

# Lorena Gawara

---

## Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 4, 37-49

---

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.

Lorena GAWARA

## Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego

W bogatym katalogu twórczości Edwarda Bogusławskiego, który zawiera ponad 120 opusów, znajduje się 9 utworów solowych, kameralnych oraz koncertowych, z obojem w jednej z głównych ról.

Zainteresowanie Edwarda Bogusławskiego obojem, jako instrumentem solowym zostało zapoczątkowane w drugiej połowie lat 60., gdy kompozytor zawarł znajomość z wybitnym niemieckim oboistą – Lotharem Faberem. Był on wówczas niezwykle cenionym w świecie wykonawcą muzyki współczesnej. Wielu wybitnych kompozytorów dedykowało mu swoje kompozycje na obój, bądź te, w których pełnił on znaczącą rolę. Do kompozytorów tych należą: Tadeusz Baird, Włodzimierz Kotoński, Krzysztof Meyer, Wolfgang Fortner, Bernd-Alois Zimmermann i Bruno Maderna. To właśnie Lothar Faber ukazał Edwardowi Bogusławskiemu pełnię możliwości oboju pod względem barwy, możliwości dynamicznych, wyrażania ekspresji, czy wreszcie techniki, której reprezentował najwyższy poziom właśnie sam Lothar Faber.

Pierwszą kompozycją napisaną na obój przez Edwarda Bogusławskiego były *Szkice na obój i fortepian* z roku 1965. Dwa lata później powstało nagrodzone wyróżnieniem na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*. Był to niewątpliwie wielki sukces dla młodego, w zasadzie początkującego kompozytora, który od tego momentu podjął ścisłą współpracę z Lotharem Faberem. Kompozytor był bowiem zwolennikiem pisania utworów dla konkretnego wykonawcy, z uwzględnieniem jego indywidualnych możliwości i walorów estetyczno-wykonawczych. Znajomość ta, w połączeniu z aktualnie panującymi trendami w Europie, zaowocowała powstaniem kilku kolejnych utworów z obojem w roli jednego z wiodących instrumentów.

Utwory te nazwane przeze mnie „twórczością na obój” sklasyfikowałam w trzech kategoriach: twórczość na obój i fortepian, obój w twórczości kameralnej i utwory koncertowe.

Kategoria **Twórczość na obój i fortepian** obejmuje następujące dwa utwory: *Szkice na obój i fortepian*, oraz *Musica-notturna per oboe e pianoforte*.

Kategoria **Obój w twórczości kameralnej** to utwory: *Metamorphoses na zespół kameralny*, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, *Divertimento per 9 strumenti*,

*Impromptu II na instrumenty dęte (obój, klarnet, fagot) i fortepian, oraz Lamento per soprano, oboe e organo.*

Ostatnia kategoria **Utwory koncertowe** reprezentowana jest przez dwa koncerty ze zróżnicowaną obsadą wykonawców-solistów, z towarzyszeniem orkiestry. Są to: *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* oraz *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*.

*Szkice na obój i fortepian* z roku 1965, to kompozycja napisana jeszcze w trakcie studiów kompozytora, w klasie kompozycji Bolesława Szabelskiego. Po raz pierwszy została wydana w Krakowie, przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w roku powstania. Utwór składa się z czterech części: Preludium, Scherzino, Notturmo i Postludium. Można powiedzieć, iż jest to ekspozycja twórczości obojowej kompozytora, która ukazuje przedsmak możliwości instrumentu w zaledwie 10 minut, bo taki jest właśnie zakładany przez kompozytora czas trwania tego utworu. Użyłam słowa „przedsmak” gdyż jest to zaledwie wypunktowanie, zaznaczenie walorów brzmieniowych i technicznych oboju, które kompozytor eksponuje coraz pełniej w kolejnych kompozycjach, aż do osiągnięcia rodzaju apogeum w *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*.

