

Małgorzata KANIOWSKA

Wybrane problemy wykonawcze w utworach na orkiestrę kameralną Edwarda Bogusławskiego

Przedmiotem moich rozważań są wybrane problemy wykonawcze w kompozycjach Edwarda Bogusławskiego z udziałem solisty i orkiestry kameralnej. W trakcie swojej 17-letniej praktyki dyrygenckiej miałam zaszczyt wykonywać *Concerto – Fantasia per contrabasso e archi*, *Canzoni d'amore per voce recitazione, soprano, batteria e archi*, *Concerto classico per archi* oraz *Concerto per chitarra e archi*. Trzy pierwsze utwory zostały zarejestrowane na płycie *Edward Bogusławski – dzieła wybrane* wydanej w roku 2004 przez Polskie Radio Katowice. *Concerto classico* zostało dodatkowo utrwalone w postaci nagrania archiwalnego dla potrzeb Radia Katowice przez Śląską Orkiestrę Kameralną pod dyrekcją Mirosława Jacka Błaszczyka w roku 1999.

Concerto classico oraz *Concerto – Fantasia* charakteryzuje podobny skład orkiestry smyczkowej złożonej z czterech I skrzypiec, trzech – II, dwóch altówek, dwóch wiolonczel oraz kontrabas. Pierwowzór dla tej obsady wykonawczej stanowi *Concerto classico*, utwór napisany na zamówienie orkiestry „Camerata Impuls” z okazji jej 5-lecia działalności. Co ciekawe, w partyturze istnieje zapis, iż utwór powstał w roku 1995, choć profesor wiedział, że jubileusz zespołu przypada na rok 1997. Zamówienie zostało rzeczywiście złożone z końcem roku 1995, czy utwór powstał rzeczywiście w tym roku, czy też Edward Bogusławski zasugerował się „piątką” w dacie jubileuszu i naniósł ją również na odnotowany w partyturze rok powstania dzieła – pozostanie niestety zagadką nierozwiązaną. Ciekawym wydaje się również fakt, że „autentyczny” jubileuszowy rok Cameraty 1997 znajduje się na partyturze drugiej kompozycji Edwarda Bogusławskiego na orkiestrę smyczkową *Musica per archi*. To jedyne kompozycje w dorobku kompozytora na orkiestrę smyczkową – zatem czy to zwyczajny zbieg okoliczności, czy też kompozytor mylnie wpisał daty powstania tych dwóch kompozycji? Bezsporne są jednak data i miejsce prawykonania *Concerto classico*, które odbyło się 6 marca 1997 roku w sali koncertowej Muzeum Górnośląskiego w Bytomiu. Podstawowy skład „Cameraty” stanowiło wówczas 12 muzyków, stąd moja sugestia, aby ograniczyć partyturę (z prozaicznych przyczyn finansowych) do takiej obsady. Jak sam kompozytor przyznał w trakcie wspólnych rozmów, stanowiło to dla niego interesujące wyzwanie –

z jednej strony samoograniczenie wynikające z obiektywnie zastanej rzeczywistości, z drugiej zaś uzyskanie pełnego brzmienia smyczków, zarówno w zakresie nasycenia barwy, jak i możliwości harmonicznyc.

Otwierająca *Concerto classico* 6-taktowa sekwencja rozcina jednolitą ciszę na trzy struktury, z których dwie pierwsze zdają się „owinięte” ciszą, dzięki której ich indywidualna jakość brzmieniowa staje się bardziej wyrazista. To jakby stopniowe osvajanie dźwięku wyłonionego z „niebytu”. Trzecia struktura skupiona wokół kwartetu smyczkowego stopniowo gromadzi napięcia, które kompozytor potęguje poprzez powolne zwiększanie ambitusu dynamicznego oraz pod koniec sekwencji zwielokrotnianie zerwań akordowych i stopniowe zagęszczania faktury. Twórca prowadzi całość ku pauzie generalnej, którą niejako rozdziera akord wzmocniony kolejnym crescendo w głosach, które dołączają, tworząc pełne tutti orkiestry, przerwane delikatnym „piano” kwartetu smyczkowego, by powrócić do nasyconego ekspresją tutti fortissimo. To niezwykle w swym wyrazie preludium prowadzi do silnie zrytmizowanego przebiegu zróżnicowanego pod względem metrycznym. „Falujące” tempo, zmienność faktury, operowanie naprzemienne tutti i grą poszczególnych głosów, ich stopniowe nawarstwianie lub ujmowanie, nadaje nasycenia tej mieniającej się swoistym kolorytem mozaice dźwięków.

