

Gabriela SZENDZIELORZ-JUNGIEWICZ

## Fortepian w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Fortepian to instrument, który często występuje w utworach Bogusławskiego. Od początku swojej drogi twórczej i na kolejnych jej etapach, od pisanych w trakcie studiów u Bolesława Szabelskiego nie zachowanych *Miniatur na fortepian* z 1962 po napisane przed śmiercią *Sekwencje na sopran i zespół kameralny* z 2003 roku Kompozytor wykorzystuje ten instrument. Bogusławski przeznacza fortepianowi różne role – instrumentu solowego, kameralnego, koncertującego i orkiestrowego. Traktuje fortepian najczęściej jak instrument tradycyjny ale również jako perkusyjny generator brzmień i tworzywo sonorystycznych efektów. Partie fortepianu bywają bardzo rozbudowane i skomplikowane, czasem mniej samodzielne i wyraźnie podporządkowane innym instrumentom, czasem wreszcie traktowane jako sporadyczne dopełnienie kolorystyczne. Przyjrzyjmy się dokładniej partiom fortepianu w wybranych utworach Bogusławskiego powstałych na przestrzeni lat 1963–2002.

W 9-minutowych *Intonacjach na zespół instrumentalny* (1963) Kompozytor stosuje w I części uderzenia w najniższe struny fortepianu – zapis dokładnie określa strunę i rytm (niestety w legendzie brak informacji czym mamy uderzać), uderzenia pięścią w najniższe struny i bezgłośnie wciśnięcie pedału dla osiągnięcia efektu echa. W części II fortepian gra przez 2 takty ostre, krótkie klastery złożone z 5 najniższych i 4 najwyższych dźwięków. W części III fortepian gra tylko w ostatnim takcie tremolando akordowe crescendo. W IV części oprócz 2 taktów skontrastowanych dynamicznie grup szybkich nut „rozzuconych” w różnych oktawach opartych na wycinkach skali 12-tonowej mamy klastr dłonią na określonych białych i czarnych klawiszach; 3-krotny klastr grany fortissimo przedramieniem obu rąk obejmujący wszystkie dźwięki niskiego rejestru. W utworze tym niewielka partia fortepianu ogranicza się głównie do efektów perkusyjnych.

*Szkice na obój fortepian* (1965) to składający się z 4 krótkich części 10-minutowy utwór grany tradycyjnie na klawiaturze. Pomimo prostej faktury fortepian pełni tu rolę równorzędną do oboju. Kompozytor stosuje tu nieskomplikowane rytmy, równoległości partii oboju i fortepianu, grę w oktawach, dwudźwięki, stosunkowo szeroką frazę i stosunkowo jednorodne odcinki dynamiczne. Utwór ma wyraźnie szkolny charakter.

Z tego samego roku pochodzi jedna z ważniejszych kompozycji Bogusławskiego *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny* (15 minut). Partia użytych tu przez kompozytora 2 fortepianów nie jest rozbudowana i opiera się przede wszystkim na efektach kolorystycznych. Kompozytor stosuje grę bezpośrednio na strunach, pocieranie strun wysokiego rejestru miotełką, pałeczką metalową i gumową (zakres używanych strun jest zanotowany graficznie), zarywanie określonej ilości (3 lub 4) strun pałeczkami drewnianymi w środkowym i niskim rejestrze. W utworze tym mamy także uderzenia w kilka (ilość podana) bezpośrednio sąsiadujących z sobą klawiszy w niskim rejestrze, najwyższym rejestrze lub w klawisze, których wysokość Kompozytor podaje tylko w przybliżeniu. Sporadycznie w *Apokalypsis* występują grupy szesnastek opartych na interwałach o dużej rozpiętości.