Części: pierwsza i trzecia, czyli Preludium i Notturmo oparte są na tym, co czyni obój instrumentem tak charakterystycznym, czyli na jego barwie, możliwościach jej modyfikacji w połączeniu ze zmianami dynamicznymi od pp do f. Części: druga i czwarta, czyli Scherzino i Postludium skupiają uwagę głównie na możliwościach artykulacyjnych i technicznych oboju. Mam na myśli selektywne staccato w części Scherzino na tle zmieniającej się płaszczyzny dynamiki, jak również pochodzące w dalszym ciągu z części drugiej niezwykle istotne, zmieniające się akcenty metryczne. Całość części, ujęta w szybkim tempie, powoduje, iż uzyskanie przez wykonawcę-oboistę wrażenia lekkości należyj Scherzino jest trudne do osiągnięcia. Pod względem technicznym dla oboisty najtrudniejsza jest jednak część czwarta – Postludium. Jest to część najbardziej motoryczna, „biegnąca” ruchem szesnastkowym, opartym na bardzo niewygodnych przejściach palcowych, używanych w utworach obojowych niezwykle rzadko. Nagranie archiwalne *Szkiców na obój i fortepian* mieści się w Archiwum Polskiego Radia w Warszawie, pochodzi ono z roku 1976. Dokonane w Warszawie, a wykonawcami byli: Lothar Faber na oboju i Alicja Goździecka na fortepianie.

Drugim utworem napisanym przez kompozytora na ten sam skład wykonawczy, czyli na obój i fortepian jest *Musica-notturna per oboe e pianoforte*.

Przykład 1. Edward Bogusławski: *Musica-notturna per oboe e pianoforte*

Kompozycja ta pochodzi z roku 1974. Została wydana pięć lat później, w roku 1979 w Warszawie, przez Agencję Autorską. Dedykowana jest Lotharowi Faberowi, on też prawykonywał dzieło w Sienie, we Włoszech, 7 sierpnia 1976 roku. Na fortepianie towarzyszyła mu Donna Brunsma. Czas trwania utworu to 10 minut. Jest to utwór 1-częściowy, mimo to można w nim wyodrębnić poszczególne odcinki, czy też cząstki. Nie występuje tu jednak żaden podział formalny, a wyodrębnienie ich to osobista próba poznania zamysłu kompozytora poprzez wnikliwą analizę.

W utworze wyodrębniłam pięć odcinków. Są one ze sobą ściśle powiązane, każdy następny wynika z poprzedniego i jest jego przetworzeniową kontynuacją, bądź podsumowaniem. Podstawowymi interwałami kompozycji są ulubione interwały kompozytora: sekundy, zwłaszcza małe, oraz tercja zmniejszona, stopniowo dodawane są również septymy i kwarta zwiększona. Interwały te są następnie przetwarzane, co powoduje zagęszczenie początkowo bardzo czytelnej faktury, niemalże jednogłosowej za sprawą rozdzielenia charakterystycznych interwałów pomiędzy dwa instrumenty. Po kulminacji osiągniętej w rozbudowanym przetworzeniu, następuje ostatni fragment *espressivo cantabile* będący podsumowaniem czterech poprzednich odcinków. Koniec utworu nawiązuje do jego początku, gdzie obój, grając stałe nuty pełnił rolę instrumentu wiodącego a fortepian towarzyszącego. Teraz role zostały odwrócone i fortepian stał się instrumentem wiodącym. Utwór kończy akord fortepianu w dynamice ppp, analogicznie do dynamiki początku *Musica-notturna*.

*Musica-notturna* jest utworem bardzo wymagającym dla oboisty. Pomiędzy nim i pianistą musi być nawiązana ścisła współpraca, aby osiągnąć zamierzony przez kompozytora efekt. Jest ona niezwykle ważna, gdyż przy niedokładnej interpretacji fragmentów zapisanych precyzyjnie przez kompozytora, fragmenty aleatoryczne okażą się zbędne, ponieważ nabierają one właściwego znaczenia w konfrontacji z konkretnym, ściśle zapisanym i wykonanym materiałem dźwiękowym. Dla oboisty największym wyzwaniem jest realizacja w pełni sugestii dynamicznych kompozytora, takich jak szybkie zmiany dynamiczne na przestrzeni bardzo krótkich odcinków, oraz niezwykle sugestywna artykulacja, wyjaśniająca cel i charakter wielu fragmentów utworu. Nagranie archiwalne

*Musica-notturna* znajduje się w Archiwum Polskiego Radia w Warszawie. Na oboju zagrał Lothar Faber, a na fortepianie ponownie Alicja Goździcka.

