

Maryla Renat

Oblicza kameralistyki w twórczości Edwarda Bogusławskiego - między sonorystyką, aleatoryką i tradycją

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja
Muzyczna 4, 85-97

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

Oblicza kameralistyki w twórczości Edwarda Bogusławskiego – między sonorystyką, aleatoryką i tradycją

Bogata twórczość kameralna Edwarda Bogusławskiego przeznaczona jest na bardzo zróżnicowane zestawy instrumentalne. Szczególne uwrażliwienie kompozytora na stronę brzmieniową instrumentów, podkreślane przez komentatorów jego muzyki a także przez samego twórcę znalazła w tym gatunku pełne odzwierciedlenie. Brzmienie i ekspresja – te kategorie kształtują wyobraźnię kompozytora. Wszelkie czynności strukturyzowania materii dźwiękowej służą uzyskaniu różnych odcieni brzmieniowo-kolorystycznych w przyjętym podmiocie wykonawczym. Trzy dzieła kameralne, stanowiące przedmiot niniejszych rozważań przedstawiają szeroki zakres sposobów współdziałania trzech instrumentów solowych. Wszystkie skomponowane zostały na trzy instrumenty, co stwarza dogodną okoliczność do porównań. Powstały na różnych etapach drogi twórczej Bogusławskiego. Rysują one kierunek linii rozwojowej stylu wypowiedzi na tym polu.

Impromptu na flet, harfę i altówkę. Symbioza sonorystyki z aleatoryką

Edward Bogusławski: „*Impromptu na flet, harfę i altówkę*, ukończone w 1972, jest kolejną próbą moich doświadczeń w zakresie niekonwencjonalnej gry zespołowej na gruncie muzyki kameralnej (...). Koncepcja formalna *Impromptu* jest w całości zaprogramowana w postaci tradycyjnego zapisu partytutowego, z wyjątkiem dwóch odcinków środkowych i zakończenia utworu. Każdy z tych odcinków realizowany jest jednocześnie przez poszczególne instrumenty i kończy się z chwilą wykonania w całości przez flet, altówkę lub harfę swoich sekwencji muzycznych. Założenie to, zwłaszcza w części końcowej, wynikało z chęci zerwania z koncepcją gry zespołowej w tradycyjnym pojęciu. Materiał dźwiękowy utworu obejmujący różne układy strukturalne 12-dźwięku chromatycznego, rozszerzony tu został nieznacznie efektami czysto sonorystycznymi altówki i fletu. Starając się nadać utworowi charakter koncertujący,

usiłowałem możliwie w pełni wykorzystać tradycyjne właściwości techniczno-kolorystyczne instrumentów, traktując je niekiedy w sposób wirtuozowski”¹. Przytoczony tu autorski komentarz kompozytora daje nam ogólne wytyczne do bliższej charakterystyki dzieła. U podłoża koncepcji doboru tych trzech instrumentów z pewnością leżały ich walory brzmieniowe. Łączy je bowiem wspólny, łagodny, stonowany tembr barwowy. Właściwość tę zapewne dostrzegł także Claude Debussy, komponując w 1915 roku jedną ze swych sonat na taki właśnie zestaw instrumentów: flet, harfę i altówkę.

Koncepcja Bogusławskiego podąża dwukierunkowo: zakłada eksponowanie i wykorzystywanie techniczno-kolorystycznych możliwości każdego z instrumentów oraz ich aleatoryczną synchronizację. Realizacja tych założeń dokonuje się w toku utworu równolegle. Formę *Impromptu* konstytuuje 6 segmentów następujących po sobie według prawa kontrastu. Kontrastowanie odbywa się wielopoziomowo:

- 1) sukcesywnie w zakresie:
 - a) sposobów współdziałania instrumentów,
 - b) zestawiania ruchu dźwiękowego i odcinków statycznych,
 - c) samego materiału dźwiękowego.
- 2) symultatywnie w zakresie:
 - a) synchronicznego zestawiania różnych zwrotów motywicznych dla poszczególnych instrumentów (kontrast rytmu),
 - b) stapiania różnych rejestrów,
 - c) roli poszczególnych instrumentów w budowaniu faktury.

