

Maryla Renat

Sonorystyka skrzypcowa w ujęciu Edwarda Bogusławskiego

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 4, 63-73

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach
dozwolonego użytku.

Maryla RENAT

Sonorystyka skrzypcowa w ujęciu Edwarda Bogusławskiego

Sonoryzm jako jeden z nurtów awangardowych II połowy XX wieku posiadał wiele postaci i odmian. Twórcy podejmujący poszukiwania i eksperymenty w zakresie czystej brzmieniowości dążyli z jednej strony do maksymalnego wykorzystania możliwości danego instrumentarium, z drugiej dokonywali wyboru określonych środków. Różne były też postawy kompozytorów wobec materii dźwiękowej. Wprowadzanie nowych sposobów wydobywania dźwięku z tradycyjnego instrumentarium, poszerzanie go o nowe, wcześniej nie stosowane instrumenty (zwłaszcza perkusyjne) było najbardziej charakterystyczne dla dzieł tego nurtu. Poszukiwania prowadziły do tworzenia niekonwencjonalnych zestawień instrumentów.

W rodzinie instrumentów smyczkowych głównym przedmiotem działań sonorystycznych była artykulacja, wysunięcie na pierwszy plan właściwości barwowych, znanych już, lecz stosowanych wcześniej tylko doraźnie dla uzyskania żądanych walorów wyrazowych, specyficznego charakteru muzycznego (w muzyce romantycznej). Bogaty potencjał artykulacyjny „smyczków” oraz różnice kolorystyczne wynikające z miejsca prowadzenia smyczka względem podstawki stały się w utworach sonorystycznych czynnikiem kształtującym przebieg narracji. Wyzyskanie własności barwowych poszczególnych rejestrów było kolejnym działaniem o znaczeniu formotwórczym.

Utwory na skrzypce solo należały do rzadziej uprawianych rodzajów kompozycji w omawianym nurcie. Najczęstszym „chwytem” stosowanym w kompozycjach solowych na ten instrument było maksymalne różnicowanie efektów dźwiękowych, nagromadzenie ich na krótkich odcinkach. Rzadziej pojawiała się tendencja do selekcji szeroko pojętego materiału dźwiękowego (w tym także szmerowego).

Utwory oparte na ściśle wyznaczonym zbiorze elementów brzmieniowo-wysokościowych a priori determinowały spójny przebieg formalny. Ową spójność gwarantowały między innymi powroty określonych jednostek materiałowych w toku utworu. Powtarzanie motywów, następstw sposobów artykulacji lub też stopniowe poszerzanie pola dźwiękowego mogą budzić skojarzenia

z tradycyjnym kształtowaniem w sensie makroformy. Emancypacja komponentów brzmieniowych do roli czynników formotwórczych pociągała za sobą konieczność tworzenia wyrazistych jednostek konstrukcyjnych, „motywów brzmieniowych”. Szereg takich motywów tworzył dłuższe sekwencje bardziej lub mniej jednolite. Motyw – podstawowe pojęcie powszechnie stosowane w teorii muzycznej tutaj będzie stosowane w odniesieniu do krótkich, jednostkowych części, z kolei określenie sekwencja w odniesieniu do dłuższych przebiegów, szeregu motywów. Sekwencję tworzy następstwo kilku lub większej ilości motywów brzmieniowych.

Spora część kompozycji Edwarda Bogusławskiego mieści się w nurcie sonorystycznym. Studia kompozytorskie pod kierunkiem ojca śląskiej szkoły kompozytorskiej, Bolesława Szabelskiego oraz uzupełniające u Romana Haubenstocka-Ramatiego w Wiedniu ukształtowały jego profil stylistyczny kroczący na granicy tradycji i nowoczesności. Muzykę Bogusławskiego cechuje wyrazistość rysunku formalnego, jasny plan dramaturgiczny, nowy typ narracji pozbawiony tradycyjnej osnowy tematycznej a koncentrujący się na grze barwami. Posługiwał się najczęściej materiałem dwunastodźwiękowym traktowanym ewolucyjnie (określenie samego kompozytora), tworząc pasma lub większe płaszczyzny dźwiękowe o dużym ładunku ekspresji. To zespolenie klasycznych tendencji ze współczesną wrażliwością na kolorystykę oraz na możliwości wynikające z niekonwencjonalnych sposobów wydobywania dźwięków i ich nowych postaci dało interesujące rezultaty.