Pierwszy utwór kameralny z udziałem oboju to *Metamorphoses na zespół kameralny* w składzie: skrzypce, altówka, wiolonczela, obój i klarnet. Jest to dzieło napisane w roku 1967. Data jego pierwszego wydania to rok 1969, Kraków. Prawykonanie odbyło się w Bayreuth 18 sierpnia 1969, podczas IX Międzynarodowego Festiwalu Młodzięzy Muzycznej w Bayreuth. Utwór wykonał zespół studentów Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej w Katowicach „Capella per musica da camera”. W Polsce po raz pierwszy *Metamorphoses* zabrzmiało w Filharmonii Wrocławskiej 20 lutego 1970 roku na VIII Wrocławskim Festiwalu Muzyki Współczesnej. Wykonawcami byli członkowie Zespołu Instrumentalnego Filharmonii Wrocławskiej w składzie: Zbigniew Wojt – skrzypce, Tomasz Stocki – altówka, Krzysztof Dymek – wiolonczela, Romuald Gruba – obój i Marian Lato – klarnet.

Czas trwania utworu to 8 minut. Materiał dźwiękowy, jak pisze Witold Korecki „bazuje na swobodnie potraktowanym dwunastodźwięku gamy chromatycznej”<sup>1</sup>. Notacja utworu potraktowana jest dość swobodnie. Mimo określonej wysokości dźwięku i rytmiki, pozostawiona jest pewna dowolność i przypadkowość. Nie ma kresek taktowych a wyznacznikiem upływającego czasu jest zapisana w partyturze jednostka czasu. Utwór podzielony został na odcinki, każdy odcinek oznaczony jest literą od A do G. Pogrupowane odcinki można podzielić na trzy ogniwa:

Ogniwo 1. – odcinki A, B i C.

Ogniwo 2. – odcinki D i E.

Ogniwo 3. – odcinki F i G.

Utwór zarówno rozpoczyna i kończy się zawołaniem, tak zwanym „motywem przewodnim”.

Ⓐ

EDWARD BOGUSŁAWSKI (1967)

The musical score for the first section (A) of 'Metamorphoses' by Edward Bogusławski is presented for Violin (Vno), Viola (Vla), and Violoncello (Vc) in 3/4 time. The score consists of six measures. Measure 1 begins with a forte (ff) and secco dynamic. Measure 4 features a 'ca 2' marking. Measure 6 features a 'ca 1' marking. The piece concludes with a forte (ff) and secco dynamic. Vertical lines with numbers 1, 4, and 6 indicate measure boundaries.

Przykład 2. Edward Bogusławski: *Metamorphoses*.

<sup>1</sup> W. Korecki, *Metamorphoses*, [w:] *VIII Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, Wrocław 1970, s. 18.

Jest to interwał kwarty zwiększonej w dół, grany z zaakcentowaniem obydwu dźwięków, w dynamice *ff*. Pojawia się on pojedynczo, w następującej kolejności: w partii skrzypiec, altówki i wiolonczeli. Potem następuje rzeczywisty początek pierwszego ogniwa: dźwięk stały grany przez altówkę, do którego dochodzą po pewnym czasie skrzypce i wiolonczela, budując określone współbrzmienia. Taki rodzaj tworzenia „plamy dźwiękowej” przez dokładanie do dźwięku wyjściowego kolejnych współbrzmień jest bardzo charakterystyczny dla twórczości Edwarda Bogusławskiego pod koniec lat 60. i w latach 70. Motyw rozpoczynającego dźwięku stałego w altówce powraca co jakiś czas w trakcie trwania pierwszego ogniwa. Partia oboju zaczyna się właśnie takim przypomnieniem dźwięku wyjściowego pod koniec odcinka B. Kulminację całego utworu stanowi odcinek C, w którym wszystkie pięć instrumentów gra równocześnie motyw ósemkowy w dynamice *ffff*. Ponieważ metrum pomiędzy poszczególnymi instrumentami różni się, dlatego jednostka czasowa, która jest jedynym wyznacznikiem tempa jest różnie dzielona przez poszczególnych wykonawców. Prowadzi to do niemożności określenia dokładnego miejsca uderzenia dźwięku w czasie. Powstaje wrażenie przemieszczającej się, falującej „plamy brzmieniowej” o dużym natężeniu. Ogniwo drugie – środkowe pełni funkcję przetworzeniową ale i wprowadza nowy motyw w oboju i klarncie. Ostatnie ogniwo jest podsumowaniem wszystkich motywów wykorzystanych w kompozycji. Ulegają one tytułowej metamorfozie, przeobrażają i przenikają się wzajemnie.