Ideą nadrzędną całego utworu jest korelacja płaszczyzn o ścisłym przebiegu z płaszczyznami o charakterze aleatorycznym. Pomimo stosowania zasady kontrastu w tworzeniu formy zauważamy w strukturuwaniu rytmicznym i interwałowym materiałową spójność. Występuje tutaj zjawisko selekcji interwałów, stale powtarzających się w liniach horyzontalnych (melice), jak i w dwudźwiękach. Półton, tryton, septyma wielka, nona mała stale kształtują następstwa dźwiękowe w drobnym ruchu rytmicznym oraz na wartościach wytrzymałych. Ta selekcja następstw interwałowych służy integracji materiałowej, staje się pełnoprawnym komponentem tworzenia określonej brzmieniowości.

W warstwie materiałowej jakości sonorystyczne uzyskiwane są poprzez brzmienie pojedynczego dźwięku (sekwencje statyczne) oraz poprzez ruch w drobnych wartościach rytmicznych (sekwencje ruchowe). Czynnikiem istotnie współtworzącym charakter brzmieniowy jest dynamika. Wysoka częstotliwość zmian dynamicznych jest bardzo typowa dla stylu kompozytora w ogóle.

Interesującym od strony brzmieniowej i konstrukcyjnej jest już sam początek utworu – pierwszy odcinek pierwszego segmentu. Tworzą go swobodne imitacje pojedynczych motywów pomiędzy altówką i fletem. Imitowany motyw

¹ Cyt. za: I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski, życie – dzieło*, Częstochowa 2005, s. 72–73.

złożony jest z długiej wartości i bardzo krótkiego dźwięku końcowego. Krótkie dźwięki końcowe fletu wydobywane są w niekonwencjonalny sposób, w postaci gwałtownego wpuszczenia powietrza w instrument lub za pomocą uderzenia w klapki instrumentu z jednoczesnym krótkim zadęciem. Z kolei w partii altówki stosowane jest mocne naciśnięcie smyczkiem na końcowym krótkim dźwięku.

The image shows a musical score for flute (fl) and viola (vla) from Edward Bogusławski's 'Impromptu na flet, altówkę i harfę'. The score is divided into two systems. The first system shows the flute and viola parts with dynamic markings such as ppp, mp, pp, mf, p, and f. The second system continues the music with similar dynamic markings and includes a double bar line with repeat dots. The year (1972) is noted in the top right corner of the first system.

Przykład 1. Edward Bogusławski, *Impromptu na flet, altówkę i harfę*, pierwszy odcinek pierwszego segmentu

Ciąg imitacji tworzy układ koncentryczny. Pierwsze 4 imitacje odbywają się według następstwa instrumentów: altówka – flet; kolejne 4 imitacje w odwrotnym następcie: flet – altówka. Koncentryczność występuje też w układzie wysokości dźwiękowych. W pierwszych 4 imitacjach długi dźwięk opada o septymę w dół, w następnych 4 imitacjach długi dźwięk wznosi się o septymę. Pomędzy instrumentami zachowane są też te same wysokości dźwiękowe. Imitacyjny wstęp stopniowo przechodzi w rozwijającą się fletową linię ruchu. Istotą narracji w I segmencie jest sukcesywne zestawianie sekwencji statycznej i ruchowej. Zmienny jest tu udział instrumentów, np. harfa włącza się dopiero pod koniec segmentu.

II segment, aleatoryczny synchronizuje 3 sekwencje instrumentalne, zanotowane w ramach. Sposób synchronizacji został opisany w dodatkowych objaśnieniach kompozytora. Są tu 2 pasma ruchu: fletu i harfy i statyczne pasmo altówki. Rozwój fletowego pasma ruchu polega na przenoszeniu wybranych interwałów na różne wysokości, głównie trytonu i półtonu. Pasma harfy złożone jest z szeregu drobnych figur, w tym także dwudźwiękowych; są w nim powtórzenia struktur fletowych i ten sam dobór interwałów. Statyczna partia altówki emituje długo wytrzymywane dźwięki według wzorca z początku utworu.