Kompozycje na skrzypce solo tego twórcy, będące przedmiotem niniejszego omówienia, należą do utworów o ściśle wyznaczonym zbiorze elementów brzmieniowych. Instrument został w nich wykorzystany w specyficzny sposób i jednocześnie bardzo naturalny. Kompozytor osiągnął oryginalny efekt poprzez wyzyskanie natury instrumentu, jego „przyrodzonych”, oczywistych właściwości barwowych. Warto tu przez moment i dla porównania przypomnieć znane eksperymenty brzmieniowe Krzysztofa Pendereckiego w zakresie instrumentów smyczkowych z początku lat 60. (notabene stosowane głównie w muzyce orkiestrowej i kameralnej), które daleko wychodziły poza naturę instrumentu (gra za podstawkiem, stosowanie efektów perkusyjnych). W skrzypcowej działce Bogusławskiego nie znalazły rezonansu.

Preludi e cadenza, *Preludium pamięci Dawida Ojstracha* i *Mała fantazja* powstawały w różnych latach działalności kompozytora. Mimo odstępów czasowych utwory te spaja wspólna idea kompozycyjna, zbliżony sposób kształtowania i wykorzystania instrumentu.

Preludi e cadenza z 1979 roku jest jedynym spośród tych trzech kompozycji utworem opublikowanym (PWM 1984). Jest 4-częściowy: 3 preludia poprzedzają szerzej rozbudowaną kadencję. Całość odznacza się wspólnym tokiem myślenia muzycznego. W planie ogólnym uwidacznia się koncepcja stopniowe-

go rozwoju, poszerzania zakresu środków brzmieniowych i sposobów tworzenia obrazów dźwiękowych.

Preludio I zbudowane jest z 19 motywów brzmieniowych, oddzielonych pauzami oznaczonymi notacją sekundową. Wszystkie wykonuje się na strunie G. Operują czterema najniższymi dźwiękami skrzypiec, poszerzonymi o płynne, glissandowe przejścia powstałe w wyniku scordatury struny w dół i w górę. W następstwie materiału rysuje się zasada przedzielania motywów na pustej G motywami na sąsiednich wysokościach: gis, a i b. Porusza się zatem w obrębie trzech półtonów. Środki brzmieniowo-artykulacyjne obejmują 4 sposoby gry:

- 1) długi, wytrzymywany dźwięk ze zmianą sul tasto i sul ponticello
- 2) tzw. smyczki siekane (następstwo kilku dźwięków wykonywanych tylko smyczkiem w dół) na jednej, powtarzanej wysokości
- 3) scordatura (przestrajanie kołkiem) w dół i w górę
- 4) ricochét na jednej wysokości i na scordaturze

W następstwie środków artykulacyjnych rysuje się również pewna prawidłowość: ciąg trzech sposobów gry (długi dźwięk, ricochét i smyczki siekane) powtarza się stale w tej samej kolejności. Istotą krótkiej narracji *Preludio I* jest brzmienie najniższej struny w kilku sposobach artykulacyjnych i ze skordaturą. Każdy motyw brzmieniowy poddany jest ponadto zmianom dynamicznym. Powstaje miniaturowa gra sonorystyczna w niskim rejestrze instrumentu.