*Metamorphoses*, mimo iż pozostawia wykonawcom, w tym oboiście, dużą dowolność, wymaga dużej precyzji, zarówno w artykulacji jak i w dynamice. Dla oboisty bycie nie solistą, lecz częścią zespołu kameralnego o takim składzie, jest zadaniem trudnym, gdyż obój posiada mniejsze możliwości dynamiczne. Ze względu na przenikliwą barwę oboju i fakt, iż jest to instrument podwójnostroikowy, wykonanie ekstremalnego piano, wymaganego w *Metamorphoses* jest niezwykle trudne. Problem ten uwidacznia się zwłaszcza na tle pozostałych instrumentów wchodzących w skład zespołu *Metamorphoses*, czyli klarnetu i instrumentów smyczkowych, które nie mają problemu z osiągnięciem skrajnie cichej dynamiki.

Kolejnym utworem na obsadę kameralną jest *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Zostało ono napisane w roku 1971. Kompozycja ta została wydana przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie, w roku 1974. Zachowany rękopis utworu mieści się w Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach, zgodnie z wolą samego kompozytora, który umieścił w nim adnotację: *Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach z wyrazami podziwu dla ogromu pracy i efektów, 28 XII/77*. Prawykonanie odbyło się 3 maja 1972 roku w Katowicach podczas jednego z cyklicznych koncertów „Silesia Cantat” Współczesna Muzyka Śląska. Partię fletu wykonał Jerzy Mrozik, oboju – Jerzy Kotyczka, a gitary – Bogdan Firla. Poza granicami Polski pierwszy raz *Trio*

zostało wykonane 1 czerwca 1973 roku w Nicei. Wykonawcami byli: Angelika Regina Sweekhorst – flet, Lothar Faber – obój, Tadashi Sasaki - gitara.

Czas trwania *Tria na flet, obój i gitarę* to około 20 minut. Utwór jest podzielony na siedem części. Niektóre z nich przeznaczone są tylko na jeden, określony instrument z grupy solistów *Tria*, pozostałe to partie grane przez 2 lub 3 instrumenty równocześnie, bądź zamiennie, w formie wzajemnego uzupełniania się. Pierwsze trzy części przeznaczone są na pojedyncze instrumenty.

Pierwsza część należy do fletu, druga do gitary a trzecia do oboju. Wszystkie trzy części opierają się na interwałach sekundy, tercji i septymy, uzyskiwanych w różnych oktawach, a osiąganych najczęściej legato. Jest to pewnego rodzaju prezentacja w jaki sposób można wykorzystać te konkretne trzy instrumenty opierając się na podobnych strukturach dźwiękowych, interwałowych, oczywiście zmodyfikowanych na potrzebę danego instrumentu.

W części czwartej po raz pierwszy można usłyszeć dwa instrumenty: flet i gitarę, ale co ciekawe nie równocześnie lecz zamiennie, w formie wzajemnego uzupełniania się.

**Przykład 3.** Edward Bogusławski: *Trio per flauto, oboe e chitarra*, początkowy fragment cz. IV

Zamiana głosów, wzajemna kontynuacja melodii i motywów wykorzystywanych w partii poprzedzającego instrumentu, ma stworzyć wrażenie spójności i „przepływania” motywów pomiędzy fletem i gitarą. Okazuje się to możliwe, mimo różnic jakie dzielą te dwa instrumenty, zarówno w rejestrze, barwie, jak i możliwościach artykulacyjnych.

**Przykład 4.** Edward Bogusławski: *Trio per flauto, oboe e chitarra*, początkowy fragment cz. V

Część piąta zaczyna się duetem flet – obój, później następuje fragment gitarowy, doprowadzający do fragmentu w którym wszystkie trzy instrumenty grają równocześnie, równorzędne partie. Ich notacja jest objęta wspólną klamrą co

według legendy dołączonej do nut przez kompozytora oznacza, iż „wykonawcy powinni rozpocząć równocześnie i grać w dalszym ciągu niezależnie od siebie”.

