

# Joachim Pichura

---

## Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego

---

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja  
Muzyczna 4, 99-115

---

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.

Joachim PICHURA

## Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego

*Akordeon w świadomości szerokiego kręgu odbiorców muzyki, a zdarza się, że również profesjonalistów, ciągle jeszcze kojarzony jest z powszechnie pojmowanym i o dziwo nadal akceptowanym pojęciem muzyki popularnej czy tanecznej. Pogląd taki budzić może dzisiaj spore wątpliwości z uwagi na pokaźny i liczący się dorobek kompozytorów w skali światowej, którzy w tym instrumencie odkryli nowe, dotąd prawie nieznanе ogółowi odbiorców, a także i niejednokrotnie twórcom muzyki, fascynujące walory sonorystyczno-wyrazowe<sup>1</sup>.*

Jest faktem, że od momentu gdy Cyrilius Demian uzyskał patent na skonstruowany przez siebie instrument – accordion – (a było to w roku 1829) w ciągu zaledwie kilkunastu lat instrument ten zdobył ogromną popularność w całej Europie. Już w 1831 roku ukazała się we Francji pierwsza szkoła na akordeon napisana przez Pichenota, a w rok po niej wydano w Wiedniu *Szkołę gry na akordeonie* – Adolpha Muellera. W roku 1884, w czasopiśmie wydawanym przez Hirschbacha, zawierającym katalog utworów uwzględniający wszystkie dziedziny muzyki, obok wydawnictw na orkiestrę, skrzypce, wiolonczelę czy fortepian, znajdujemy także utwory na akordeon, między innymi F. Ruedigera – *Erheiterungen fuer das Accordion oder Zhie Harmonika*. Problem polegał jednak na tym, że akordeon znalazł swoje miejsce przede wszystkim w folklorze miejskim, wiejskim jak również w muzyce rozrywkowej.

Trzeba było aż stu lat, by sytuacja literatury akordeonowej, a tym samym i instrumentu zmieniła się diametralnie. Stało się to za sprawą dyrektora znanej wytwórni akordeonów dr Ernsta Hohnera. Dążąc do poszerzenia rynku zbytu opanowanego w większości przez produkcję włoską, doszedł do wniosku, że nie można poprzestać jedynie na sprzedaży samych instrumentów. Jedynie działanie kompleksowe, polegające na równoczesnej sprzedaży materiałów nutowych przeznaczonych na akordeon oraz otwarciu placówki prowadzącej naukę gry na akordeonie, mogło zdecydować o sukcesie.

<sup>1</sup> E. Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach twórczych*, [w:] *Akordeon u progu XXI wieku*, prace naukowe WSP w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 25.

Rok 1927 należy uznać za datę przełomową w niemieckiej literaturze akordeonowej. W tym to bowiem roku młody kompozytor Hugo Herrmann, którego udział w organizowanym przez Paula Hindemitha Festiwalu Muzyki Współczesnej w Donaueschingen zakończył się bezspornym sukcesem, przyjął propozycję napisania kompozycji wykorzystującej specyficzne możliwości techniczne i brzmieniowe akordeonu.

W ten sposób powstał cykl *Sieben neue Spielmusiken*, którego język muzyczny w sposób zasadniczy odbiegał od tego co dotychczas zostało napisane na akordeon.

Ogromny krok w kierunku odnowienia technik instrumentalnych w muzyce światowej uczynił amerykański teoretyk i kompozytor Henry Cowell. W wydanej w 1930 roku książce, użył on w odniesieniu do wprowadzonego przez siebie środka techniki kompozytorskiej terminu *Tone Cluster*. Ten nowy efekt dźwiękowy, polegający na konstruowaniu wielodźwięków zbudowanych z dźwięków sąsiadujących z sobą został wykorzystany m.in. w kompozycji na akordeon, a mianowicie: *Iridescent Rondo*. Czy można było wówczas sądzić, że w ten sposób zapoczątkowany nurt sonorystyczny doprowadzi do znacznego zainteresowania akordeonem i jego możliwościami brzmieniowymi tak odmiennymi od innych instrumentów? Że znajdzie się w kręgu zainteresowania wybitnych kompozytorów, którzy poszukując nowych, interesujących efektów coraz chętniej będą po niego sięgali? A było to uzasadnione, gdyż sam instrument całkowicie zmienił swoje oblicze; z małej zabawki służącej do wydobywania zaledwie kilku dźwięków stał się instrumentem koncertowym, posiadającym dwa manualy melodyczne, manual basowo-akordowy oraz kilkanaście przełączników umożliwiających zmianę brzmienia instrumentu.