Preludio II z określeniem wyrazowym „con dolore” posiada narrację bardziej zróżnicowaną z wyłączeniem różnicowania artykulacyjnego, bardzo eksponowanego w *Preludio I*. Formalnie utworek ten skomponowany został z następstwa motywów i dłuższych sekwencji dźwiękowych, szeregujących większą ilość motywów brzmieniowych. Sekwencje, analogicznie jak motywy w *Preludio I*, są oddzielone pauzami jedno- i trzysekundowymi. Łącznie występuje tu 15 odcinków: motywy i sekwencje występują naprzemiennie. Najdłuższy jest dziesiąty odcinek, złożony z 20 motywów. W *Preludio II* przedmiotem gry sonorystycznej są trzy struny: G, D, A. Materiał wysokościowy obejmuje zakres 8 dźwięków. Szerszy zakres wysokości dźwiękowych pociąga za sobą bogatszą paletę zmian dynamicznych oraz nowe jakości brzmieniowe w postaci różnicowania wibracji (non vibrato, vibrato, molto vibrato) i barwy wynikającej z miejsca prowadzenia smyczka względem podstawka i stosowania tłumika (con sordino, senza sordino, sul ponticello, ordinario, sul tasto). Wprowadzone tutaj nowe elementy gry sonorystycznej sprzężone zostają ze zmianami dynamicznymi i agogicznymi. Znowu kształtuje się nowa prawidłowość: długo wytrzymywane wartości – podobnie jak w *Preludio I* – są cieniowane dynamicznie, a dłuższe sekwencje prowadzone z przyśpieszaniem tempa.

Preludio III stanowi kolejny progres środków brzmieniowych w stosunku do dwóch poprzednich. Zbudowany jest z 6 akcji bardziej wydłużonych niż w *Preludio II*. Pozostaje w obrębie trzech strun: G, D, A z pominięciem najwyższej struny, koncentrując się na zestawianiu i naprzemiennym eksponowaniu

barw strun środkowych. Składowe motywy brzmieniowe zespolone w dłuższe sekwencje pozostają zbliżone do motywów poprzednich preludiów; zauważamy tu zgrupowanie rodzajów motywów stosowanych w *Preludio I i II*. Ponadto do zakresu środków technicznych wprowadzony jest długi tryl półtonowy i nowe odmiany artykulacji, takie jak *detaché poco marcato* na wartościach ćwierćnutowych.

Reasumując, we wszystkich preludiach kompozytor posługuje się czterema ogólnymi rodzajami motywów brzmieniowych jako samodzielnych i jako składowych sekwencji dźwiękowych:

- 1) zestawienie dwóch dźwięków krótkich z dźwiękiem długim (w każdym *Preludio*)
- 2) 2 lub 3 bardzo krótkie dźwięki legato (w każdym *Preludio*)
- 3) ćwierćnuty na powtarzanych wysokościach (w *I i III Preludio*)
- 4) motyw *ricochét* na drobnych wartościach (w *I Preludio*)

Pomiędzy preludiami zachodzi logiczna gradacja ilości środków brzmieniowych; zwiększanie ilości odmian artykulacyjnych, barwowych, od *Preludio III* także agogicznych. Gradacja ta dotyczy również wydłużania sekwencji dźwiękowych w *Preludio II i III* i zmniejszania ilości pauz. Preludia zawierają nieznaczną „domieszkę” aleatoryki, dotyczącą czasu trwania długich dźwięków, oznaczonych fermatą, zależnych od wykonawcy (informacja podana w objaśnieniach wydawniczych). *Preludi* to małe studium brzmienia każdej ze strun instrumentu.

„*Kadencja* składa się z czterech oddzielnych segmentów, których kolejność wykonania ustala grający nadając ostateczny kształt formalny całości. Istnieje również możliwość powtórzenia wybranych segmentów” – czytamy we wstępnych objaśnieniach do partytury utworu¹. Jak wynika z powyższego komentarza *Cadenza* posiada znamiona formy otwartej, jest też najbardziej rozbudowaną częścią cyklu.

Segment I oparty jest na motywach zbliżonych do motywów zastosowanych w preludiach. Tu, analogicznie jak w *Preludio I*, wyeksponowana jest najniższa struna z cieniowaniem dynamicznym.

Segment II (*risoluto con brio*) kontrastuje z *I*, przebieg jego toczy się na krótkich, motorycznych motywach cząstkowych, granych naprzemiennie na strunach D i A. Zachowuje zatem kompozycyjną zasadę z *Preludio II*, skojarzoną z odmienną narracją motoryczną, wzbogaconą krótkimi glissandami.

