

Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA
Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Kompozycje na akordeon solo w twórczości Edwarda Bogusławskiego

W bogatym i różnorodnym katalogu dzieł Edwarda Bogusławskiego ważne miejsce zajmują kompozycje wykorzystujące brzmienie akordeonu. Zmarły w 2003 roku polski kompozytor odkrył nieznane mu walory dźwiękowo-wyrazowe tego instrumentu z początkiem lat 80. Stało się tak w momencie nawiązania współpracy z katowickim wirtuozem i pedagogiem tego instrumentu Joachimem Pichurą oraz prowadzonym przez niego Śląskim Kwintetem Akordeonowym, a w późniejszym czasie także z Włodzimierzem Lechem Puchnowskim, jako kierownikiem Warszawskiego Kwintetu Akordeonowego. O wymienionych zespołach, które wielokrotnie wykonywały dzieła Bogusławskiego, twórca pisał:

Oba [...] cechuje ogromna troska o rozwój rodzimej twórczości akordeonowej i jej szerokie rozpowszechnianie nie tylko w kraju, ale i za granicą. Wytrawni, wieloletni wykonawcy obu zespołów, ujawniając kompozytorom nieznane dotąd możliwości techniczno-sonorystyczne akordeonu w grze zespołowej, inspirowały ich jednocześnie do dalszych poszukiwań własnych pomysłów w zakresie nowych rozwiązań fakturalnych i brzmieniowych kwintetu akordeonowego¹.

Stopniowe poznawanie możliwości technicznych oraz odkrywanie szerokiej palety niuansów barwowych akordeonu zaowocowało kilkunastoma kompozycjami, które – obok dzieł Andrzeja Krzanowskiego czy Bronisława Kazimierza Przybylskiego – w znaczący sposób wzbogaciły polską literaturę akordeonową. Obcowanie z instrumentem zachęciło autora *Sonaty Belzebuba* do bliższego poznania historii polskiej akordeonistyki, a także do zgłębienia twórczości akordeonowej innych współczesnych polskich kompozytorów. Świadczy o tym przywołany przed chwilą tekst Bogusławskiego z 1988 roku oraz inna publika-

¹ Edward Bogusławski, *Przegląd polskiej współczesnej twórczości akordeonowej*, „Poradnik Muzyczny” 1988, nr 5, przedruk pod tym samym tytułem w: *Festiwal Muzyki Akordeonowej w Katowicach. Prace specjalne*, seria II, Katowice 1993, nr 6, s. 16.

cja, będąca zapisem wykładu wygłoszonego podczas sesji naukowej poświęconej muzyce akordeonowej w 1991 roku². W wykładzie kompozytor skoncentrował się w głównej mierze na dziełach, które – jak wyjaśniał

- ze względu na oryginalność języka dźwiękowego oraz niekonwencjonalną fakturę, a także niekiedy i formę, nadają akordeonowi rangę instrumentu koncertowego na miarę i potrzebę współczesności³.

Do tej kategorii zaliczył dzieła Andrzeja Hundziaka, Zbigniewa Penherskiego, Andrzeja Krzanowskiego, Błażeja Dowlasza oraz Zygmunta Krauzego.

Bogusławski, wielokrotnie pytany o przyczynę zainteresowania akordeonem, zwracał uwagę na jego właściwości, które

- są bardzo bliskie [...] [jego – przyp. A.S.-B.] odczuciom estetyczno-sonorystycznym i swoistemu pojmowaniu czasu w rozwoju formalnym poszczególnych sekwencji muzycznych utworu, jak i całości formy⁴.

Jako najważniejsze walory instrumentu wymieniał:

- bogate możliwości brzmieniowe akordeonu, pozwalające tworzyć zróżnicowane pod względem techniki zarówno horyzontalne, jak i wertykalne płaszczyzny dźwiękowe,
- zróżnicowane modelowanie czasu trwania dźwięku,
- bogaty wachlarz odcieni dynamicznych,
- możliwość wykorzystania kontrastów rejestrowych, zarówno w kształtowaniu linii melodycznej, jak i struktur akordowych⁵.

W wykładzie *Akordeon – terażniejszość i perspektywy* kompozytor szerzej poruszył ważne dla jego twórczości zagadnienie selekcji materiału dźwiękowego:

Nowe jakości techniczno-sonorystyczne determinowały [...] wybór tworzywa dźwiękowego, niewykraczającego jednak poza tradycyjny sposób artykułowania dźwięku. Uważam bowiem, że klasyczny, tradycyjny dźwięk akordeonu w ścisłej symbiozie z techniką rejestracyjną oraz próbą niekonwencjonalnego wykorzystania możliwości fakturalnych instrumentu w utworach solowych, a zwłaszcza kameralnych o zróżnicowanym składzie, daje kompozytorowi spore możliwości w kreowaniu własnej, nieskrępowanej tradycyjnymi nawykami słuchowymi idei twórczej. [...] Podstawowe znaczenie ma np. dla mnie [...] umiejętność selektywnego operowania tworzywem dźwiękowym oraz możliwościami fakturalno-rejestracyjnymi akordeonu. [...] Faktura i rejestracja to dla mnie dwa spójne elementy, mające zasadniczy wpływ na ostateczny efekt brzmieniowy utworu⁶.

² Edward Bogusławski, *Akordeon – terażniejszość i perspektywy*, wykład wygłoszony na międzynarodowym sympozjum *Akordeonistyka – tradycja, stan aktualny, perspektywy rozwoju*, zorganizowanym w Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie w dniach 7–10 marca 1991 roku.

³ Tamże, s. 3.