A co w tym czasie działo się w polskiej akordeonistyce?

W 1945 roku akordeon został wprowadzony do podstawowych szkół muzycznych, a w rok później ukazała się pierwsza polska *Szkoła na harmonię klawiszową* Józefa Powroźniaka. Był to podręcznik o charakterze samouczka w którym za materiał ćwiczeniowy posłużyły autorowi polskie pieśni i melodie ludowe.

Mimo dużej popularności wśród społeczeństwa, akordeon schodził w hierarchii instrumentów muzycznych stopniowo coraz niżej. Powodem tego był brak możliwości dalszego kształcenia absolwentów klas akordeonu szkół muzycznych I stopnia, przez co wytwarzała się sytuacja wręcz paradoksalna. Prawie wszyscy nauczyciele akordeonu w szkołach muzycznych rekrutowali się z muzyków innych specjalności, którzy ze względu na wymogi szkolnictwa posiadali co prawda wykształcenie muzyczne nie znali jednak specyfiki instrumentu i jego problemów dydaktycznych. Ta sytuacja rzutowała również na wartość wydawnictw ukierunkowanych przede wszystkim na potrzeby szkolnictwa podstawowego, które obejmowały głównie transkrypcje utworów literatury światowej w łatwym układzie lub opracowania melodii ludowych. Dopiero

od początku lat 60-tych rozpoczyna się gwałtowny rozwój polskiej literatury akordeonowej, wśród których ogromną rolę odegrali kompozytorzy środowiska śląskiego związani z katowicką Akademią Muzyczną. To tutaj powstawały nowatorskie kompozycje Andrzeja Krzanowskiego, zapoczątkowujące nowy rozdział w historii literatury akordeonowej. Tutaj działa wielu kompozytorów, którzy mają w swoim dorobku chociażby jeden czy kilka utworów jak: Adam Roman Mitscha, Józef Podobiński a także Jan Wincenty Hawel, Józef Świder, Piotr Warcheła, Wiesław Cienciała, Aleksander Lasoń, Bogdan Precz, dla których współczesny akordeon koncertowy, swoimi bogatymi możliwościami sonorystycznymi stanowi nie odkryte dotąd w pełni, źródło nowych wypowiedzi artystycznych.

### **Szczególne miejsce zajmuje w tym gronie twórczość Edwarda Bogusławskiego.**

Edward Bogusławski urodził się 22 września 1940 roku w Chorzowie. Studia muzyczne ukończył w PWSM w Katowicach otrzymując dyplomy z wyróżnieniem w zakresie teorii muzyki (praca napisana pod kierunkiem doc. dra hab. Adolfa Dygacza, 1964) oraz kompozycji w klasie prof. Bolesława Szabelskiego (1966). Studia uzupełniające odbył w Wiedniu u Romana Haubenstocka-Ramatiego (1967). W katowickiej Akademii Muzycznej pełnił funkcje prorektora, dziekana Wydziału Wychowania Muzycznego oraz Kierownika Katedry Kompozycji i Teorii Muzyki.

Edward Bogusławski jest trzykrotnym laureatem Konkursu Kompozytorskiego im. Artura Malawskiego w Krakowie (1966 r. I nagroda za *Sygnaly* na orkiestrę, 1970 r. II nagroda za *Sinfonię* na chór i orkiestrę, 1972 r. wyróżnienie za *Capriccioso-notturmo* na orkiestrę); w 1971 r. otrzymał wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu za *Concerto per oboe e orchestra*, a w 1995 r. I nagrodę za *Studi per fisharmonica* na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Castelfidardo.

W czasie swojej blisko trzydziestoletniej pracy kompozytorskiej napisał ponad 100 utworów, głównie z przeznaczeniem dla artystów specjalizujących się w wykonawstwie muzyki współczesnej. W ten sposób powstały jego utwory symfoniczne, kameralne i solowe, które zarówno w Polsce jak i za granicą wykonywane były przez wybitnych artystów.