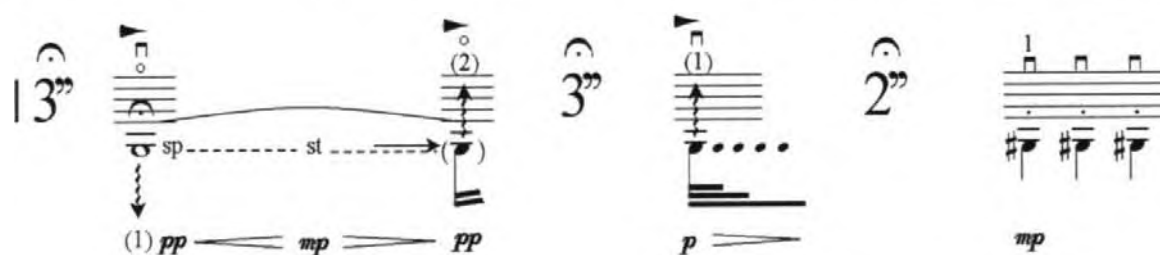
Segment III (*a tempo con leggerezza*) to prezentacja motywu brzmieniowego w artykulacji *ricochét* z glissandem. Pojawiają się tu też cząstki materiałowe z *Preludio I i III*.

Segment IV, *leggiero molto*, jest najdłuższy i wykazuje dwudzielną konstrukcję. Zestawia materiał z *Preludio III* przeniesiony do wysokiego rejestru z pomysłami dźwiękowymi z *Preludio I*, w nowym ujęciu wysokościowym.

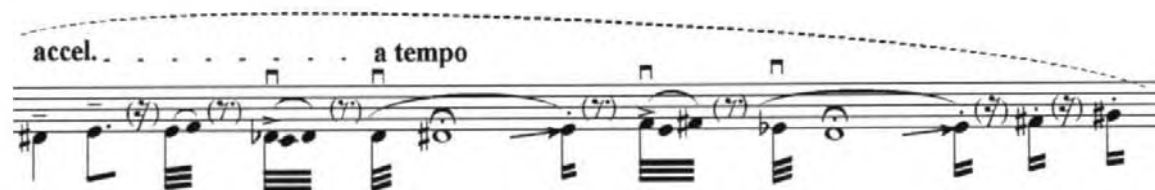
¹ E. Bogusławski, *Preludi e cadenza*, Warszawa 1984 (komentarz Romana Lasockiego).

Cadenza spaja niemal wszystkie pomysły dźwiękowe zawarte w preludiach. Ulegają one tutaj rozwinięciu i wzbogaceniu o nowe jakości, głównie brzmieniem najwyższej struny. Każdy z czterech segmentów wzorem preludium zbudowany jest na ściśle określonym materiale motywiczno-brzmieniowym. Są bezpośrednie analogie między preludiami a kolejnymi segmentami *Cadenzy*. Różnice dotyczą sposobu wykonania: w *Preludiach* następstwa motywów lub sekwencji były pauzowane, segmenty *Cadenzy* dają narrację ciągłą. W logiczny sposób jest rozszerzeniem i rozwinięciem selektywnych idei dźwiękowych *Preludium*, dając konsekwentny rezultat końcowy. Pomimo awangardowej proweniencji w zakresie formy i kształtowania tworzy utwór materiałowo spójny, z dalekim rezonansem myślenia kategoriami ewolucyjności w makroformie.

Utwór sporządzony jest w notacji ataktowej na przerywanej pięciolinii z sekundowym oznaczeniem pauz. Każda posiada znak fermaty, zezwalający na pewny stopień dowolności czasowej, indywidualnego odczuwania wykonawcy. Oddzielając emisję kolejnych motywów lub sekwencji współtworzą obraz formy.



Przykład 1. E. Bogusławski, *Preludio I*, motywy ze scordaturą w dół i w górę



Przykład 2. E. Bogusławski, *Preludio II*, fragment środkowej sekwencji



Przykład 3. E. Bogusławski, *Preludio III*, odcinek kulminacyjny



Przykład 4. E. Bogusławski, *Cadenza*, fragment środkowy sekwencji IV segmentu

Na koniec rozważań o tej kompozycji przytoczmy autokomentarz samego twórcy: „Ogólne założenia utworu są kontynuacją moich doświadczeń w zakresie formy otwartej, zapoczątkowanej w *Per pianoforte* z roku 1968. O kolejności wykonania i wyborze 3 preludiów, a także o ostatecznym kształcie formalnym kadencji, składającej się z kilku sekwencji kolorystyczno-dźwiękowych decyduje solista. W zależności od przyjętej koncepcji wykonawczej, utwór ten może trwać od 7 do 12 minut. (...) W ogólnym założeniu jest to utwór dający wykonawcy możliwość zaprezentowania „nowej” wirtuozerii skrzypcowej”².

