

Anna Stachura-Bogusławska

Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna 6, 91-126

2011

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.

Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA
AJD Częstochowa

Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Wśród polskich historiografów muzycznych panuje zgoda co do tego, iż nowa tendencja która pojawiła się w muzyce w II połowie XX w., a mianowicie aleatoryzm, „zrodził się jako swoiste antidotum na hiperserialistyczne, nadmierne technicystyczne podejście do kompozycji muzycznej, zyskującej w rezultacie zbyt wysoki stopień komplikacji” (tego rodzaju pogląd wyrażają np. Bogusław Schäffer¹, Krzysztof Baculewski² i Violetta Przech, która jest autorką cytowanego zdania³). Rzecz jasna, powyższa interpretacja odnosi się do rzeczywistości twórczości zachodnioeuropejskiej. W tym sensie ma ścisłe odniesienie do twierdzeń obserwatorów zachodnich, dawniejszych i współczesnych, z tym że obecnie postrzegają oni „hiperserializm” nie tylko jako ostateczną konsekwencję zapoczątkowanego przez dodekafonistów prymatu myślenia konstrukcjonistycznego, ale również interpretują ową tendencję w kategoriach socjologicznych, jako specyficzny produkt „systemu festiwalowego”, konkretnie – produkt darmstadtzki⁴. W muzyce polskiej nie tylko nie zaistniał „hiperserializm”, ale nawet nie pojawiło się zbyt wiele śladów zainteresowania serializmem „klasycznym”, tj. twórczością Weberna. Dodać należy, że wyjazdy do Darmstadt, jak również na festiwale Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej (gdzie prezentowano twórczość „ekstremistów”), były w PRL rzadkością, a kompozytorom pozostawało nadal zapoznawanie się z najnowszymi propozycjami twórców spoza żelaznej kurtyny podczas koncertów „Warszawskiej Jesieni”, na

¹ B. Schäffer, *Nowa muzyka*, PWM, Kraków 1958, s. 242.

² K. Baculewski, *Współczesność. Część 1: 1939–1974*, [w:] *Historia muzyki polskiej*, t. 7, red. S. Sutkowski, Sutkowski Edition, Warszawa 1996, s. 292.

³ V. Przech, *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985. Nowatorskie kierunki i techniki*, Wydawnictwo AM w Bydgoszczy, Bydgoszcz 2004, s. 147.

⁴ Zob. np.: C.S. Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurf einer Musik des 21. Jahrhunderts. Eine Streitschrift*, Bärenreiter, Kassel – Basel 1998, s. 20.

podstawie audycji radiowych, a w końcu „z drugiej ręki” – poprzez lekturę tekstów o nowej muzyce (zapotrzebowaniu na tego rodzaju lekturę postanowiło sprostać m.in. założone przez Michała Bristigera wydawnictwo „Res Facta”).

Na gruncie muzyki polskiej wdrażanie koncepcji formy otwartej stanowiło rozwinięcie aleatoryzmu stosowanego poprzednio w jego wersji rytmicznej, polegającej na „polichronicznej regulacji czasu”⁵. Traktowane było przez kompozytorów jako wejście w świat „prawdziwej”, radykalnej awangardy, rozciągającej przed twórcą perspektywę odejścia od tradycyjnego myślenia formą jako koherentną narracją, a tym samym możliwość wyjścia poza konwencję „szkoły polskiej”, uwikłaną w coraz wyraźniejsze, ewidentne dla słuchaczy i krytyków konteksty tradycjonalistyczne.

Violetta Przech usystematyzowała w swojej pracy *Polska twórczość na fortepian solo 1956–1985* dwojakie podejście polskich kompozytorów lat 70. do propozycji aleatoryzmu, twierdząc, iż interesował on twórców z uwagi na to, że była to „tendencja ukazująca indeterminizm jako kategorię kompozytorską przede wszystkim pragmatyczną, podporządkowaną technologicznej warstwie dzieła”, oraz „koncepcja o proveniencji amerykańskiej, znacznie bardziej wchodząca w sferę filozofii sztuki”⁶. Za najbardziej typową dla „szkoły polskiej” uznano pierwszą wersję, reprezentowaną przede wszystkim przez Witolda Lutosławskiego, autora koncepcji „aleatoryzmu kontrolowanego”. Jeśli chodzi o amerykański nurt aleatoryzmu, firmowany nazwiskiem Cage’a (oraz jego odnogę darmstadtzką, związaną z osobą Karlheinz Stockhausena), był on dla Polaków zjawiskiem obcym. Jedynie nieliczni kompozytorzy, np. Witold Szalonek, deklaruowali skłonność otwarcia się na inspiracje filozofią i duchowością Dalekiego Wschodu, tak istotną dla myśli Cage’a i Stockhausena. Nawet ci spośród rodzimych twórców, którzy poważnie zainteresowali się istotnie nowatorską ideą formy otwartej, podchodzili do niej z bagażem tradycyjnych przeświadczeń dotyczących granic pojęcia dzieła muzycznego. W 1972 roku z jedynym swym utworem reprezentującym poliwersyjną odmianę aleatoryzmu wystąpił Witold Lutosławski (były to *Preludia i fuga na 13 instrumentów smyczkowych*). Bardzo charakterystycznie zidentyfikował podejście Lutosławskiego do poliwersyjności Adrian Thomas, opisując *Preludia i fugę* jako „ciąg indywidualnie zaprojektowanych szkiców kompozytorskich, które w końcu podlegają sortowaniu i ujęciu

⁵ K. Baculewski, *Współczesność...*, s. 292.

⁶ V. Przech, *Polska twórczość na fortepian...*, s. 147; Dość swobodną definicję autorki wypada zrelacjonować do słownikowego ujęcia Christopa von Blumenrödera, który ustalił dwa podstawowe pojęcia formy otwartej (do której odnosi się Przech): w wersji Stockhausenowskiej jako „dzieła o bezkierunkowym, nieograniczonym przebiegu muzycznym” („Werk mit ziellosen, unabgeschlossenen Musikalischen Verlauf”) oraz w wersji powszechnie stosowanej – „dzieła o zmiennej postaci zewnętrznej” („Werk mit Veränderlicher äusser Gestalt”); Ch. von Blumenröder, *Offene Form*, [w:] *Terminologie der Musik in 20. Jahrhunderten*, hrg. H.H. Eggebrecht, Franz Steiner Verlag, Stuttgart 1995, s. 324.

w całość”⁷. *Preludia i fuga* są jedynym przykładem zainteresowania się Lutosławskiego formą mobilną. Więcej eksperymentów w omawianej dziedzinie wykonali Bogusław Schäffer (*Studium poliwersjonalne, Konfiguracje, Kompozycja swobodna*) i Kazimierz Serocki (*A piacere, Ad libitum*).

Zainteresowanie Edwarda Bogusławskiego (1940–2003) formą otwartą miało inne źródło niż w przypadku poprzednio wymienionych kompozytorów, deklarujących podatność na inspiracje muzyką Stockhausena, Bouleza czy Cage’a, chociaż – tak jak w przypadku rówieśników – spowodowało znaczący skok stylistyczny, niemalże „przełom” w twórczości. Jego przyczyną były doświadczenia wiedeńskie – pobyt na stypendium w 1967 roku, podczas którego studiował kompozytor u Romana Haubenstocka-Ramatiego, a ponadto miał możliwość zapoznania się z kilkudziesięcioma współczesnymi partyturami, wydanymi w Universal Edition, gdzie pracował Haubenstock-Ramati.

Ideę formy otwartej przejął Bogusławski właśnie od Romana Haubenstocka-Ramatiego. Drugim źródłem inspiracji formą otwartą była muzyka Lutosławskiego. Komentarz Bogusławskiego na temat przyczyn zainteresowania się formą otwartą potwierdza hipotezę, że zawarte w niej możliwości zostały potraktowane przez niego, tak jak i przez innych kompozytorów polskich, jako zachęta do uwolnienia się z kręgu konwencji „szkoły polskiej”, która nawet po „nawróceniu” na sonoryzm pozostała konwencją silnie uwikłaną w tradycję. Mówił Bogusławski: „Pozwoliła mi [forma otwarta – przyp. ASB] uwolnić się od pewnego tradycyjnego rozumienia konstrukcji utworu. Inaczej też traktuję teraz czas w muzyce, poświęcam go często kontemplacji dźwięku”⁸.

Szereg solowych i kameralnych utworów Bogusławskiego wykorzystujących wybrane propozycje aleatoryzmu otwierają dwa dzieła, powstałe jeszcze w 1968 roku: *Wersje na zespół instrumentów* (flet, fagot, trąbkę, puzon, skrzypce i kontrabas) oraz *Per pianoforte*. Oba dzieła, choć w różny sposób, wykazują fascynację muzyką Haubenstocka-Ramatiego. Kameralne *Wersje* stanowią bezsprzeczny przykład inspiracji zapisem mobilnych form stosowanym przez Haubenstocka w takich dziełach, jak m.in.: *Mobile for Shakespeare* oraz *Credentials or Think, think Lucky*⁹. *Wersje* to jedyny utwór w dorobku Bogusławskiego wykorzystujący charakterystyczny Haubenstockowski zapis typu „szachownicy”. Kompozycja potraktowana została jako eksperyment, który *nota bene* nie zyskał uznania u młodego twórcy. Być może zbyt podobieństwo zapisu pomiędzy dziełami obu kompozytorów lub też nie do końca zadowalający brzmieniowy

⁷ A. Thomas, *Polish Music Since Szymanowski*, Cambridge University Press, Cambridge 2005, s. 143.

⁸ E. Wybraniec, E. Bogusławski, *Z dala od tradycyjnej formy*, „Trybuna Robotnicza” 7–9 IX 1979, s. 7 (rozmowa E. Wybraniec z E. Bogusławskim).

⁹ Obie partytury Bogusławski przywiózł z Wiednia, gdzie w 1967 roku przebywał na stypendium Ministra Kultury i Sztuki. Na stronie tytułowej partytury *Credentials* widnieje nawet dedykacja Haubenstocka-Ramatiego dla młodego twórcy: „Edwardowi Bogusławskiemu z przyjaźnią i życzeniami dobrej pracy na przyszłość. Wiedeń 12 XII 1967”.

rezultat całości, zdecydował o usunięciu przez Bogusławskiego *Wersji* z oficjalnego katalogu własnych kompozycji¹⁰.

Niezaprzeczalnie większą wagę miało *Per pianoforte*. Wyzaczyło ono linię poszukiwań Bogusławskiego w dziedzinie formy otwartej na kolejne lata. W komentarzu zamieszczonym w książce programowej Poznańskiej Wiosny Muzycznej, na której utwór prawykonano, Bogusławski tak scharakteryzował ideę dzieła: „*Per pianoforte* powstało w 1968 roku. W utworze tym po raz pierwszy posłużyłem się tzw. formą otwartą, dając wykonawcy możliwość dowolnego układu całości z sześciu¹¹ zamkniętych segmentów kolorystyczno-dźwiękowych, o ściśle ustalonych strukturach interwałowych [...]”¹². Zastosowany w *Per pianoforte* zakres aleatoryki – zawężony jedynie do sfery montażu formy – wpisywał muzykę Bogusławskiego w pierwszą z dwóch przyjmujących się wówczas w Polsce wersji aleatoryzmu – pragmatyczną (według nomenklatury Przech). Wpływ Haubenstein-Ramatiego w *Per pianoforte* nie jest tak oczywisty, jak w przypadku *Wersji*. Podobieństwo do jednego z wcześniejszych dzieł Haubenstein-Ramatiego – *Klavierstücke I*¹³ – tkwi w sposobie *quasi*-punktualistycznej organizacji faktury w ramach wybranych struktur brzmieniowych, wykorzystujących tradycyjne możliwości fortepianu. Ogólne zasady konstrukcji utworów są jednak całkowicie różne. W odróżnieniu od dopuszczającego element indeterminizmu *Per pianoforte*, kompozycja fortepianowa Haubenstein-Ramatiego, złożona z pięciu osobnych miniatur zapisanych w sposób ścisły (zgodnie z definicją kompozytora: „jednoznaczny”), należy do kategorii „stabilnych form zamkniętych”¹⁴, w któ-

¹⁰ Kompozytor wspominał o ogólnie krytycznym stosunku do swoich prac w artykule: „[...] mój stosunek do własnej twórczości ma w dużym stopniu charakter krytyczny, o czym może świadczyć fakt wycofania niektórych tytułów ze spisu moich utworów, mimo iż niektóre z nich spotykały się z życzliwym przyjęciem zarówno ze strony profesjonalnej krytyki, jak i publiczności” (E. Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach twórczych*, „Prace naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie. Seria: Edukacja Artystyczna w Zakresie Sztuki Muzycznej”, z. 1: *Akordeon u progu XXI wieku*, red. J. Pichura, Wydawnictwo AJD w Częstochowie, Częstochowa 2003, s. 26); Informacja na temat wycofania dzieła z katalogu wykonanych pochodzi z listu Leszka Polonego do kompozytora z dnia 11 I 1993.

¹¹ W komentarzu do utworu widniejącym w wydaniu niemieckim *Per pianoforte*, zrealizowanym w 1971 roku przez Ars Viva Verlag, Meinz, mowa jest o trzech – zamiast sześciu – kolorystyczno-dźwiękowych segmentach utworu. Jest to prawdopodobnie niedopatrzenie tłumacza noty.

¹² E. Bogusławski, *Per pianoforte*, [w:] *XV Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej „Poznańska Wiosna”*, Poznań 1975, s. 41.

¹³ Partyturę tego dzieła posiadał w swej bibliotece także Bogusławski.

¹⁴ W *Klavierstücke I* idea mobilu ingeruje – jak określa Kowalska-Zajac – „w sam proces komponowania” (s. 63). Kompozytor w ostatnim ogniwie wykorzystał materiał z miniatury drugiej, w zmienionej kolejności pojawiania się poszczególnych struktur (1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, 16, 14, 12, 10, 8, 6, 4, 2). Por. E. Kowalska-Zajac, *Oblicza awangardy. Roman Haubenstein-Ramati*, AM, Łódź 2000, s. 63.

rych wykonawca w żaden sposób nie wpływa na dobór kolejności następujących po sobie muzycznych zdarzeń.