⁴ Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach twórczych*, [w:] *Edukacja artystyczna w zakresie sztuki muzycznej*, t. 1: *Akordeon u progu XXI wieku*, red. Joachim Pichura, Częstochowa 2003, s. 26.

⁵ Tamże, s. 25–26.

⁶ Edward Bogusławski, *Akordeon – terażniejszość...*, s. 4–5.

Wyczerpawszy kwestię problematyki selekcji tworzywa dźwiękowego, Bogusławski podsumowywał:

Na marginesie tego problemu chciałbym wyrazić swój stosunek do częstego, mało interesującego dla mnie zjawiska stosowania przez niektórych kompozytorów bardzo szerokiego wachlarza środków dźwiękowych z przewagą np. efektów perkusyjnych, tremolanda, klasterów, glissand, niekontrolowanej aleatoryki itp. Środki te często wykorzystywane są w nadmiarze, a co w tym przypadku najistotniejsze, bez wyczuwalnego związku z pojawiającymi się w utworze tradycyjnymi elementami dźwiękowymi, których charakter podkreśla dodatkowo konwencjonalna faktura i rejestracja. Ten brak selektywności w zakresie tworzywa dźwiękowego, w myśl zasady – im więcej środków, tym bogatszy obraz dźwiękowy, a tym samym i wyrazowy utworu, wydaje się szczególnie niekorzystny w przypadku właśnie akordeonu, z uwagi na jego specyfikę brzmienia⁷.

Lista akordeonowych dzieł Bogusławskiego napisanych w latach 80. liczy dziesięć pozycji⁸. Są wśród nich dzieła solowe, kameralne, wokalnoinstrumentalne oraz koncert na akordeon. Listę otwiera *Divertimento II* na kwintet akordeonowy (1981), a kolejne to: *Trzy postludia* na akordeon solo (1980–1981), *Capriccioso per accordeono* (1985), *Concerto per accordeono solo, batteria e archi* (1985), *Divertimento III per violino, violoncello e accordeono* (1986), *Continuo* na kwintet akordeonowy (1987), *Continuo II per accordeono solo* (1988), *Polskie melodie ludowe* na chór mieszany, zespół akordeonowy i perkusję (1989), *Musica per Ensemble d'Accord* (1989) oraz *Musica per 2 accordeoni* (1990). Większość utworów – co wielokrotnie podkreślał kompozytor – zrodziło się z inspiracji samych wykonawców⁹. Kompozytor korzystał także ze szczegółowych wskazówek pierwszych wykonawców tych dzieł, np. Joachima Pichury¹⁰.

Artykuł przedstawia trzy spośród wymienionych dzieł, przeznaczone wyłącznie na akordeon solo: *Trzy postludia* na akordeon solo (1980–1981), *Capriccioso per accordeono* (1985) oraz *Continuo II per accordeono solo* (1988). Gruntowna analiza tych pisanych w kilkuletnich odstępach czasowych kompozycji pozwoli ukazać proces drogi twórczej w kształtowaniu własnego akordeonowego świata brzmieniowej ekspresji.

Pierwsza akordeonowa kompozycja w katalogu Bogusławskiego to *Trzy postludia na akordeon solo*. Owe krótkie miniatury stanowią pierwszą próbę kompozycji na akordeon solo w dorobku Bogusławskiego, a zarazem – jak pisze twórca – miały być pożegnaniem z instrumentem:

⁷ Tamże, s. 5.

⁸ Kolejne osiem kompozycji wykorzystujących brzmienie akordeonu powstawało w latach 90. Ostatnie dzieło akordeonowe Edwarda Bogusławskiego: *Supplement for accordion* ukończone zostało w 2002 roku.

⁹ Zob. Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach...*, s. 26.

¹⁰ Zob. Marek Andrysek, *Analiza formalna wybranych utworów akordeonowych Edwarda Bogusławskiego*, praca powstała w ramach przewodu habilitacyjnego w dyscyplinie artystycznej instrumentalistyka na Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach w 2002 roku, wydruk komputerowy, s. 92.

Utworem tym chciałem zakończyć moją przygodę z akordeonem. Życie jednak sprawiło, że stało się to nierealne, gdyż w kolejnych latach powstało kilkanaście nowych utworów¹¹.

Geneza powstania *Postludiów* jest dość złożona. Zarówno w rękopisie, jak i w wyżej wymienionych wykładach i publikacjach Bogusławski podał rok ukończenia – 1982. Jednakże, jak wynika z publikacji Joachima Pichury oraz rozmowy z nim przeprowadzonej¹², wstępny materiał dźwiękowy kompozycji powstał już pod koniec 1980 roku. Trzy utwory (opatrzone już wspólnym tytułem *Postludia*) skomponowane zostały pierwotnie w wersji fortepianowej i w takiej formie trafiły do jego rąk. Ostateczna wersja *Postludiów* – powstała przy ścisłej współpracy kompozytora i akordeonisty – ukończona została pod koniec 1981 roku, a więc prawie równocześnie z *Divertimentem II* na kwintet akordeonowy¹³. Prawykonanie *Trzech postludiów* odbyło się w październiku 1981 roku w PSM I stopnia w Wodzisławiu Śląskim. Zrealizował je Joachim Pichura.

Trzy postludia na akordeon solo nie zostały wydane, rękopis znajduje się w posiadaniu rodziny kompozytora. Na odwrocie karty tytułowej kompozytor zaznaczył, że

kolejność postludiów może być dowolna, w zależności od koncepcji wykonawczej solisty.