Cześć szósta pod względem konstrukcji odpowiada części czwartej. Jest to tym razem duet oboju i gitary, polegający na przedstawieniu linii melodycznej, dzielonej pomiędzy dwa instrumenty. Pojawienie się drugiego instrumentu jest jednoznaczne z pauzą pierwszego.

Cześć siódma – ostatnia – jest najbardziej rozbudowana. Można w niej wyodrębnić trzy fragmenty: pierwszy, który rozpoczyna flet solo, a później dołącza się do niego gitara, drugi w którym występują trzy instrumenty w różnych kombinacjach duetów i partii solowych, i wreszcie fragment trzeci, będący kulminacją całego utworu. Jego budowa to trzy samodzielne partie instrumentów solowych. Ze względu na klamrę, która je łączy, mają się rozpocząć równocześnie i być wykonywane niezależnie od siebie. Jak w partyturze zaznaczył sam kompozytor „utwór kończy się z chwilą wykonania przez każdego z grających „solistów” całego materiału swojej partii w obrębie poszczególnych części”.

Nagranie archiwalne *Tria na obój, flet i gitarę* znajduje się w Archiwum Polskiego Radia w Katowicach. Zostało sporządzone 23 grudnia 1986 roku. Partię fletu wykonała wówczas Barbara Świątek-Żelazna, oboju – Mariusz Pędziałek, a gitary – Krzysztof Sadłowski.

Od czasu gdy Edward Bogusławski napisał pierwszy utwór na obój, do napisania przez niego *Tria*, minęło sześć lat. Kompozytor przez ten czas, za sprawą Lothara Fabera bardzo szczegółowo poznał uwarunkowania techniczne i brzmieniowe oboju. Dzięki tej wnikliwej analizie możliwości oboju, następna kompozycja z jego udziałem – *Trio* stało się utworem ukazującym je w pełni. Znajdziemy w nim zarówno fragmenty wirtuozowskie, wymagające od wykonawcy bardzo sprawnego aparatu, kunsztu technicznego, ale i fragmenty eksponujące barwę oboju, zmiany w niej zachodzące w zależności od rejestru, dynamiki, bądź też osobistych upodobań wykonawcy.

Do kategorii **Obój w twórczości kameralnej** należą jeszcze trzy utwory jak dotąd niewydane. Chciałabym mimo to przedstawić je w kilku zdaniach.

Chronologicznie, pierwszym z tych utworów jest *Divertimento na 9 instrumentów*. Jest to kompozycja napisana w roku 1975. Dziewięć tytułowych instrumentów to: flet, obój, klarnet, waltornia, fortepian, skrzypce, altówka, wiolonczela i kontrabas. Wskazany czas trwania utworu to około 10 do 12 minut. Kompozytor posłużył się aleatoryzmem – partie instrumentów zostały zapisane w sposób swobodny, pozostawiając pewną dowolność wykonawcom. Prowadzi to do osiągnięcia konstrukcji brzmieniowych niemożliwych do zapisania w partyturze w sposób tradycyjny. Dzięki temu każdorazowe wykonanie utworu jest jego prawykonaniem. Podstawą *Divertimenta na 9 instrumentów* są dysonanse, zwłaszcza kwarty zwiększone i sekundy, uzyskiwane bardzo często za pomocą klasterów. W notacji utworu nie ma kresek taktowych. Zachowało się ksero



rękopisu, które przechowywane jest w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych Państwowego Wydawnictwa Muzycznego w Warszawie.

Drugim niewydanym utworem na zespół kameralny z udziałem oboju jest *Impromptu II na instrumenty dęte (obój, klarnet, fagot) i fortepian*. Kompozytor pracował nad nim od roku 1998 do 1999. W tym utworze bardzo ważną rolę pełni melodyka. Uwaga skupiona jest na każdym dźwięku przez całą długość jego trwania, łącznie z wybrzmieniem. Melodia traktowana jest linearnie. Instrumenty są odrębnymi jednostkami, a ich partie posiadają swój własny czas. Ekspresja uzyskiwana jest przez kulminację napięcia w pojedynczych akordach. Wskazany czas trwania utworu to 10 minut. Zachowany rękopis utworu jest w posiadaniu rodziny kompozytora.