Odmienny jest także sposób spożytkowania webernowskiego punktualizmu w konstrukcji dźwiękowej obu dzieł. *Klavierstücke* Haubenstocka cechuje konsekwentna organizacja serialna (Violetta Przech wymienia takie komponenty tej organizacji, jak: permanentna wariacyjność organizacji ruchu i wysokości, skłonność do serializacji dynamiki oraz dyspersję materiału w polu dźwiękowym instrumentu, wyzwalamą punktualistyczny idiom brzmieniowy¹⁵). W *Per pianoforte* Bogusławski nie stosuje ścisłej organizacji materii dźwiękowej; jest ona oparta na swobodnie dysponowanej dwunastotonowości. Także kształtowanie linii dynamicznej pozostawił kompozytor wykonawcy (sporadycznie zaznaczając efekty crescendo i diminuenda), uzależniając jego decyzje od indywidualnej koncepcji utworu, co zostało zadeklarowane w nocie odautorskiej uzupełniającej partyturę.

Bogusławski operuje strukturami dźwiękowymi wywodzącymi się z trzech pomysłów brzmieniowych. Buduje je z pojedynczych dźwięków, współbrzmień lub kilkadziesiąt komórek zagęszczanych lub rozrzedzanych w warstwie rytmicznej, dodatkowo izolowanych pauzami. Owe szybkie przebiegi dają wrażenie przestrzenności poprzez operowanie w przebiegu wielkimi skokami, rozmieszczanie poszczególnych brzmień w skrajnych rejestrach instrumentu oraz nakładanie ich na siebie w różnych oktavach. Poprzez taki sposób konstruowania przebiegu muzyka, jak to stwierdziła Violetta Przech, „zostaje pozbawiona pierwiastka kontynuacji w znaczeniu tradycyjnym i właściwej jej kierunkowości toku muzycznego, regulowanego energetyką kulminacji i odprężen”¹⁶.

Jak informował odautorski komentarz, wysokości wszystkich dźwięków zostały w *Per pianoforte* ściśle określone i zapisane (wyjątek stanowią dźwięki repetowane, oznaczone przez kompozytora pionowymi kreskami). Większa swoboda dotyczy długości trwania pojedynczych dźwięków i większych komórek brzmieniowych. Determinanty czasowe poszczególnych elementów muzycznych wyznaczył kompozytor przy pomocy orientacyjnego zapisu, symbolizującego krótkie lub długie wartości rytmiczne oraz stopniowe przyspieszanie i zwalnianie. Użył on tradycyjnej notacji pauz obok zapisu czasowego wyznaczonego w sekundach.



Przykład 1. E. Bogusławski, *Per pianoforte*, fragment

¹⁵ Zob. V. Przech, *Polska twórczość...*, s. 86.

¹⁶ Tamże, s. 210–211.

Na przestrzeni dzieła Bogusławski operuje kilkoma nadrzędnymi pomysłami brzmieniowo-kolorystycznymi i ich transformacjami, które rozkłada w sposób charakterystyczny w kolejnych segmentach (m.in. opozycja rejestrów, zestawianie szybkich przebiegów z długimi wybrzmieniami, zderzanie wielodźwiękowych klasterów z pojedynczymi dźwiękami). Ze względu na wyeksplikowane w nocie do utworu dążenie do uzyskania kontrastu pomiędzy segmentami, każdy z pomysłów otrzymuje w konkretnym segmencie pewne cechy odrębne. Nadrzędne pomysły brzmieniowe to:

- długo wybrzmiewający (czas trwania określony przez kompozytora bądź pozostawiony decyzji wykonawcy) statyczny wielodźwięk (od dwóch do dziewięciu dźwięków), często osiągający brzmienie klasterowe, złożony najczęściej z nałożonych na siebie kolejnych półtonów,
- dynamiczna kilku- bądź kilkunastodźwiękowa *quasi*-punktualistyczna figura (często o charakterze wirtuozowskim), o jak najszybszym bądź zmiennym tempie wykonywania (jedynie przez kompozytora sugerowanym). Mogą ją tworzyć albo pojedyncze dźwięki (często stanowiące wycinek skali chromatycznej) albo kombinacja dwudźwięków (najczęściej wykorzystywane interwały: sekunda mała, sekunda wielka, septyma mała, nona mała, nona wielka), rozszczepionych w często odległych rejestrach fortepianu,
- pomysł brzmieniowy „pośredni”, będący syntezą dwóch pomysłów powyższych: figura kilkadźwiękowa (najczęściej dźwięki pojedyncze bądź interwały nadrzędne), której poszczególne dźwięki są wydłużane bądź przytrzymywane według decyzji wykonawcy, jednakże nie tak długo jak w przypadku klasterowych współbrzmień.

Prawykonanie *Per pianoforte* w interpretacji Kazimierza Morskiego miało miejsce 11 grudnia 1968 roku w Zabrze. Następnie utwór był wykonywany w innych miastach Polski i za granicą, zarówno przez Kazimierza Morskiego, jak i innych pianistów.

Kolejne dzieła solowe wykorzystujące elementy aleatoryzmu to: *Five Pictures for flute solo* (1970), *4+1 per clavicordo* (1974), *Preludio e cadenza per arpa solo* (1977) oraz *Preludi e cadenza per violino solo* (1979).

Kompozycja *Five Pictures for flute solo*, napisana dla Angeliki-Reginy Sweekhorst i jej dedykowana, prawykonana została w kwietniu 1971 roku w Kolonii. W lutym 1973 roku kompozycja miała swoje pierwsze wykonanie krajowe – w Katowicach na koncercie w ramach cyklu koncertowego organizowanego przez tamtejszą Państwową Wyższą Szkołę Muzyczną „Silesia Cantat” z okazji Roku Nauki Polskiej. Wykonawcą był Marian Katarzyński.

Five Pictures for flute solo to pięć samodzielnych obrazów. Bogusławski nie zaznaczył utworu początkowego ani końcowego. W objaśnieniach dołączonych do wydania (PWM, 1977) umieścił informację, że: „konceptję formalną kompozycji układa wykonawca, realizując w dowolnej kolejności poszczególne utwory”. Tak więc – podobnie jak w przypadku *Per pianoforte* – integracja trwają-

cego ok. 6 minut dzieła w formalną całość jest powierzona interpretatorowi. Istotna różnica pomiędzy obydwoma utworami dotyczy organizacji materiału brzmieniowego wewnątrz poszczególnych obrazów. W kompozycji fortepianowej wpływ wykonawcy na ostateczny jej kształt ograniczał się zaledwie do wyboru kolejności zamkniętych w ramy segmentów, wewnątrz których nie mógł on dokonywać zamian bądź opuszczeń. W *Five Pictures* Bogusławski dopuścił już wielowersyjność wynikającą z wyboru kolejności następstw poszczególnych sekwencji dźwiękowych wewnątrz wybranych obrazów – w dwóch z nich zezwolił na powtórzenie struktur obramowanych w zapisie oraz ewentualne przedzielenie ich strukturami nieujętych w ramki¹⁷. Warte podkreślenia jest także to, iż w jednym z nich (stanowiącym rodzaj syntezy pomysłów brzmieniowych wykorzystywanych w pozostałych obrazach) wykonawca ma największą możliwość ingerencji. Element przypadku sięga tu po raz pierwszy sfery substancjalnej tożsamości dzieła. Rola solisty jako podmiotu determinującego kształt utworu ogranicza się bowiem nie tylko do decyzji o powtarzaniu segmentów ujętych w ramkę oraz ich przedzielaniu innymi wybranymi strukturami. W ramach przebiegu muzycznego „zamkniętych” bloków kompozytor dopuszcza także dowolną ilość powtórzeń wybranych figur dźwiękowych.

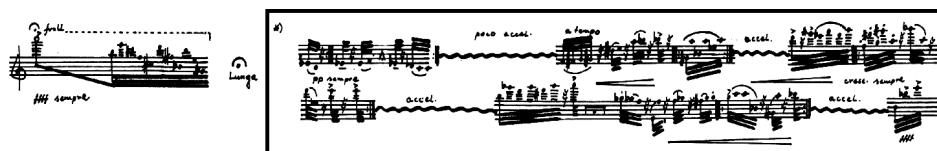
Indeterminizm w *Five Pictures* (podobnie jak w *Per pianoforte*) dotyczy także przebiegu czasowego poszczególnych elementów muzycznych. Bogusławski nie oznacza tempa osobnych obrazów, ograniczając się jedynie do wskazówek dotyczących sfery wyrazowej (*molto cantabile*, *molto espressivo*, *secco*) oraz ścisłych oznaczeń dynamicznych. Determinanty czasowe wszystkich komponentów (dźwięki, pauzy) zdefiniował kompozytor w przybliżeniu, używając krótkiego opisu bądź podając sekundy czasu trwania:

- wartość niezaczerniona z fermatą to długość dźwięku równa długości oddechu,
- wartość niezaczerniona to długość dźwięku zależna od wykonawcy,
- wartości zaczernione z pojedynczym, podwójnym i potrójnym belkowaniem to wartości odpowiednio: długie, krótkie i bardzo krótkie,
- odpowiednie oznakowanie pauz stanowi rozróżnienie na pauzy trwające ca 1'', 2'' lub 3''.

Istotne zmiany w porównaniu z *Per pianoforte* dotyczą także warstwy brzmieniowej. W odróżnieniu od kompozycji fortepianowej, która operowała tradycyjnymi dźwiękami, w *Five pictures* zasób konwencjonalnych zwrotów organizowanych w swobodnie regulowanym rytmie rozbudowany został o formuły brzmieniowe i artykulacyjne o rodowodzie sonorystycznym. Bogusławski zastosował porządek: figuracyjne segmenty „zamknięte” są zakomponowane dźwiękami tradycyjnymi (za wyjątkiem trylu na jednym dźwięku „uzyskany[m] przez poruszanie (szybkie) językiem w linii poziomej”), natomiast sekwencje nieujęte w ramy obfitują w brzmienia niekonwencjonalne. W objaśnieniach

¹⁷ Zob. objaśnienia kompozytora umieszczone na odpowiednich kartach (PWM, 1977).

kompozytor wymienił następujące efekty sonorystyczne: wdmuchiwanie powietrza z pewnej odległości od ustnika (uzyskanie brzmienia z charakterystycznym szmerem powietrza), uderzenie w klapki instrumentu, efekt brzmieniowy osiągnięty poprzez gwałtowne wpuszczanie do instrumentu całego słupa powietrza, przy równoczesnym obejmowaniu otworu ustnika oraz naciskaniu wszystkich kłapek, chwyt dźwięku zasadniczego z przedęciem w celu uzyskania dźwięku o żądanej wysokości, tryl na jednym dźwięku uzyskany przez szybkie poruszanie językiem w linii poziomej, rodzaj frullato powstającego przez objęcie górną wargą otworu ustnika, efekt dwugłosu osiągnięty poprzez granie dźwięku górnego przy równoczesnym mruczeniu dźwięków pozostałych, glissando uzyskane przez odchylenie ustnika bez odejmowania instrumentu od ust.



Przykład 2. E. Bogusławski, *Five Picture for flute solo*, fragment

W 1973 roku na zamówienie wybitnej klawikordzistki Annette Sachs skomponował Bogusławski kolejne solowe dzieło o wielowersyjnej koncepcji montażu formy: *4+1 per clavicordo*. Prawykonanie kompozycji miało miejsce w kwietniu 1974 roku w Brukseli. *4+1 per clavicordo* nigdy nie zostało wydane. Rękopis kompozycji, na który składa się 5 części (4 *Preludia* i *Intermezzo*), uległ częściowemu zniszczeniu. W archiwum domowym kompozytora odnaleziono zostały następujące fragmenty: dwa *Preludia* zachowane w całości, *Preludio* zachowane w $\frac{2}{3}$ postaci oraz szczątkowe końcowe wyimki kolejnego *Preludio* i *Intermezzo*. Nie zachowały się żadne wskazówki kompozytorskie dotyczące koncepcji formalnej dzieła ani sposobu wydobywania brzmień nietradycyjnych. Jedynym źródłem dającym obraz jednej z możliwości jego wykonania jest archiwalne nagranie utrwalone na taśmie szpulowej z dnia 10 lipca 1974 roku. Nagrania dokonała Annette Sachs. Taśma znajduje się w prywatnym archiwum kompozytora.

Zachowała się wypowiedź Anette Sachs, dotycząca koncepcji formalnej *4+1*: „Dzieło, o konstrukcji aleatorycznej, składa się z 5 kart, z których 4 skomponowane są z krótkich ciągów muzycznych ułożonych w porządku ad libitum. Przed przejściem do każdej następnej kartki trzeba było obligatoryjnie grać kartkę pierwszą, jakby rodzaj łącznika – wątku przenikającego całe dzieło”¹⁸. Z powyższej notki wynika, że *Intermezzo* stanowiło rodzaj refrenu, scalającego dzieło. Sachs nie wspomina o możliwości dokonywania w nim dowolnych skrótów.

¹⁸ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku*, Wydawnictwo AJD w Częstochowie, Częstochowa 2005, s. 75.

Niemniej jednak utrwalone na taśmie wykonanie *4+1 per clavicordo* świadczy, że Bogusławski zezwolił na taką ingerencję w substancjalną tożsamość dzieła.

Przebieg *Preludiów* i *Intermezza*, analogicznie do pozostałych utworów solowych z tego okresu twórczości Bogusławskiego, zapisany został przy użyciu notacji beztaktowej¹⁹. Choć czas trwania każdego z obrazów został ściśle określony, a na początku podana przybliżona wartość czasowa ćwierćnuty, wyznaczniki czasowe pozostałych elementów muzycznych potraktowane zostały w sposób bardziej swobodny (orientacyjny zapis wartości długich i krótkich, zapis pauz tradycyjny oraz czasowy). Indeterminizm nie występuje natomiast w zakresie organizacji wysokości dźwięków a także w warstwie dynamiczno-artykulacyjnej. W *Preludiach* i *Intermezzo* kompozytor posłużył się swobodnie dysponowanym dwunastodźwiękiem chromatycznym, bez tendencji do serializacji przebiegu. Jedyne odstępstwo na rzecz porządku serialnego stanowią pojedyncze struktury brzmieniowe (szczególnie z *Preludio* granego jako początkowe), zbudowane z kolejnych składników skali chromatycznej. Zawsze jednak w sekwencji obecne są dźwięki powtórzone, bądź też wyzyskany został jedynie fragment skali.