Na kolejnych stronach utworu widnieją krótkie notatki oraz skreślenia naniesione przez twórcę, co świadczyć może o tym, iż planował napisanie drugiej wersji kompozycji¹⁴. Bogusławski tak scharakteryzował swoje pierwsze dzieło na akordeon solowy:

Jego główną cechą jest swoista aforystyczność faktury i formy oraz zróżnicowane tworzywo dźwiękowe, w którym obok tradycyjnych struktur linearnych i wertykalnych wykorzystane zostały w dużym stopniu klastery i glissanda¹⁵.

Pichura podkreślił, że

Postludia są [...] świetnym materiałem dydaktycznym przeznaczonym dla uczniów szkół muzycznych II stopnia¹⁶.

¹¹ Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach...*, s. 28.

¹² Rozmowa autorki pracy z Joachimem Pichurą miała miejsce w Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, dn. 16 listopada 2009 roku.

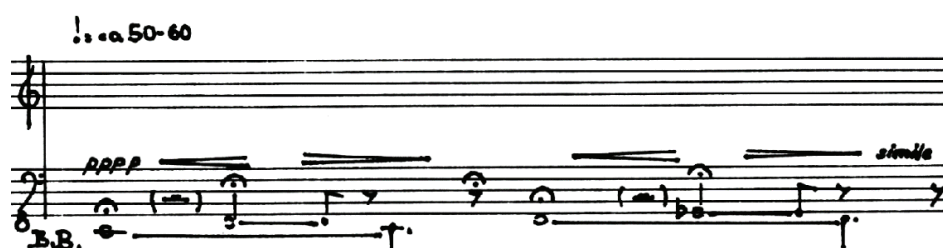
¹³ Uzasadnienie podane przez J. Pichurę w rozmowie z autorką potwierdza także wzmianka o genezie utworu w jego referacie *Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego*. Pichura podkreślił, że „być może Profesor za datę powstania utworu przyjął przepisanie go «na czysto» z uwzględnieniem poprawek, a nie datę przekazania «brudnopisu» utworu Autorowi”; Zob. Joachim Pichura, *Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna”, t. 4: *Edward Bogusławski twórca i pedagog*, red. Małgorzata Kaniowska, Anna Stachura-Bogusławska, Częstochowa 2010, s. 103.

¹⁴ Wszystkie zapisane w rękopisie informacje zostaną przytoczone w trakcie szczegółowej analizy.

¹⁵ Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach...*, s. 28.

¹⁶ Joachim Pichura, *Twórczość akordeonowa Edwarda Bogusławskiego*, „Poradnik Muzyczny” [dodatek repertuarowo-metodyczny], 1989, nr 11/12, s. XIII; przedruk (z niewielkimi zmianami) w publikacji: tegoż, *Śląscy twórcy muzyki akordeonowej*, cz. 1, Częstochowa 1997, s. 15.

Trzy postludia wpisują się dosyć wyraźnie w obszar brzmieniowo-formalny innych dzieł solowych napisanych przez Bogusławskiego w latach 70. Analogie nie kończą się jedynie na sferze interpretacji schematu architektonicznego (możliwość wyboru kolejności wykonania poszczególnych postludium), lecz dotyczą także sposobu zapisu muzycznego przebiegu (ataktowego, z orientacyjnym czasem trwania poszczególnych dźwięków bądź komórek brzmieniowych), selekcji w wyborze materiału dźwiękowego (operowanie swobodnie dysponowaną dwunastotonowością) oraz wykorzystania wybranych niekonwencjonalnych sposobów wydobycia dźwięku (efekty glissandowe, klastery, najwyższe możliwe do wykonania dźwięki).



Przykład 1. Edward Bogusławski, *Trzy postludia na akordeon solo*, *Postludium I*, fragment początkowy

Przestrzeń muzyczną *Postludium* pierwszego¹⁷ (oznaczenie czasu trwania ćwierćnuty = 50–60) wypełniają dwie kontrastujące względem siebie komórki brzmieniowe¹⁸. Długo wybrzmiewająca „statyczna”, złożona z sukcesywnie nakładanego na siebie (i w podobny sposób wygaszanego) interwału sekundy małej (E–F oraz F–Ges) w skrajnie niskim rejestrze barwowym w przebiegu nie podlega większym transformacjom (zmiana dotyczy jedynie kolejności wystąpienia dźwięków pomysłu). Druga to komórka „dynamiczna”, kształtowana sukcesywnie z pojedynczego impulsu dźwiękowego (dźwięk fis), poprzez sekwencje kilku oddzielanych pauzami brzmień (oscylacja dźwięków: f–fis–g–gis), aż po postać wielokrotnie powtarzanego interwału e–fis, poprzedzanego trytonem lub septymą. Kontrast pomiędzy wyróżnionymi formułami nie dotyczy warstwy dynamicznej, gdyż całe *Postludium* utrzymane jest w szmerowej dynamice *pppp–p* (z niewielkimi odchyleniami).

W zakończeniu pojawiają się trzy nowe komponenty: „uderzony” w dynamice *f* klaster (E–F–Ges–Ais–H–c), szmerowa (*pppp*<*p*>*pppp*) sukcesywnie

¹⁷ Kompozytor nie określił kolejności wykonywania *Postludium* – porządek przyjęty w tej analizie jest zatem dowolny.

¹⁸ Podobne założenia konstrukcyjne – zderzanie ze sobą kolejnych transformacji dwóch skrajnie różnych pomysłów brzmieniowych – charakteryzują wiele z wcześniejszych utworów Bogusławskiego, m.in. *Sygnaly na zespół symfoniczny* (1966/1967).

budowana struktura kwartowo-nonowa (A–d–g–c¹–d²) oraz finalny pojedynczy interwał septymy (e²–dis³).