W roku 2002 powstało *Lamento per soprano, oboe e organo*. Za tę kompozycję Edward Bogusławski otrzymał I Nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Saarlouis. Tam też odbyło się prawykonanie utworu 27 października 2002 roku, w trakcie Świątecznego Koncertu na zakończenie Dni Organowych w Saarlouis. Partię sopranu wykonała wówczas Naomi Grundke, partię oboju Veit Stolzenberger, a na organach zagrał Jorg Abbing.

Czas trwania *Lamento na sopran, obój i organy* to 8 minut. Kompozycja oparta jest na sekwencji Stabat Mater. Zbudowana jest na zasadzie kontrastu, który powstaje poprzez przeciwstawienie melodii opartej na dźwiękach stałych, prostego brzmienia (mam na myśli akordy zbudowane z kwart i kwint) oraz ekspresji wywołanej kulminacją klastrów. Podobnie jak w *Requiem na sopran, chór, perkusję i organy* autorstwa kompozytora, klastery budowane są przez dopisywanie kolejnych współbrzmień do dźwięku wyjściowego. Obój w tym utworze pełni dwojaką funkcję: stapia się z sopranem, organami ale jednocześnie jego partia zawiera elementy koncertowe, ukazujące możliwości techniczne i brzmieniowe instrumentu. Fragmenty „solowe” oboju dysponują innym czasem, są bardziej refleksyjne, każdy dźwięk jest odrębną częścią. Niestety utwór nie jest wydany, a jego rękopis podobnie jak *Impromptu II* jest w posiadaniu rodziny kompozytora. Kompozycja ta zamyka kategorię utworów kameralnych z udziałem oboju.

Ostatnia wyznaczona przeze mnie kategoria to **Utwory koncertowe**.

W jej skład wchodzi dwa następujące koncerty: *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* oraz *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*.

*Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* został napisany na przełomie lat 1967 i 1968. Kompozytor otrzymał za tą kompozycję wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów w Paryżu, w roku 1971. Rok później została ona wydana przez Państwowe Wydawnictwo Muzyczne w Krakowie. Rękopis do dziś znajduje się w krakowskiej bibliotece wydawnictwa.

Utwór ten jest dedykowany znakomitemu niemieckiemu oboiście – Lotharowi Faberowi. Koncert ten stanowi dzieło szczególne w literaturze obojowej, dzięki koncepcji powierzenia partii solowych wykonywanych na kilku instrumentach jednemu wykonawcy. Instrumenty te to: obój, obój d'amore (strojony tercje niżej, czyli w stroju A), rożek angielski (strojony o kwintę niżej) i musette. Powierzenie musette jednej z partii solowych koncertu jest zaskakujące dla współczesnego odbiorcy, gdyż instrument ten, wywodzący się z francuskiego folkloru, wyszedł już z użycia. Wizualnie musette wygląda jak obój, tylko mniejszych rozmiarów. Jest on w dalszym ciągu produkowany przez firmy produkujące oboje: francuskie F. Loree i Marigaux, oraz włoską firmę Fratelli Particola. Istnieją pewnie różnice pomiędzy instrumentami wyprodukowanymi w poszczególnych firmach. F. Loree nazywa ten instrument „piccolo oboe” (w stroju F). Natomiast zarówno Marigaux (w stroju F) jak i Fratelli Particola (w stroju Es) nazywają ten instrument „oboe musette”.

Utwór ten stanowi z całą pewnością wyzwanie dla oboisty, nie tylko pod względem wykonawczym trudnych technicznie partii solowych. Dodatkowym problemem jest ciągła zamiana instrumentu solowego. Wykonawca musi więc bardzo szybko odnajdywać się w nowej sytuacji, którą stwarza zmiana instrumentu, czyli inne ustawienie palców, inny stroik i odmienne zadęcie.

W komentarzu do utworu kompozytor zdradza zamierzenia konstrukcyjne utworu: „(...) pod względem formalnym utwór ten składa się z dwóch części. O ile pierwszą część charakteryzuje duża statyka brzmienia – partia obojowa jest w niej integralnie wtopiona w płaszczyzny dźwiękowe orkiestry, to część druga wykazuje tendencje do znacznej ruchliwości dźwiękowej. W tej części partia obojowa zbudowana jest z kilku quasikadencji, realizowanych *ad libitum*, w przeciwieństwie do odcinków *a battuta* w orkiestrze, co daje się szczególnie zauważyć w kulminacji utworu”<sup>2</sup>.