III segment również zakłada współdziałanie aleatoryki, lecz koordynacja sekwencji poszczególnych instrumentów jest ściślej zanotowana. Zespala on se-

kwencje zróżnicowane w przebiegu sukcesywnym: sekwencje o dużym natężeniu ruchu przedzielane są sekwencjami „kantylenowymi” w dłuższych wartościach rytmicznych, oznaczonymi jako „molto espressivo”. Wymiany sekwencji ruchowych i kantylenowych występują trzykrotnie.

IV segment zbudowany jest na wzór drugiego – aleatorycznie, partie notowane są w ramkach. Każda z partii instrumentalnych emituje odmienny materiał:

- flet – sekwencja statyczna, długie, wytrzymywane dźwięki wykonywane z pewnej odległości od ustnika instrumentu przez co powstaje charakterystyczny szmer powietrza;
- altówka – sekwencja ruchowo-statyczna, długie dźwięki i wartości ósemkowe na powtarzanych wysokościach;
- harfa – sekwencja ruchowa oparta na zróżnicowanych figuracjach.

Każda partia instrumentalna ma określoną ilość powtórzeń.

V segment to właściwie solowa sekwencja harfy, eksponująca motywy glissandowe. Interesującym szczegółem materiałowym jest fakt poruszania się tych motywów wyłącznie w obrębie trytonu. W końcowym odcinku włączają się flet z altówką podając ewolucyjnie przekształcony materiał pierwszego segmentu.

Ostatni, VI segment, ponownie aleatoryczny w synchronizacji trzech partii o zbliżonym materiale do segmentów poprzednich, daje intensyfikację tegoż materiału (zwiększenie ilości motywów, silniejsze ich nawarstwienie w trzech partiach, wzrost dynamiki do wartości maksymalnych – „fff”).

W *Impromptu* sonorystyka i aleatoryka nawzajem się przenikają. Efekty brzmieniowe powstają poprzez kształtowanie materiału z jednej strony i nowe sposoby wydobywania dźwięku z drugiej. Kluczową rolę w tym utworze pełni zjawisko ruchu, uzyskanego nagromadzeniem drobnych dwudźwiękowych motywów w szybkim następstwie. Ich swobodne zestrojenie w trzech partiach instrumentalnych daje w efekcie rozmigotaną płaszczyznę dźwiękową. Bogusławski tworzy warianty tych płaszczyzn, ich odmiany brzmieniowe. Powstają one na skutek zmian gęstości i nasycenia i oczywiście permanentnej fluktuacji dynamicznej. Dokonuje się zjawisko iryzacji kolorystyczno-ruchowej, którego ostateczny kształt brzmieniowy, z racji aleatorycznego sposobu synchronizowania trzech partii instrumentalnych, będzie w każdorazowym wykonaniu nieco odmienny.

Wszystkie sekwencje każdego segmentu *Impromptu* zawierają domieszkę aleatoryki w elemencie rytmicznym. Czas trwania wartości notowanych jako całonutowe zależy od wykonawcy, co podaje informacja w legendzie kompozycji. Dowolność dotyczy także ilości powtórzeń danej sekwencji, notowaną w partyturze wężykiem. Rytmika notowana ametrycznie zawiera trzy ogólne dyspozycje agogiczne (w legendzie): wolne następstwo rytmiczne, szybkie wykonanie i bardzo szybkie wykonanie. Dyspozycje te są określane odpowiednimi wartościami rytmicznymi.

Jak już wyżej wspomniano, istotną rolę konstruktywną pełnią struktury interwałowe. Kompozytor dokonuje ich ścisłej selekcji. Bazą materiałową jest skala dwunastodźwiękowa. Nowe sposoby wydobycia dźwięku dotyczą głównie fletu.