Przykład 3. E. Bogusławski, *4+1 per clavicordo*, fragment

Po czteroletniej przerwie, wypełnionej pracą nad formami muzycznymi przeznaczonymi na rozbudowane składy instrumentalne, w 1977 roku skomponował Bogusławski *Preludio e cadenza per arpa solo*. Dzieło pisane było z myślą o harfistce Urszuli Mazurek jako wykonawczynie. Ona też dokonała jego prawykonania, które miało miejsce 21 kwietnia 1979 roku w Meksyku.

Preludio e cadenza per arpa solo zajmuje specjalne miejsce wśród pozostałych solowych dzieł aleatorycznych Bogusławskiego. W odróżnieniu od nich, omawiany utwór harfowy zapisany został w sposób wykluczający ingerencję wykonawcy w narzuconą przez kompozytora kolejność występowania poszczególnych komponentów. Całość trwającego ca 10' dzieła – jak sugeruje tytuł – złożona została z *Preludio* oraz rozbudowanej wirtuozowskiej kadencji. Wielo-

¹⁹ Pojęcie „beztaktowości” („ataktowości”) zostało swego czasu zakwestionowane przez Witolda Rudzińskiego (w pracy *Nauka o rytmie muzycznym*, cz. 2, PWM, Kraków 1987, s. 354). Propozycja Rudzińskiego zastąpienia go terminem „metryczność” nie wydaje się być słuszna, skoro przyjmujemy, że „taktowość” czy też „beztaktowość” odnosi się do zapisu rytmu, nie zaś do sposobu jego uporządkowania (nieuporządkowania).

wersyjność podczas kolejnych wykonań zaistnieć może jedynie w przypadku wyszczególnionych fragmentów (w kadencji), których ilość powtórzeń jest dowolna i zależy wyłącznie od interpretacji harfisty.

W *Preludio e cadenza* indeterminizm dotyczy także przebiegu czasowego poszczególnych elementów muzycznych oraz – w znacznie ograniczonym zakresie – wysokości dźwięków. Choć na początku każdego z ogniw kompozycji (oraz niektórych mniejszych odcinków) podany został przybliżony czas trwania ćwierćnoty, parametry czasowe pozostałych komponentów zapisano w sposób orientacyjny (dźwięki wydłużane poprzez zaznaczenie łuków, pauzy tradycyjne w nawiasach sugerujących jedynie przybliżony czas trwania, pauzy oznaczone fermatą).

Przykład 4. E. Bogusławski, *Preludio e cadenza per arpa solo*, fragment

Preludio e cadenza zapisane zostało w głównej mierze w sposób ścisły pod względem organizacji wysokości dźwięków. Wprowadzenie nielicznych wyjątków podyktowane było dążeniem do uzyskania zamierzonych jakości sonorystycznych. W objaśnieniach dołączonych do utworu Bogusławski wprowadził następujące nietradycyjne formuły brzmieniowe i artykulacyjne: najwyższy dźwięk instrumentu, dźwięk grany plektronem wzdłuż struny (efekt charakterystycznego świstu²⁰), szarpnięcie struny paznokciem, mocne szarpnięcie, pozwalające strunom obijać się o siebie, glissando przy pudle rezonansowym, „efekt tamburynka” na dowolnych wysokościach dźwiękowych (lewa ręka tłumi zaznaczone nutami struny, kładąc płasko dłoń wysoko na strunach, ręka prawa gra pośrodku strun), „dźwięki ksylofonowe” (czubki palców ręki lewej tłumią struny oznaczone trójkątami), rodzaje glissand: w obrębie określonych wysokości dźwięków, glissando od określonego dźwięku bez wskazania dźwięku końcowego, szybkie i mocne glissando w dowolnym rejestrze, dźwięki pedałów, uderzenia w pudło rezonansowe.

Główną ideą *Preludio e cadenza per arpa solo* uczynił Bogusławski opozycję brzmień tradycyjnych oraz sonorystycznych. Powyższa opozycja stała się

²⁰ Określenie Urszuli Mazurek użyte w komentarzu do utworu. Zob. I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja...*, s. 92.

podstawą konstrukcji architektonicznej obu ogniw kompozycji. W pierwszym ogniwie przeciwstawny materiał rozmieszczony został na dłuższych odcinkach czasowych, tak by odmienne efekty brzmieniowe nie były scalane. Ogniwu kadencyjnemu (o charakterze wirtuozowskim) nadał kompozytor postać barwnego kalejdoskopu, którego tkanka dźwiękowa łączy w sobie zróżnicowane odcienie kolorystyczno-brzmieniowe.

Grupę dzieł solowych Bogusławskiego powstałych w latach 70., w których kompozytor wykorzystał aleatorykę, zamyka utwór skrzypcowy *Preludi e cadenza per violino solo* z 1979 roku. W krótkim komentarzu do utworu kompozytor jedynie nadmienił, że „ogólne założenia utworu są kontynuacją [...] doświadczeń w zakresie formy otwartej, zapoczątkowanych 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”²¹.

O krótkie podsumowanie problematyki wykonawczej utworu pokusił się także sam Roman Lasocki: „Jest to utwór kontynuujący doświadczenia sonorystyczne Edwarda Bogusławskiego. W trakcie powstawania utworu kompozytor kilkakrotnie omawiał ze mną jako wykonawcą środki artystycznego wyrazu: charakter dźwięku, aplikaturę, wyrafinowanie barwy i zróżnicowanie artykulacji skrzypcowej. Sądzę, 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”²².

Na *Preludi e cadenza* składają się trzy preludia oraz rozbudowana czterosegmentowa kadencja²³. Materiał brzmieniowy wszystkich ogniw opiera się na swobodnie dysponowanym dwunastodźwięku skali chromatycznej. Przebieg muzyczny preludiów zapisany został w sposób ścisły (zaznaczona jest także kolejność poszczególnych preludiów), wykluczający wprowadzanie zmian (powtórzeń bądź opuszczeń) w porządku wykonywanych struktur. W przypadku kadencji decyzję o kolejności segmentów podejmuje solista, „nadając ostateczny

²¹ E. Bogusławski, *Preludi e cadenza per violino solo*, [w:] *XIII Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, Wrocław 1980, s. 56.

²² Wartość dzieł skrzypcowych Bogusławskiego Lasocki podkreślił także we wstępie swojej publikacji, wydanej w 1985 roku przez Wydawnictwo AM w Katowicach: *Uwagi o pracy nad współczesnym utworem skrzypcowym na przykładzie wybranych dzieł muzyki polskiej powstałych w latach ostatnich*, Wydawnictwo AM w Katowicach, Katowice 1985, s. 6.

²³ Skrzypcową kompozycję Bogusławskiego szczegółowo analizuje Maryla Renat w artykule: *Sonorystyka skrzypcowa w ujęciu Edwarda Bogusławskiego*, „Prace naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 4: *Edward Bogusławski. Twórcą i pedagog*, red. M. Kaniowska, A. Stachura-Bogusławska, Wydawnictwo AJD w Częstochowie, Częstochowa 2009, s. 63–74.

kształt formalny całości”²⁴. Jak precyzuje dalej Bogusławski, „Istnieje także możliwość powtórzenia wybranych konstrukcji”²⁵.

Podobnie jak w przypadku wcześniej analizowanych dzieł, element dowolności nie dotyczy organizacji wysokości dźwięków. Swoboda dotyczy długości czasu trwania pojedynczych dźwięków, większych komórek brzmieniowych oraz pauz. Determinanty czasowe poszczególnych elementów muzycznych oznaczył kompozytor przy pomocy odpowiedniego zapisu mającego charakter orientacyjny (np. wolne następstwo rytmiczne, szybkie oraz bardzo szybkie następstwo rytmiczne, tradycyjny zapis pauz) oraz zapisu czasowego (podano czas trwania pauz w sekundach²⁶).

W objaśnieniach do partytury kompozytor umieścił ważną informację dotyczącą sfery wyrazowej dzieła: „Liczne propozycje dotyczące charakteru utworu (barwa itp.) pochodzą od autora opracowania. Mają one inspirować wykonawców do samodzielnych poszukiwań odtwórczych, zwłaszcza w dziedzinie sonorystyki”²⁷. Autorem opracowania jest Roman Lasocki.

Choć w sferze brzmieniowości kompozytor wyraźnie unika daleko idących eksperymentów nie stroni jednakże całkowicie od brzmień niekonwencjonalnych oraz osiąganymi dzięki różnorodnym zabiegom artykulacyjnym. W objaśnieniach wymienia: dźwięki wykonywane tradycyjnie *sul ponticello* oraz *sul tasto*, dźwięki wykonywane *vibrato* bądź *non vibrato*, dźwięki wydobywane przy użyciu bądź bez tłumika, dźwięki wydobywane *saltato*, dźwięki długo wytrzymywane ze zmianą *sul tasto* i *sul ponticello*, tzw. smyczki siekane²⁸ (następstwo kilku tych samych dźwięków wykonywanych wyłącznie smyczkiem w dół), skordatura: przestrajanie kołkiem struny w górę lub w dół, przy czym cyfra umieszczona nad dźwiękiem oznacza przybliżoną ilość półtonów, o jakie należy ją przestroić, *ricochet*: na jednej wysokości lub *ricochet glissando*.

Maryla Renat tak podsumowuje ideę całego cyklu: „Pomiędzy preludiami zachodzi logiczna gradacja ilości środków brzmieniowych; zwiększenie 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 [...]. *Preludi* to małe studium brzmienia każdej ze strun instrumentu”²⁹.

Dzieła kameralne Edwarda Bogusławskiego z lat 70. charakteryzują się znacznie większym udziałem eksperymentu w zakresie stosowania aleatoryzmu

²⁴ Objaśnienia kompozytora umieszczone w wydaniu nutowym: E. Bogusławski, *Preludi e cadenza per violino solo*, PWM, Kraków 1984.

²⁵ Tamże.

²⁶ Pauzy oznaczone sekundowo posiadają jednakże znak fermaty, sugerujący możliwość dodatkowego wydłużenia ich czasu trwania, w zależności od indywidualnej potrzeby wykonawcy.

²⁷ Tamże.

²⁸ Określenie użyte w cytowanym referacie Maryli Renat.

²⁹ Tamże.

niz utwory solowe. W niektórych z nich następuje odrzucenie tradycyjnego pojmowania gry zespołowej, której istotę stanowiło dotąd współdziałanie i dbałość o zachowanie zgodności we wspólnej interpretacji dzieła przez wszystkich wykonawców. Partie instrumentalne tych utworów mają charakter autonomiczny, są niezależne od siebie, co prowadzi do powstania przy każdorazowym wykonaniu kompozycji rezultatu brzmieniowego o cechach indywidualnych i niepowtarzalnych. Inne dzieła kameralne powstałe w tym okresie są realizacjami różnych wersji aleatoryzmu kontrolowanego – zachowują tożsamość formy.

Tak jak w przypadku dzieł solowych, wcielających wynalazki aleatoryzmu, nadrzędną ideą analogicznych utworów kameralnych Bogusławskiego jest osiągnięcie kompromisu między nieokreślonością i dyscypliną. W dalszym ciągu nie ma u Bogusławskiego mowy o zbliżaniu się do granicy aleatorycznej „anarchii”, lecz o penetrowaniu możliwości napięcia, jakie powstaje pomiędzy porządkiem i jego brakiem (w sensie, jaki nadał temu napięciu Pierre Boulez, operując parą spolaryzowanych pojęć *Ordnung – Unordnung*³⁰).

Pytany w wywiadzie o „niemiłe niespodzianki” mogące wyniknąć ze swobody danej wykonawcy, kompozytor podkreślał: „Tak, ryzyko to istnieje. Zależy oczywiście od samego wykonawcy i jego artystycznej wrażliwości. Bywa, iż sukces utworu jest efektem sprawnej, twórczej postawy interpretatorów. Sprawdziłem to na swoim utworze *Musica per Ensemble MW-2*”³¹. Samo wprowadzenie do aleatoryzmu wizji „ryzyka interpretacyjnego” doskonale lokuje Bogusławskiego w grupie satelitów Lutosławskiego, przywiązanych do tradycyjnego pojęcia kompozytorskiego *métier*, a jeszcze bardziej – do tradycyjnej roli kompozytora jako twórcy dzieła.

Lista kameralnych dzieł Bogusławskiego wykorzystujących różne aspekty aleatoryzmu liczy jedenaście pozycji. Przyjmując za kryterium rodzaj występującego w nich indeterminizmu, można je podzielić na dwie kategorie:

1. Kompozycje wykorzystujące koncepcję wielowersyjnego kształtowania formy, gdzie indeterminizm zastosowany został zarówno w zakresie makro-, jak i mikroformalnym.
2. Kompozycje, w których architektonika dzieła nie została zaburzona, natomiast zjawisko indeterminizmu dotyczy w głównej mierze regulacji czasu muzycznego, a także innych parametrów organizacji dzieła (wysokość dźwięku, dynamika).

W drugim z tych wariantów – najbardziej charakterystycznym dla Bogusławskiego – forma utworu jest ściśle ustalona przez kompozytora. W kompozycjach tego typu, zapisanych w sposób tradycyjny, indeterministycznie potraktowana została regulacja czasu trwania wartości rytmicznych, co doprowadziło do zaburzeń synchronizacji wertykalnej partii instrumentalnych w wydzielonych,

³⁰ P. Boulez, *Leitlinien. Gedenkgänge eines Komponisten*, tłum. Joseph Häusler, Bärenreiter/Metzler, Kassel – Stuttgart 2000, s. 34.

³¹ E. Wybraniec, E. Bogusławski, *Z dala od...*

zamkniętych fragmentach kompozycji. Koncepcja ta nosi silne znamiona inspiracji założeniami aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego. Podobnie jak w kompozycjach twórcy *Gier weneckich*, także i tu „rozbitcie wspólnego podziału czasowego na szereg poszczególnych, niezależnych od siebie podziałów ma miejsce tylko wewnątrz samych sekcji”³². W utworach Bogusławskiego obok wydzielonych fragmentów aleatorycznych (w ślad za Lutosławskim kompozytor nazywa je „sekcjami”) występują także (incydentalnie) fragmenty ściśle określone pod względem metrycznym, a także takie, na przestrzeni których pewna dowolność w wykonaniu zapisanych wartości rytmicznych – zgodnie z uwagą kompozytora zamieszczoną w partyturze – pozwala na osiągnięcie rezultatu brzmieniowego, dopuszczającego ograniczoną w efekcie, lecz zamierzoną asynchroniczność głosów.