Zgodnie z tym co napisał kompozytor w komentarzu, koncert jest formalnie 2-częściowy, podzielony w całości na odcinki od A do K. Część pierwsza jest (od A do D). Część ta ukazuje zespolenie orkiestry z partią solisty podzieloną pomiędzy trzy instrumenty: obój, obój d'amore i rożek angielski. Część druga (od odcinka E do K) zbudowana jest na zasadzie kontrastu pomiędzy wirtuozowskimi kadencjami solisty *ad libitum*, a partiami orkiestry. Przejście z części pierwszej do drugiej następuje płynnie, wręcz niezauważalnie dla słuchacza. Punktem który wyznacza rozpoczęcie części drugiej jest I Kadencja grana przez rożek angielski.

<sup>2</sup> E. Bogusławski, *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, [w:] *XIV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1970, s. 87.

**Przykład 5.** Edward Bogusławski: *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, początek I kadencji solisty.

Jest ona wykonywana jak wszystkie następne kadencje *ad libitum*, a wejścia poszczególnych instrumentów orkiestry stanowiącej tło, są pokazywane przez dyrygenta „na ruch”. Kadencja I opiera się na szybko następujących po sobie skokach interwałowych, głównie septym, co stanowi element techniczny, ze względu na skomplikowaną kombinację chwyków, którą solista musi wykonać w szybkim tempie. Później następuje fragment orkiestrowy w ustalonym metrum.

Kadencja II zapisana jest w dwóch wersjach: zarówno na obój jak i na musette.

**Przykład 6.** Edward Bogusławski: *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, początek II kadencji solisty

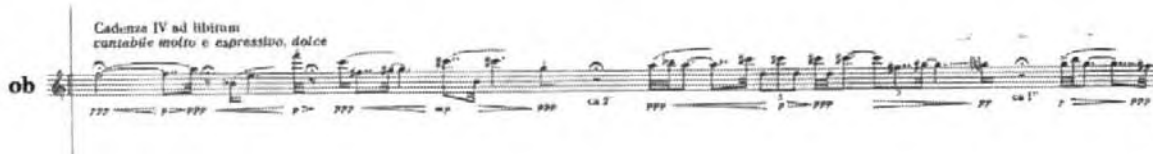
Kompozytor zostawił wykonawcy dowolność w kwestii podjęcia decyzji o wyborze instrumentu, na którym fragment ten zostanie wykonany. Należy jednak podkreślić, iż jest to jedyny fragment w którym pojawia się musette, dlatego w moim przekonaniu wolą kompozytora było wykonanie go właśnie na tym instrumencie. Inaczej musette nie znalazłoby się w tytułowym składzie instrumentów solowych koncertu. Oczywiście jest jednak, że partia musette nie może być kopią partii oboju, gdyż te dwa instrumenty dysponują różnymi możliwościami technicznymi i brzmieniowymi, uwarunkowanymi różnicą w budowie. Kadencja ta ma za zadanie wyeksponować możliwości jakimi każdy z tych dwóch instrumentów dysponuje. Przeplatają się w niej długie stojące nuty, które ułatwiają zaprezentowanie wyszukanej barwy instrumentu z fragmentami tech-

nicznymi, które stanowią pole do popisu biegłości technicznej wykonawcy, jaką dysponował Lothar Faber.



**Przykład 7.** Edward Bogusławski: *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, początek III kadencji solisty

Kadencja III przeznaczona jest na obój. Jest ona schematycznym rozbudowaniem II Kadencji, poszerzona o niezwykle trudne skoki interwałowe, a nawet ciągi takich skoków.