Edward Bogusławski w swej twórczości zwraca szczególną uwagę na konstrukcję formalną a także techniczne i kolorystyczne właściwości instrumentu. Jeżeli chodzi o sprawę techniki dźwiękowej to we wszystkich utworach operuje w sposób swobodny materiałem dwunastodźwiękowej gamy chromatycznej, wykorzystując go ewolucyjnie. Niekiedy, zwłaszcza we wcześniejszych kompozycjach, zostaje on rozszerzony o nietradycyjne sposoby wydobycia dźwięku, zwłaszcza z instrumentów strunowych i dętych. Kompozytor czyni to jednak

stosunkowo rzadko, jakby niechętnie, osiągnięcia zamierzonych efektów kolorystycznych upatrując raczej w umiejętnym wykorzystywaniu warsztatu kompozytorskiego. Nieobca jest Mu również technika aleatoryczna, zwłaszcza kontrolowana, odnosząca się w głównej mierze do przebiegów rytmicznych i czasowych, a także koncepcji formalnych poprzez stosowanie tzw. formy otwartej. Ma to miejsce zwłaszcza w kompozycjach kameralnych, a także niektórych utworach solowych.

Przez szereg lat akordeon nie leżał w sferze zainteresowań Edwarda Bogusławskiego. Nie był instrumentem, który potrafiłby zainspirować twórcę – poszukującego nowych środków sonorystycznych – do wyrażenia swych twórczych zamysłów. Było to wynikiem – jak przyznał Profesor – tradycyjnego parzenia na ten instrument. „Poznanie dzięki prof. Pichurze bogatego wachlarza środków technicznych akordeonu i sposobów ich wykorzystania w grze zespołowej, zachęciło mnie do podjęcia pracy nad utworem kameralnym zatytułowanym *Divertimento II*, którego wielokrotnym wykonawcą w kraju i za granicą był znakomity Śląski Kwintet Akordeonowy. (...) W *Divertimento II* starałem się wykorzystać nowe dla mnie walory brzmieniowe akordeonu, zarówno w grze solowej jak i zespołowej, nie rezygnując jednocześnie z moich dotychczasowych doświadczeń warsztatowych w zakresie języka muzycznego, kształtowania horyzontalnych i wertykalnych płaszczyzn dźwiękowych, aleatoryki sterowanej w partiach solowych i częściowo zespołowych utworu, rozwoju faktury, odznaczającej się głównie poligenicznością brzmienia i ewolucyjnej zasady rozwoju formy.

Nowe jakości sonorystyczne będące wynikiem zarówno specyfiki brzmieniowej kwintetu akordeonowego jak i związków przyczynowo-skutkowych zachodzących pomiędzy poszczególnymi elementami muzycznymi przyczyniły się w dużym stopniu do wzbogacenia moich doświadczeń twórczych”<sup>2</sup>.

Na przykładzie twórczości Edwarda Bogusławskiego możemy zaobserwować dość niecodzienne zjawisko – kompozytor, który przez szereg lat nie widział możliwości włączenia akordeonu w sferę zainteresowań teraz, w krótkim czasie napisał 19 utworów na ten instrument. Wykaz kompozycji obejmuje zarówno utwory solowe, na jednorodny zespół kameralny, jak i koncert na akordeon solo z orkiestrą kameralną, orkiestrą akordeonową, chór z zespołem akordeonowym czy utwory na zespoły kameralne z udziałem akordeonu. Wszystkie utwory akordeonowe zostały napisane na zamówienie, co dobitnie świadczy o zainteresowaniu twórczością akordeonową Edwarda Bogusławskiego nie tylko w Polsce ale również poza granicami.

<sup>2</sup> Dz. cyt., s. 26–27.

### ***Trzy postludia na akordeon solo, 1980***

W 1980 roku Profesor skomponował swój pierwszy utwór na akordeon solo<sup>3</sup>, który zatytułował *Trzy postludia*. W tych krótkich i niezbyt trudnych miniaturach kompozytor – jak sam powiedział – zawarł najważniejsze elementy swojego warsztatu kompozytorskiego. Był jednak pewien drobny problem. Nie znając w pełni możliwości wykonawczych akordeonu, w swych miniaturach oparł się na fakturze fortepianowej. Przedstawione propozycje zmian, które dotyczyły w większości formy zapisu zostały przez Profesora zaakceptowane, a tym samym *Trzy postludia* stały się świetnym materiałem dydaktycznym dla uczniów szkół muzycznych II stopnia. Należy żałować iż przy stałym braku dobrej literatury dydaktycznej pozostały jedynie w formie manuskryptu. W rok później (1981) powstaje *Divertimento II na kwintet akordeonowy*. Utwór ten został dyktowany niżej podpisanemu.

