga więc nietradycyjnego, bardziej punktualistycznego traktowania faktury. Aby zrealizować zalecenia twórcy potrzebowałem dwóch registratorów, którzy cały czas musieli skupiać swoją uwagę na przełączaniu registratorów. Ostatecznie kompozycja dobrze brzmiała, organy stapiały się brzmieniowo i przestrzennie z chórem, głosem solowym i perkusją, a całość wpasowała się w znakomitą akustykę wnętrza i jego sakralny charakter. Odnieśliśmy wrażenie, że dzieło jest napisane do tego kościoła, a kompozytor wydał się być zadowolony z zaprezentowanego wykonania. Dla mnie osobiście było to duże wyzwanie, a zarazem doświadczenie. Rzadko bowiem można w literaturze spotkać taki mariaż organów z rozbudowaną perkusją, jak w tym utworze. Wzajemne przenikanie się partii organów i perkusji dawało wiele zaskakujących efektów kolorystycznych. Przyjmując ten utwór do wykonania na festiwalu miałem spore obawy jak zostanie on odebrany przez słuchaczy. Jak już wyżej wspomniałem muzyka E. Bogusławskiego jest niełatwa w percepcji, wymagająca akceptacji specyficznego rodzaju brzmień, często bardzo odległych od gustów tradycyjnej publiczności, uczęszczającej na koncerty festiwalowe. Sprawując funkcję szefa artystycznego festiwalu byłem zobowiązany do takiej troski. Moje obawy okazały się na szczęście bezpodstawne. Po zakończeniu utworu rozległy się rzeczywiście gromkie brawa licznie zebranej publiczności, która zgotowała długą jeszcze owację kompozytorowi i wykonawcom.

Później brałem udział w dwukrotnym jeszcze wykonaniu całego *Requiem* i raz w wykonaniu fragmentów. Za każdym razem były to inne miejsca i różne instrumenty, jakie miałem do dyspozycji. Z całego zestawu wykonawczego tylko organy były za każdym razem inne, pozostałe podmioty wykonawcze były stałe. Jak z tego wynika cała praca ustawiania brzmienia, proporcji dynamicz-

nych, kolorystyki registracyjnej była właściwie w dużej mierze wykonywana od początku, a dochodziła do tego jeszcze różna akustyka wnętrza. Zagadnienia te w muzyce współczesnej są niezwykle ważne, a w organowej wręcz pierwszorzędne. Jak wiadomo nie ma zasadniczo dwóch identycznych organów, każde mają inną strukturę brzmieniową, inny sposób intonacji piszczałek, wreszcie inne urządzenia pomocnicze ułatwiające przygotowanie utworu. W przypadku utworów takich jak *Requiem* Edwarda Bogusławskiego, w którym udział biorą także inni współwykonawcy, za każdym razem zachodziła konieczność przeprowadzenia intensywnych prób integrujących zespół. Zawsze obecny był na nich kompozytor, przechadzał się po kościele, a potem dzielił się z nami swoimi spostrzeżeniami, bynajmniej nie narzucając swojej koncepcji, ale jedynie sugerując ją. Zawsze z uszanowaniem podchodził do koncepcji odczytania utworu przez wykonawców, co więcej nawet był bardzo ciekaw jak wykonawcy odczytują jego zapis partyturowy, pozostawiający jednak – mimo stosunkowo dokładnego zapisu – znaczne pole dookreślenia współczynników interpretacyjnych.

W marcu 1999 roku wykonywaliśmy ten utwór w katedrze w Częstochowie. Tutaj warunki wykonania były szczególne. Okazało się, że organy są w znacznym stopniu niesprawne, na dodatek na chórze nie było miejsca do ustawienia chóru i perkusji. Na szczęście na bocznym chórze, w prezbiterium, znajdowały się mniejsze organy piszczałkowe. Jednak ich możliwości brzmieniowe były znacznie ograniczone. Wobec takiego stanu musieliśmy, wspólnie z kompozytorem, dokonać retuszy brzmieniowych takich, które umożliwiłyby w miarę satysfakcjonujące wykonanie, chociaż z góry było wiadomo, że takiej swobody wykonawczej jak w Mikołowie na pewno nie będzie. Dodatkowym utrudnieniem było to, że organy są wciśnięte głęboko we wnękę co powodowało, że grający miał utrudniony kontakt z dyrygentem. Niemniej jednak udało się wypracować w miarę zadowalającą formułę. To wykonanie było szczególnie ważne, gdyż jak wiadomo profesor pracował w ówczesnej Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie, a w organizację tego koncertu były zaangażowane osoby z festiwalu „Gaude Mater”. Było to więc dla nas wszystkich ważne wydarzenie i zależało nam na godnym zaprezentowaniu utworu.

Później wykonywaliśmy jeszcze raz *Requiem* 21 kwietnia 1999 w katowickim kościele ewangelicko-augsburskim na ul. Warszawskiej. Było to jak dotąd jedyne wykonanie całościowe tego utworu w Katowicach. Tu do dyspozycji są duże organy (wtedy były jeszcze w bardzo dobrym stanie) o szerokiej palecie barwowej i dynamicznej. Koncert odbywał się z okazji III Dni Wydziału Kompozycji Teorii i Edukacji Muzycznej. Problemem w tym wnętrzu była akustyka, a konkretnie właściwie brak pogłosu, z którym tak przecież wszyscy wykonawcy oswoili się w trakcie dwóch poprzednich wykonań, a przecież granie przestrzeni – jak już wspomniano – odgrywa dość istotną rolę w *Requiem*. Należało więc tak opracować partię organową, aby otrzymać stopliwość z resztą wykonawców, a równocześnie stworzyć wrażenie przestrzennego rozchodzenia się