W 6-minutowych *Sygnalach na orkiestrę* (1966) partia fortepianu podzielona jest na 2 wykonawców – pierwszy gra w rejestrze najwyższym, wysokim i średnim, drugi – w średnim, niskim i najniższym. Pianiści grają tylko klaster – w różnych rytmach lub izorytmicznie, głównie forte i fortissimo. Fortepian jest traktowany tylko jako jeden z instrumentów orkiestry.

Z podobną sytuacją mamy do czynienia w *Intonazioni II na orkiestrę* (1967) (14'). Także w tym utworze klawiaturę fortepianu Kompozytor dzieli na dwóch pianistów przydzielając im określone rejestry. Pianiści grają głównie klaster o różnej rozpiętości na klawiaturze ale także na strunach zarywając glissando sąsiadujące struny miotełką i drewnianą pałeczką.

W *Canti na sopran i orkiestrę* (1967) (14') fortepian pełni niewielką rolę. W części I *Fede* mamy tylko wybrzmiewające sekundy i współbrzmienia 3 najniższych półtonów. W części II *Speranza* – szesnastki oparte na interwałach o dużej rozpiętości z częstymi pauzami, gęsty akord arpeggio i kaskady dowolnych półtonów schodzące w dół klawiatury. W części III *Amore* – długie wybrzmienia sekundowe, tremolanda w środkowym rejestrze pomiędzy 2 określonymi półtonami w prawej i lewej ręce, wybrzmienie 2 półtonów w niskim rejestrze rozszerzane stopniowo do oktawy.

*Symfonia na chór i orkiestrę* (1969) to 27-minutowy utwór z niezwykle rozbudowaną partią 2 fortepianów. Kompozytor stosuje tu pojedyncze dźwięki w różnych rejestrach, grę na strunach pałką z główką gumową, pałką metalową, szybkie pocieranie strun najniższego rejestru metalowym prętem, pojedyncze długie wybrzmienia akordów, arpeggia, grupy szybkich nut o dużych odległościach z repetycjami poszczególnych dźwięków, podwójne przednutki akordowe, repetycje akordów, równoczesne i zaczynane z małym opóźnieniem przez drugiego pianistę szybkie przebiegi dźwięków na wycinkach skali 12-tonowej pojedyncze, krótkie dźwięki przedzielane pauzami, tremolo akordowe, grupy przednutek z repetycjami prowadzące do długich wybrzmień w dwóch fortepianach, rozszerzanie granego dwiema rękami klasteru o coraz wyższe dźwięki.

W utworze tym występują odcinki *ad libitum*, w których przebieg rytmiczny Kompozytor określa w przybliżeniu.

W *Musica per Ensemble MW-2 na flet, wiolonczelę i 1 lub 2 fortepiany* (1970) każdy z wykonawców wybiera kolejność wykonania poszczególnych segmentów nie sugerując się wyborami innych. Kompozytor pisze: „Nie należy sugerować się grą zespołową w tradycyjnym znaczeniu. Uzgodnieniu winny ulec jedynie ostateczne proporcje dynamiczne podczas realizacji zespołowej”. Pianiści mają do dyspozycji 3 karty z materiałem nutowym ujętym dodatkowo w różnej wielkości ramki, co sugerowałoby możliwość dowolnego szeregowania podanych elementów (Bogusławski nie wspomina jednak o tym w legendzie). Wysokości dźwiękowe są podane dokładnie, poza jednym elementem, który Kompozytor notuje tylko graficznie sugerując szybkie grupy dźwięków w wysokim rejestrze. Proporcje rytmiczne są w ramach podanych czasów trwania poszczególnych elementów tylko sugerowane. Nie zawsze skądinąd po dodaniu wpisanych w partyturze czasów przeznaczonych na wykonanie poszczególnych elementów i pauz wychodzą 3 minuty – czas, w którym Bogusławski chce by był wykonany każdy z segmentów tego 9-minutowego utworu. W partii fortepianu mamy pojedyncze wybrzmienia, dwudźwięki septymy i nony, nałożenia 2, 3 kolejnych półtonów, szybkie przebiegi całotonowe, przednutki, repetycje akordów w dowolnym rytmie. Kompozytor zmienia barwę fortepianu poprzez preparację strun – w wyznaczonym rejestrze kładąc pręt metalowy. Poleca uderzać w określone klawisze równocześnie szarpiąc struny pręcikiem metalowym (chodzi zapewne o te same struny, choć w legendzie Bogusławski tego nie uściśla) a także przesuwając ruchem kołowym łańcuszek metalowy w środkowym rejestrze.