Część II przywodzi na myśl pozornie statyczne wolne części barokowych concerti – solowe partie, które zdają się leniwie snuć na tle homogenicznie brzmiących współbrzmień pozostałych głosów, jedynie krótki środkowy epizod przypomina echem emocje z części I. Przewrotny to zabieg kompozytora, który zdaje sobie sprawę z konieczności oddechu po ekspresyjnej cz. I, równocześnie budując już napięcie słuchacza w oczekiwaniu na pulsującą rytmem, niezwykle energetyczną cz. III.

Musica per archi – kompozycja, która otrzymała II nagrodę na Ogólnopolskim Konkursie im. K. Szymanowskiego w Warszawie w roku 1997, nie doczekała się jeszcze swego prawykonania. Być może powodem jest obsada złożona z dwunastu I skrzypiec, dwunastu II, 10 altówek, tyleż samo wiolonczel oraz ośmiu kontrabasów. Kompozycja jednoczęściowa, choć rozplanowanie formy przypomina wręcz bliźniaczo kopię 3-częściowego *Concerto classico*. Nie tylko zresztą forma, lecz również szereg motywów melodycznych, sekwencji rytmicznych rozwiązań harmonicznyc i fakturalnyc stanowi niemal wyciętą kalkę ze wspomnianego utworu. *Musica per archi* wydaje się być bogactwem materiałowym, z nadmiaru którego na miarę „idealną” skrojono *Concerto classico*. Przekomponowywanie własnego materiału wydaje się nie być zjawiskiem odosobnionym w twórczości Edwarda Bogusławskiego, by odwołać się chociażby do *Pieśni Safony na żeński głos recytujący, flet, perkusję, 2 akordeony* i na ich bazie powstałego *Canzoni d'amore per voce recitazione, soprano, batteria e archi*. Tak ściśle powiązanie *Musica per archi* i *Concerto classico* prowokuje ponownie pytanie o to, które z nich wcześniej powstało i czy postawiona zatem śmiała

teza o pomyłce z datowaniem ww. utworów nie jest jednak uzasadniona. Do takiego twierdzenia skłania również fakt, że *Concerto – Fantasia per contrabasso e archi* powstało zaledwie dwa lata po jubileuszu Cameraty na ten sam skład wykonawczy (abstrahując od kontrabasu – jako instrumentu solowego) co *Concerto classico*, a nie skomponowana rzekomo po *Concerto Musica per archi*. Po co powstała zatem *Musica per archi* dublując niejako materiał dźwiękowy *Concerto classico* na obsadę wykonawczą znacznie „droższą”, a przez to stawiającą wykonanie utworu pod znakiem zapytania, jeśli sprawdził się i był później eksploatowany przez kompozytora 12-osobowy skład orkiestry smyczkowej? Odpowiedź wydaje się być jedna – zamiana dat powstania na obu partyturach.

Concerto – Fantasia per contrabasso e archi powstało w 1999, dedykowane zostało znakomitemu kontrabasiście Aleksandrowi Gabrysiowi, który prawykonał dzieło w roku 2000 wraz ze Śląską Orkiestrą Kameralną pod dyktando Jacka Rogali, uświetniając IX edycję Festiwalu „Śląskie Dni Muzyki Współczesnej”, wspólnie zaś z „Cameratą Impuls” wykonaliśmy wspomnianą kompozycję rok później podczas 83 „Śląskiej Trybuny Kompozytorów”. Do tej pory Aleksander Gabryś jest jedynym odtwórcą partii solowej z przyczyn, które zostaną przedstawione w dalszym toku rozważań.