Postludium drugie (ćwierćnuta = 60–70 *ad libitum*) charakteryzuje stała akordowa faktura. Jednorodność jest także cechą warstwy rytmicznej – kolejne akordy, grupowane w kilkuskładnikowe sekwencje oddzielane pauzami, mają wartości ćwierćnotowe lub wydłużone za pomocą kropki.



Przykład 2. Edward Bogusławski, *Trzy postludia na akordeon solo, Postludium II*, fragment początkowy

Kompozytor nadał utworowi formę, której kształt symbolizuje znak crescendo. Dotyczy to też warstwy brzmieniowej, jak i dynamicznej (*pp–ff*). Bazę wyjściową *Postludium* tworzą dwie struktury wertykalne: fis–as–c¹–d¹ oraz cis–fis–g–h–es¹. Cały utwór tworzą ich kolejne powtórzenia – bez zmian lub ze zmianami (redukowanie lub dodawanie kolejnych składników, najczęściej w obrębie małych odległości interwałowych), przy sukcesywnym zagęszczaniu brzmienia oraz rozszerzaniu ambitusu. Kulminacyjne wielodźwięki w utworze osiągają postać: cis–fis–as–h–es¹–g¹. *Postludium* kończy wielokrotna repetycja kulminacyjnej struktury przy równoczesnej redukcji kolejnych składników najniższych oraz wyciszaniu warstwy dynamicznej aż do *pppp*.

Na początku pierwszej strony partytury *Postludium* kompozytor umieścił uwagę: „z małymi zmianami! (uprościć!)”. Słowo „uprościć” pojawiło się także przy tekście nutowym *Postludium* pierwszego. Zaznaczona jest również rzymska cyfra VIII – mogąca sugerować chęć włączenia *Postludium* do większego cyklu utworów. W pierwszym systemie nutowym niektóre dźwięki zostały skreślone:

- struktura pierwsza: fis–as–c¹–d¹ – skreślone fis, as
- struktura druga: cis–fis–g–h–es – skreślone: przy pierwszym pokazie cis, g, przy powtórzeniu fis.

Trzecie i ostatnie *Postludium* (oznaczenie ćwierćnuty = 80–90) jest najdłuższe i najbardziej zróżnicowane pod względem wykorzystanego materiału brzmieniowego. Przestrzeń muzyczną kompozycji wypełniają różnej długości sekwencje, oparte na transformacjach dwóch kontrastowych pomysłów brzmieniowych. Są to:

- krótkie izolowane mikrokomórki dźwiękowe (oddzielane od siebie różnej długości pauzami), wyzyskujące najczęściej interwały charakterystyczne: sekundy, septymy oraz trytony. W warstwie rytmicznej mikrokomórki najczęściej grupowane są jako: trzydziestodwójka łączona z ósemką (lub w odwrotnej kolejności), ósemka i dwie lub więcej trzydziestodwójek;
- długo wybrzmiewające dźwięki (półnuty bądź całe nuty często wydłużane dodatkowo fermatą), na tle których wydobywane są efekty glissandowe (w kierunku wznoszącym lub opadającym).



Przykład 3. Edward Bogusławski, *Trzy postludia na akordeon solo*, *Postludium III*, fragment początkowy

Ze względu na sposób rozplanowania kontrastujących sekwencji brzmieniowych oraz kształtowanie ekspresji wiodące do kulminacji w trzecim *Postludium* wyróżnić można trzy główne ogniwa. W ogniwie pierwszym dominują sekwencje eksponujące pierwszy pomysł brzmieniowy i jego transformacje (pomysł drugi pojawia się jedynie w postaci szczątkowej). *Postludium* otwiera sekwencja zbudowana z ośmiu – izolowanych pauzami – repetycji dwudźwiękowej mikrokomórki f^2-e^3 . Dwie kolejne sekwencje (*leggiero molto*) wypełniają przebiegi mikrokomórek dwudźwiękowych (najczęściej jako kilkukrotne repetycje), wyzyskujących interwały sekundy małej i septymy wielkiej oraz mikrokomórek kilkudźwiękowych o sinusoidalnym kierunku melodycznym. Sekwencje przedzielane są pojedynczymi efektami glissandowymi (z określonym jedynie dźwiękiem początkowym). W przebiegu kompozytor wyróżnił ponadto wybrane fragmenty sekwencji, które wykonawca może powtarzać dowolną ilość razy, decydując w ten sposób o czasowym rozplanowaniu napięć ekspresyjnych.

W ogniwie drugim transformacje obu pomysłów zestawiane są ze sobą na zasadzie konfliktu brzmieniowego. Dla intensyfikacji natężenia ekspresji poszczególne komponenty mikrokomórek dźwiękowych pomysłu pierwszego rozszczerzone zostały pomiędzy skrajne rejestry brzmieniowe, a wybrane figury wzbogacono dodatkowymi współbrzmieniami (najczęstsze interwały: sekundy i septymy a także wielodźwięki o zróżnicowanej strukturze interwałowej). Efekty glissandowe również zyskały dodatkowe brzmienia: obok glissand pojedynczych dźwięków pojawiają się (w momencie kulminacji) efekty glissandowe

dwudźwiękowe (sekundy wielkie), prowadzone naprzemiennie w kierunku wznoszącym i opadającym. Waler ekspresyjny ogniwa pogłębia intensywna fluktuacja warstwy dynamicznej (rozpiętość: *pp–ff*). Dodatkowo – obok efektów glissandowych – paleta brzmień niekonwencjonalnych rozszerzona zostaje o dźwięki najwyższe możliwe do wydobywania, formuły klasterowe: wykonywane w kierunku opadającym grupy kilku klasterów oraz długo wytrzymywane (oznaczone jako *longa*).