### ***Divertimento II na kwintet akordeonowy, 1981***

Spośród powstałych kompozycji Edwarda Bogusławskiego przeznaczonych na akordeon, *Divertimento II* można z całą pewnością uznać za dzieło najbardziej reprezentatywne dla tego rodzaju twórczości. *Divertimento II na kwintet akordeonowy* jest utworem jednoczęściowym, jednak jego związek z XVIII-wieczną instrumentalną formą cykliczną jest bardzo wyraźny. Podobnie jak w pierwowzorze i tutaj można wyodrębnić kilka, kontrastujących pod względem formy, faktury czy ekspresji fragmentów o układzie:

A B C D E F G H A'

Utwór rozpoczyna się rozbudowanym wstępem. Można w nim wyodrębnić dwa elementy. Pierwszy tworzą krótkie, ostro zaakcentowane piony akordowe całego zespołu w dynamice *ffff* oparte na strukturach sekundowych. Pomiędzy powyższymi akordami poprowadzona jest myśl muzyczna usytuowana w najniższym rejestrze i realizowana przez akordeon basowy. Powierzenie tak rozbudowanego odcinka melodycznego akordeonowi basowemu jest w literaturze akordeonowej zjawiskiem dość rzadko spotykanym. Z drugiej strony należy przyznać, że takie usytuowanie „melodii” powoduje duże zainteresowanie utworem od pierwszych jego dźwięków, nie ze względu na nietypowość sytuacji, ale specyficzną, pełną napięcia i dramatyzmu aurę, jaką może stworzyć ten instrument.

<sup>3</sup> Profesor w kilku źródłach podał, że pierwszą kompozycją na akordeon było *Divertimento II*. Być może Profesor za datę powstania utworu przyjął przepisanie go „na czysto” z uwzględnieniem poprawek, a nie datę przekazania „brudnopisu” utworu Autorowi.

**DIVERTIMENTO II** Joachimowi Piechurze

na kwintet akordeonowy :: for accordion quintet [ca 12']

EDWARD BOGUSŁAWSKI  
(1981)

**Przykład 1.** Edward Bogusławski, *Divertimento II* na kwintet akordeonowy

Bardzo charakterystycznym i często wykorzystywanym elementem w kompozycjach akordeonowych Edwarda Bogusławskiego są triole szesnastkowe, występujące w różnej formie. Znajdujemy je prawie we wszystkich kompozycjach akordeonowych Bogusławskiego. Prowadzone nawet na dłuższym odcinku, nie mają charakteru kantyleny, są to raczej szybkie, kolorystyczne figuracje wprowadzające element niepokoju podkreślony częstymi zmianami dynamiki.

*Divertimento II* przez długi okres było w stałym repertuarze Śląskiego Kwintetu Akordeonowego. Utwór był prezentowany zarówno w Polsce jak i w Holandii, Francji, we Włoszech oraz na Ukrainie. Zespół wykonał go także w ramach Międzynarodowego Konkursu Akordeonowego w Castelfidardo (Włochy), wzbudzając duże zainteresowanie nie tylko publiczności ale i jurorów (Śląski Kwintet Akordeonowy otrzymał I nagrodę na ww. konkursie).

The image displays a musical score for an accordion, divided into four systems labeled I, II, III, and IV. Each system consists of two staves (treble and bass clef). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *mf*, *ff*, and *fff*. Performance instructions like *rit.*, *rit. molto*, and *rit. molto* are placed above the staves. The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The music features complex rhythmic patterns and melodic lines, characteristic of Edward Bogusławski's style.