Concerto – Fantasia ujmuje zwartością formy, której trzon stanowią trzy solistyczne kadencje. To wokół nich budowane są partie zespołowe, w które to głos kontrabasowy raz wtapia się, innym zaś wypływa na powierzchnię tkanki orkiestrowej. Spektrum barwowe, ekspresyjne i artykulacyjne kontrabasowe wykorzystane do granic możliwości technicznych wynika z faktu, iż kompozytor pisząc utwór dla konkretnego wykonawcy uwzględnił poziom jego wirtuozerii kontrabasowej, która dla wszystkich, którzy słyszeli kiedykolwiek grę Aleksandra wydaje się nie mieć żadnych ograniczeń. Wspomniane kadencje, w których twórca starał się ująć sugestie solisty, często wykonywane są przez artystę jako samodzielne miniatury podczas koncertów recitalowych. Ta forma alternatywnej prezentacji została zaaprobowana przez Edwarda Bogusławskiego. Oto co o kadencjach mówi Aleksander Gabryś: „(...) Kompozytor zastosował tutaj, przy zachowaniu charakterystycznych dlań »gier« motywicznych, dwudźwięki, a i trójdźwięki wynikające z fizycznych własności mej dłoni, jako potencjalnego i później rzeczywistego pierwszego wykonawcy; odkrywaliśmy te możliwości w trakcie bardzo ciekawych zawsze prób. Niekonwencjonalne wydają się liczne kombinacje wielkoseptymowe, także w bardzo niskich rejestrach. (...) Obok śpiewnych fraz flażoletowych pojawiają się »dzikie«, dynamiczne motywy szesnastkowe w rejestrze dolnym oraz pasaże w rozpiętości czterech oktaw instrumentu, jakie wykorzystał autor. (...) Kadencja druga jest naturalnym rozwinięciem pomysłów kompozytorskich z poprzedniej, przeplatanych ekspresją »zamyśleń« i poetyką »westchnieniową«. Kulminacja tego ogniwa otrzymuje continuum w przepięknej, kameralnej »wspinaczkę«. Najtrudniejsze interpretacyjnie sytuacje napotyka kontrabasista w kadencji trzeciej, gdzie ścierają się wcześniej

już formułowane nastroje: contemplativo i feroce w ośmiu kontrastujących bądź układanych na zasadzie wynikowej sekwencjach.(...)”¹.

Przed dyrygentem stoi zadanie utrzymania spójności formy, budowania napięcia w „ritornelach” orkiestrowych, które korespondują z partią solową, bardziej na zasadach współpracy i dopełnienia aniżeli współzawodniczenia. O wewnętrznym pulsie całej kompozycji, pomimo częstych „modulacji” tempa, decyduje w samej rzeczy początkowe pizzicato kontrabasu stabilizujące w sferze wyobraźniowej zarówno pulsację, jak i na krótkim odcinku centrum harmoniczne „in a” stanowiące punkt wyjścia dla dalszej „fantazyjnej” narracji harmoniczno – melodycznej. Charakterystyczny dla Bogusławskiego skład orkiestry smyczkowej złożonej z czterech I skrzypiec, trzech – II, dwóch altówek, dwóch wiolonczel oraz kontrabas, ma swoje źródło w *Concerto classico*. Dwunastodźwięk w wersji pełnej lub częściowej został w *Concerto – Fantasia*, podobnie jak w *Concerto classico* wykorzystany w różnych konfiguracjach fakturalnych, wyprowadzany z jednogłosu poprzez nawarstwianie kolejnych partii instrumentalnych, dochodząc stopniowo do pełnej orkiestry, jak i w procesie odwrotnym – zanikowym przez „odejmowanie” poszczególnych głosów z „tutti”. Operowanie „mikrofrazami” przy tworzeniu szerszych płaszczyzn brzmieniowych oraz nasyconych emocjami kantylen, częsta zmienność metrum wynikająca z muzycznej narracji, synchronizacja i precyzja wykonawcza urywanych motywów rytmicznych, które nawarstwiając się w orkiestrze budują w konsekwencji motoryczny napęd dla partii solowych – to wyzwania dla dyrygenta, który dając się ponieść „energetyce” dzieła, nie może stracić z oczu konstrukcji formy, wbrew tytułowej „fantazji” starannie „wymodelowanej” przez kompozytora.