Ostatnie ogniwo stanowi rodzaj syntezy brzmieniowej, prowadzącej do zakończenia utworu. Oba pomysły dźwiękowe (w szczątkowej formie) wykonywane są w szmerowej dynamice *pp–p*, stopniowo kierując się ku najniższemu rejestrom brzmieniowym. *Postludium* zamyka jednogłosowa linia długo wybrzmiewających (dodatkowo opatrzone fermatami) dźwięków (F–Fis–G), zakończona repetycją interwału septymy: As–g.

Na kartach ostatniego *Postludium* kompozytor zaznaczył wiele planowanych zmian tekstu. Wykreślił pojedyncze formuły dźwiękowe serie mikrokomórek, a nawet większe fragmenty (dwa początkowe systemy ostatniego ogniwa *Postludium*). Kompozytor planował także zmianę zakończenia *Postludium*. Zamiast dwóch krótkich repetycji interwału septymy w najniższym rejestrze brzmieniowym Bogusławski zanotował długo wybrzmiewające (cała nuta z fermatą) dźwięki (As, następnie A), na tle których – oddzielone dłuższymi pauzami – zaintonowane są trzykrotne repetycje interwału as–g¹.

W 1983 roku ukończona została druga kompozycja na solowy akordeon: *Capriccioso*¹⁹ *per acordeono solo*. Bogusławski dedykował utwór Włodzimierzowi Lechowi Puchnowskiemu. *Capriccioso* było utworem obowiązkowym na Międzynarodowym Konkursie Akordeonowym „Coupe Mondiale” w Białymstoku w 1986 roku. Podczas konkursu – 25 czerwca – prawykonania utworu dokonał Paweł Paluch. W tym samym roku *Capriccioso per acordeono solo* zostało wydane drukiem przez Ernest Deffner Publications z Nowego Jorku.

Bogusławski, przedstawiając kompozycję w tekście *Akordeon w moich doświadczeniach twórczych*, zwraca uwagę na analogie z *Divertimento II na kwintet akordeonowy*:

W utworze tym łatwo dostrzec pewne elementy wspólne [...] w zakresie cech strukturalnych materiału dźwiękowego, układów metryczno-rytmicznych oraz ewolucyjnego rozwoju formy. Linearyzm kontrastuje tu z nielicznymi fragmentami wertykalnymi. Ekspozując te elementy, chciałem nadać utworowi swoisty charakter koncertowy, rezygnując świadomie z niektórych typowych, konwencjonalnych cech brzmieniowych instrumentu, nadmiernie w moim odczuciu wykorzystywanych w kompozycjach tego czasu. Warto może przy okazji wspomnieć, iż utwór ten był utworem obowiązkowym na Międzynarodowym

¹⁹ *Capriccioso* kilkakrotnie figurowało w programach koncertowych oraz publikacjach jako *Capriccio*. Nazwy *Capriccioso* użył Joachim Pichura w publikacji *Śląscy twórcy muzyki akordeonowej*, widnieje ona także w programach z koncertów Jerzego Żywuszcza w Finlandii: z dn. 29 grudnia 1988 roku (Ikaalinen) oraz 23 kwietnia 1989 roku (Helsinki).

dowym Konkursie Akordeonowym w Białymstoku w roku 1986. Miałem okazję wysłuchać go czterdziestokrotnie. Wśród bardzo różnych wykonania na moją uwagę zasługiwało zaledwie kilka. Tym nielicznym wykonawcom udało się realizować zasadnicze przesłanie utworu, jakim jest wyeksponowanie elementów wirtuozowskich, pełniących w pewnym stopniu służebną funkcję wobec strony sonorystyczno-wyrazowej²⁰.

Na koncertowe walory *Capriccioso* zwrócił także uwagę Joachim Pichura. Podkreślił, że

koncertowe, czy wręcz wirtuozowskie cechy utworu przejawiają się przede wszystkim w szybkich figuracjach, a „charakter koncertowy” to również połączenie cech wirtuozowskich – ukazujących biegłość, technikę wykonawcy – z takimi, które koncentrują uwagę słuchacza. Ten właśnie koncertowy charakter tłumaczy zmienność, różnorodność, kontrasty – widoczne zarówno w łączeniu struktur interwałowych linearnych i wertykalnych, ale też w warstwie rytmicznej, dynamicznej, agogicznej i kolorystycznej²¹.

Przykład 4. Edward Bogusławski, *Capriccioso per acordeono solo*, fragment początkowy

²⁰ Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach...*, s. 27.

²¹ Joachim Pichura, *Twórczość akordeonowa...*, s. 110.

Zasadą konstrukcji *Capriccioso per acordeono solo*²² jest zestawianie kontrastujących względem siebie elementów. Bogusławski wprowadza cztery formuły brzmieniowe, podlegające ewolucji na przestrzeni utworu:

- o charakterze wirtuozowskim, złożone z następstw mikrokomórek triolowych w kierunku wznoszącym i opadającym, zawsze wyzyskujących interwał oktawy,
- szybkie pochody po dźwiękach skali całotonowej,
- formuły złożone z długo wybrzmiewającego dźwięku, poprzedzanego oraz wieńczącego pojedynczymi dźwiękami bądź kilkadźwiękowymi komórkami, najczęściej wyzyskującymi interwały sekundy oraz septymy²³,
- pochody pionów akordowych, konstruowanych według zasady dobudowywania kolejnych składników (najczęściej są to kolejne sekundy dolne lub górne)²⁴.