Inicjatorem powstania *Preludi e cadenza* był Roman Lasocki, który też był jego pierwszym i później wielokrotnym wykonawcą. Z nim też kompozytor współpracował w trakcie powstawania utworu. Polskie prawykonanie miało miejsce 23 IV 1979 roku w Warszawie w Filharmonii Narodowej a zagraniczne 10 VI tegoż roku w Varnie. „Sądzę – stwierdza sam solista – iż pomimo szalenie bogatej i oryginalnej faktury skrzypcowej dzieło Edwarda Bogusławskiego spełnia surowe kryteria, którym sprostać musi dzieło instrumentalne przeznaczone do wykonania na konkretny instrument. Jest to utwór typowo skrzypcowy, organicznie związany z tym i tylko z tym instrumentem”³. W 1983 roku powstała nowa wersja *Preludi e cadenza* na skrzypce i fortepian, opublikowana w 1986 roku (Wyd. „Pomorze”, Bydgoszcz)⁴.

W latach 80. (84/87) powstał kolejny utwór na skrzypce solo, *Preludium pamięci Dawida Ojstracha*. Nieznane są szczegółowe okoliczności powstania tej krótkiej kompozycji. Idąc za słowami kompozytora, który przyznaje w komentarzu do *Preludi e cadenza* w wersji skrzypcowo-fortepianowej, że wszystkie utwory skrzypcowe powstały z inspiracji Romana Lasockiego można przypuszczać, że ta inspiracja była dodatkowo motywowana okolicznością 10. rocznicy śmierci wielkiego, rosyjskiego skrzypka, zmarłego 24 X 1974 roku. W rękopisie kompozytor odnotował: „*Preludium* to powstało na motywach *Preludi e cadenza per violino solo*. Nie tylko motywy, ale i całościowa koncepcja twórcza jest pokrewna do *Preludi e cadenza*. Tu również zachodzi ścisła selekcja materiału

² Cyt. za: I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski życie – dzieło*, Częstochowa 2005, s. 94.

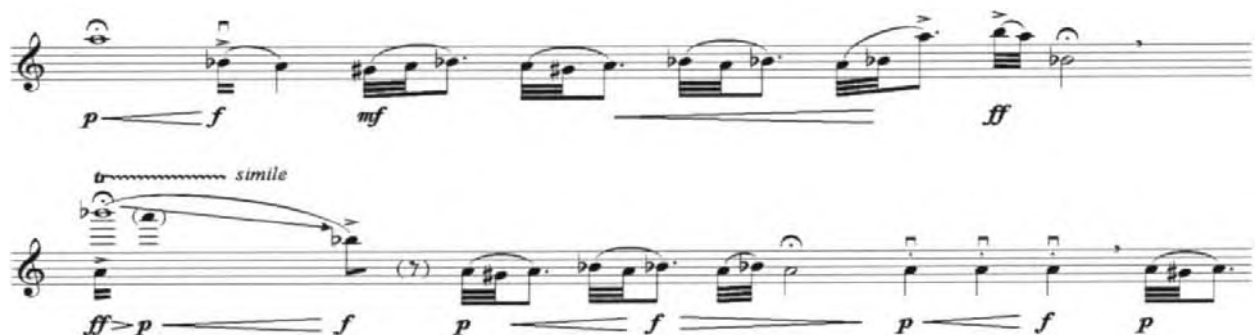
³ Tamże, s. 95.

⁴ Prawykonanie wersji z fortepianem miało miejsce 20 III 1985 roku w Katowicach (Roman Lasocki – skrzypce, Urszula Bożek-Musialska – fortepian).

we wszystkich parametrach: wysokościach, doborze interwałów, rytmie, artykulacji. Nadrzędna cecha ta sama: gra rejestrów skrzypcowych. Wpleciona została w trójfazowy tok rozwoju. W pierwszej fazie eksponowany jest rejestr niski i środkowy, w drugiej – rejestr wysoki a w przypadającej w tej fazie kulminacji zderzenie wszystkich rejestrów, w trzeciej – stopniowe zejście z intensywnej gry i wysokiego brzmienia do rejestru środkowego i wyciszenia.