**Przykład 8.** Edward Bogusławski: *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, początek IV kadencji solisty

IV Kadencja oboju, jak zaznaczył kompozytor, ma być wykonana *cantabile molto e espressivo dolce*. Zmiana charakteru jest widoczna od pierwszego dźwięku. Dawna wrogość i ostrość artykulacji została zamieniona na osiągnięte płynnie legato. W dalszym ciągu materiałem dźwiękowym są ostre dysonanse i duże skoki interwałowe, ale poprzez zmianę dynamiki i artykulacji na lżejszą, nabierają one innego wymiaru. Kadencja ta kończy się dźwiękiem  $gis^3$ , w dynamice ppp. Jest to zaskakujące zakończenie kadencji, gdyż samo wykonanie dźwięku  $gis$  w trzeciej oktawie stanowi dla oboisty trudność wykonawczą, a osiągnięcie go w dynamice ppp jest niemal niewykonalne. Można więc wysunąć wniosek, że określenie dynamiki przez kompozytora, odnoszące się do tego miejsca ma jedynie zasugerować kierunek, w którym ma podążać wykonawca – uzyskanie możliwie cichego dźwięku.

Cały koncert kończy V Kadencja, grana na rożku angielskim.

Zaczyna się na tle wygasającej orkiestry, z której pozostaje tylko tam-tam, jako delikatny podkład w dynamice pp. Partia rożka angielskiego stanowi ostatnią możliwość przypomnienia melodyki na jakiej opierał się cały koncert: czyli eksponowanie skoków o duże interwały, dysonujące współbrzmienia. Wszystko w dynamice pp, pomimo pojawiającego się crescendo. Wreszcie wszystko zamiera. Utwór kończy cisza.

Cadenza V ad libitum  
molto cantabile e espressivo

cor i

**Przykład 9.** Edward Bogusławski: *Concerto per oboe, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, początek V kadencji solisty

*Koncert na obój, obój d'amore, róg angielski, musette i orkiestrę* jest pierwszym utworem Edwarda Bogusławskiego, w którym posłużył się techniką koncertującą. Sam kompozytor chciał, by mimo nawiązania do tradycyjnej formy koncertu, utwór ten eksponował współzależność i wzajemne dopełnianie się solisty i orkiestry.

Drugi koncert w którym obój występuje w roli instrumentu solowego to: *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*. Koncert powstał na przełomie lat 1975 i 1976. Dedykowany jest ponownie Lotharowi Faberowi. Utwór ten jest niewydany. 24 października 1980 roku koncert ten został nagrany przez Wielką Orkiestrę Symfoniczną Polskiego Radia w Katowicach. Partie sopranu była wówczas zaprezentowana przez flet. Partie solowe wykonali: Edward Mander na oboju, Marian Katarzyński na flecie. Nagranie to nie jest jednak uważane za prawykonanie dzieła<sup>3</sup>. Rzeczywiste prawykonanie nastąpiło 17 stycznia 1987 roku w Sali Koncertowej WOSPRiTV w Katowicach. Wykonawcami byli: Jadwiga Gadulanka – sopran, Lothar Faber – obój, orkiestra WOSPRiTV, dyrygował Andrzej Straszynski.

Andrzej Wójcik pisał w programie koncertu z 17 stycznia 1987 o *Koncertie na obój, musette, sopran i orkiestrę*, iż „jest to muzyka szlachetna w wyrazie, oszczędna w środkach. Punktem wyjścia jest szkliste uderzenie perkusji, poprzedzające improwizowaną jak gdyby partię solową oboju. Wyrasta ona z krótkiego motywu, którego przekształcenia wywierają istotny wpływ na rozwój formy, obfitujące w liczne kulminacje i swoiste instrumentalne »kłótnie«, z wytechnieniem, jakie w środkowym fragmencie przynosi liryczny dialog wytrzy-

<sup>3</sup> Por. I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski życie – dzieło*, Częstochowa 2005, s. 82.

mywanych dźwięków sopranu i oboju, snujących swoje »wypowiedzi« na tle narastającego »gwaru« orkiestry. Swobodny, przeważnie asymetryczny tok utworu, po krótkim fortissimo całego zespołu zmierza do spokojnego zakończenia: wytrzymywanym nutom sopranu i oboju towarzyszą tu pojedyncze, ostre uderzenia w kocioł. Naszym domysłem i spekulacjom pozostawmy wymowę takiego »muzycznego wielokropka«. Może kryje się w nim pozostawione bez odpowiedzi pytanie o dalszy ciąg naszej współczesności?»<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Andrzej Wójcik, [*Koncert na sopran, obój i orkiestrę*], program koncertu z 17 I 1987 w Sali Koncertowej WOSPR w Katowicach.