Materiał brzmieniowy *Capriccioso* zapisany został w sposób ataktowy (jedynie z oznaczeniem miary ćwierćnotowej, innej dla każdej z formuł), co skutkuje dowolnością czasu trwania poszczególnych wartości rytmicznych. Głównymi czynnikami formotwórczymi w kreowaniu napięć muzycznych w *Capriccioso* są: rejestracja oraz precyzyjnie zanotowana warstwa dynamiczna i agogiczna.

Przejrzysta konstrukcja kompozycji nawiązuje do klasycznego podziału formalnego typu: ABA_1 ²⁵. Części skrajne oparte zostały w głównej mierze na ewolucyjnie traktowanym materiale brzmieniowym złożonym z formuł wirtuozowskich (dwie początkowe formuły), natomiast część środkową – wolniejszą – wypełniają fragmenty wyzyskujące transformacje formuł pozostałych. W częściach skrajnych (podobnie jak miało to miejsce w ostatnim *Postludium*) pojawiają się także pojedyncze sekwencje zawierające formuły brzmieniowe części środkowej, określone w partyturze jako *recitativo*.

Ogniwo początkowe A (ćwierćnuta = ca 120–130) zdominowane zostało przez formuły brzmieniowe o charakterze wirtuozowskim. Tworzą je następstwa mikrokomórek dwudźwiękowych, zawierających ascendentalny bądź descendentalny skok oktawowy. Następstwa te realizowane są w stałym rytmie triol szesnastkowych, w których trzecia wartość jest pauzą. W ogniwie A formuły mikrokomórkowe układają się w trzy sekwencje. Dwie pierwsze wypełniają

²² Jest to cecha charakterystyczna dla wielu utworów Bogusławskiego, m.in. wcześniej omawianego ostatniego *Postludium na akordeon solo*.

²³ Jest to nawiązanie do jednego z najbardziej charakterystycznych pomysłów brzmieniowych Bogusławskiego, obecnego w wielu utworach kompozytora powstałych na przestrzeni lat 70., m.in. *Five pictures for flute solo* (1970).

²⁴ Pochody akordów budowanych według tej zasady obecne będą w twórczości Bogusławskiego w wielu dziełach napisanych w latach 90., m.in.: *Requiem na sopran, chór, perkusję i organy* (1995/1996), *Preludium, Interludium i Kadencja na organy solo* (2000).

²⁵ Marek Andrysek wydzielił w *Capriccioso* trzy części (początkowo cztery, dzieląc A na A i A1), podzielone bardziej szczegółowo na dodatkowe mniejsze części: $A(aba1+A1)-B(abc1)-[AB](aba1a2)$. Zob. Marek Andrysek, *Analiza...*, s. 28.

przebiegi jednogłosowe o rysunku sinusoidalnym, „rozstrzelone” w zmiennych (nierzadko skrajnych) rejestrach brzmieniowych. Narracja muzyczna prowadzona jest wedle stałej zasady: początkowe mikrokomórki wyłaniają się ze wspólnej dźwiękowej bazy „d”, dalsze następstwa budowane są od kolejnych stopni skali chromatycznej (jednakże bez zachowania ścisłej kolejności), co prowadzi do sukcesywnego rozszerzania ambitusu materiału. W ostatnim fragmencie drugiej sekwencji, prowadzącym do pierwszej ekspresyjnej kulminacji w utworze, pojawiają się po raz pierwszy następstwa symultanicznie wykonywanych mikrokomórek (zderzenie formuł oktaowych brzmiących w interwale sekundy wielkiej: c^1-c^2 , d^1-d^2 oraz des^1-des^2 , es^1-es^2). Kompozytor przewidział możliwość ich powtarzania.

Pomiędzy sekwencjami, a także w toku sekwencji pierwszej, pojawiają się różnej długości fragmenty oparte na kontrastujących formułach długo wybrzmiewających dźwięków. Dwie początkowe (ćwierćnuta = ca 60–70) stanowią bazę, centralizującą brzmienie na dźwięku „d”. Fragment środkowy, rozdzielający sekwencje wirtuozowskie omawianego ogniwa (*recitativo*), jest dość rozbudowany. Wypełnia go melodia o descendentalnym kierunku, krocząca po kolejnych stopniach gamy chromatycznej, poprzedzona i zakończona charakterystyczną „figurą Bogusławskiego” (długie wybrzmienie poprzedzone i zakończone kilkoma szybkimi dźwiękami z wychyleniem sekundowym).

Sekwencja wirtuozowska (ćwierćnuta = ca 120–130), prowadząca do ekspresyjnej kulminacji wieńczącej pierwsze ogniwo *Capriccioso*, zbudowana została na zasadzie gradacyjnego zagęszczania substancji brzmieniowej. Początkowe następstwa mikrokomórek oktaowych prowadzone są jednogłosowo, kolejny fragment – dwugłosowy – symultanicznie w ruchu rozbieżnym. W przebiegu ostatniego fragmentu (powtarzanego dowolną ilość razy aż do osiągnięcia stopnia dynamicznego *ff*) następuje dalsze zagęszczenie warstwy brzmieniowej, poprzez zwiększenie ilości składników w mikrokomórkach (w niektórych miejscach pojawiają się współbrzmienia sekundowe).