*Capriccioso notturno na orkiestrę* (1972) to 23 minutowy utwór, w którym 2 fortepiany pełnią funkcję zaledwie kolorystycznego dopełnienia orkiestry. Bogusławski stosuje tu akordy septymowe budowane tercjowo i poprzez nakładanie w 2 fortepianach tworzące 12-dźwięki, przebiegi szesnastkowe na skali całotonowej, równoległe przebiegi w odległości sekundy, interwały o dużej rozpiętości w relacjach sekundowych i trytonowych, tremolando akordowe.

Jeszcze bardziej epizodyczną rolę pełni fortepian w orkiestrowym *Pro Varsovia* (1974). W tym 17 minutowym utworze ma tylko 8 krótkich wejść – najdłuższe z nich obejmuje zaledwie 3 takty. Partię fortepianu realizuje 2 wykonawców. Grają izorytmiczne dwudźwięki w lewej i prawej ręce, szybkie grupy nut o dużej rozpiętości, różne akordy izorytmiczne, powtarzane akordy, szybkie repetowane akordy przedzielone pauzami.

W *Musica notturna na obój i fortepian* (1974) partie dwóch instrumentów są równoprawne, zbudowane z podobnych, ruchliwych motywów tworząc 10-minutową zwiewną, koronkową muzykę. Pianista gra krótkie motywy „przednutkowe” przedzielane długimi wybrzmieniami oparte najczęściej na interwale sekundy małej i wielkiej, repetycje pojedynczych dźwięków, dowolną

ilość powtórzeń podanych grup dźwięków, repetycje akordów o budowie tercjowej.

*Sonata Belzebuba* (1977) do libretta Edwarda Bogusławskiego na podstawie dramatu Witkacego to widowisko muzyczne na solowe głosy śpiewane, mówione i orkiestrę kameralną. W partii fortepianu tego trwającego godzinę i 15 minut dzieła Bogusławski opierając się na swobodnej dwunastotonowości wykorzystuje pojedyncze, długo wybrzmiewające dźwięki i akordy, pojedyncze dźwięki przedzielane pauzami, krótkie „motywy” 2-dźwiękowe przedzielane pauzami, pojedyncze budowane tercjowo akordy (dźwięki często w różnych oktavach), długie wybrzmienia akordów, akordy przesuwane równolegle w obu rękach o interwał sekundy wielkiej lub małej, przesuwane w tym samym rytmie krótkie akcentowane akordy „szczeknięcia” przedzielane pauzami, szybkie motywy oparte na skali całotonowej i chromatycznej, których dźwięki „rozrzucone” są w różnych oktavach, tremolanda pomiędzy dźwiękami nony w obu rękach, tremolanda z repetycjami, tremolanda akordowe, przednutki, grupy przednutek z repetycjami, glissando od najniższego dźwięku na strunach prętem metalowym (znak nie wyjaśniony w legendzie ale odczytuję go na zasadzie analogii z innymi partyturami), duże kontrasty dynamiczne.