Przykład 2. Edward Bogusławski, *Divertimento II*, s. 16

### *Divertimento III* na skrzypce, wiolonczelę i akordeon, 1986

Obok licznie powstałych kompozycji na akordeon solo czy zespół akordeonowy, kompozytorzy w poszukiwaniu nowych form brzmieniowych coraz częściej zestawiają akordeon z innymi, czasami rzadko spotykanymi – jak np. klarinet basowy – instrumentami. Również prof. Edward Bogusławski uznał, że tego typu tendencje mogą przynieść bardzo interesujące efekty. W ten sposób powstaje *Divertimento III* na akordeon, skrzypce i wiolonczelę. Utwór został napisany dla znanej akordeonistki – Elsbeth Moser. *Divertimento III* jest utworem jednoczęściowym. Materiał dźwiękowy obraca się w kręgu tych samych doświadczeń co w poprzednich utworach, kompozytor uczynił tutaj jednak pewien ukłon w kierunku tradycji określając centrum tonalne. Jest nim dźwięk „d” podkreślony we wstępie kilkakrotnie w partii akordeonu. Również sekwencje partii skrzypiec i wiolonczeli, mające charakter kadencji solowych, oscylują wokół tego dźwięku. Po „zaprezentowaniu” poszczególnych instrumentów oraz fragmencie prowadzonym na zasadzie quasi dialogu między skrzypcami i wiolonczelą, kompozytor zestawia wszystkie instrumenty razem, wykorzystując pewne struktury i motywikę z kadencji. W przeciwieństwie do innych utworów, partia akordeonu jest tutaj oparta w przeważającej większości na fakturze homofonicznej o charakterze chorałowym.



Należy podkreślić że polskiego nagrania archiwalnego dokonano w 1989 r. w studio Polskiego Radia w Katowicach a wykonawcami byli: Barbara Stuhr – skrzypce, Bernard Polok – wiolonczela oraz Marek Andrysek – akordeon.

Przykład 3. Edward Bogusławski, *Divertimento III*

### *Musica per Ensemble d'Accord, 1989*

W roku 1987 Katedra Akordeonu Akademii Muzycznej w Katowicach zorganizowała I Międzynarodowy Festiwal Muzyki Akordeonowej. W ramach Festiwalu obok sesji naukowej odbywały się koncerty, w czasie których prezentowali się soliści i zespoły kameralne, m.in. holenderski zespół akordeonowy „Ensemble d'Accord”. W trakcie rozmów wstępnych, kompozytor i kierownik artystyczny zespołu – Bernard van Beurden zaproponował prof. Edwardowi Bogu-

sławskiemu skomponowanie dwóch utworów dla tego zespołu. W akordeonowej literaturze kameralnej obserwuje się zdecydowany brak krótkich, pisanych współczesnym językiem muzycznym utworów o charakterze popisowym. Wychodząc naprzeciw prośbie van Beurdena, Bogusławski skomponował jednocześnie utwór przeznaczony na orkiestrę akordeonową (podwójna obsada kwintetu) pt. *Musica*. W utworze tym, eksponując element wirtuozerii, kompozytor stawia przed muzykami duże wymagania natury technicznej jak i w zakresie precyzji wykonawstwa zespołowego.

### *Polskie melodie ludowe, 1989*

*Polskie melodie ludowe* to utwór na czterogłosowy chór mieszany, zespół akordeonowy i perkusję. Składa się z trzech części:

- |              |                                   |
|--------------|-----------------------------------|
| I Inwokacja  | Czemu-żeś się fijołecku leśny     |
| II Kołysanka | Kołys mi się kołys kolybeńko sama |
| III Finał    | Jadę koło karczmy                 |

The image shows a page of a musical score. At the top, there are vocal lines with lyrics in Polish. Below the lyrics, there are several staves of music. The first part of the score includes vocal lines and an accordion accompaniment. A rehearsal mark '50' is placed in a box on one of the staves. The score continues with more vocal and instrumental parts, including a section labeled 'MAE.' and another with Roman numerals 'I', 'II', 'III', and 'IV'.

Przykład 4. Edward Bogusławski, *Polskie melodie ludowe*

Kompozytor nie po raz pierwszy sięgnął do bogatego arsenału polskiej pieśni ludowej opracowując ją artystycznie. W *Polskich melodiach ludowych* dąży do zachowania ludowego charakteru poprzez cytowanie oryginalnego zapisu pieśni oraz stosowania akordyki kwartowo-kwintowej, charakterystycznej dla tego gatunku muzyki. Równocześnie nie rezygnuje z doświadczeń współczesnego języka muzycznego, przenosząc je na płaszczyznę zespołu akordeonowego. Partia zespołu nie ma charakteru akompaniamentu; jest potraktowana przez kompozytora równorzędnie, a nawet – jak ma to miejsce w bardzo żywym, rytmicznym *Finale* – odgrywa rolę pierwszoplanową

Prawykonanie utworów *Musica per Ensemble d'Accord* a także *Polskie melodie ludowe* miało miejsce podczas odbywającego się w Amsterdamie Międzynarodowego Tygodnia Akordeonu (kwiecień, 1990).