W dziełach kameralnych Bogusławskiego zaprojektowanych z użyciem aleatoryzmu kontrolowanego nowością jest wprowadzenie do przebiegu muzycznego elementu indeterminizmu w zakresie warstwy dynamicznej oraz organizacji wysokości dźwięków. Przypadek dowolności wysokościowej występuje jednak rzadko i dotyczy prawie wyłącznie kompozycji pisanych z myślą o zespole MW-2.

Pierwszą z wyróżnionych wyżej odmian aleatoryzmu, w której element przypadku wpływa na kształt formalny, reprezentują cztery dzieła. Pierwszym z nich są wspomniane już wcześniej *Wersje na zespół instrumentów* (flet, fagot, trąbkę, puzon, skrzypce i kontrabas) z 1969 roku. Kolejne to *Musica per Ensemble MW-2* (1970), *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte* (1978) oraz *Preludi e cadenza per violino e pianoforte*³³ (1979).

Wersje, pisane z myślą o instrumentalistach Cappelli Bydgosciensis³⁴, nie doczekały się prawykonania. Fotokopia rękopisu znajduje się w Bibliotece Materiałów Orkiestrowych PWM w Warszawie. *Wersje* – o czym była już mowa – napisane zostały pod wyraźnym wpływem idei „dynamicznie zamkniętej formy” Romana Haubenstocka-Ramatiego³⁵. Istotą tej koncepcji – zdaniem Kowalskiej-Zajęc – jest „stawia[nie] wykonawc[ę] przed koniecznością nie tyle tworzenia formy (bo jest ona w zasadzie stworzona), co wyselekcjonowania z ogółu możliwych jednego z jej wariantów. Słuchacz otrzymuje formę już zamkniętą, dynamiczną [...], co wskazuje na możliwości jej przeobrażania się w różnych realizacjach”³⁶. Do kategorii form dynamicznie zamkniętych zalicza Haubenstock-

³² W. Lutosławski, *O roli elementu przypadku w technice komponowania*, „Res Facta. Teksty o Muzyce Współczesnej” 1967, nr 1, s. 36.

³³ Kompozycja ta, ze względu na tożsamość materiałową z solowym dziełem *Preludi e cadenza per violino solo* nie zostanie szerzej omówiona.

³⁴ Informacje na ten temat pochodzą z listu kompozytora do Andrzeja Szwalbe (ówczesnego dyrektora Filharmonii Pomorskiej w Bydgoszczy) z dnia 23 IV 1968 roku.

³⁵ Roman Haubenstock-Ramati dokonał podziału form na „stabilnie zamknięte”, „dynamicznie zamknięte” oraz „otwarte”. Podstawą ich rozróżnienia uczynił „stopień, w jakim dzieła zachowują tożsamość potwierdzoną kolejnymi wykonaniami”; zob. E. Kowalska-Zajęc, *Oblicza...*, s. 48.

³⁶ Tamże, s. 60.

-Ramati swoje kompozycje mobilne, m.in.: *Mobile for Shakespeare*, *Liaisons* oraz *Credentials or think, think Lucky*. Ostatnia z wymienionych kompozycji stanowiła bezsprzeczną inspirację dla młodego twórcy.

Partytura ośmiominutowych *Wersji* to kilka oddzielnych plansz oraz karta ze szczegółowymi objaśnieniami dotyczącymi sposobu ich odczytywania. Zgodnie z informacjami kompozytora, „partytura składa się z czterech części o czasie trwania ca 2' i obejmuje tylko wyznacznik dynamiczny i agogiczny. Element agogiczny ogranicza się do trzech wyznaczników temp: S = szybkie, U = umiarkowane, W = wolne, przy czym podane na podziałce odstępny 1, 2, 3 itd., mają swój odpowiednik w prostokątach partii poszczególnych instrumentów [...]. Cały utwór winien być wykonany bez przerwy, zaś dyrygentowi pozostawia się dowolność wyboru kolejności poszczególnych części”³⁷. Dla sprecyzowania warstwy dynamicznej kompozytor posłużył się zapisem w diagramie prostokątnych figur różnej długości, których stopień zaczerwienia oznacza przybliżone natężenie dynamiki. Jak zauważa twórca, „Szczegółową realizację dynamiczną jak i użycie tłumików pozostawia się wykonawcy, w zależności od koncepcji odtwórczej dyrygenta”³⁸.

Bogusławski w objaśnieniach do własnego utworu nakreślił także szczegółowy plan przestrzennego usytuowania wykonawców na scenie. Główny materiał brzmieniowy – analogicznie do *Credentials...* Haubenstocka-Ramatiego – zaprezentował na kartach partyturowych, oddzielnych dla każdego głosu instrumentalnego. Każda partia zanotowana została na planie prostokąta, na wzór szachownicy, i skomponowana została z 25 krótkich grup dźwiękowych, umieszczonych w oddzielnych kwadratach. Jak precyzuje Bogusławski w objaśnieniach, „orientacyjny czas trwania każdego z nich wynosi ca 5'’, w zależności od koncepcji agogiczno-dynamicznej dyrygenta”³⁹. Istotną różnicę – w stosunku do formy mobilnej Haubenstocka – stanowi zakres dowolności przy odczytywaniu kolejności struktur przez wykonawców. W *Credentials...* mobile mogą być – jak informuje Bogusław Schäffer – „czytane w różnej kolejności, poziomo lub pionowo, z różnych punktów wyjściowych, ustalonych dla poszczególnych wejść, podawanych przez koordynującego całość dyrygenta”⁴⁰. Bogusławski rezygnuje z tak szeroko rozumianej przypadkowości, ustalając cztery możliwości wykonania:

— od lewego górnego kwadratu do środka ruchem ślimakowym, zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara,

³⁷ E. Bogusławski, *Wersje na zespół instrumentów*, Biblioteka Materiałów Orkiestrowych, nr 650 (fotokopia rękopisu).

³⁸ Tamże.

³⁹ Tamże.

⁴⁰ B. Schäffer, *Partytury w nowy sposób notowane*, „Forum Musicum”, nr 3: *Muzyka graficzna*, PWM, Kraków 1968, s. 29–30.

- od lewego górnego kwadratu do środka ruchem ślimakowym, przeciwnie do kierunku wskazówek zegara,
- od kwadratu środkowego na zewnątrz ruchem ślimakowym, zgodnie z kierunkiem wskazówek zegara,
- od kwadratu środkowego na zewnątrz ruchem ślimakowym, przeciwnie do kierunku wskazówek zegara.

Kompozytor zaznaczył, że „każdy instrumentalista wykonuje swoją partię czterokrotnie w dowolnie wybranej przez siebie kolejności. Przy zmianie kierunku realizacji w miejscu umieszczenia znaku graficznego należy przerwać daną strukturę dźwiękową”⁴¹. Niektóre mobile, w zależności od podjętej przez instrumentalistę drogi wykonawczej, mogą łączyć się ze sobą w dłuższe struktury (to kolejna cecha wspólna z *Credentials...*). Możliwość taka występuje w przypadku ciągłego zapisu dwóch lub kilku mobili, pomiędzy oddzielającymi je kreskami. Jednakże z chwilą obrania odmiennego kierunku realizacji owa ciągłość może zostać zerwana.

W *Wersjach* zjawisko indeterminizmu w zasadzie nie dotyczy organizacji wysokości dźwięków. Struktury brzmieniowe, umieszczone w ramach kwadratów na kartach poszczególnych partii instrumentalnych, zanotowane zostały w sposób tradycyjny na pięcioliniach. Jedyny wyjątek stanowią pojedyncze glissanda o dowolnym wychyleniu, zanotowane przez kompozytora w postaci nieregularnych linii, których następstwo sugeruje szereg wznoszących lub opadających wysokości dźwiękowych. Podobny rodzaj zapisu dla efektów glissandowych użyty został m.in. przez Pendereckiego w *Polymorphii* oraz Lutosławskiego w środkowej części *Trois Poèmes d'Henri Michaux*.

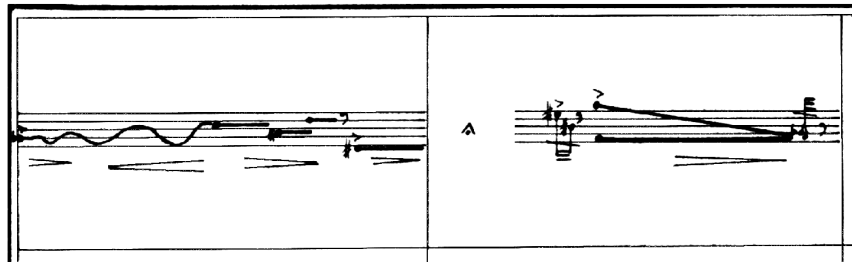
W warstwie dźwiękowej *Wersji* Bogusławski zastosował zabieg umożliwiający zaistnienie brzmieniowej poliwersyjności, mający także swój pierwowzór w innych dziełach Haubenstocka-Ramatiego (m.in.: *Hexachord I i II*). Niektóre struktury brzmieniowe w kwadratach zapisano na pięciolinii bez użycia klucza. Dzięki temu wysokość poszczególnych dźwięków uzależniona została od wyboru jednego z czterech wskazanych przez Bogusławskiego kierunków realizacji⁴².

Element dowolności zastosował Bogusławski w warstwie metrotymicznej dzieła. Poszczególne dźwięki zapisane zostały przy użyciu notacji tradycyjnej, przy czym czas ich trwania wyznaczają proporcje graficzne na pięciolinii (a zatem termin „tradycyjny” odnosi się wyłącznie do zapisu samego materiału brzmieniowego). W objaśnieniach wyróżnił kompozytor „orientacyjne wy-

⁴¹ Tamże.

⁴² Haubenstock-Ramati w dziele *Hexachord I i II*, do osiągnięcia tego celu wykorzystał zapis notacji tabulaturowej, w której ilość linii odpowiada ilości strun gitarowych, a poliwersyjność spowodowana jest wskazaniem na obrzeżach partytury odpowiednich pozycji lewej ręki. W ten sposób, jak precyzuje Kowalska-Zajac, „realna wysokość uzależniona będzie od kierunku realizacji – inaczej bowiem pozycje lewej ręki zakomponowane są dla wykonania horyzontalnego, inne odpowiadają realizacji wertykalnej”; zob. E. Kowalska-Zajac, *Oblicza...*, s. 68.

znaczniki rytmiczne”, takie jak: długa wartość rytmiczna, wolne wykonanie rytmiczne, szybkie wykonanie rytmiczne, najszybsze wykonanie rytmiczne, przechodzenie od szybkich do wolniejszych wartości. Ponadto wyodrębnione zostały trzy rodzaje pauz, odpowiadające czasom trwania pauz: trzydziesto-dwójkowej, szesnastkowej oraz ósemkowej.



Przykład 5. E. Bogusławski, *Wersje na zespół instrumentów*, partia kontrabas, fragment

Drugie dzieło, *Musica per Ensemble MW-2* na flet, wiolonczelę i jeden lub dwa fortepiany (1970), napisane zostało dla krakowskiego zespołu specjalizującego się w wykonywaniu nowej muzyki: MW-2 (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej), działającego pod kierownictwem Adama Kaczyńskiego. Wykonanie dzieła miało miejsce jeszcze w roku powstania dzieła, podczas VI Bydgoskiego Festiwalu Muzycznego. Partytura została wydana nakładem PWM w 1971 roku. *Musica per Ensemble MW-2* zapoczątkowała długoletnią, owocną współpracę Bogusławskiego z krakowskim zespołem. W kolejnych latach powstały nowe dzieła otwarte, z powodzeniem wykonywane przez MW-2 na estradach krajowych i zagranicznych.

Musica... (podobnie jak omówiona poniżej *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte*) stanowi przykład formy montażowej. Założenia formalne i zakres dowolności działań wykonawców sprecyzowane zostały w objaśnieniach dodanych do partytury. Na całość składają się trzy lub cztery (w zależności od ilości pianistów) równorzędne partie instrumentalne podzielone na segmenty kolorystyczno-dźwiękowe, o różnym czasie trwania, ustalonym przez kompozytora. W przebiegu dzieła soliści mają obowiązek powtórzenia każdego z segmentów wskazaną przez twórcę ilość razy. Kompozytor podkreśla, że „nie należy sugerować się grą zespołową w tradycyjnym znaczeniu”⁴³, gdyż kolejność wykonywania poszczególnych ogniw, zamkniętych w ramki, jest dowolna i zależy wyłącznie od przyjętych przez instrumentalistów (niezależnie od siebie) koncepcji formalnych ich partii. Dalej czytamy w komentarzu odautorskim, że „uzgodnieniu winny podlegać jedynie ostateczne proporcje dynamiczne podczas realizacji

⁴³ E. Bogusławski, *Musica per Ensemble MW-2*, PWM, Kraków 1971.

zespołowej”⁴⁴, i że „obowiązuje jednoczesne rozpoczęcie utworu – zakończenie następuje z chwilą wykonania poszczególnych partii”⁴⁵. Wprowadzenie przez Bogusławskiego konieczności powtarzania poszczególnych segmentów przyczynia się do znacznego poszerzenia spektrum możliwości wielowersyjnego zakomponowania formy.

Ze względu na wybór montażowej konstrukcji formy, materiał muzyczny zawarty w segmentach *Musica per Ensemble MW-2* nie stanowi ciągu ewolucyjnego, lecz jest konglomeratem różnorodnych struktur dźwiękowych, swobodnie przepływających równolegle we wszystkich partiach instrumentalnych. Efekt „swobodn[ego] dyskurs[u] czterech instrumentalistów” – jak określił typ narracji utworu Grzegorz Michalski⁴⁶ – potęguje wprowadzenie elementów indeterminizmu w regulacji przebiegu muzycznego w czasie, a także w dziedzinie organizacji wysokości dźwięków. Indeterminizm w zakresie czasu przybrał w kompozycji szczególnie złożoną postać.

Zakres niedookreślenia parametrów wysokościowych jest w znacznej mierze ograniczony. Zastosowanie dowolności w tej dziedzinie spowodowane było jedynie dążeniem do uzyskania szerokiej palety efektów sonorystycznych. Najbardziej spektakularny efekt osiągnięty został w warstwie fortepianu, w której obok dźwięków tradycyjnych i precyzyjnie określonych, współistnieją brzmienia o jedynie sugerowanych klasach wysokościach, a także uzyskiwane drogą preparacji. Warto podkreślić, że *Musica per Ensemble MW-2* jest jednym z pierwszych dzieł Bogusławskiego z lat 70., w którym wyeksponowany został sonorystyczny potencjał fortepianu⁴⁷ (w *Per pianoforte* z 1968 roku, które również eksponowało walory brzmieniowe instrumentu, kompozytor ograniczył się wyłącznie do brzmienia wydobywanego w sposób tradycyjny).