Utwór został dedykowany Warszawskiemu Triu Harfowemu, które dokonało jego światowego prawykonania 12 kwietnia 1974 roku w Lizbonie. Polskie prawykonanie odbyło się w ramach XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, 22 września 1975 roku. Wydanie utworu datowane jest na rok następny – 1976 (Agencja Autorska w Warszawie).

The image shows three systems of musical notation for the second segment of 'Impromptu na flet, altówkę i harfę' by Edward Bogusławski. The first system is for Flute (fl), the second for Viola (via), and the third for Harp (ar). Each system contains musical notation with various dynamics (ppp, mp, mf, f, ff) and performance instructions in both Polish and English. The flute part begins with 'molto leggiero' and 'Play your tone part three times'. The viola part has instructions like 'Play when the flute begins the first repeat'. The harp part includes 'molto leggiero' and 'Proceed to the next tone structure after the flute ends this repeat'.

Przykład 2. Edward Bogusławski, *Impromptu na flet, altówkę i harfę*, drugi segment

Divertimento III na skrzypce, wiolonczelę i akordeon.

Symbioza sonorystyki z ewolucjonizmem

Całkiem odmienną szatą dźwiękową odznacza się skomponowane w 1986 roku *Divertimento III na skrzypce, wiolonczelę i akordeon*. W ogólnej koncepcji jest utworem jednoczęściowym o formie montażowej, złożonej z następstwa pięciu segmentów. Podział na segmenty jest odpowiednikiem i współczesną transformacją klasycznej cyklicznej formy, której nazwy kompozytor użył dla tego dzieła. Każdy z segmentów to quasi-część dawnego divertimenta.

Samo zestawienie instrumentów w tym utworze daje nową jakość brzmieniową. Tą jakością jest przeciwstawianie barwy akordeonu brzmieniu smyczków

i stapianie tych barw. Poszczególne fragmenty kompozycji to realizują. Z tego założenia wynika zmienna rola instrumentów w poszczególnych segmentach. Segmenty I, II, III emitujące naprzemiennie sekwencje solowe trzech instrumentów oraz ich dialogowanie podają zamysł przeciwstawiania ich brzmienia, solistycznym ich eksponowaniem i różnicowaniem materiału w każdej z tych partii. Segmenty IV i V dokonują czynności odwrotnej: łączą brzmienie instrumentów poprzez ujednoczenie materiałowe ich partii, równorzędne i równoczesne rozwijanie tego samego materiału i także częściowo poprzez aleatoryczne w korelacji rytmicznej ich zestawianie.

Całokształt utworu realizuje zasadę stopniowego, ewolucyjnego rozwoju pola dźwiękowego postępującego od prostych motywów (wychylenie sekundy) i współbrzmień (współbrzmienie oktawy) w I segmencie do zagęszczonej faktury, będącej wynikiem równoczesnego zespolenia wybranych elementów materiałowych w V, ostatnim segmencie. Stopniowy rozwój polega na powtarzaniu motywów na różnych wysokościach, przenoszeniu ich do różnych rejestrów, wprowadzaniu wersji dwudźwiękowych i figuracji łącznikowych. Z tego wynika stopniowy proces zagęszczania faktury przez wzmaganie ruchu rytmicznego, powiększania ilości głosów i wzrost dynamiki. Charakterystycznym jest fakt zastosowania w tym utworze centrum dźwiękowego „d”. Od tego centrum w I segmencie rozpoczyna się rozwój solistycznych przebiegów kolejnych instrumentów. Cały materiał dźwiękowy bazuje w tym fragmencie tylko na trzech klasach wysokościowych: cis – d – es. W II segmencie, a dokładnie w trzeciej jego sekwencji następuje rozszczepienie tego centrum na 3 sąsiednie wysokości: des – d – dis, rozłożone w trzech instrumentach.