Niezwykle ciekawym rozwiązaniem kulminacyjnego punktu widowiska – tytułowej Sonaty granej przez Belzebuba – jest cisza. Po swojej uwadze: „Belzebub, książę ciemności kończy jako pianista” Belzebub wykonuje określone gesty pozbawione dźwięku. Mamy tu do czynienia z meta-muzyką – patrząc na gesty słuchacze powinni sami we własnej wyobraźni kształtować genialne dzieło. Swoją drogą to ciekawe, że najdoskonalsze dzieło wszechczasów jest grane na fortepianie, a Belzebub jest niespełnionym kompozytorem i pianistą. To oczywiście wizja Witkacego ale co na ten temat sądził sam Bogusławski? Libretto *Sonaty Belzebuba* niesie w sobie wiele innych istotnych pytań – o kondycję artysty, jego powołanie, dążenie do doskonałości warsztatu, granice kompromisu itp.

*Sonet na sopran, flet, wiolonczelę i 2 fortepiany* (1980) to 12-minutowy utwór, w którym fortepiany pełnią zaledwie rolę tła kolorystycznego dla pozostałych wykonawców. Mamy tu zestawy różnej ilości półtonów unoszących się w górę klawiatury z równoczesnym szarpaniem strun pręcikiem metalowym lub plektronami, szybkie motywy 2-dźwiękowe – najczęściej oktawy i trytony przedzielane pauzami, tremolanda oktavowe, 5-dźwiękowe przebiegi na skali całotonowej piano, długo wybrzmiewające nony w niskich rejestrach forte, repetycje dwudźwięków, akordy o budowie tercjowej. Poza ostatnimi akordami Kompozytor zmienia barwę strun fortepianu poprzez umieszczenie na nich metalowego łańcuszka. W kulminacyjnej sekwencji wykonawcy mogą powtarzać podany materiał dowolną ilość razy i od dowolnego miejsca aż do osiągnięcia określonego punktu w partii sopranu.

*Concerto na fortepian i orkiestrę* (1981) to właściwie 22-minutowa symfonia koncertująca – poszczególne grupy rozbudowanej orkiestry współdziałają z fortepianem na równych prawach. Utwór jest niezwykle ekspresyjny, skontrastowany wyrazowo, dynamicznie, agogicznie i fakturalnie. Pianista gra szybkie przebiegi odległych od siebie nut, przednutki dwudźwiękowe o dużych rozpiętościach, tremola akordowe, krótkie ostre akordowe „szczeknięcia”. Kompozytor wykorzystuje materiał 12-dźwiękowy, całotonowość, struktury kwartowe i tercjowe.

*Concerto na gitarę i orkiestrę* (1992) to znowu raczej 20-minutowa „muzyka koncertująca”. Jak pisze Bogusławski w komentarzu do utworu: „Cechą wspólną moich 8 utworów o charakterze koncertującym jest ścisła współzależność pomiędzy partią instrumentu solowego i orkiestry”. Fortepian ma tu bardzo rozbudowaną, miejscami wręcz wiodącą partię. Kompozytor stosuje tu równoległe przebiegi szesnastkowe na 2 skalach całotonowych, równoległe oktawy na skali całotonowej i na skalach Bartózkowskich, przebiegi całotonowe rozbieżnie, równoległe przebiegi na skali chromatycznej, grupy kilku dźwięków przedzielanych pauzami, ćwierćnuty w różnych oktavach, rozłożone „glissandowe” akordy, akordy przedzielane pauzami, tremolanda dwudźwięków, tremolanda akordowe, repetycje poszczególnych dźwięków i akordów, przednutki i grupy przednutek, rozszerzanie akordu w dwóch kierunkach, rozbieżne glissando na klawiaturze. Częste akcenty, duże rozpiętości dynamiczne na krótkich odcinkach, wykorzystanie całej klawiatury potęgują wrażenie dużego zindywidualizowania partii fortepianu.

Skomponowane w tym samym roku 9-minutowe *Dies irae na chór mieszany, instrumenty perkusyjne (dzwony, wibrafon, tam-tam, kotły) i fortepian* (1992) ma z kolei uproszczoną, opartą głównie na izorytmicznych ćwierćnutach fakturę. W partii fortepianu występują tu przedzielane pauzami oktawy, akordy zbudowane z wycinków skali 12-tonowej, tremola akordowe, repetycje akordów.