W zapisie organizacji czasu muzycznego partii instrumentalnych posłużył się Bogusławski zróżnicowaną notacją. W ramach poszczególnych segmentów – ściśle określonych czasowo przez kompozytora – przeważa aproksymatywny zapis wartości rytmicznych, których czas trwania wyznaczają proporcje graficzne na pięciolinii. Ponadto, wzorem poprzednich kompozycji, Bogusławski w objaśnieniach wyszczególnił symbolami także wartości rytmiczne dłuższe (ca 0,5’’–1’’), krótkie i możliwie najkrótsze wartości rytmiczne. Incydentalnie w partii fortepianowej pojawiają się także efekty brzmieniowe, których czas trwania określony został w sekundach. Podobnie potraktowano pauzy, które podzielono na trzy grupy: tradycyjne pauzy ujęte w nawias mające charakter orientacyjny, symbole nieujęte w nawias, o ustalonym czasie trwania (0,5’’–3’’),

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Tamże.

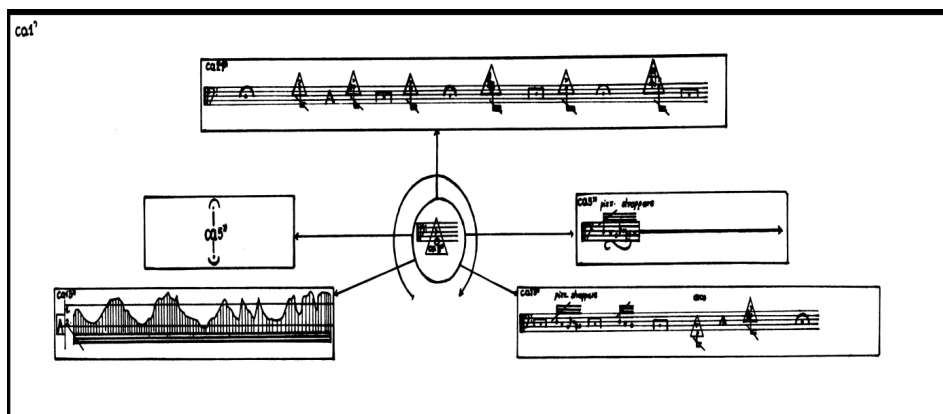
⁴⁶ G. Michalski, *Polska muzyka awangardowa*, „Ruch Muzyczny” 1973, nr 16, s. 7.

⁴⁷ W dziełach z lat 60., m.in. w kameralnych *Intonacjach* oraz dziełach orkiestrowych, brzmienie fortepianu nie było wyeksponowane. Pełnił on tam rolę marginalną, traktowany był jedynie jako generator barw i efektów kolorystycznych, dopełniających całość brzmieniową.

oraz dłuższe przerwy pomiędzy strukturami dźwiękowymi zanotowane w sekundach (np. ca 5').

Partia fletu składa się z trzech segmentów kolorystyczno-dźwiękowych, trwających – wedle ustaleń kompozytora – ca 1'30'' każdy. Wykonanie obejmuje dwukrotne powtórzenie każdego z segmentów. Kolejność ich realizacji ustala wykonawca. Z palety brzmień sonorystycznych Bogusławski zastosował efekty znane już z *Five pictures for flute solo*: zadęcie z jednoczesnym odkryciem otworu wlotowego („charakterystyczny szmer” – określenie kompozytora), chwyt d^1 z przedęciem flażoletu tercjowego w celu uzyskania dźwięku fis^3 , dźwięk wydobyty poprzez objęcie górną wargą otworu wlotowego ustnika, molto vibrato, frullato, glissando – uzyskane przez odchylenie ustnika bez odejmowania od ust, dźwięk uzyskany poprzez gwałtowne wpuszczenie całego słupa powietrza w zamknięty instrument, przy całkowitym objęciu wargami otworu ustnika.

Partia wiolonczeli obejmuje trzy segmenty, trwające ca 1' każdy. Zgodnie z wolą kompozytora, każdy segment powinien być powtórzony trzykrotnie, a o kolejności wykonania każdego z nich decyduje solista. Podobnie jak w przypadku partii fletowej, materiał brzmieniowy wiolonczeli obfituje w efekty sonorystyczne. Kompozytor zastosował: smyczek puszczone z góry na strunę (ricochet), premere: smyczek dociskany do struny (zgrzytliwy dźwięk), strappare (pizzicato „drapieżne”), efekt szmeru uzyskany poprzez szybką realizację dowolnych przebiegów dźwiękowych o określonym kierunku w wysokim i średnim rejestrze na strunie A.



Przykład 6. E. Bogusławski, *Musica per Ensemble MW-2*, partia wiolonczeli, fragment

Interesujące rozwiązanie graficzne zastosowane zostało w segmencie środkowym. Tworzy go pięć prostokątów o wewnętrznie zróżnicowanej zawartości materiałowej. Prostokąty ułożone zostały koncentrycznie, wokół wyznaczonego punktu centralnego – pojedynczego dźwięku G, wydobywanego poprzez doci-

skanie smyczka (premere). Kierunek odczytywania poszczególnych prostokątów zapisany został przez kompozytora: należy wykonywać je zgodnie z ruchem wskazówek zegara, za każdym razem przedzielając dźwiękiem centralnym. Każdy z zamkniętych w ramki zestawów – łącznie z dźwiękiem centralnym (ca 8'') – posiada wyznaczony (różny od pozostałych) czas trwania.

Najbardziej rozbudowaną warstwę brzmieniową stanowi partia fortepianu. Jej przebieg zawarty został w dwóch rozbudowanych segmentach kolorystyczno-dźwiękowych, dzielonych na mniejsze zamknięte zestawy o różnorodnej zawartości materiałowej i różnym czasie trwania. Sposób realizacji partii fortepianu następująco wyjaśnia kompozytor: „Partia fortepianu może być realizowana przez jednego lub dwóch wykonawców. Grający ustalają kolejność segmentów kolorystyczno-dźwiękowych, każdy trwa ca 3'. W przypadku dwóch fortepianów jeden wykonawca ustala swoją koncepcję formalną niezależnie od drugiego”⁴⁸. W przebiegu kolejnych struktur dźwiękowych Bogusławski zderza tradycyjne brzmienie fortepianu z jakościami eksperymentalnymi, uzyskiwanymi w różnorodny sposób (także poprzez preparację). Paletę efektów nietradycyjnych tworzą:

- pojedyncze dźwięki (lub struktury dźwiękowe) realizowane na klawiszach przy równoczesnym szarpaniu strun pręcikiem metalowym,
- efekty uzyskiwane przez szarpanie strun pręcikiem metalowym z równoczesnym naciśnięciem pedału,
- efekt brzmieniowy osiągany poprzez przesuwanie ruchem kołowym łańcuszka metalowego po strunach,
- efekt brzmieniowy osiągany poprzez granie wyznaczonych struktur dźwiękowych z umieszczonym na strunach prętem metalowym (albo drewnianym) bądź łańcuszkiem.

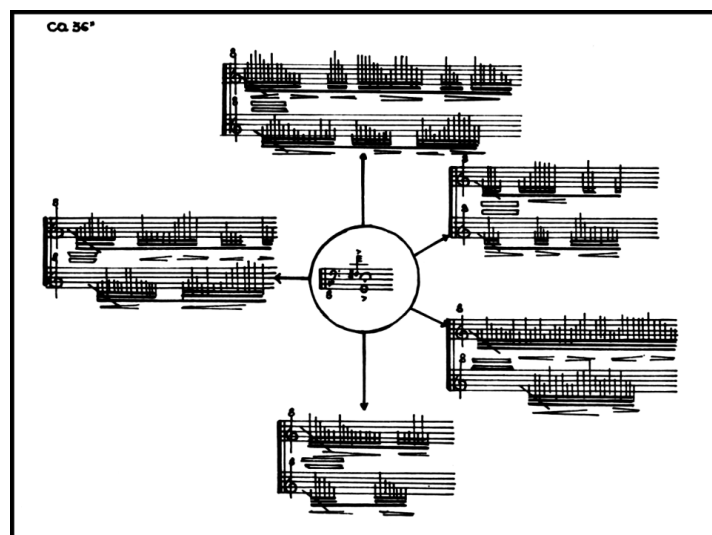
Szczególnie interesująco prezentują się dwa zestawy brzmieniowe. Pierwszy z nich (ca 15'') stanowi zamknięty w kole – ukazany za pomocą symbolu graficznego – szmerowy efekt sonorystyczny uzyskiwany za pomocą przesuwania ruchem kołowym łańcuszka metalowego po strunach fortepianu w średnim rejestrze. Różnicowanie rozmiaru ruchu oraz zmiany w kierunku prowadzenia łańcuszka zapisane zostały przez Bogusławskiego w postaci wykresu o zmiennej grubości konturów. Efekt szmerowy wydobywany jest na tle inicjalnego pięciodźwięku ($c^1-d^1-es^1-f^1-ges^1$) o łącznym czasie wybrzmienia ca 6''.

⁴⁸ Tamże.



Przykład 7. E. Bogusławski, *Musica per Ensemble MW-2*, partia fortepianu, fragment

Drugi zestaw, koncentrycznie ułożonych struktur, ujęty jest w ramkę o całościowym czasie trwania ca 36''. Punkt centralny, przedzielający każdą realizację kolejnej struktury, tworzy długo wybrzmiewający dźwięk G, poprzedzony krótką przednutką fis. W zestawie tym Bogusławski nie wyznaczył kierunku wykonywania poszczególnych komponentów. Wszystkie struktury wykonywane są w wysokim rejestrze fortepianu (zdecydowany kontrast w stosunku do punktu centralnego), z drewnianymi prętami umieszczonymi na strunach. Kompozytor zrezygnował ze ścisłego ustalania wysokości dźwięków, pozwalając wykonawcy (bądź wykonawcom) na kreatywne wypełnienie przestrzeni brzmieniowej. Jediną wskazówką dla pianisty (bądź pianistów) jest rysunek poszczególnych kresek, sugerujący kierunek fluktuacji realizowanych linii dźwiękowych.



Przykład 8. E. Bogusławski, *Musica per Ensemble MW-2*, partia fortepianu, fragment

Do koncepcji architektоники montażowej powrócił Bogusławski w 1978 roku. Powstała wtedy *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte*, dedykowana Adamowi Kaczyńskiemu – kierownikowi zespołu MW-2. Prawykonanie kompozycji przez tenże zespół miało miejsce 21 listopada 1979 roku w Krakowie. W *Arii...*, podobnie jak w *Musica per Ensemble MW-2*, założenia formalne oraz dokładne określenia wykonawcze zostały sprecyzowane przez kompozytora w objaśnieniach. Równorzędne partie instrumentalne zapisane zostały na trzech oddzielnych kartach (partia fortepianowa jest wspólna dla obydwu wykonawców). Materiał muzyczny każdego z głosów podzielony został ponownie na segmenty kolorystyczno-brzmieniowe, których kolejność wykonania zależy od wyboru solisty. Czas ich trwania nie został jednak tym razem precyzyjnie określony. „Ostateczna forma utworu – pisze Bogusławski – jest wynikiem jednoczesnego wykonania z góry przyjętej przez solistów koncepcji formalnej ich partii. Uzgodnieniu powinny ulec jedynie proporcje dynamiczne”⁴⁹. W *Arii...* nie ma obowiązku równoczesnego rozpoczęcia realizacji swoich partii przez wszystkich wykonawców. Kompozytor zaznacza, że „rozpoczęcie utworu może nastąpić jednocześnie przez wszystkich solistów, bądź też dowolnie. Istnieje również możliwość powtórzenia niektórych segmentów dźwiękowych, w zależności od koncepcji solisty. Zakończenie utworu następuje z chwilą wykonania przez solistów poszczególnych partii”⁵⁰.

Właściwością zdecydowanie różnicującą *Musica per Ensemble MW-2* i *Arię...* jest zakres indeterminizmu dotyczący poszczególnych parametrów muzycznych. W *Musica per Ensemble MW-2* niedookreślenie odnosiło się w głównej mierze do regulacji czasowej muzycznej akcji, a jedynie w pojedynczych przypadkach do dziedziny organizacji wysokości dźwięku. W *Arii...* sytuacja ulega zmianie. Partie instrumentalne zostały zanotowane w znacznej mierze przy użyciu notacji beztaktowej, a także bezliniowej. W miejsce tradycyjnej notacji Bogusławski posłużył się graficznymi znakami o orientacyjnym czasie trwania (od możliwie najkrótszych wartości rytmicznych aż po długi dźwięk trwający ca 5''–6'' oraz najdłuższe wartości brzmiące według uznania wykonawcy), rozmieszczanymi w obrębie trzech rejestrów brzmieniowych. Poszczególne znaki (bądź ich grupy) oddzielane są od siebie tradycyjnie notowanymi pauzami umieszczanymi w nawiasach (czas trwania przybliżony) oraz pauzami zanotowanymi w sekundach (określony czas trwania). Kompozytor precyzuje: „Skale instrumentów, z wyjątkiem niektórych segmentów fortepianu, podzielone zostały na 3 rejestry: wysoki, średni i niski. Realizacja dźwiękowa w ramach poszczególnych rejestrów jest w zasadzie dowolna [jedynie zasugerowana miejscem umieszczenia znaków]. W celu uściślenia wysokości dźwiękowych, podane zostały struktury interwałowe, które mogą być dowolnie transponowane”⁵¹. Ten rodzaj zapisu, wykorzystu-

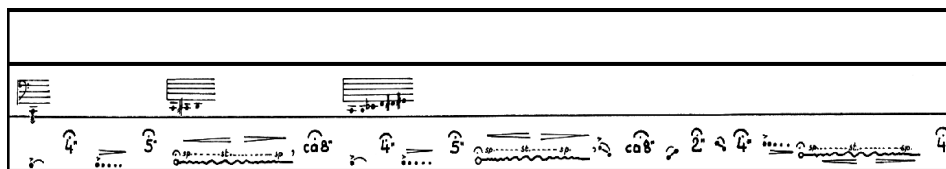
⁴⁹ E. Bogusławski, *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte*, rękopis.