### ***Continuo na kwintet akordeonowy, 1987***

Utwór powstał w 1987 roku z myślą o Warszawskim Kwintecie Akordeonowym. Ma budowę czteroczęściową: *Introdusioni* – *Scherzando* – *Arioso* – *Finale*. W przeciwieństwie do *Divertimento II*, prawie cała partytura mieści się w konwencjonalnym zapisie metrycznym. O ile *Scherzando* i *Finale* mają charakter motoryczny, osiągnięty poprzez wprowadzenie wielokrotnych powtórzeń pewnych struktur interwałowych, to w *Arioso* możemy mówić o niemal kantylenowym rozwoju linii melodycznej, nie wykazującej jednak większych analogii z dawnym traktowaniem melodyki. Charakterystyczną cechą jest struktura linii melodycznej bazująca w przeważającej części na interwałach małej i wielkiej sekundy. Wprowadzenie dla kontrastu większych odległości interwałowych jak oktawa, septyma i nona ma na celu spotęgowanie ładunku emocjonalnego

### ***Capriccioso na akordeon solo, 1985***

W 1985 r. powstaje kolejna miniatura solowa, dedykowana tym razem prof. Włodzimierzowi Lechowi Puchnowskiemu. Jest to utwór jednoczęściowy, zróżnicowany pod względem języka muzycznego, agogiki jak i ekspresji. Jak pisze w swej pracy Adam Kopyto<sup>4</sup>: „kompozytor przeciwstawia w nim fragmentom błyskotliwym, wirtuozowskim, części wolne. Materiał dźwiękowy w ukształtowaniu struktur linearnych wykorzystuje przede wszystkim skalę dwunastodźwiękową. Mamy tu do czynienia z wyraźnym, ale zmieniającym się centrum tonalnym, opartym początkowo na dźwięku D, a później na A, C, G. Obok skali dwunastodźwiękowej kompozytor stosuje również szeregi całotonowe – najpierw tylko „nieśmiało” w strukturach wertykalnych, potem też jako szybkie przebiegi melodyczne”.

<sup>4</sup> A. Kopyto, *Język dźwiękowy Edwarda Bogusławskiego, Krzysztofa Olczaka i Bogdana Dowłasza w wybranych utworach na akordeon solo*, Wydział Kompozycji Teorii i Edukacji Muzycznej Akademii Muzycznej w Katowicach, praca magisterska napisana pod kierunkiem prof. Joachima Pichury, 2002.



Przykład 5. Edward Bogusławski, *Capriccioso*, s. 5, system IV

Struktury linearne stosowane przez kompozytora w omawianym utworze, to najczęściej krótkie, dwudźwiękowe motywy oddzielone od siebie pauzami i oparte na interwale oktawy.



Przykład 6. Edward Bogusławski, *Capriccioso*, s. I, system I/II

Istotną rolę w akordeonowej twórczości Edwarda Bogusławskiego odgrywa dynamika. Nie tylko w *Capriccioso*, ale w większości utworów bardzo dokładnie określone są zmiany dynamiki, co potwierdza wypowiedź kompozytora o dążeniu do wykorzystania bogactwa możliwości dynamicznych akordeonu. Jak można zauważyć na bardzo krótkich odcinkach natężenie dźwięku wzrasta od *pp* do *mf*, a nawet do *f* podkreślając wzrost napięcia związany z wznoszącym kierunkiem linii melodycznej lub odwrotnie. W niektórych utworach można by powiedzieć, że kompozytor w swoisty sposób wręcz bawi się dynamiką. Osiągane w ten sposób zmiany nastroju i napięć energetycznych są dodatkowo eksponowane poprzez stosowanie różnej rejestracji, a tym samym zmianę kolorystyki danego fragmentu.