W *Dialogach na saksofon i fortepian* (2002) trwających 10 minut mamy do czynienia z ciągłym wzajemnym przenikaniem motywów tych 2 instrumentów, których partie są równorzędne. Pianista gra grupy szybkich nut opartych o skalę 12-tonową „rozrzucanych” w różnych oktavach, szybkie przednutki jako wychylenia sekundowe od różnych dźwięków leżących blisko siebie, rozszerza kompleks całych i półtonów poprzez dodawanie kolejnych w dół, przednutki akordowe, wielokrotne repetycje akordów, szybkie przebiegi na skali całotonowej, przesuwane chromatyczne mediantowe połączenia 3 i 2 dźwięków, glissando na klawiaturze. Ważną rolę pełnią pauzy, akcenty.

Omówię teraz kilka – moim zdaniem – ważnych utworów Bogusławskiego, które jako pianistka miałam przyjemność wykonywać.

Moje zaciekawienie Bogusławskim i jego muzyką rozbudziły teksty o *Sonacie Belzebuba* w „Ruchu Muzycznym”. To, że wkrótce zostałam Jego studentką było dla mnie świetną okazją do licznych niezwykle inspirujących rozmów i dyskusji z Profesorem o muzyce i nie tylko. Chęć grania Jego utworów

pojawiła się jako naturalna konsekwencja tych kontaktów. Duże wrażenie zrobiło też na mnie *Concerto* na fortepian i orkiestrę prawykonane w tym czasie przez Józefa Stompla i orkiestrę Filharmonii Śląskiej. Chciałam grać tę muzykę!

I tak utwory Bogusławskiego są obecne od lat w programach moich koncertów. Niektóre prawykonywałam, nagrałam archiwalnie i na CD.

*Per pianoforte na fortepian* (1968) to utwór w formie otwartej. Partytura składa się z 6 segmentów różnej długości, których kolejność zależy od decyzji wykonawcy. W komentarzu podanym w książce Iwony Bias, Moniki Biedy i Anny Stachury *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski życie-dzieło* (Wydawnictwo Akademii Jana Długosza, Częstochowa 2005) pierwszy wykonawca tego utworu – Kazimierz Morski twierdzi, że Kompozytor „sugerował trzykrotne powtórzenie wszystkich segmentów (ca 15’), zgodził się jednak także na wersję krótszą, dwukrotnego wykonania całości (ca 15’)”. Sugestii tych Kompozytor nie umieścił jednak w druku (wyd. I PWM Kraków 1971, wyd. II PWM Kraków 1974) pisząc jedynie: „Koncepcję formalną utworu ustala wykonawca, mając do dyspozycji sześć zróżnicowanych pod względem kolorystycznym segmentów, których kolejność realizacji jest dowolna (...)”. Na skrzydełku okładki Wydawca podaje przybliżony czas trwania kompozycji – ca 10’. Jest tam również informacja, że prawykonania dokonał Kazimierz Morski 27.10.1969 w Warszawie i utwór nagrało Polskie Radio. Być może więc orientacyjny czas trwania Wydawca podał w związku z tym nagraniem. A wiemy już, że Morski wykonywał całość **d w u k r o t n i e** ! Grałby więc *Per pianoforte* dwukrotnie szybciej od kolejnych potencjalnych wykonawców tego utworu mających do dyspozycji tylko informacje zawarte w wydanych nutach. Czy to niedopatrzenie Bogusławskiego w trakcie przygotowywania utworu do druku czy może zmiana koncepcji? Według mnie *Per pianoforte* jest zdecydowanie ciekawsze, gdy na jego realizację wykonawca przeznaczy więcej czasu. Wszelkie niuanse brzmieniowe, efekty kolorystyczne, swobodniejsze operowanie agogiką, dłuższe wybrzmienia i cisza wpływają na większe zróżnicowanie a w efekcie na większy wyraz utworu. To oczywiście kwestia decyzji wykonawcy ale dla mnie optymalny czas trwania tego utworu to 8’.