Nieco inny zakres problemów wykonawczych odnajdujemy w *Canzoni d'amore per voce recitazione, soprano, batteria e archi*, ostatnim z utworów zarejestrowanych na wspomnianym wcześniej krążku. Szczególny to utwór, jedno z ostatnich dzieł skomponowanych przed śmiercią kompozytora datowany na przełom 2002/2003 roku, ma swe prazródło w *Pieśniach Safony na żeński głos recytujący, flet, perkusję i dwa akordeony*. Podczas jednego z naszych spotkań profesor Bogusławski wspomniał, że ma w planie przekomponowanie tego dzieła przy zmienionej obsadzie wykonawczej, zapytał wówczas czy zgodzę się je prawykonać. Ostatecznie *Canzoni d'amore* powstało na flet, perkusję, dwa kwintety smyczkowe oraz głos recytujący i sopran. Zaplanowane na jesień 2003 roku prawykonanie z okazji 40-lecia pracy artystycznej Edwarda Bogusławskiego nie doszło do skutku ze względu na nieoczekiwaną i bardzo bolesną stratę, którą spowodowała śmierć profesora. Najpierw *Canzoni d'amore* ujrzało „światło dzienne” w postaci rejestracji fonograficznej, dwa lata później, w roku 2006 podczas koncertu w ramach mojego przewodu doktorskiego zostało prawykonane w studiu Polskiego Radia Katowice z udziałem orkiestry „Camerata Impuls”,

¹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski życie – dzieło*, Częstochowa 2005, s. 197, 198.

sopranistki – Ewy Biegas, Magdaleny Gołąb – głosu recytującego oraz flecistki – Grażyny Jurszy. Interesujące jest zaproponowane przez kompozytora rozstawienie wykonawców – dwa kwintety smyczkowe naprzeciw siebie, za nimi jakby w kontrze sopran i głos recytujący, w środku zaś umiejscowione bogate instrumentarium perkusyjne oraz flet – stanowią dla dyrygenta nie lada trudność w równoważeniu brzmienia poszczególnych grup, tak aby uzyskać przestrzeń dźwiękową, a zarazem utrzymać homogeniczną barwę instrumentów smyczkowych prowadzących dialog pomiędzy poszczególnymi partiami dwóch kwintetów. Przy tym ustawieniu zespołu szczególnej troski wymaga precyzyjne wprowadzanie poszczególnych partii instrumentalnych w pokaźnych fragmentach partytury indywidualnie traktowanych, zarówno względem kształtowania linii melodycznych jak i rytmu oraz synchronizacja szybkich przerywanych motywów rytmicznych przy ciągle zmieniającym się metrum, a także krótki, acz ważki w konstrukcji dzieła odcinek *ad libitum* uwypuklający znaczenie tekstu recytacji, płynnie powracający wkrótce do „taktowej” struktury metrycznej. Wyprowadzanie pojedynczych głosów, zagęszczanie ich lub rozrzedzanie, zjawiskowo piękna kantylena sopranu pojawiającego się wprawdzie dopiero w 163 takcie w formie recytatywu, a rozwijana dalej na tle orkiestry trwająca zaledwie 30 taktów, po czym powracająca w zakończeniu utworu w postaci wokalizy, doskonale wycucie barwy instrumentów perkusyjnych, których koloryt dopełnia bogactwa kolorystycznego dzieła, wszystko to sprawia, że utwór wywołuje przeżycia z kategorii metafizycznych. To jakby nieustające balansowanie na granicy świata dźwięku i ciszy. Czasowa wielopłaszczyznowość wynikająca z silnego zindywidualizowania wszystkich partii, na tle której prowadzona recytacja tekstu pieśni Safony zdaje się pozostawać poza wszelką kategorią czasową. Forma utworu jest wynikiem prowadzonej narracji tekstowej, muzyka zdaje się być sprzężona z ekspresją słowa – muzyczna wersja tragedii starogreckiej.

W każdej kompozycji Edwarda Bogusławskiego, nad którą dane mi było pracować uderzająca była „żelazna” logika formy. Czy to przy prowadzonej z rozmachem kantylenie silnie nasyconej emocją, czy też przy wyraziście zrytmizowanych strukturach wyczuwało się konsekwencję i wykalkulowany zamysł kompozytorski, który wszystkie „mikrostruktury” wiązał w zwartą całość. Dla odtwórcy, który ma „zadowolić” kompozytora w interpretacji jego utworu to bezcenna informacja, stanowiąca jasną wskazówkę, co do kierunku rozwoju formy, w obrębie której może on sobie pozwolić na pogłębienie emocjonalnej struktury dzieła.

W odniesieniu do dzieł kameralnych z powodzeniem zacytować można w tym kontekście słowa Stevena Weinberga: „(...) to piękno polegające na prostocie i nieuchronności, piękno doskonałej struktury, w której wszystkie elementy idealnie do siebie pasują i nie mogą być zmienione, piękno logicznej jednoznaczności”².

² S. Weinberg, *Sen o teorii ostatecznej*, Warszawa 1999, s. 188.