Wyróżniają się w tej kompozycji trzy wątki materiałowe, które poddane są transformacjom w toku rozwoju utworu. Pierwszym z nich jest motyw z półtonowym wychyleniem podany na początku przez wiolonczelę (wątek „a”). Drugim - motyw w rytmie punktowanym, bazujący także na wychyleniach sekundowych w partii skrzypiec (wątek „b”). Trzeci wątek to szereg pionów akordowych akordeonu o rozszerzającym się ambitusie z alternacją niższych składników (wątek „c”). W końcowym odcinku utworu pojawiają się także nowe wątki oparte na przebiegach skali całotonowej realizowanych od różnych wysokości.

Idea przeciwstawienia i stapiania brzmień instrumentów wyraźnie dzieli tę kompozycję na dwie większe fazy rozwojowe, z cezurą między III i IV segmentem. W wykorzystaniu możliwości technicznych instrumentów kompozytor nie wykracza poza konwencjonalne sposoby gry; efekty brzmieniowe uzyskuje poprzez specyfikację organizacji materiału dźwiękowego, jego ściśle, wybiórcze traktowanie i czynnik aleatoryczny. I ponownie – czynnikiem niezwykle aktywnym jest dynamika, jak w każdej kompozycji Bogusławskiego. W partiach smyczków często używa krótkiego glissanda, partia akordeonu oparta jest głównie na technice akordowej (akordy skupione, zwarte o strukturze mieszanej) ze zmianami rejestrowymi, później także figuracyjnej. Segmenty IV i V integrują

ce trzy partie instrumentalne tworzą tkanę dźwiękową zbudowaną z nagromadzenia motywu trytonowego oraz 5-dźwiękowych postępów gamowych (kwintole) całotonowych.

a Elsbeth Moser

Diverimento III

Edward Bogusławski (1986)

1 **2**

♩ = ca 60-70

espressivo molto

vc. *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *p*

acc. *sf* *pp* *pp*

3

rall. *tempo rubato*

vc. *> pp* *p* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *p*

acc. *sf* *pp* *pp*

Przykład 3. Edward Bogusławski, *Divertimento III per violino, violoncello e acordeono*, sekwencja wstępna

The image displays two systems of musical notation for a piece by Edward Bogusławski. The first system is marked with a 5_4 time signature and includes staves for violin (vno.), violoncello (vc.), and accordion (acc.). Dynamics range from *p* to *mp*. The second system is marked with a 6_4 time signature, followed by a boxed measure number '20' and a 3_4 time signature. Dynamics range from *pp* to *ff*. The score uses various dynamic markings (*p*, *mf*, *mp*, *pp*, *f*, *ff*) and articulation symbols (trapezoids) to indicate phrasing and intensity changes. The accordion part features block chords and sustained notes.

Przykład 4. Edward Bogusławski, *Divertimento III per violino, violoncello e acordeono*, fragment II segmentu (zagęszczanie faktury)

Przykład 5. Edward Bogusławski, *Divertimento III per violino, violoncello e accordeono*, końcowa kulminacja

Plan energetyczny *Divertimenta III* jest spójny z zasadą rozwoju materii dźwiękowej. Wychodzi od statycznych początkowych sekwencji solowych, stopniową aktywizację melorytmiczną i zagęszczanie faktury zmierzające do szybkich, intensywnych przebiegów końcowych w maksymalnej dynamice. Kulminacja fakturalno-dynamiczna z akcentami na każdym dźwięku wieńczy dzieło. Po niej jest tylko krótka koda. Każdy z segmentów również posiada końcową kulminację cząstkową. Czynniki wyrazowe postępują tą samą drogą.

Divertimento III per violino, violoncello e accordeono powstało z inspiracji znanej akordeonistki Elsbeth Moser. Jego prawykonanie miało miejsce w War-

szawie, 31 marca 1990 roku w ramach koncertu z okazji 25-lecia Katedry Akordeonistyki Akademii Muzycznej w Warszawie. Wykonawcami byli wykładowcy uczelni katowickiej: Janusz Skramlik – skrzypce, Bernard Polok – wiolonczela, Marek Andrysek – akordeon².