Materiał dźwiękowy segmentów jest ściśle określony – to swobodnie traktowana dwunastotonowość, Kompozytor wykorzystując wszystkie rejestry fortepianu stosuje pojedyncze dźwięki, dwudźwięki o dużej rozpiętości, wielodźwięki składające się z sekund wielkich i małych lub ich przewrotów. Poza dokładnie podanymi czasami trwania niektórych wybrzmień i pauz rytm w utworze jest tylko sugerowany. W legendzie dołączonej do partytury Kompozytor wyjaśnia swój sposób zapisu długich wartości rytmicznych, krótkich wartości rytmicznych, możliwie najkrótszych wartości rytmicznych, stopniowych przyspieszeń i zwolnień. W warstwie rytmicznej utworu oferuje więc wykonawcy duży stopień swobody. Również dynamika, poza sporadycznie zanotowanymi crescendo i diminuendo, a także artykulacja są zależne tylko od wykonawcy.

Kompozytor notuje użycie pedału zaznaczając równocześnie w legendzie, że możliwe jest stosowanie go także w innych miejscach.

Realizacja partytury *Per pianoforte* może dostarczyć pianiście dużej satysfakcji. Ciekawe współbrzmienia, efekty kolorystyczne, nierzadko skomplikowane i szybkie przebiegi dźwiękowe, różnorodność wyrazowa a także szerokie pole do poszukiwań rytmiczno-agogicznych, dynamicznych i formalnych to niezwykle bogata oferta, którą Kompozytor proponuje wykonawcy.

W *Kontemplacjach na sopran i fortepian* (1969) Bogusławski podporządkowuje swoją 12-tonową muzykę subtelnemu, onirycznemu a równocześnie ogromnie zmysłowemu tekstowi Mieczysławy Buczkówny *Róża*. Utwór składa się z trzech części. Część pierwsza – w różnych odcieniach dynamiki piano – to dialog długo wybrzmiewających akordów zbudowanych z nakładanych na siebie sekund lub rozsypanych w różnych rejestrach fortepianu pojedynczych dźwięków i swobodnej melorecytacji sopranu, której linia i rytm są tylko sugerowane. W części drugiej ruch się zagęszcza zarówno w partii sopranu jak i fortepianu, pojawiają się charakterystyczne dla Bogusławskiego kilkadziesiąt dźwiękowe grupy szybkich przednutek ułożone jako linia lub powtarzane akordy, dynamika staje się bardziej kontrastowa. Część trzecia jest najbardziej ekspresyjna, różnorodna rytmicznie i dynamicznie zmierzając stopniowo do wygasania, zatrzymania ruchu, wyciszenia. W *Kontemplacjach* (poza oczywiście partią sopranu w cz. I) Kompozytor stosuje dokładny zapis wysokości dźwiękowych, dynamiki, pedalizacji, często dokładnie precyzuje czas trwania pauz i poszczególnych wybrzmień. Natomiast warstwa rytmiczna, w ramach podanego ogólnego czasu trwania utworu – 10' jest tylko sugerowana. Nałożenia partii sopranu i fortepianu w dużej mierze zależą od porozumienia między wykonawcami. Partia fortepianu jest bardzo różnorodna – długo wybrzmiewające akordy, pojedyncze dźwięki w różnych rejestrach, szybkie przebiegi dwudźwięków, tremolanda, grupy różnych przednutek, częste pauzy różnej długości, ciekawy efekt równoczesnego nakładania w lewej i prawej ręce zwolnień i przyspieszeń tworzą niezwykle barwną tkankę muzyczną. Pianista nie akompaniuje sopranistce – to on ją prowadzi, tworzy napięcia i zamyka frazy.