**Przykład 7.** Edward Bogusławski, *Capriccioso*, s. 5

Jak już wcześniej wspomniano, *Capriccioso per acordeono* powstało z inspiracji prof. Włodzimierza Lecha Puchnowskiego, który wprowadził go do regulaminu – jako utwór obowiązkowy – Międzynarodowego Konkursu Akordeonowego C.I.A. w Białymstoku (1986). Utwór obowiązkowy to swoiste studium umiejętności wykonawcy, dlatego zapewne prof. Edward Bogusławski kilkakrotnie wypowiadając się na temat *Capriccioso* mówił, że „(...) jego zamierzeniem jest nadanie kompozycji swoistego charakteru koncertowego”<sup>5</sup>. Koncertowe, czy wręcz wirtuozowskie cechy utworu przejawiają się przede wszystkim w szybkich figuracjach, a „charakter koncertowy” to również połączenie cech wirtuozowskich – ukazujących biegłość, technikę wykonawcy – z takimi, które koncentrują uwagę słuchacza. Ten właśnie koncertowy charakter tłumaczy zmienność, różnorodność, kontrasty – widoczne zarówno w łączeniu struktur interwałowych linearnych i wertykalnych, ale też w warstwie rytmicznej, dynamicznej, agogicznej i kolorystycznej.

<sup>5</sup> E. Bogusławski, dz. cyt., s. 27.

**Continuo II, 1988**

*Continuo II* na akordeon solo powstało na zamówienie Krzysztofa Milczanowskiego. Można zauważyć, że kompozytor coraz pewniej operuje akordeonem jako instrumentem solowym. Utwór ten jest znacznie bogatszy w warstwie wyrazowej jak również stosowanych środków, aniżeli *Trzy postludia* czy *Capriccioso*. *Continuo II* wymaga od wykonawcy dużej wrażliwości, umiejętności kształtowania napięć muzycznych, a także dużej biegłości palcowej.

**Koncert na akordeon perkusję i instrumenty smyczkowe, 1985**

The image shows a page of a musical score, page 85, for a concerto. The score is for an accordion, percussion, and strings. The accordion part is marked with a tempo of 'Jaca. 120-130' and a fingering '5'. The percussion part includes a timpani part marked 'timp.' and an accordion part marked 'acc.'. The string parts are for Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. The score includes various musical notations such as dynamics (acc., mf), articulation (accents), and phrasing slurs.

Przykład 8. Edward Bogusławski, *Koncert na akordeon, perkusję i instrumenty smyczkowe*

Napisany w 1985 r. *Koncert na akordeon, smyczki i perkusję* jest utworem jednoczęściowym, w którym kompozytor kontynuuje doświadczenia w zakresie języka dźwiękowego opartego na 12-dźwiękowej skali chromatycznej, kładąc nacisk na eksponowanie wybranych struktur interwałowych mało i wielkosekundowych. Prawie w całym utworze akordeon traktowany jest pierwszoplanowo, natomiast orkiestra lub jej poszczególne instrumenty są niejako tłem kolorystycznym. Partia akordeonu wyraża tendencję w kierunku rezygnacji z bogatego, wielodźwiękowego arsenału brzmieniowego instrumentu. Stawia to przed wykonawcą nieco odmienne niż tradycyjne, wymagania natury technicznej. W utworze zostaje zachowana pewna równowaga pomiędzy fragmentami ujętymi w system metryczny z napisanymi *ad libitum* w sensie czasu. To ostatnie dotyczy zwłaszcza akordeonu, co daje soliście dużą swobodę w kształtowaniu napięć muzycznych. Na szczególne podkreślenie zasługuje umiejętne prowadzenie obu planów muzycznych: partii solowej i orkiestrowej. W wyniku odpowiedniego zestawienia instrumentów, a także konstruowania linii melodycznej, akordeon – z trudem przebijający się przez zespół orkiestrowy – w tym przypadku jest dobrze słyszalny.

### **Miniatury na akordeon, 1993, zeszyt I i II**

Edward Bogusławski bardzo rzadko zwraca się w swej twórczości do problematyki dydaktycznej, zdecydowaną większość Jego kompozycji stanowią utwory koncertowe, przeznaczone do wykonania estradowego. Powstałe w roku 1993 miniatury są doskonałym materiałem dydaktycznym dla młodych adeptów gry na akordeonie. Głównym problemem wykonawczym jest rytm, a mówiąc bardziej precyzyjnie polirytmia i polimetria.

The image displays two systems of musical notation for an accordion. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The notation includes various note values, rests, and slurs. Dynamic markings such as *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte) are placed below the staves. The first system shows a sequence of notes in the bass clef followed by a melodic line in the treble clef. The second system continues this pattern with more complex rhythmic and melodic structures.