Trio fortepianowe. Bliżej tradycji, antynomia ruchu i statyki

Trzeci z omawianych tu utworów, *Trio fortepianowe* z 1993 roku otrzymało I nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. G. Bacewicz w Warszawie w tym samym roku. W uwagach Magdaleny Dziadek na temat tego utworu czytamy: „*Trio* jest wzorem ładu konstrukcyjnego, wprowadza czytelny porządek formy, podporządkowanej przepływowi energii zawartej w »drapieżnych« figurach rytmicznych sprzęgniętych z dysonansami brzmieniowymi”³. W istocie, ów czytelny porządek formy to cecha właściwa dla wszystkich dzieł Bogusławskiego. W tej kompozycji o tradycyjnej obsadzie, dobrze znanej z tradycji muzyki kameralnej, ukształtowanie formalne opiera się na przeciwstawianiu płaszczyzn statycznych płaszczyznom ruchu. I tu, podobnie jak we wcześniejszych utworach mamy do czynienia ze stopniowym rozwojem, narastaniem faktury i ekspresji w obrębie każdej płaszczyzny.

Otwierająca *Trio* płaszczyzna statyczna eksponuje instrumenty pojedynczo i równocześnie. Partia fortepianu tworzy harmoniczne tło w postaci wolno postępujących akordów oscylujących w różnym ambitusie. Na nie nakładają się krótkie frazy wiolonczeli i skrzypiec. W toku rozwoju trzy partie instrumentalne postępują w izorytmicznych równomiernych blokach akordowych. Zmiana tempa inicjuje drugi odcinek formalny, który wprowadza nowy materiał. Wychodzi od pojedynczych motywów fortepianu, rozwijanych na różnych wysokościach, które rozszerzane są aż do dłuższych przebiegów gamowych. Włączają się instrumenty smyczkowe tworząc razem charakterystyczne przesuwające się pasmo dźwiękowe. Przechodzi ono płynnie w odmienną płaszczyznę, również opartą na ruchu dźwiękowym, opartym na repetowanych wysokościach. Powstaje tu nowy rodzaj pasma aktywnego rytmicznie, lecz statycznego melicznie. Po nim następuje powrót przesuwającego się pasma dźwiękowego. Końcowy odcinek rozbudowanej płaszczyzny ruchu przynosi swoistą kodę złożoną z urywanych motywów i gamowego zwrotu finalnego. Kolejna płaszczyzna statyczna emituje pojedyncze dźwięki lub akordy rozrzucone w różnych rejestrach tworzące quasi-punktualistyczną fakturę. Następną płaszczyznę ruchu jest materiałowo zbliżona do poprzednich pasm ruchowych. Jej akcja gwałtownie się zatrzymuje, wchodząc w ostatnią płaszczyznę statyczną. Łącznie narracja toczy się w sześciu płaszczyznach-segmentach.

² I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 130.

³ Cyt. za: I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 149.

Ten krótki przegląd przebiegu formy wskazuje na kolejną właściwość zastosowanych tu środków, mianowicie na istnienie dwóch różnych postaci faktur, składających się na płaszczyznę ruchową i statyczną. Statyka wyrażona jest głównie w solistycznych pokazach instrumentów, lecz także w ich eufonicznym zestrojeniu (w solo i w tutti). Ruch natomiast przyjmuje inną dualistyczną postać: przesuwanych pasm dźwiękowych solowych i równoczesnych wznoszących, opadających i falistych oraz „stojących” pasm opartych na motorycznych repetycjach. W szczegółach warsztatowych znajdujemy ponownie wszechobecne w języku Bogusławskiego odwrócone rytmy punktowane, balansowanie na dłuższym odcinku wokół tych samych wysokości, stopniowe rodzenie się złożonych struktur.

