

<http://dx.doi.org/10.16926/em.2021.16.03>

Wojciech GURGUL

<https://orcid.org/0000-0003-0113-998X>

Uniwersytet Humanistyczno-Pedagogiczny im. Jana Długosza w Częstochowie

e-mail: wojciechkgurgul@gmail.com

Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego

Jak cytować [how to cite]: Wojciech Gurgul, *Gitara w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Edukacja Muzyczna” 2021, nr 16, s. 47–62.

Streszczenie

W niniejszym artykule omówione zostały gitarowe utwory śląskiego kompozytora Edwarda Bogusławskiego. Jego twórczy dorobek związany z gitarą klasyczną obejmuje jedynie trzy kompozycje, które dowodzą, że traktował on gitarę bardzo wszechstronnie, komponując z jej udziałem zarówno muzykę symfoniczną (w postaci *Concerto per chitarra e orchestra*), kameralną (*Trio per flauto, oboe e chitarra*), jak i solową (*Musica per chitarra solo*). W niniejszej pracy podjęto również próbę naszkicowania znaczenia i roli gitarowej twórczości Bogusławskiego w kontekście rozwoju polskiej twórczości na ten instrument.

Słowa kluczowe: Edward Bogusławski, polska muzyka gitarowa, śląska muzyka współczesna, Śląska Jesień Gitarowa, muzyka polska po 1945 roku.

W niniejszym artykule¹ omówione zostaną gitarowe kompozycje śląskiego twórcy Edwarda Bogusławskiego. Dorobek twórczy Bogusławskiego związany z gitarą klasyczną obejmuje jedynie trzy kompozycje. Jednak w swych utworach trakto-

¹ Tekst ten jest rozszerzoną wersją prelekcji o tym samym tytule wygłoszonej 9 maja 2015 roku w ramach II Forum Gitary i Akordeonu w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.

Data zgłoszenia: 1.06.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 1: 10.12.2021/13.12.2021

Data wysłania/zwrotu recenzji 2: 10.12.2021/11.12.2021

Data akceptacji: 14.12.2021

wał on gitarę bardzo wszechstronnie, komponując z jej udziałem zarówno muzykę symfoniczną (w postaci *Concerto per chitarra e orchestra*), kameralną (*Trio per flauto, oboe e chitarra*), jak i solową (*Musica per chitarra solo*). Kompozycje gitarowe Edwarda Bogusławskiego nie zostały jak dotąd omówione całościowo, mimo wielu artykułów poświęconych twórczości tego kompozytora². W literaturze przedmiotu znaleźć można jedynie analizę koncertu gitarowego³, zaś *Trio* pokrótce omówione zostało w dwóch artykułach⁴. Autor postara się więc przybliżyć w szczególności specyfikę wykorzystania gitary przez kompozytora na tle wszystkich trzech utworów.

Gitara w twórczości kompozytorów śląskich

Urodzony 22 września 1940 roku w Chorzowie kompozytor i pedagog Edward Bogusławski przez całe swoje życie (zmarł 24 maja 2003 roku) związany był zawodowo oraz rodzinie z Górnym Śląskiem. Ukończył szkoły muzyczne w Chorzowie oraz Katowicach, a w latach 1959–1966 studiował w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach (obecnie Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego), gdzie uzyskał dyplomy z zakresu kompozycji (w klasie Bolesława Szabelskiego) oraz teorii muzyki. Od 1963 z katowicką uczelnią był związany także jako pedagog; wykładał również w Uniwersytecie Śląskim, Filii w Cieszynie oraz w Wyższej Szkole Pedagogicznej w Częstochowie (obecnie Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza)⁵.

Działalność zawodowa Bogusławskiego przypadła na okres, w którym Górny Śląsk – z uczelnią w Katowicach na czele – był (obok Łodzi) najważniejszym ośrodkiem rozwoju polskiej gitarystyki. W 1967 roku w Katowicach otwarto jedną z pierwszych klas gitary klasycznej w PSM II st.⁶, w roku 1972 na Wydziale

² Zob. „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Seria: Edukacja Muzyczna” 2009, t. 4: *Edward Bogusławski: twórca i pedagog*, red. M. Kaniowska, A. Stachura-Bogusławska, *passim*; źródło: <http://dlibra.bg.ajd.czest.pl:8080/dlibra/publication?id=1790&tab=3>.

³ Zob. B. Mika, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 131–138.

⁴ Zob. L. Gawara, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2010, t. 4, s. 41–43; A. Stachura-Bogusławska, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2011, t. 6, s. 116–118.

⁵ J. Mamczarski, M. Dziadek, *Bogusławski, Edward*, [w:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005, s. 107–108.

⁶ A. Gruszka, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [w:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 112.