⁵⁰ Tamże.

⁵¹ Komentarz Edwarda Bogusławskiego umieszczony w rękopisie utworu.

jący elementy grafiki aleatorycznej, nosi znamiona inspiracji koncepcją notacyjną niektórych partytur Witolda Szalonka, m.in. *Improvisations sonoritiques*.

W porównaniu z kalejdoskopową zmiennością klimatu brzmieniowego, która charakteryzowała *Musica per Ensemble MW-2*, w *Arii...* poszczególne partie układają się chwilami w dłuższe linie o pewnej ciągłości formalnej i ekspresyjnej. Szczególnie w partiach fletowej i wiolonczelowej odszukać można załączki *quasi-fraz* (wyróżnionych przez kompozytora przerywanymi liniami), złożonych z długo wybrzmiewających, swoiście śpiewnych dźwięków ozdobianych figuracyjnymi przebiegami. Ten z pewnością zamierzony efekt zdradza tytuł dzieła, który – według słów kompozytora – „powinien [...] im [wykonawcom] zasugerować klimat muzyczny całości. Tej nadrzędnej idei każdy z wykonawców powinien podporządkować strukturę formalną swojej partii dźwiękowej”⁵².



Przykład 9. E. Bogusławski, *Aria per flauto, violoncello e I, II pianoforte*, partia wiolonczeli, fragment

Kontemplacje na głos i fortepian do słów Mieczysławy Buczkówny (1969) otwierają grupę utworów kameralnych Bogusławskiego z lat 70., reprezentujących drugą odmianę aleatoryzmu, w której forma dzieła jest ściśle ustalona, a indeterminizm dotyczy w głównej mierze regulacji czasu trwania wartości rytmicznych i prowadzi do „celowej desynchronizacji gry zespołowej” (użyte zostały słowa Krzysztofa Baculewskiego, charakteryzujące podobne założenie muzyki Witolda Lutosławskiego, by zwrócić ponownie uwagę na zbieżność koncepcji obu kompozytorów⁵³). Dzieło, dedykowane Stefanii Woytowicz, początkowo funkcjonowało jako *Trzy pieśni na sopran i fortepian*⁵⁴. Pod takim też tytułem zostało prawykonane 13 listopada 1974 roku w Katowicach, podczas koncertu „XI Śląska Trybuna Kompozytorów”. Prawykonania dokonały: Henryka Januszewska – sopran oraz Krystyna Słobodnik – fortepian. W 1978 roku utwór został wydany nakładem warszawskiej spółki Agencja Autorska, już pod obecnym tytułem: *Kontemplacje na głos i fortepian*.

Podstawą poetycką *Kontemplacji* jest wiersz Mieczysławy Buczkówny *Róża II*. Bogusławski nie wykorzystał pełnego tekstu wiersza – zrezygnował z kilku krótkich fragmentów. Tekst jest traktowany sylabicznie, a poszczególne frazy

⁵² E. Bogusławski, *Aria na flet, wiolonczelę i dwa fortepiany*, program koncertu „Polska Muzyka Kameralna 35-lecia” z dnia 21 XI 1979.

⁵³ K. Baculewski, *Współczesność...*, s. 301.

⁵⁴ Kalki rękopiśmienne pod takim tytułem znajdują się w Bibliotece PWM w Krakowie.

wokalne odpowiadają strukturze wersyfikacyjnej wiersza. Ze względu na dbałość o jak najdokładniejszy przekaz treści, kompozytor ograniczył środki wykonawcze partii wokalne, rezygnując w niej z wszelkich zabiegów dekompozycyjnych oraz niekonwencjonalnych efektów wydobywania dźwięku. Troska o zachowanie struktury wiersza zaważyła natomiast na kształcie architektonicznym poszczególnych części.

Muzyczną narrację *Kontemplacji* charakteryzuje ciągłość. Indeterminizm dotyczy w głównej mierze organizacji czasu oraz – w pieśni I – w ograniczony sposób dziedziny wysokości dźwięków. We wszystkich trzech ogniach dzieła kompozytor zastosował organizację czasu dopuszczającą pewną asynchronizację pomiędzy planami brzmieniowymi⁵⁵. Wiąże się to z użyciem odpowiedniego zapisu wartości rytmicznych, których orientacyjny czas trwania twórca określił w objaśnieniach jako: najszybsze wykonanie rytmiczne, szybkie wykonanie rytmiczne, wolne wykonanie rytmiczne, krótkie wykonanie rytmiczne oraz długie wykonanie rytmiczne. Jedyna wskazówka uściślająca warstwę wokalną umieszczona została na początku części: pojedynczy dźwięk sopranowy trwać może MM ca 50–60–70. Elementy indeterminizmu w zakresie organizacji wysokości dźwięku wprowadził Bogusławski, jak zostało nadmienione, w warstwie wokalne I części *Kontemplacji*. W objaśnieniach zaznaczył: „Partia sopranowa I pieśni zanotowana została w trzech rejestrach: najwyższym, średnim i najniższym. Wykonawca wybiera dowolne dźwięki w poszczególnych rejestrach, przestrzegając aby ambitus linii melodycznej nie przekraczał tercji małej”⁵⁶. Dźwięki zapisane zostały w postaci zaczernionych znaków rozmieszczonych w obrębie rejestrów. Proporcje graficzne pomiędzy nimi wyznaczają czas trwania poszczególnych komponentów. Przerwy pomiędzy kolejnymi frazami wokalnymi wyznaczone zostały w postaci pauz zanotowanych w sekundach (jednakże zawsze z symbolem fermaty, sugerującym możliwość wydłużania), bądź też – moment ich początku wskazuje przerywana pionowa strzałka. Dla uwypuklenia chwilowych zmian nastroju lub osiągnięcia charakteru kontemplacyjnego kompozytor dopuszcza także krótsze pauzy (zapisane tradycyjnie) w obrębie frazy. Pozostałe parametry organizacji materiału muzycznego – dynamika oraz oznaczenia dotyczące pedalizacji – zanotowane zostały przez kompozytora w sposób ścisły.

W sposobie łączenia tekstu z muzyką spostrzega się troskę o wyraziste przekazywanie znaczeń. Przykładowo w części II znaczenie niektórych słów znajduje niezwykle sugestywne odbicie w ujęciu muzycznym. Sens słów: „gęstnieć”, „nacięrać”, „rosnąć” muzyka oddaje w postaci linii brzmieniowej (początkowo pojedynczej, dalej będącej splotem dwóch niezależnych linii), pulsującej ciągłym skracaniem i wydłużaniem wartości rytmicznych dźwięków. Wrażenie

⁵⁵ W objaśnieniach Bogusławski zaznaczył: „Szczegółowa realizacja rytmiczno-agogiczna *Pieśni* uzależniona jest od koncepcji interpretacyjnej wykonawców”.

⁵⁶ E. Bogusławski, *Kontemplacje na sopran i fortepian*, wyd. Agencja Autorska, Warszawa 1978.

ruchu potęguje kształt melodyczny linii, która początkowo oscyluje wokół drobnych kroków sekundowych, by w dalszym przebiegu stopniowo powiększać swój ambitus. Dla zobrazowania „gęstości” kompozytor zastosował efekt równoczesnego przyspieszania i zwalniania dźwięków w symultanicznie prowadzonych (w prawej i lewej ręce) dwóch liniach brzmieniowych. Kolejny efekt „malarzkiej” interpretacji dźwiękowej poezji zastosował kompozytor pod koniec środkowego ogniwa: słowo „płonę” zostało zaakcentowane łukowym motywem dźwiękowym, który można traktować jako symbol kształtu płomienia oraz ekspresyjnym repetycyjnym klasterem w wysokim rejestrze brzmieniowym i dynamicie *ff*, wyobrażającym żar płomienia.

Z analizy materii dźwiękowej *Kontemplacji* wynika wyraźnie istnienie zasady, łączącej wszystkie części dzieła. Jest to mianowicie zasada sukcesywnego rozwoju zastosowanych komponentów brzmieniowych w warstwie wokalne i fortepianowej:

1. Partia wokalna: od melorecytacji (frazy o bardzo małych krokach interwałowych) aż po rozbudowane linie brzmieniowe, z przewagą dużych odległości (nony, septymy);
2. Partia fortepianu: od funkcji tła kolorystycznego aż po „umuzyczenie” warstwy poetyckiej i stworzenie równorzędnej partii w stosunku do głosu sopranowego. Sukcesywna progresja zauważalna również w wykorzystanym materiale brzmieniowym:
 - w części pierwszej dominują statyczne konstrukcje klasterowe i następstwa długo wybrzmiewających dźwięków, osadzone w skrajnych rejestrach barwowych,
 - w części drugiej (oprócz wymienionych elementów): wyzyskiwanie wszystkich rejestrów brzmieniowych fortepianu, w ogniwie środkowym dominacja sekwencji składających się z dźwięków rozproszonych w całej przestrzeni dźwiękowej fortepianu, sukcesywnie zagęszczanych lub rozrzedzanych w przepływie czasowym,
 - w części trzeciej wszystkie komponenty rozwijane i przekształcane, zdecydowany rozwój następstw o zabarwieniu figuracyjnym, wprowadzenie szybkich kilkadźwiękowych przebiegów, których liczba powtórzeń na oznaczonym odcinku czasowym uzależniona jest od decyzji wykonawcy.

Coraz większa komplikacja brzmieniowa oraz stopniowe rozszerzanie amplitudy wahań natężenia dynamicznego przyczyniają się do wzmaganania natężenia ekspresji, mającej swą kulminację w końcowej fazie ostatniej części *Kontemplacji*.

• = ca 50-60-70

S ca 5"

pp p ppp ppp p ppp

O - czy za - mi - lka w roz wi nie tej ci - szy

pf

pp

Ped.

*

Przykład 10. E. Bogusławski, *Kontemplacje na sopran i fortepian*, cz. I, fragment

Kolejne dzieło – *Trio per flauto, oboe e chitarra* – rozpoczyna grupę utworów, których forma ukształtowana została w oparciu o założenia aleatoryzmu sprecyzowane przez Witolda Lutosławskiego i nazwane przez niego aleatoryzmem „kontrolowanym” lub „ograniczonym”⁵⁷. Ta postać aleatoryzmu – jak precyzuje Lutosławski – „nie zmienia [...] zasadniczo pojmowania utworu muzycznego jako «przedmiotu w czasie», jednak wpływa zupełnie radykalnie na jego fizjonomię rytmiczną i ekspresyjną, i to już wystarcza, aby muzyka [...] brzmiała zupełnie inaczej niż ta, w której przypadek nie ma zastosowania”⁵⁸.

W oznaczonych przez Bogusławskiego, zamkniętych w ramach segmentach, brak podziału czasowego obowiązującego wszystkich wykonawców. Pisze kompozytor w objaśnieniach: „struktury dźwiękowe objęte klamrą wykonawcy powinni rozpocząć równocześnie i grać w dalszym ciągu niezależnie od siebie”⁵⁹, a także: „przebiegi dźwiękowe objęte ramkami należy grać jednocześnie, nie sugerując się grą zespołową w dawnym znaczeniu”⁶⁰. Segmenty aleatoryczne występują tu obok segmentów o regulacji metrycznej dopuszczającej mniejszy stopień asynchronizacji. Ponieważ wydzielone segmenty „zbiorowego ad libitum”⁶¹ dotyczą wszystkich wykonawców równocześnie, forma dzieła jest zamknięta i ustalona ściśle przez kompozytora.

Trio per flauto, oboe e chitarra ukończone zostało w 1971 roku, ale pierwsze pomysły i szkice do utworu powstały już rok wcześniej. *Trio* stanowiło dla twórcy rodzaj pola eksperymentalnego, służącego do odkrywania nowych dróg prowadzenia narracji w twórczości kameralnej. Zdają się to potwierdzać korekty

⁵⁷ W. Lutosławski, *O roli elementu...*, s. 36.

⁵⁸ Tamże.

⁵⁹ Tekst umieszczony w objaśnieniach do wydania *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974.

⁶⁰ Tekst umieszczony w objaśnieniach umieszczonych w rękopisie kompozycji *Divertimento per 9 strumenti*.

⁶¹ Określenie Lutosławskiego. Zob. W. Lutosławski, *O roli elementu...*, s. 36.

materiału brzmieniowego⁶², naniesione ołówkiem na jeden z egzemplarzy utworu wydany przez PWM, a także wersja skrócona kompozycji, ukończona w 1977 roku. Jej rękopis podarował Bogusławski Bibliotece Głównej Akademii Muzycznej w Katowicach. Na rękopisie umieścił dedykację: „Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach z wyrazami podziwu dla ogromu pracy i efektów. Katowice, 28.XII/77”. Prawykonanie *Tria*⁶³ miało miejsce 3 maja 1972 roku w Katowicach podczas koncertu z cyklu „Silesia Cantat. Współczesna Muzyka Śląska”. Wykonawcami byli: Jerzy Mroziak – flet, Jerzy Kotyczka – obój, Bogdan Firla – gitara. Pierwsze wykonanie zagraniczne miało miejsce rok później (1 VI 1973) w Nicei. Dzieło wykonali wówczas: Angelika-Regina Sweekhorst – flet, Lothar Faber – obój oraz Tadashi Sasaki – gitara.

Pełna wersja kompozycji *Trio per flauto, oboe e chitarra* trwa ca 20'. Utwór składa się z siedmiu różnej długości części (bez oznaczeń czasu trwania), których kolejność została ściśle określona za pomocą cyfr rzymskich. W rezultacie forma utworu zostaje zamknięta. Poszczególne części przeznaczone są na zmienne instrumentarium, różni je także odmienny sposób kształtowania formy. Pierwsze trzy części (solowe popisy wszystkich instrumentów: fletu, gitary oraz oboju) oraz część szósta (duet oboju z gitarą) są zapisane w sposób tradycyjny i nie posiadają segmentów aleatorycznych. Pozostałe części: czwarta (duet fletu z gitarą), piąta (współgranie wszystkich trzech instrumentów – pierwsza kulminacja dzieła) oraz siódma (podsumowanie wszystkich poprzednich części – druga kulminacja dzieła) kształtowane są poprzez korelację segmentów o charakterze aleatorycznym oraz fragmentów bardziej ścisłych. W ostatniej części następują po sobie fragmenty solowe, duety oraz – wieńczące całość – aleatoryczne ogniwo wszystkich instrumentów. W rozplanowaniu narracji dostrzec można zatem charakterystyczny dla muzyki Bogusławskiego zarys formalny całości z podwójną ekspresyjną kulminacją. Wiąże się to ze sposobem wykorzystywania instrumentarium (części kulminacyjne realizowane są przez trzy instrumenty) oraz odpowiednim zakomponowaniem warstwy dynamicznej (w częściach V i VII ambitus natężenia wolumenu rozciąga się od pp aż do ffff).