**Przykład 9.** Edward Bogusławski, *Etiuda (Miniatury na akordeon, z. I)*

**Przykład 10.** Edward Bogusławski – *Preludium (Miniatury na akordeon, z. I)*

**Przykład 11.** Edward Bogusławski, *Toccatina (Miniatury na akordeon, z. I)*

W latach 1998–1999 powstały jeszcze dwie większe formy muzyczne z udziałem akordeonu. Utwór pierwszy skomponowany w roku 1998, zatytułowany *Pieśni Safony*, przeznaczony jest na żeński głos recytujący, dwa akordeony i grupę instrumentów perkusyjnych. Cechy wyrazowo-treściowe tekstu poetyckiego miały dość istotny wpływ na wybór poszczególnych instrumentów i sposób ich wykorzystania. I tak na przykład dwa akordeony ustawione są przestrzennie, celem uzyskania efektu przenikania się delikatnej tkanki dźwiękowej. Nie pełnią tu roli wiodącej w rozwoju faktury utworu. Mają natomiast ważne znaczenie w procesie emanacji elementu harmonicznokolorystycznego wzbogaconego dodatkowo instrumentami perkusyjnymi. Prawykonanie tego utworu odbyło się w Krakowie w ramach cyklu koncertów okolicznościowych „Kraków 2000”, zorganizowanych przez krakowską Akademię Muzyczną.



The image shows a musical score for the piece "Staccato" by Edward Bogusławski. It consists of eight systems of two staves each (treble and bass clef). The music is characterized by complex rhythmic patterns, including many triplets and sixteenth-note runs. The tempo is marked "Allegro 90-100". There are various dynamic markings such as "p", "f", and "mf". The score is written in a key with one flat (B-flat major or D minor).

**Przykład 12.** Edward Bogusławski, *Staccato* (Miniatury na akordeon, z. II)

Drugi utwór to powstałe w 1999 roku *Impromptu II A* na kwartet smyczkowy i akordeon dedykowany Markowi Andryskowi.

Adam Kopyto w swojej pracy magisterskiej pt. *Język dźwiękowy Edwarda Bogusławskiego, Krzysztofa Olczaka i Bogdana Dowłasza w wybranych utworach na akordeon solo* napisał: „(...) brak natomiast zarówno w *Capriccioso*, jak i *Studi per fisharmonica* eksperymentów, przykładów nietypowych sposobów posługiwania się instrumentem. Trudno ocenić w jakim stopniu sięgnięcie po akordeon przez kompozytora, który ma w pełni ukształtowany warsztat muzyczny może wpłynąć na kształt jego języka dźwiękowego. Myślę jednak, że Edward Bogusławski nie zrezygnował w omawianych przeze mnie utworach z własnych rozwiązań i wzbogacił nie tyle własny język o elementy typowe dla akordeonu, ile literaturę akordeonową o kolejne oryginalne dzieła (...)”<sup>6</sup>. Odpowiedź na powyższe stwierdzenie znajdujemy w referacie prof. Edwarda Bogusławskiego

<sup>6</sup> A. Kopyto, dz. cyt.

wyłoszonym w ramach Sesji Naukowej *Akordeon u progu XXI wieku* (Częstochowa, 2002):

(...) chciałbym wyrazić swój stosunek do częstego, mało interesującego dla mnie zjawiska stosowania przez niektórych kompozytorów bardzo szerokiego wachlarza środków dźwiękowych z przewagą np. efektów perkusyjnych, tremolanda, klasterów, glissand, niekontrolowanej aleatoryki itp. Środki te często wykorzystywane są w nadmiarze, a co w tym przypadku najistotniejsze, bez wyczuwalnego związku z pojawiającymi się w utworze tradycyjnymi elementami dźwiękowymi, których charakter podkreśla dodatkowo konwencjonalna faktura i rejestracja. Ten brak selektywności w zakresie tworzywa dźwiękowego, w myśl zasady – im więcej środków tym bogatszy obraz dźwiękowy, a tym samym i wyrazowy utworu, wydaje się szczególnie niekorzystny w przypadku właśnie akordeonu, z uwagi na jego specyfikę brzmienia, wydaje mi się, że preferowanie podobnych założeń materiałowych nie sprzyja procesowi szerszego zainteresowania twórczością akordeonową wśród odbiorców, a chyba także i kompozytorów”.

Tę, jakże głęboką sentencję wyrażoną przez znakomitego kompozytora – prof. Edwarda Bogusławskiego powinniśmy mieć zawsze na uwadze.