Ogniwo środkowe utworu B (*poco recitativo*), utrzymane w szmerowej dynamice *pppp-mp*, wypełniają naprzemiennie:

- formuły oparte na długo wybrzmiewających dźwiękach ozdabianych szybkimi wychyleniami, zakończonych pochodami ćwierćnutowymi po dźwiękach skali chromatycznej (początkowo figury „ozdabiające” – poprzedzające i wieńczące długie wybrzmienie – oscylują wokół małych kroków sekundowych, w dalszym przebiegu dominujące stają się skoki septymowe i nonowe),
- pochody współbrzmień o zmiennej liczbie składników (z dodatkowym efektem kolorystycznym w postaci vibrata).

Najbardziej spektakularny przykład wykorzystania powyższych formuł stanowi sekwencja wieńcząca ogniwo środkowe *Capriccioso*. Wypełniają ją struktury wielodźwiękowe konstruowane są poprzez dobudowywanie do dźwięku centralnego kolejnych składników pół- lub całotonowych w górę i w dół. Począwszy od

dźwięku f, kolejne wielodźwięki (e–f, es–f–g–as itd.) osiągają najbardziej rozbudowaną postać: As–c–e–fis–gis–a–h–es¹ (w dynamice *f*), by w konsekwencji – poprzez redukcję dolnych składników (cis–e–fis–gis–a–h–es, e–fis–gis–a–h–es itd.) zatrzymać się na ostatnim dźwięku es, wieńczącym ogniwo B.

Ostatnie ogniwo *Capriccioso* stanowi zatem – analogicznie do szeregu innych dzieł Bogusławskiego – syntezę dotychczas wykorzystanego materiału. Elementem spajającym poszczególne formuły i ich warianty jest następstwo oktawowych mikrokomórek (prowadzonych jednogłosowo, jak i wielogłosowo w porządku symultanicznym), wzbogacane przebiegami po dźwiękach skali całotonowej oraz fragmentami formuł długo wybrzmiewających. *Capriccioso* wieńczy sześciodźwięk Es–F–es–e–d¹–e¹, wykonywany *crescendo* (aż do *ffff*), wzmocniony dodatkowym efektem sonorystycznym w postaci tremolanda miechowego.

W marcu 1988 roku²⁶ ukończył Bogusławski *Continuo II per acordeono solo*. Utwór powstał na zamówienie Krzysztofa Milczanowskiego, a jego prawykonania dokonał Jerzy Żywuszczak w Ikaalinen (Finlandia) 29 grudnia 1988 roku. Rok później *Continuo II* było utworem obowiązkowym na Ogólnopolskim Konkursie Akordeonowym w Białymstoku.

Trzecie po *Postludiach* oraz *Capriccioso* dzieło przeznaczone na solowy akordeon stanowi – w ocenie samego kompozytora – jego „jed[en] z ważniejszych [...] utworów solowych napisanych nie tylko na akordeon”. Bogusławski wyjawia dalej, że

niektóre pomysły techniczne i fakturalne wykorzystane zostały w [...] późniejszych utworach, głównie solowych i kameralnych, takich jak np. *Preludia i kadencja na skrzypce i fortepian*, *Trio fortepianowe*, *Elegia na wiolonczelę i fortepian* oraz *II Kwartet smyczkowy*²⁷.

Charakteryzując założenia kompozytorskie utworu, twórca zaakcentował selektywność tkanki dźwiękowej i metryczno-rytmicznej, obecność czynnika wirtuozowskiego oraz rolę elementu sonorystyczno-wyrazowego:

Podstawą kształtowania formalnego, podobnie jak w większości moich utworów, jest technika ewolucyjna. Oprócz elementu wirtuozowskiego, nowych jakości sonorystycznych, do rangi czynnika formotwórczego podniesione zostają – *agogika*, z jej dużą zmiennością przebiegu czasowego, i *dynamika*, wykorzystująca optymalne efekty głośności dźwięku. To sprawia, że faktura w tym utworze jest znacznie bardziej urozmaicona, pozwalająca w znacznie większym stopniu niż w *Capriccioso* wyeksponować techniczne i kreatywne możliwości wykonawcze²⁸.

Wielokrotny wykonawca dzieła Joachim Pichura dopowiada:

²⁶ Data ta została umieszczona przez kompozytora na ostatniej stronie rękopisu *Continuo II per acordeono solo*.

²⁷ Edward Bogusławski, *Akordeon w moich doświadczeniach...*, s. 27.

²⁸ Tamże.

Można zauważyć, że kompozytor coraz pewniej operuje akordeonem jako instrumentem solowym. Utwór ten jest znacznie bogatszy w warstwie wyrazowej, jak również stosowanych środków, aniżeli *Trzy postludia* czy *Capriccioso*. *Continuo II* wymaga od wykonawcy dużej wrażliwości, umiejętności kształtowania napięć muzycznych, a także dużej biegłości palcowej²⁹.

Konstrukcja architektoniczna *Continuo II* oparta została na znanej z poprzednio omawianych utworów Bogusławskiego idei zestawiania ze sobą kontrastujących sekwencji dźwiękowych, wyrastających z początkowych (również kontrastowych) zacyznów motywicznych. Ewolucyjna rozbudowa formy, w ogólnych zarysach – łukowej, rozgrywa się na płaszczyźnie brzmieniowej, rytmicznej i dynamicznej.