W *Trio per flauto, oboe e chitarra* element indeterminizmu ograniczony został do organizacji czasu. Przebieg muzyczny wszystkich partii zanotowano w porządku beztaktowym. Dominuje notacja, w której długość dźwięku wyznaczają proporcje graficzne na pięciolinii. Kompozytor zastosował także – podobnie jak w innych dziełach z tego okresu – „dźwięki dowolnie długie”, „dźwięki maksymalnie długie (zależne od długości oddechu)”, przebiegi określone jako „wolne, szybkie oraz bardzo szybkie następstwo dźwięków”, a także oznaczenia czasu trwania pauz w sekundach. Warto zaznaczyć, że polichroniczna zasada regulacji czasu dotyczy w głównej mierze wyznaczonych ramkami segmentów

⁶² Zmiany te mają postać słownego komentarza oraz skreśleń.

⁶³ Prawykonana została wersja pierwotna (opublikowana w 1974 roku przez PWM). Nie ma żadnych informacji na temat wykonania wersji skróconej kompozycji.

kolorystyczno-brzmieniowych, zaś w pozostałych fragmentach kompozytor jedynie incydentalnie wprowadza swobodną koincydencję dwóch partii. Dochodzi do tego w czasie zazębiana się wygasającej linii z kolejną inicjowaną.

Element przypadku nie dotyczy natomiast dziedziny organizacji wysokości dźwięków. Są one ściśle oznaczone przez kompozytora. W *Triu* po raz pierwszy zrezygnował Bogusławski z epatowania wielką liczbą brzmień niekonwencjonalnych. Jedynie w partii fletowej użył dźwięków szmerowych. Bogusławski mówił: „Kilkakrotnie skorzystałem z instrumentów preparowanych, ale tylko wtedy, kiedy chciałem uzyskać konkretne brzmienie. Uważam, iż jeszcze można pisać na klasyczne instrumenty orkiestrowe”⁶⁴. Słowa te są ważnym sygnałem świadomości powolnego przeżywania się powszechnego entuzjazmu sonoryzmem, jaki dzielił Bogusławski z innymi polskimi kompozytorami tej doby. Można powiedzieć, że wraz z *Triem* Bogusławskiego „nadciągał” nowy klasycyzm, czy też nowy romantyzm (jak będzie się powszechnie nazywało formację II połowy lat 70.), symbolizowany dziełami ostentacyjnie odwracającymi się od sonoryzmu, takimi jak *Koncert skrzypcowy* Pendereckiego. W poszczególnych partiach *Triu* nie brak kojarzących się z „nowym romantyzmem” elementów wirtuozerii, jak również elementu śpiewności oraz tendencji do *quasi*-kontemplacyjnego, „spowolnionego” prowadzenia narracji (pojawiają się dźwięki maksymalnie długie – zależne od długości oddechu).

Rok po ukończeniu pierwszej wersji *Trio per flauto, oboe e chitarra* Bogusławski skomponował *Impromptu na flet, altówkę i harfę*, będące kontynuacją działań twórczych podjętych w wyżej omówionym dziele kameralnym. Analogie nie dotyczą jedynie tej samej liczby partii instrumentalnych oraz sposobu ich współdziałania, lecz dostrzegalne są także w sposobie indeterministycznego traktowania materii dźwiękowej. Odmiennie potraktowana została natomiast budowa makroformalna *Impromptu* (jest to utwór jednoczęściowy), a wachlarz efektów sonorystycznych uległ niewielkiemu rozszerzeniu.

Prawykonanie dzieła miało miejsce w Lizbonie 12 kwietnia 1974 roku. Po raz pierwszy w Polsce dzieło zabrzmiało 22 września 1975 roku podczas XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Na obu koncertach *Impromptu* wykonywało Warszawskie Trio Harfowe (któremu dzieło zostało zadedykowane) w składzie: Barbara Świątek – flet, Włodzimierz Tomaszewski – altówka oraz Urszula Mazurek – harfa. Partytura *Impromptu* wydana została nakładem Warszawskiej Agencji Autorskiej w 1976 roku.

W odautorskim komentarzu Bogusławski szczegółowo opisuje dzieło: „*Impromptu na flet, altówkę i harfę*, ukończone w 1972, jest kolejną próbą moich doświadczeń w zakresie niekonwencjonalnej gry zespołowej na gruncie muzyki kameralnej, zapoczątkowanych w utworze *Musica per Ensemble MW-2*. Koncepcja formalna *Impromptu* jest w całości zaprogramowana w postaci tradycyj-

⁶⁴ E. Wybraniec, E. Bogusławski, *Z dala...*

nego zapisu partyturowego, z wyjątkiem dwóch odcinków środkowych i zakończenia utworu. Każdy z 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 wirtuozowski⁶⁵.

Jak wynika z cytowanego komentarza, główna idea *Impromptu* to eksploatawanie techniczno-kolorystycznych efektów brzmieniowych trzech instrumentów, dokonywane w różnych konfiguracjach, na przestrzeni segmentów o odmiennym stopniu wykorzystania aleatoryzmu. Dzieło trwające ca 10–12', podzielone zostało na sześć kontrastujących względem siebie segmentów. W referacie przybliżającym wybrane utwory kameralne Bogusławskiego, Maryla Renat zwróciła uwagę na dwójakie zastosowanie kontrastu:

1. Sukcesywnie: w zakresie sposobów współdziałania instrumentów, zestawiania ruchu dźwiękowego i odcinków statycznych oraz samego materiału dźwiękowego.
2. Symultatywnie: w zakresie synchronicznego zestawiania różnych zwrotów motywiczych dla poszczególnych instrumentów (kontrast rytmu), stapienia różnych rejestrów oraz roli poszczególnych instrumentów w budowaniu faktury⁶⁶.



Przykład 11. E. Bogusławski, *Impromptu na flet, altówkę i harfę*, fragment

Materiał brzmieniowy wykorzystany w *Impromptu* wykazuje znaczne podobieństwo w stosunku do *Tria na flet, altówkę i wiolonczelę*. Zbieżność dostrzeżalna jest zarówno pod względem substancjalnym (nadrzędność interwałów sekundy, trytonu, septymy i nony), jak i sposobu jego strukturyzowania (wysnuwanie kolejnych transformacji motywu wyjściowego, zderzanie ze sobą fragmentów statycznych z następstwami drobnych wartości). Indeterminizm w war-

⁶⁵ Komentarz kompozytora w książce programowej XIX Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, Warszawa 1975, s. 44.

⁶⁶ Zob. M. Renat, *Oblicza kameralistyki w twórczości Edwarda Bogusławskiego. Między sonorystyką, aleatoryką i tradycją*, „Prace Naukowe Akademii im. J. Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, z. 4, s. 86.

stwie materiałowej – także analogicznie do *Tria* – dotyczy w głównej mierze przebiegu czasowego poszczególnych elementów muzycznych. Bogusławski nie oznaczył tempa utworu (za wyjątkiem czasu trwania wybranych fragmentów trzeciego segmentu oznaczonych w sekundach, bądź przy pomocy podanej miary metronomicznej), ograniczając się jedynie do wskazówek wyrazowych sugerujących tempo (*molto leggiero*, *molto espressivo*). Podał też ścisłe parametry dynamiczne. Czas trwania dźwięków i pauz określił kompozytor jedynie orientacyjnie, notując objaśnienia w legendzie dołączonej do wydania:

- wartość niezaczernionej całej nuty z fermatą oznacza długość czasu trwania dźwięku uzależnioną od wykonawcy,
- wartość niezaczernionej półnuty z fermatą oznacza dźwięki długie,
- wartości zaczernione z pojedynczym, podwójnym oraz potrójnym belkowaniem oznaczają ich wykonanie odpowiednio: wolne, szybkie oraz bardzo szybkie,
- odpowiednie oznakowanie pauz stanowi rozróżnienie na pauzy trwające ca 1'', 1''–1''30 oraz 2''.

Pewne zmiany, względem wcześniejszego dzieła kameralnego, dotyczą warstwy brzmieniowej. W odróżnieniu od *Tria*, operującego w większości tradycyjnymi jakościami brzmieniowymi, w *Impromptu* zasób efektów powiększył się o sonorystyczne formuły brzmieniowe i artykulacyjne (spotykane także w innych dziełach Bogusławskiego z lat 70.). W objaśnieniach kompozytor wymienił następujące efekty sonorystyczne:

1. Partia fletu: dźwięk z charakterystycznym szmerem powietrza, uzyskiwany poprzez granie z pewnej odległości od ustnika instrumentu, flazolet oktawowo, efekt brzmieniowy osiągany przez wpuszczenie całego słupa powietrza w instrument z jednoczesnym objęciem wargami otworu ustnika bez odejmowania instrumentu od ust, glissando powstające w wyniku odchylenia ustnika bez odejmowania instrumentu od ust, efekt brzmieniowy uzyskany poprzez uderzenie w klapki instrumentu z jednoczesnym krótkim zadęciem.
2. Partia altówki: dźwięk najwyższy możliwy do wydobycia na podanych strunach, *pizzicato* wykonywane paznokciami, *premere*: smyczek dociskany do struny (zgrzytliwy dźwięk).
3. Partia harfy: efekt glissandowy pomiędzy określonymi dźwiękami.

Dwie kolejne kompozycje to *L'etre pour soprano, flûte, violoncelle, deux pianos* (1973–1982) oraz *Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany* (1980)⁶⁷. Utwory łączy ten sam aparat wykonawczy, gdyż pisane były z myślą o krakowskim zespole MW-2. Jednakże – choć powstawały w podobnym czasie

⁶⁷ Do katalogu dzieł z lat 70. wykorzystujących różne aspekty aleatoryzmu zaliczają się także: *Musica notturna per oboe e pianoforte* (1974) oraz *Divertimento per 9 strumenti* (1973–1975), jednakże ze względu na ograniczony zakres indeterminizmu (w głównej mierze dotyczący organizacji czasu), a także znaczne wyzyskanie materiału brzmieniowego wcześniejszych kompozycji, oba dzieła nie zostaną szerzej omówione.

– zdecydowanie różni je sposób wykorzystania tekstu poetyckiego, traktowania warstwy brzmieniowej instrumentów (w tym także partii sopranowej), a także budowania ciągłości narracyjnej i wyrazowej. *L'etre...* – tworzone przez Bogusławskiego przez dziewięć lat – jest swoistą syntezą działań kompozytorskich na gruncie eksperymentów formalnych oraz kolorystycznych. W *Sonecie* widać już natomiast ewolucję idącą w kierunku uproszczenia środków warsztatowych.

W *L'etre pour soprano, flûte, violoncelle, deux pianos* użył Bogusławski jako podstawy tekstowej obszernych fragmentów wiersza Jacquesa Prèverta *Pater noster* ze zbioru *Paroles* (1946). Po raz kolejny sięgnął zatem po poezję o treści egzystencjalnej, wyrażonej językiem obrazowym, pełnym kontrastów dających się przełożyć na ekspresyjną mowę muzyki, posiadającą ponadto plastyczną dramaturgię, osiąganą tyleż w sferze semantyki, co i brzmieniowości tekstu. Dodatkową zachętą do sięgnięcia po ten właśnie wiersz były prawdopodobnie jego właściwości formalne: kompozycja *L'etre...* jest kolista, refrenowa, umożliwiła zatem kompozytorowi realizację ulubionego schematu formalnego – łukowego, z czytelnym powrotem początkowego materiału w finale.

W *L'etre...* Bogusławski wykorzystał obszerne fragmenty wiersza Prèverta w języku oryginalnym (francuskim), fragment utworu tłumaczony na język niemiecki (tłumaczenie Kurta Kusenberga) oraz frazę łacińskiej wersji modlitwy Ojcze Nasz: „Pater noster qui es in coelis”. Narzuca się konieczność porównania zamysłu „wielojęzyczności” kompozycji z ideą *Symfonii* Luciano Berio, w której – jak to podsumował niezbyt zachwycony kierunkiem ewolucji twórczości włoskiego kompozytora, ale wnikliwie rozumiejący sedno jego projektu Bogusław Schäffer – wielojęzyczne, różnego pochodzenia teksty słowne (traktowane zarówno semantycznie, jak też jako fonemy) stały się jednym z parametrów kompozycji, w tym sensie, że stopień ich zrozumiałości stał się czynnikiem logiki konstrukcji⁶⁸. Bogusławski nie jest aż tak radykalny jak Berio – nie rezygnuje z podejścia do tekstu jako koherentnego, autorskiego przekazu. Jest mu obca intencja „collage’owa” Berio, nie bawi go także gra zrozumiałości i niezrozumiałości słów. Wielojęzyczność jest tu wyzyskana jako punkt wyjścia kreowania ponadmuzycznych – ideologicznych znaczeń. Kompozytor wyzyskuje mianowicie kulturowe konotacje związane z poszczególnymi językami (np. modlitewność łaciny, „militaryzm niemieczyny, „kulturalność” języka francuskiego) do kreowania ideowego przesłania. Jest to przesłanie pacyfistyczne, charakterystyczne dla ówczesnej, rozpolitykowanej rzeczywistości sztuki europejskiej (vide Luciano Berio!).