dźwięku. Na szczęście duże możliwości uzyskania różnych brzmień i efektów na organach kościoła ewangelickiego, pozwoliły na osiągnięcie w miarę zadawalającego rezultatu całości. Kompozytor zaakceptował to wykonanie, które i dla niego i dla odtwórców było istotne, gdyż odbywało się w obecności wielu profesorów kompozycji, chóralistyki i instrumentalistyki z Akademii Muzycznej. Jednak w rozmowach, kiedy wracaliśmy do sprawy wykonania *Requiem*, najbardziej mile wspominał prezentację w Mikołowie, specyficzną atmosferę tego miejsca i dobre wpasowanie wykonawców w strukturę wnętrza. Później wykonywaliśmy jeszcze fragmenty tego utworu w ramach przewodu kwalifikacyjnego II stopnia ówczesnego adiunkta Czesława Freunda w auli Akademii Muzycznej w Katowicach, 30 kwietnia 1999 roku.

Praca nad partią organową *Requiem* była moim największym osobistym zetknięciem się z problematyką organową w twórczości Edwarda Bogusławskiego. Oprócz tego dokonałem jeszcze prawykonania jego *Interludium (Inwokacja)*. Kompozycja powstała w 1998 roku a jej pierwotna wersja naszkicowana była w 1996. *Interludium* wchodzi w skład tryptyku: *Preludium Inwokacja (Interludium) Cadenza*. Przewidziane było jeszcze moje prawykonanie *Cadenzy*, ale do niego nie doszło. *Inwokacja* jest rozszerzoną wersją *Interludium* zawartego w *Requiem*. W moim odczuciu jest to najbardziej dojrzały – w pełnym znaczeniu słowa – organowy utwór Bogusławskiego. Cechuje się bogactwem środków wyrazu, motywów, skojarzeń harmoniczných i elementów fakturalnych. Równocześnie jest przeprowadzony bardzo logicznie i konsekwentnie. Odnacza się znakomitymi proporcjami elementów składowych, szeroka gamą odcieni dynamicznych i niezwykłą pomysłowością motywiczną. Niezależnie od całego modernistycznego wydźwięku zawiera także ukłon w stronę organowej, wielowiekowej tradycji w postaci quasi chorałowych, pionowych słupów harmoniczných. Jest to utwór w którym kompozytor chyba najgłębiej wniknął w istotę instrumentu, cechy jego brzmienia oraz możliwości. Odkrył nowe zestawienia dźwiękowe, nowe figury, stworzył równocześnie nowoczesną fakturę organową i indywidualną formułę wypowiedzi. Praca nad tym utworem dostarczyła mi wiele satysfakcji. Jego prawykonania dokonałem w ramach „VIII Śląskich Dni Muzyki Współczesnej”, w kościele ewangelickim w Katowicach 20 października 1998 roku.

Muzyka organowa Edwarda Bogusławskiego jest trudna wykonawczo od strony technicznej, ale przede wszystkim od strony interpretacyjnej, wyrazowej. Jest również trudniejsza do odbioru przez słuchaczy. Niemniej jednak przy właściwym podejściu i odgadnięciu jej istoty, prezentuje całą gamę wartościowych, brzmień, motywów, struktur i różnego rodzaju tworów wyrazowych. Niepodważalną cechą kompozycji organowych Bogusławskiego jest niezwykle silna ekspresja, ujawniająca się m.in.: w szerokiej skali zastosowanej dynamiki, w silnych kontrastach, w różnego rodzaju elementach wyrażania ekspresji. Edward Bogusławski jest przykładem kompozytora, który przez całe życie pozostał

wierny swojemu wewnętrznemu łaadowi kompozytorskiemu, nie uganiał się za schlebaniem publiczności, nie zmieniał stylu pisania, aby zapełniać salę wielką ilością słuchaczy. Dla niego wierność wewnętrznemu imperatywowi twórczemu, własnej ideologii była ważniejsza niż tania popularność. Przez te kilka lat, w trakcie których pracowałem nad utworami, odkrywałem wraz z kompozytorem i u jego boku świat wielu nowych odczuć, znaczeń, symboli dźwiękowych. Po 1999 roku nie wykonywałem już utworów Bogusławskiego. Trudno sprecyzować dlaczego. Być może olbrzymi wysiłek intelektualny, jaki trzeba włożyć w wykonywanie jego bardzo zaangażowanych kompozycji wywołał reakcje zmęczenia. Może też nie było sygnałów od środowisk, które chciałyby usłyszeć jego dzieła, a może też w jakimś stopniu zaduma, jaką wywołała jego niespodziewana śmierć spowodowały, że nie wracałem do tego zagadnienia. Dziś, kiedy praca nad niniejszymi refleksjami kazała mi znowu zajrzeć do rękopisów kompozytora, po 9 latach odkryłem z satysfakcją, że ten świat ciągle jeszcze czeka na pełną prezentację. Dziś widzę, że do wykonania jego utworów trzeba podejść jeszcze inaczej niż czyniliśmy to w trakcie ówczesnych prezentacji, bardziej atomistycznie, uniwersalnie, a nawet filozoficznie.

Jeśli więc – konkludując krótko – nawiązać do tytułu niniejszej wypowiedzi i spróbować określić rolę organów w całokształcie twórczości Edwarda Bogusławskiego można powiedzieć, że była ona znacząca w latach 90., a szczególnie w drugiej połowie dekady. Kompozytor coraz bardziej wnikał w istotę instrumentu i coraz bardziej odnajdywał własną wizję wypowiedzi na nim. Sądząc zaś z entuzjazmu jaki przebiegał z jego wypowiedzi na temat organów i rozmów z pewnością zamierzał jeszcze dalej komponować muzykę organową.