W utworze *Lacrimosa na sopran i fortepian* (1990/91) wszystkie parametry, poza metrum, są dokładnie określone. Fortepian pełni tu funkcję akompaniamentu towarzyszącego solistce w budowaniu napięć wyrazowych najczęściej prowadząc z nią izorytmicznie ćwierćnutami frazę. Faktura jest dość uproszczona. Sporadycznie występują tu charakterystyczne dla Bogusławskiego przednutki, mordenty o dużej rozpiętości interwałowej. Kompozytor stosuje akordy kwartowe z dodanymi sekundami, nakładane na siebie sekundy, oktawy, powtarzane pojedyncze dźwięki (może ilustracja spadających kropel łez?). Duże rozpiętości dynamiczne i uporczywa jednostajność rytmu potęgują dramatyzm utworu.

*Trio na skrzypce, wiolonczelę i fortepian* (1993) skonstruował Bogusławski z trzech równorzędnych partii. Ten 9-minutowy jednoczęściowy utwór oparty

jest na falowaniu napięć. Zaczyna się długimi akordami w niskim rejestrze fortepianu, stopniowo następuje zagęszczanie ruchu poprzez drobniejsze wartości rytmiczne przedzielane różnej długości pauzami i intensyfikację dynamiki; potem napięcie, ruch, dynamika opadają; kolejny raz zagęszczenie doprowadzające we wszystkich instrumentach poprzez szybkie przebiegi szesnastkowe oparte o wycinki skali całotonowej i chromatycznej do kulminacji zbudowanej z wielokrotnych repetycji, tremolo akordowych w fortepianie, akcentów, przednutek by poprzez kolejne rozrzedzanie faktury pauzami i długimi wartościami rytmicznymi zakończyć utwór 9-krotnie powtórzonymi w fortepianie w różnych konstelacjach dźwiękiem *cis*<sup>3</sup>. Kompozytor stawia przed wykonawcami odpowiedzialne zadanie. Częste zmiany tempa, niuanse dynamiczne, operowanie różnymi rejestrami, akcenty, pauzy, szybkie przebiegi grane równocześnie przez trzy instrumenty wymagają od wykonawców nie tylko dużej sprawności technicznej i muzykalności ale też wyjątkowej czujności i zgrania.

Partie dwóch instrumentów w *Elegii na wiolonczelę i fortepian* (1994) są dokładnie wyważone. Wykorzystują te same motywy, grają w podobnych rejestrach. Kompozytor sprawiedliwie obdziela wykonawców solówkami. Utwór jest dokładnie zanotowany (oprócz metrum) niekiedy jednak ilość powtórzeń danego fragmentu i sposób wzajemnych nałożeń wiolonczeli i fortepianu zależy tylko od decyzji wykonawców. Kompozytor wykorzystuje wszystkie rejestry fortepianu. Stosuje pojedyncze dźwięki, oktawy, akordy, szybkie przebiegi dźwiękowe oparte o dużej rozpiętości interwały, repetycje, przednutki, tremolanda akordowe, arpeggia. Dynamika jest zmienna i bardzo różnorodna.

Bogusławski napisał *Solo na fortepian* (1994) na moją prośbę. Wykorzystał w nim, jak twierdził, pomysły z wcześniejszego *Concerto na fortepian i orkiestrę* (1980/1981). Utwór ma budowę ewolucyjną, składa się z 6 faz. Bogusławski dokładnie notuje wysokości dźwiękowe ujęte w wartości rytmiczne, podaje czas trwania utworu (ca 8'), metronomiczną ćwierćnutę, czas trwania niektórych pauz. Utwór pozbawiony jest metrum. Wykonawca ma swobodę w odczytywaniu licznych fermat i nut, które Bogusławski, stosując specjalną notację, chce by były wykonywane możliwie jak najszybciej. Pedał jest zanotowany, ale czasami może być stosowany dowolnie. *Solo* charakteryzują duże kontrasty dynamiczne, agogiczne, wyrazowe. Obok długo wybrzmiewających niskich dźwięków pojawiają się szybkie, głośne przebiegi o zróżnicowanym rysunku interwałowym. Obok obsesyjnie powtarzanych głośnych akordów – krótkie, urywane motywy. Przednutki, tremolanda, repetycje, akcenty, wykorzystanie całej klawiatury fortepianu a także liczne pauzy, przyśpieszenia i zwolnienia pełnią ważną rolę w kształtowaniu napięcia. Utwór jest niezwykle barwny i ekspresyjny.