The image displays a musical score for a Trio for Piano, Violin, and Viola. It is divided into three systems. The first system includes staves for Violin (vno), Viola (vc), and Piano (pf). The second system is a continuation of the piano part. The third system is for the Violin (vno). Dynamic markings such as *mp*, *pp*, *p*, and *pppp* are used throughout. A 2/4 time signature is indicated in the piano part. The score features various phrasing slurs and accents, illustrating the static and dynamic textures described in the text.

Przykład 6. Edward Bogusławski, *Trio fortepianowe*, fragment pierwszej płaszczyzny statycznej

The musical score consists of three systems. The first system is for the piano (pf) and includes measures 2, 4, and 3, with dynamics ranging from *ff* to *pp* and *f*. The second system is for the violin (vno) and viola (vc) and includes measures 4 and 6, with dynamics ranging from *p* to *ff* and *pp*. The third system is for the piano (pf) and includes measures 4 and 6, with dynamics ranging from *ff* to *p* and *f*. The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings.

Przykład 7. Edward Bogusławski, *Trio fortepianowe*, przesuwane pasma ruchu o rysunku falistym

Prawykonanie tego utworu odbyło się 21 października 1995 roku w Akademii Muzycznej w Białymstoku w ramach VIII Laboratorium Muzyki Współczesnej. Wykonawcami byli: Maciej Grzybowski – fortepian, Włodzimierz Romiński – skrzypce, Tomasz Strahl – wiolonczela⁴.

Przemyślana koncepcja formalna, każdorazowo inna, znamionuje omówione wyżej utwory kameralne. Wszystkie są kompozycjami jednoczęściowymi z wyraźnym rozczłonkowaniem na segmenty składowe. Sonorystyka i aleatoryka najsilniej eksponują się w *Impromptu*. Są też obecne w *Divertimento*. *Trio*, najbliższe szeroko rozumianej tradycji ewokuje nowe odczuwanie walorów brzmieniowych (poprzez ruch i statykę), eliminując całkowicie wkład aleatoryki.

Wszelkoniemnie wykorzystane są sposoby współdziałania instrumentów. Można je sprowadzić do trzech zasadniczych: solistycznych, dialogujących i symultatywnych. Są ich liczne warianty, w których przejawia się bogactwo kameralnego muzykowania. Rola poszczególnych instrumentów w kształtowaniu przebiegu utworów ściśle jest sprzężona z koncepcją formalną, z niej wyni-

⁴ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 149.

ka. Trzeba tutaj zaznaczyć, iż są one traktowane równorzędnie, również w zakresie problemów technicznych. Ta cecha jawi się jako wspólna dla tych utworów. Wspólne jest też ściśle, wybiórcze traktowanie materii dźwiękowej.

Różnice między tymi kompozycjami wynikają przede wszystkim ze zmian jakie następowały w warsztacie kompozytora, a te z kolei wynikały w dużym stopniu z przemian następujących w ogóle w muzyce końca XX wieku. Można je ogólnie określić jako stopniowe odchodzenie od awangardowości.

Z tradycji przejęte są nazwy utworów. Impromptu jako typowo romantyczna forma muzyki fortepianowej odnosi się w pierwszym utworze do aleatorycznej swobody współgrywania trzech partii, niedookreślenia szczegółów rytmiczno-czasowych. Nazwa „divertimento” dla drugiego z omawianych utworów oznaczałaby tendencje klasycyzujące. Są one jednakże silnie zawoalowane i przetransformowane w nową postać wieloodcinkowego przebiegu o znacznym różnicowaniu faktury. Trzeci utwór, tradycyjny w obsadzie jest także dalekim echem tej klasyczno-romantycznej formy kameralnej. Bardziej dotyczy tylko obsady, niż zamysłu formalnego.

Odmienna w każdym z tych utworów koncepcja formalna dowodzi dużej inwencji kompozytora, tym bardziej godnej podkreślenia, że złączona jest zawsze z dyscypliną w operowaniu wybranym zakresem materiału.

Kameralistyka Edwarda Bogusławskiego przedstawia świat bogaty i zróżnicowany i stanowi ważne ogniwo współczesnej, polskiej twórczości w tym gatunku.