Przykład 5. Edward Bogusławski, *Continuo II per acordeono solo*, fragment początkowy

Continuo II zostało niemal w całości zapisane w sposób ataktowy (wyjątek stanowią dwa odosobnione fragmenty). Czas trwania poszczególnych wartości rytmicznych jest niedookreślony, bowiem pomimo zastosowania miary ćwierćnotowej (odmiennej dla każdej kolejnej sekwencji) nad długimi dźwiękami często pojawiają się fermaty, a pauzy, zanotowane w nawiasach nie mają ścisłej miary. W ten sposób wykonawcy darowana zostaje możliwość wpływania na rozplanowanie materiału dźwiękowego w czasie. Zacyzn kompozycji stanowią dwie krótkie sekwencje, oscylujące wokół dźwięku pojedynczego bądź jego odmian oktaowych. Pierwszą sekwencję tworzy długo wybrzmiewający dźwięk E, przedzielony krótkim (wartość trzydziestodwójki) wychyleniem górnej sekundy F. Drugą sekwencję – brzmiającą w wyższym rejestrze – wypełniają

²⁹ Joachim Pichura, *Twórczość akordeonowa ...*, s. XIII; tegoż, *Śląscy twórcy muzyki ...*, s. 15.

wychylenia sekundowe f^2-e^2 oraz e^2-f^2 , przedzielone opadającym skokiem na współbrzmienie d^1-e^1 , realizowane jako krótkie punktowane wartości (ósemka z kropką i trzydziestodwójka oddzielone pauzą). W pierwszej sekwencji orientacyjnej czas trwania ćwierćnuty oznaczony został $ca = 60-70$, w drugiej – $ca = 70-80$.

Następnie, zgodnie z ustaloną od dawna procedurą kompozytorską, formuły dźwiękowe obu sekwencji poddawane są procesom transformacyjnym. Są nimi:

- stopniowe rozszerzanie ambitusu linii melodycznej (często z wykorzystywaniem skrajnych rejestrów brzmieniowych) oraz zagęszczanie pola brzmieniowego poprzez stosowanie coraz bardziej nasyconych wielodźwięków;
- rozwijanie motywów od pojedynczych izolowanych „punktów” i długonutowych wybrzmień, poprzez „oplatanie” dłuższych wartości kilkuelementowymi grupami szesnastkowymi bądź trzydziestodwójkowymi, aż po – wykorzystywane w kulminacjach – kaskady skomplikowanych figur o wirtuozowskim zabarwieniu („wahadłowe” figury szesnastkowe zaczerpnięte z kameeralnego *Continuo*);
- zestawianie fragmentów odmiennych pod względem czasu trwania podstawowej wartości rytmicznej (zakres: od ćwierćnuty trwającej $ca = 60-70$ do $ca = 11-120$), a także kontrastujących pod względem natężenia czynnika dynamicznego (wykorzystywanie ekstremalnych biegunów: od *pppp* do *ffff*).

Trzeci rodzaj ukształtowania materiału – sekwencja *espressivo molto* – ma postać akordową. Pojawia się w *Continuo II* zaledwie dwukrotnie. Pierwszy raz w fazie początkowej utworu (szmerowa dynamika *ppp-p*), pełniąc rolę niejako zapowiedzi mających nastąpić wahań ekspresyjnych, za drugim razem (ekstremalne natężenie *ffff*) – jako dopełnienie głównego wyładowania kulminacyjnego (pod koniec *Continuo*). Przestrzeń tej sekwencji wypełniają (zanotowane w ścisłym porządku metrycznym) następstwa długo wybrzmiewających wielodźwięków o przeważającym układzie tercjowym z dodanymi składnikami dysonansowymi (dominacja akordów zwiększonych np. $h-b-d^1-fis^1$, $A-c^1-es^1-g^1-h^1$, $fis-d^1-f^1-a^1-cis^2$).



Przykład 6. Edward Bogusławski, *Continuo II per acordeono solo*, s. 1, fragment

Trzy omówione partytury akordeonowe Edwarda Bogusławskiego jak w soczewce skupiają najbardziej charakterystyczne cechy języka brzmieniowego kompozytora, obecne także i w innych dziełach napisanych w latach 80. Doty-

czy to przede wszystkim dążenia do precyzyjnego rozplanowania kształtu formalnego dzieła, odpowiedniej selekcji wykorzystywanego materiału dźwiękowego, a także wykorzystania szerokiej palety kolorystycznej i dynamicznej walorów brzmieniowych instrumentu. Wyróżnione cechy zauważyć można zarówno w kompozycjach Bogusławskiego przeznaczonych na rozbudowany skład instrumentalny (m.in. w *Concerto per pianoforte e orchestra* z 1982 roku), jak i w utworach kameralnych (m.in. *Dialogues for saxophone and vibraphone* z 1987 roku).

Summary

Accordion Solo Compositions in the Works of Edward Bogusławski

The purpose of this article is presentation of accordion solo works by Edward Bogusławski, a contemporary Polish composer, who died in 2003. The list of all the accordion works by the composer contains over a dozen compositions. They are works that significantly contributed to Polish accordion literature, and they were all written after 1980. They include solo, chamber, vocal-instrumental works, as well as a concert for accordion and an orchestra.

In the article, the works for accordion solo are thoroughly analysed: *Three postludia* (1980–81), *Capriccioso per acordeono* (1985), and *Continuo II per acordeono solo* (1988). These works have not been thoroughly discussed in the musicological literature so far – they were just mentioned.

When discussing the selected works, the authoress concentrates particularly on the sound material, the formal shape and general emotional expression. She outlines Bogusławski's artistic career and his shaping up his own sound language. She points out the composer's fascination with the tone of the accordion. The most characteristic traits sound language are discussed, also in his other works composed in the 80s of the 20th century.

Keywords: Edward Bogusławski, Silesian composers, contemporary Polish accordion music.