*Preludia dziecięce na 2 fortepiany* (2001) to 9 utworów (4 pierwsze można wykonywać na 4 ręce) z założenia dydaktycznych ale posiadających również duże walory artystyczne. Kompozytor stosuje tu uproszczoną fakturę, mniej kontrastów dynamicznych i agogicznych, dłuższe jednorodne odcinki, mniej pauz akcen-



tów, dźwięki ujęte są w takty. Również jednak w tych utworach możemy spotkać charakterystyczne repetycje poszczególnych dźwięków i akordów, mordenty, przednutki, wybrzmienia. *Preludia dziecięce* wymagają od młodego wykonawcy wysublimowanej dynamiki i artykulacji, wyrównanego dźwięku, wycucia pulsu, umiejętności wzajemnego słuchania, subtelnego operowania pedałem.

Utwory Bogusławskiego nie są proste. Wymagają od pianisty wyjątkowej wrażliwości na barwę dźwięku. Wykonawca często ma tu też problem z dobraniem odpowiedniego palcowania. Równocześnie praca nad tymi utworami sprawia dużą satysfakcję artystyczną.

Fortepian był ważnym instrumentem dla Edwarda Bogusławskiego. W kolejnych utworach przeznaczał mu różne role – od pierwszoplanowych po epizodyczne – ale do jego dźwięków sięgał często. Na przestrzeni lat interesowały Bogusławskiego różne możliwości wydobywania dźwięku na fortepianie. Sonorystyczne efekty wczesnych kompozycji ustąpiły miejsca poszukiwaniu ekspresji i głębi w tradycyjnym graniu na klawiaturze.

W swoich utworach fortepianowych Bogusławski stosował następujące efekty sonorystyczne:

- pocieranie strun miotełką, pałeczkami – metalową, drewnianą, filcową, gumową;
- preparację strun poprzez kładzenie na nich pręta metalowego, drewnianego, łańcuszka metalowego;
- zarywanie strun pałeczkami lub plektronem;
- granie na klawiaturze z równoczesnym zarywaniem jw.;
- uderzanie struny;
- glissando na strunach;
- bezdźwięczne wciśnięcie pedału (efekt echa);
- klastery półtonowe dłońmi, ramionami.

Fakturę fortepianową Bogusławskiego cechuje:

- operowanie całą klawiaturą;
- zmienność dynamiki, artykulacji, agogiki na krótkich odcinkach;
- motywy oparte na interwałach o dużej rozpiętości;
- krótkie grupy dźwięków wykonywanych zgodnie ze specyficznym zapisem Kompozytora „możliwie najkrócej” – przednutki, tryle akordowe, tremolanda;
- repetycje – szybkie i wolne pojedynczych dźwięków, dwudźwięków, akordów;
- częste pauzy różnej długości;
- długie wybrzmienia;
- częste akcenty.

Niezmienną cechą tej muzyki pozostają, bez względu na użyte środki, duże kontrasty – dynamiczne, agogiczne, artykulacyjne, fakturalne i ogromny ładunek emocjonalny przy dużej dyscyplinie formalnej. To niezwykle barwna i interesująca muzyka – niezmiernie szkoda, że ciągle wykonywana tak rzadko.