Utwór Bogusławskiego nie ma pretensji do ilustrowania środkami muzycznymi detalicznych znaczeń poezji. Kompozytor skoncentrował się na próbie bezpośredniej transmisji klimatu wyrazowego wiersza, nobilitując te środki mu-

⁶⁸ B. Schäffer, *Berio Luciano*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna ab*, red. E. Dziębowska, PWM, Kraków 1979, s. 283.

zyczne, które umożliwiły zasugerowanie sytuacji skrajnych, kontrastowych. Podstawowymi kategoriami wyrazowymi dzieła są zatem: liryzm i dramatyzm (jako pierwiastki: „męski” i „żeński”). W *L’etre...* fragmenty w języku francuskim, a więc mowie zawierającej „typową dla francuskiej natury delikatną zmysłowość”, jak to określał Lutosławski⁶⁹, skupiają się na lirycznym opisie piękna świata. Partia sopranowa realizowana jest z towarzyszeniem partii instrumentalnych, obfitujących w sonorystyczne efekty brzmieniowe. Fragment użyty w tłumaczeniu na język niemiecki (nieprzypadkowo wybrał Bogusławski frazy pozwalające wyeksponować twardość, wręcz „brutalność” tego języka) pełni w utworze funkcję dramatycznej kulminacji. Dla uwypuklenia szorstkości słów (dotykających bardziej prozaicznych i trudnych ziemskich kwestii, m.in. władzy) warstwa instrumentalna zestawiona została z efektów brzmieniowych uzyskiwanych przez wyrzucanie kul na struny fortepianu oraz suchego uderzania w tamburyn.

Tekst poetycki przyporządkowany został w zasadzie partii sopranowej. Istnieje jednakże możliwość (zaznaczona w partyturze) wykonywania wyszczególnionych fraz słownych przez pozostałych instrumentalistów. Wspomina o tym Bogusławski w objaśnieniach, precyzując, że „partia sopranowa może być wykonywana w konwencji estradowej, jak i w konwencji teatru instrumentalnego” a także, że „przebieg czasowy odcinków recytowanych uzależniony jest od koncepcji wykonawczej solistki (solistów)”⁷⁰. Część tekstu partii sopranowej zapisana została w sposób tradycyjny, w postaci linii melodycznej o ściśle określonych bądź przybliżonych wysokościach dźwięku. Jednakże dominującym sposobem wykonawczym jest melorecytacja, zapisywana w postaci samych słów, w których wielkość liter determinuje zmiany w modulacji wysokości głosu oraz w warstwie dynamicznej (im większe litery, tym większe crescendo oraz wyższy dźwięk recytacyjny, zmiana wielkości liter – na mniejsze – zmiana dynamiki oraz obniżanie tonu recytacyjnego).

Indeterminizm – podobnie jak w większości dzieł otwartych Bogusławskiego – dotyczy w głównej mierze przebiegu czasowego poszczególnych komponentów muzycznych (dźwięków oraz pauz). Długość ich trwania oznaczył kompozytor jedynie orientacyjnie, używając następujących objaśnień:

- bardzo długi dźwięk, którego czas trwania zależy od wykonawcy,
- dźwięk długi,
- wolne następstwo rytmiczne,
- szybki przebieg rytmiczny,
- bardzo szybki przebieg rytmiczny,
- odpowiednie oznakowanie pauz stanowi rozróżnienie na pauzy trwające ca 1’’, 2’’ lub 3’’.

⁶⁹ B. Pocij, W. Lutosławski, *O roli słowa, teatralności i tradycji w muzyce*, „Poezja” 1973, nr 10, s. 78–79 (rozmowa B. Pocija z W. Lutosławskim).

⁷⁰ E. Bogusławski, *L’etre pour soprano, flûte, violoncelle, deux pianos*, rękopis.



Przykład 12. E. Bogusławski, *L'etre pour soprano, flûte, violoncelle, deux pianos*, fragment początkowy

Na przestrzeni utworu obok tradycyjnych jakości brzmieniowych zastosował kompozytor szeroki wachlarz formuł brzmieniowych i artykulacyjnych o rodowodzie sonorystycznym. W objaśnieniach – osobnych dla każdego instrumentu – wymienił efekty sonorystyczne:

- dla fletu: dźwięk wydobywany w pewnej odległości od ustnika (charakterystyczny szmer), zadęcie z jednoczesnym uderzeniem klapy instrumentu, dźwięk wydobywany poprzez objęcie górną wargą otworu wlotowego ustnika, dźwięk osiągnięty poprzez gwałtowne wpuszczenie całego słupa powietrza w zamknięty instrument, przy całkowitym objęciu wargami otworu ustnika, oktawowy łaźolet;
- dla wiolonczeli: ricochet z glissandem.

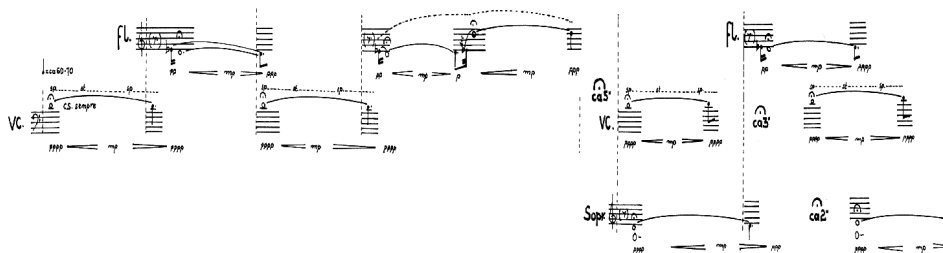
Najbardziej rozbudowana paleta efektów niekonwencjonalnych dotyczy partii dwóch fortepianów. Innowacją jest także przyporządkowanie każdemu z pianistów dodatkowych instrumentów perkusyjnych: pierwszy gra dodatkowo na płacie *sospeso piccolo*, drugi – płacie *sospeso medio* oraz *tamburo*. W partiach fortepianu zastosowane zostały następujące formuły sonorystyczne: umieszczenie na strunach w określonym rejestrze barwowym pręta metalowego, drewnianego bądź metalowego łańcuszka, przesuwanie ruchem kołowym łańcuszka po strunach w wyznaczonym rejestrze barwowym, efekt brzmieniowy uzyskany poprzez wysypanie strumieniem około 20 kul metalowych na struny oraz przesuwanie ich ręką w danym rejestrze, realizacja podanych dźwięków na klawiaturze z jednoczesnym szarpnięciem struny pręcikiem metalowym, uderzenie w struny pałką filcową. W objaśnieniach umieścił kompozytor znak graficzny nakazujący wprowadzenie akcesoriów perkusyjnych oraz ich wycofanie z gry.

L'etre... z niewiadomych przyczyn nigdy nie doczekało się prawykonania. Prawykonane zostało natomiast – podczas XXI Poznańskiej Wiosny Muzycznej w 1981 roku – drugie z wymienionych dzieł kameralnych: *Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany*. Kompozycja napisana została dla Haliny Skubis i zespołu MW-2, i ci artyści dokonali jej premiery.

Bogusławski sięgnął tym razem do poezji Rainera Marii Rilkego, wybierając *Sonet XV* z II części *Sonetów do Orfeusza* (1922), w polskim tłumaczeniu Mieczysława Jastruna. Swój wybór uzasadnił następująco: „Niepowtarzalny klimat poetycki dzieła Rilkego zaważył na doborze materiału dźwiękowego, fakturze i formie. W stosunku do innych moich utworów – zwłaszcza kameralnych –

wyraża się to swoistym uproszczeniem środków wyrazu artystycznego, w celu zachowania równowagi między tekstem i muzyką⁷¹.

Warstwa muzyczna *Sonetu* – zgodnie z autokomentarzem kompozytora – uległa zdecydowanemu uproszczeniu w stosunku do poprzedniej kompozycji wokalne. Stworzona została jakby na potwierdzenie słów Jastruna o cyklu Rilkego: to „pojednanie muzyki ze słowem”⁷². Zasób środków kompozytorskich pozostał w zasadzie ten sam, co w poprzednich utworach (poza sferą środków konwencjonalnych – indeterminizm przebiegu czasowego, wybrane efekty sonorystyczne). Zmiany dotyczą sposobu jego zakomponowania. Ogólnie rzecz biorąc, pojawiła się tendencja do homogenizmu dynamiki i artykulacji oraz ascetyzacji faktury (w miejsce „barokowej” migotliwości pojawia się technika prowadzenia brząmiących równocześnie głosów).



Przykład 13. E. Bogusławski, *Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany*, fragment początkowy

Paleta formuł sonorystycznych ograniczona została jedynie do następujących:

- w partii fletu efekt brzmieniowy osiągnięty poprzez granie w pewnej odległości od ustnika,
- w partii wiolonczeli zastosowany został efekt glissandowy oraz ricochet z glissandem,
- w partii fortepianów: realizacja podanych dźwięków na klawiaturze z jednoczesnym szarpnięciem strun pręcikiem metalowym lub plektronem oraz wykonywanie podanych formuł dźwiękowym przy jednoczesnym umieszczeniu łańcuszka metalowego na strunach instrumentu.

Uproszczeniu uległ także sposób przekazu tekstu poetyckiego w partii sopranowej. W odróżnieniu od trójjęzycznego *L'etre...*, w którym nabrzmiewająca i zamierająca dynamiczna melorecytacja traktowana jest jak swoista „fonetyczna tkanka brzmieniowa”, w *Sonecie* zaznacza się dbałość o jasność i klarowność przekazu znaczeniowego, stąd przeważa sylabiczność. Obok fraz zapisanych

⁷¹ Komentarz Bogusławskiego w wersji maszynopisowej znaleziony w domowym archiwum kompozytora.

⁷² M. Jastrun, *Wstęp*, [do:] R.M. Rilke, *Poezje wybrane*, tłum. M. Jastrun, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 39.

w postaci tradycyjnej linii melodycznej, o ściśle określonych wysokościach dźwięku, występują także fragmenty melorecytacyjne (najczęściej wieńczące frazy śpiewane) oraz recytowane i szeptane.

Forma *Sonetu* zamyka się w trzech ogniwach, których przestrzeń wypełnia ściśle wyselekcjonowany, a przez to dosyć jednorodny, materiał brzmieniowy. Przebieg ogniwa początkowego – analogicznie do *L'etre...* – kształtują nakładane na siebie i wygaszane różnej długości frazy wszystkich głosów instrumentalnych oraz sopranu. Aleatoryczne ogniwo środkowe wypełnia tkanka brzmieniowa wszystkich głosów prowadzonych niezależnie od siebie. Kompozytor dopuszcza dowolną ilość powtórzeń sekwencji instrumentalnych od dowolnego miejsca, jednakże do momentu pojawienia się frazy sopranowej opatrzonej tekstem. Wprowadza ona ogniwo końcowe. Jego przestrzeń – także analogicznie do *L'etre...* – wypełniają frazy sopranu, fletu oraz wiolonczeli na tle klasterowych, długo wytrzymywanych wielodźwięków fortepianowych.

Materiał poszczególnych partii brzmieniowych porządkowany jest w *Soniecie* według charakterystycznych zasad warsztatu kompozytorskiego Bogusławskiego. Frazy muzyczne rozwijane są poprzez kolejne transformacje początkowego motywu brzmieniowego (charakterystyczny kształt: długa wartość wybrzmiewająca, poprzedzana i zakańczana pojedynczym szybkim dźwiękiem bądź kilkudźwiękowymi figurami), którym często towarzyszą w pozostałych partiach długo wybrzmiewające pojedyncze dźwięki. Motyw nadrzędny – analogicznie do innych dzieł otwartych Bogusławskiego – rozwijany jest poprzez rozbudowywanie „ozdobników” okalających długi dźwięk. Modyfikacje dotyczą wprowadzania zarówno pojedynczych dźwięków (zawsze o krótkich wartościach rytmicznych), figur kilkudźwiękowych (częste grupy rytmiczne: ósemka z kropką, pauza trzydziestodwójkową zakończona wartością trzydziestodwójkową, triola szesnastkowa), sekwencji repetycyjnych (w głównej mierze w ostatnim ogniwie), jak i rozbudowanych następstw podobnych figur rytmicznych, osiągających cechy samodzielne (np. powtarzane następstwa nieregularnych triol szesnastkowych w partii fletowej w zakończeniu ogniwa początkowego).

W ogniwie aleatorycznym, gdy następuje kondensacja brzmienia wszystkich równocześnie wykonywanych partii, materiał dźwiękowy ulega niewielkiemu urozmaiceniu. W głosach instrumentalnych – obok wymienionych już figur dźwiękowo-rytmicznych – pojawiają się także szybkie przebiegi całotonowe, sekwencje dźwięków rozproszonych pomiędzy rejestrami (w partiach fortepianów), szybkie oraz wolne następstwa repetycji oraz struktury dwudźwiękowe. Na tle wirtuozowskich partii jedynie linia sopranowa (dźwięki śpiewane na samogłosce „o”) wyróżnia się następstwami długo wybrzmiewających dźwięków, od czasu do czasu wzbogacanych szybszymi „ozdobnikami”.

L'etre pour soprano, flûte, violoncelle, deux pianos oraz *Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i dwa fortepiany* zamykają katalog dzieł solowych i kameralnych w dorobku Edwarda Bogusławskiego, wykorzystujących wybrane propo-

zycje aleatoryzmu. Kompozytor planował zastosowanie koncepcji formy otwartej także w dziełach orkiestrowych⁷³, jednakże ze względu na eksplorowanie w dalszych latach aktywności twórczej nowych pól brzmieniowo-fakturalnych (m.in.: zainteresowanie brzmieniem akordeonu, twórczość wokalnie-instrumentalna) planów tych nie udało się zrealizować.

Summary

Aleatorism and open form in Edward Bogusławski's music

In the 70s Edward Bogusławski was interested in the open form and aleatorism. It was connected with his leave for Vienna and studies with Roman Haubenstock-Ramati, the composer fascinated with the possibilities of new forms, the creator of numerous graphical compositions. The cooperation resulted in the idea of using an open form in which an incident plays a crucial role and a performer has influence on a final shape of the work being performed. Aleatorism in works by Bogusławski, who highly appreciates Witold Lutosławski's workshop achievements, refers to rhythm and time courses and also applies to the selection of order of implementation of individual musical segments. The incident does not, however, apply to sound material that is thoroughly selected by the creator himself.

The idea of the open form was implemented by Bogusławski in the field of solo and chamber music. In solo works (for example: *Per pianoforte*, *Five Pictures for flute solo*) the order of performance of individual parts depends entirely on a performer's imagination and creativity. In chamber works (for example: *Musica per Ensemble MW2* and *Aria for flute, cello and 2 pianos*), apart from changeable form, numerous tones and sonoristic sound phenomena were used, amongst the others, whispers obtained when blowing a flute and opening an inlet gap at the same time, glissandos, sharp sounds obtained by pressing a string with a bow, preparation of a piano obtained by touching strings with metal chain with circular movement.

⁷³ Bogusławski wspominał o tym w cytowanej już rozmowie z Eugenią Wybraniec: *Z dala od...*