Przebieg ekspresyjny *Preludium* tworzy kształt łuku. Wychodzi od repetycyjnego motywu inicjalnego, do którego dołączają się nowe motywy oparte na ruchu półtonowym. Obydwa motywy występują naprzemiennie na różnych wysokościach. Z kolei następuje ich rozwinięcie do motywów glissandowych i kulminacji w postaci osiemnastu pojedynczych dźwięków rozrzuconych w różnych rejestrach. Między kulminacyjnymi dźwiękami funkcjonuje zasada każdorazowej zmiany strun – swoista kulminacja, spotęgowanie różnic barwowych strun, nadrzędnej idei muzycznej utworu. Jest ona autocytałem, dokładnym powtórzeniem kulminacyjnego odcinka IV segmentu *Cadenzy*. Wykonywane są wyłącznie smyczkowaniem w dół, które zawsze daje artykulację zdecydowaną, ostrą (stąd jej nazwa: smyczkowanie siekane). W pokulminacyjnym wyciszaniu narracji zjawiają się powroty myśli pierwszej fazy *Preludium* – dalekie echo budowania reprzyzowego. Taki przepływ materii dźwiękowej i wynikającej z niej wyrazowości tworzy bardzo naturalny, dobrze znany z tradycji plan rozwoju dramaturgii: stopniowe narastanie i potęgowanie w pierwszej fazie, dojście do kulminacji i stopniowe opadanie w drugiej fazie, uspokojenie, wyciszenie aż do pojedynczego, zamierającego dźwięku w trzeciej fazie.

Wspomniana wyżej ścisła selekcja interwałów dotyczy postępów melodycznych, a także dwudźwięków. Kompozytor wybiera 4 odległości: półton, cały ton, tryton, septymę wielką, zatem – w tradycyjnym sensie – tylko dysonanse. Towarzyszą im określone, powtarzające się zwroty rytmiczne: miarowe ćwierćnuty, odwrócone rytmy punktowane, rzadziej dłuższe wartości.



Przykład 5. E. Bogusławski, *Preludium pamięci Dawida Ojstracha*, fragment początkowy

Z arsenału artykulacyjnego Kompozytor wybiera 3 sposoby:

- 1) wspomniane już wyżej smyczkowanie siekane;
- 2) krótkie legato na rytmach punktowanych;
- 3) krótkie glissando i ricochét na glissandzie.

Nierzadko ogranicza się do pojedynczych wysokości, co czyni skojarzenie z fakturą punktualistyczną. Sprzężenie określonej artykulacji z określonym motywem jest oczywistą właściwością motywów brzmieniowych w tych utworach Edwarda Bogusławskiego.

Najbardziej ruchliwym, zmiennym elementem jest dynamika. Wahania dynamiczne o różnym stopniu są stałym współczynnikiem każdego motywu. Dla porównania różnic w stopniowaniu dynamiki przytoczmy motyw inicjalny (zmiany od „p” do „f” i znów do „p”) i motywy końcowe (niuansowanie w obrębie „p”).

Vno solo
 ♩ = ca 60-70
 con dolore rall. a tempo rall. a tempo
 p — f — p p — f — p

Przykład 6a) E. Bogusławski, *Preludium pamięci Dawida Ojstracha*, motyw inicjalny

p — pp — p — p — pp — p — pp — p
 p — mp — mf — p — pp — p — pppp

Przykład 6b) E. Bogusławski, *Preludium pamięci Dawida Ojstracha*, motywy końcowe

Permanentna zmienność dynamiczna jest – podobnie jak w *Preludi e cadenza* – równorzędnym do barw strun i rejestrów współczynnikiem gry sonorycznej. W dyspozycji materiału i toku narracji *Preludium pamięci Dawida Ojstracha* stanowi nowy wariant swego poprzednika. Reprezentuje zbliżoną stylistykę, przy czym odznacza się bardziej ciągłą narracją, pauzowanie ma miejsce we wstępie i zakończeniu. Kompozytor zastosował tu notację metryczną. Pierwsze wykonanie miało miejsce w Siedlcach, 23 XI 1991 roku w ramach V Laboratorium Współczesnej Muzyki Kameralnej. Wykonawcą *Preludium* był ponownie Roman Lasocki.

Mała fantazja z 1993 roku posiada bardziej dookreśloną regulację metryczną, co uwarunkowane jest faktem, iż posiada ona charakter pedagogiczny. Uczniowskie prawykonanie (Przemysław Duda) odbyło się 19 VI 1999 roku w Łodzi na VII Ogólnopolskim Festiwalu Współczesnej Twórczości dla Dzieci i Młodzieży DO-RE-MI. *Mała fantazja* zbudowana została z sześciu odcinków na przemian metrycznych i ametrycznych. Dwa fragmenty ametryczne opatrzone są określeniem „alla cadenza” i utrzymane w charakterze improwizacyjnym. Czynnikiem współtworzącym partykulację narracji jest agogika. Odcinki metryczne zawierają metra mieszane przy zachowaniu jednostki ćwierćnotowej. Przebiegi dźwiękowe polegają na szeregowaniu kontrastujących muzycznych myśli. Każdy wyodrębniony odcinek inicjuje nowy materiał. Pomimo wyraźnych cesur wykazują pokrewieństwa materiałowe. W toku jego rozwoju tworzą się motywy pokrewne; powtarzają się zwłaszcza postaci rytmiczne. Narracja posiada ślady myślenia kategoriami rozwoju ewolucyjnego. Materiał wysokościowy kształtowany jest wycinkami skali chromatycznej; z rozszerzaniem zakresu wysokości postępuje zagęszczanie ruchu rytmicznego. Rozwój narracji w każdym odcinku prowadzi od krótkich, pauzowanych motywów do coraz dłuższych sekwencji.

Dynamika i w tym utworze pozostaje elementem o pierwszorzędym znaczeniu; różnicowanie dynamiczne znów odbywa się na poziomie pojedynczych motywów. Operowanie dynamiką zakłada gwałtowne zmiany (częste są zestawienia „ff” i „pp”) jak i niuansowanie odcieni dynamicznych. Sam początek utworu daje przykład takiego postępowania.

Przykład 7. E. Bogusławski, *Mała fantazja*, początkowe takty

Mała fantazja jest kontynuacją nurtu sonorystycznego, choć w ogólnym kształcie jest bliższa tradycji przedsonorystycznej. Otrzymała II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. G. Bacewicz w kategorii utworów o charakterze dydaktycznym. Cel dydaktyczny tej kompozycji posiadał bez wątpienia wpływ na bardziej ciągły tok narracji.

Pomiędzy trzema omówionymi tu utworami przeznaczonymi na skrzypce solo zachodzi bardzo wyraźna więź materiałowa. Występuje w nich ten sam chwyt kompozycyjny: selektywne traktowanie wysokości, postaci rytmicznych,

operowanie wybranymi dźwiękami na danych strunach i rejestrach. Wspólne też jest nieregularne, asymetryczne kształtowanie przebiegu rytmicznego. Powtarzają się w tych utworach określone środki. Są nimi:

- odwrócone rytmy punktowane na motywach półtonowych;
- repetowanie jednego dźwięku na długich i krótkich wartościach;
- ciąg kilkunastu dźwięków z trylem (w *Preludium* i *Małej fantazji*);
- silna ruchliwość dynamiczna, zmiany dynamiki na każdym motywie.

Odczuwalne jest też myślenie zakotwiczone w idei stopniowego rozwoju. Ostatni z wymienionych środków, wspólny dla tych trzech kompozycji staje się jednym z głównych parametrów kreujących brzmieniowy przebieg. Mamy tu do czynienia z transformacją dynamiki w jakość czysto brzmieniową. Czynnikiem nadrzędnym, co warto jeszcze raz podkreślić, jest gra rejestrów skrzypcowych. Pozostałe, wyżej wymienione składniki materiałowe są elementami wspomagającymi jego realizację.

Ścisła selekcja środków w sposób oczywisty powoduje powtarzalność motywów brzmieniowych, powtarzalność skojarzeń motywu z artykulacją i powtarzalność kolejności następstw tych motywów. Wychodząc od najniższego dźwięku g na początku każdego z tych utworów w dalszym rozwoju występują zbliżone sposoby zestawiania rejestrów. Nasuwa się wniosek, iż tym trzem skromnym kompozycjom (może z racji tego samego podmiotu wykonawczego) patronowała ta sama wstępna koncepcja, zakotwiczona w naturze instrumentu. W najbardziej nowatorski sposób podchodzi do jej realizacji w utworze najwcześniejszym: *Preludi e cadenza*, który – przypomnijmy – zawiera efekt skordatury na ciągłym dźwięku w *Preludio I* i symptomy formy otartej w *Cadenzy*. W późniejszych: *Preludium pamięci Dawida Ojstracha* i *Małej fantazji* Bogusławski odchodzi od niekonwencjonalnych sposobów gry, koncentrując się bardziej na dyspozycji materiału wysokościowego i misternej pracy motywicznej. Widzimy tutaj dialog kompozytora z powrotami do tradycji, właściwymi dla twórczości polskiej lat 80. i 90. Między omówionymi tutaj utworami istnieją oczywiście różnice, głównie w konstruowaniu toku narracyjnego, bardziej rozproszonego w *Preludi e cadenza*, a najbardziej spójnego w *Małej fantazji*.

Utwory na skrzypce solo Edwarda Bogusławskiego reprezentują sonorystykę, którą można określić jako „selektywną”. Przemyślany i wyważony dobór środków nadaje tym kompozycjom wyraźnej fizjonomii dźwiękowej. W niej interesująca jest synchronizacja nowego myślenia z tradycyjnym spojrzeniem na instrument. Odrębną charakterystykę brzmienia każdej struny tak bardzo już wykorzystywała twórczość romantyczna i I połowy XX wieku. Tutaj zostały one wykorzystane *explicite* na bazie prostych środków materiałowych, wykorzystanych równorzędnie.

Na zakończenie sięgnijmy do myśli Bogusława Schäffera, zawartych w rozważaniach na temat psychologii twórczości kompozytorskiej: „Komponując, dokonujemy zawsze aktu selekcji. Selekcja jest więc nieodłącznym kompo-

nentem samego tworzenia, nawet wówczas, kiedy o tym nie myślimy. (...) Bardzo wielu muzyków utrzymuje, że selekcja jest najważniejszym prawem tworzenia, że utwory oparte na środkach niewyselekcjonowanych, utwory skomponowane »chaotycznie« są tworamii bez wartości. (...) Nie da się zaprzeczyć, że muzyka – jak każda dziedzina sztuki – wymaga staranności, uporządkowanych racji i materiałowego wyodrębnienia. Ale też nie da się zaprzeczyć, że muzyka przez długie lata rozwijana była na torach tak wąskich, że kompozytorzy nie uświadamiali sobie jej wielkich możliwości.”⁵ Spostrzeżenia te należałoby uzupełnić uwagą, że bardzo istotnym czynnikiem w owym akcie selekcji jest jej stopień i obszar, w jakim się dokonuje. Pojedynczy instrument solowy jest już ograniczeniem wysokiego stopnia. Wybór środków możliwych do uzyskania działaniem kolejnym. Daleko posunięte wyodrębnienie materiałowe, które w utworach Bogusławskiego ma miejsce, wydaje się stwarzać też nowe podejście w akcie percepcji. Uroda samego dźwięku jako jednostki, zatrzymanie się na nim samym w oderwaniu od nawarstwionych, złożonych konstelacji staje się tą wartością, która rodzi się przy kontakcie z tego typu utworem. Autor powyżej cytowany, w dygresyjnych myślach podaje przypuszczenie, że „rozmyślna selekcja jako ograniczenie się już u samych założeń jest niczym innym jak ograniczeniem samej muzyki, a tego nikt nie może pochwalić”⁶. Należałoby polemizować z takim podejściem, gdyż każdy pomysł twórczy ma sobie właściwy sens. A aksjologia i krytyka idei kompozytorskich to już osobny problem.

⁵ Bogusław Schäffer, hasło, *Psychologia twórczości kompozytorskiej*, [w:] *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM 1975, s. 202–203.

⁶ Tamże.