Instrumentalnym katowickiej PWSM utworzono klasę gitary jako instrumentu głównego, w roku 1983 powołano w (już wówczas) Akademii Muzycznej w Katowicach niezależną Katedrę Gitary, a w 1986 utworzono jeden z najważniejszych polskich festiwali gitarowych, Śląską Jesień Gitarową w Tychach⁷; także w Cieszynie (z inicjatywy Bogdana Firli) w latach 1980–1986 zorganizowano cztery edycje festiwalu Tydzień Muzyki Gitarowej⁸. Rozwój ten wiąże się głównie z nazwiskami prof. Józefa Powroźniaka oraz doc. Jana Edmunda Jurkowskiego. To dzięki działalności tego pierwszego Polskie Wydawnictwo Muzyczne opublikowało wiele materiałów nutowych przeznaczonych na gitarę klasyczną, w których znalazły się m.in. nowo powstałe kompozycje na gitarę, w dużej mierze śląskich twórców. Wśród autorów związanych z Górnym Śląskiem, których utwory ukazały się w antologiach pod redakcją Powroźniaka, znaleźli się m.in. Józef Świder (*Taniec fantastyczny* na gitarę, 1967), Witold Szalonek (*Canzonetta* na gitarę, 1968), Józef Podobiński (*Kołysanka* na gitarę, 1968, oraz *Walc* na gitarę) czy Józef Szwed (*Gawot* na gitarę, 1974)⁹.



Ilustracja 1. Pierwszy system *Muzyczki I* op. 22 Henryka Mikołaja Góreckiego. Źródło: <https://polona.pl/item/muzyczka-1-la-musiquette-1-re-na-dwie-trabki-i-gitare-op-22-1967,MTI4MTYzMTc5/6> [stan z 25.03.2021].

Innymi śląskimi twórcami, którzy w latach 60. i 70. XX wieku sięgali w swej twórczości po gitarę klasyczną, byli m.in. Henryk Mikołaj Górecki (*Muzyczka I*

⁷ *II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce*, red. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017, s. 40.

⁸ A. Gruszka, dz. cyt., s. 115.

⁹ Informacje o utworach w tym i kolejnym akapicie za: W. Gurgul, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [stan z 20.03.2021].

op. 22 na dwie trąbki i gitarę, 1967), Czesław Grabowski (m.in. *Postludium* na gitarę, altówkę, klarnet basowy i bongosy, 1975), Ryszard Gabryś (*Metafory miłosne* na głos męski i gitarę, 1976), Jan Wincenty Hawel (solowe: *Koncert*, 1978 i *Zimowa fantazja*, 1985), Grażyna Krzanowska (*Postludium* na mezzosopran, flet, gitarę, skrzypce i wiolonczelę, 1978), Piotr Warzecha (*Muzyka nocą* na kameralny zespół gitarowy, 1978) czy Janusz Kohut (*Tandem* na dwie gitary, 1979). Jednym z tych twórców był też Bogusławski, który gitary użył po raz pierwszy w utworze na początku lat 70.

Trio per flauto, oboe e chitarra

Pierwszą kompozycją Bogusławskiego, w której pojawia się gitara, jest *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Utwór napisany został w Chorzowie w 1971 roku, składa się z siedmiu części i trwa około 20 minut, a wydany został w Polskim Wydawnictwie Muzycznym w 1974 roku. Prawykonanie miało miejsce 3 maja 1971 w Katowicach w ramach koncertu z cyklu „Silesia Cantat”. Wykonawcami byli: Jerzy Mrozik (flet), Jerzy Kotyczka (obój) oraz Bogdan Firla (gitara). 1 czerwca 1973 roku w Nicei odbyła się pierwsza zagraniczna prezentacja utworu, a wykonawcami byli Angelika-Regina Sweekhorst (flet), Lothar Faber (obój) oraz Tadashi Sasaki (gitara). W Archiwum Polskiego Radia w Katowicach zachowało się nagranie archiwalne utworu, dokonane 23 grudnia 1986 roku przez Barbarę Świątek-Żelazną (flet), Mariusza Pędziałka (obój) oraz Krzysztofa Sadłowskiego (gitara)¹⁰. Enigmatyczna jest dedykacja *Tria*. W wersji wydanej przez PWM dedykowane jest osobie o nazwisku W.S. Andrews. Rękopis, znajdujący się w Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach jako adresata dedykacji podaje zaś osobę o nazwisku W.C. Andres. Niestety, obydwie nazwiska pozostają dla autora niniejszego artykułu niezidentyfikowane.

Utwór skomponowany jest z zastosowaniem tzw. formy otwartej, w której to wykonawca jest współtwórcą kompozycji na gruncie formy. Ideą tą Bogusławski zainteresował się podczas stypendium w Wiedniu w 1967 roku, gdzie studiował u Romana Haubenstocka-Ramatiego, polsko-austriackiego kompozytora żydowskiego pochodzenia, twórcy formy mobilnej, tzw. mobili (który notabene wykorzystał gitarę pod koniec lat 50. w swoich utworach orkiestrowych *Les Symphonies de timbres* i *Petite musique de nuit*)¹¹. Bogusławski po powrocie do Polski skomponował szereg utworów w konwencji formy otwartej, m.in. *Per piano*

¹⁰ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005, s. 69.

¹¹ M. Nosał, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013, s. 77–80.

forte na fortepian (1968) czy *Wersje* na 6 instrumentów (1968), zaś *Trio per flauto, oboe e chitarra* jest pierwszym z grupy utworów, w których otwartość formy została ograniczona zgodnie z ideą aleatoryzmu kontrolowanego Witolda Lutosławskiego¹². Pierwsze trzy części kompozycji przeznaczone są na każdy z instrumentów solo – kolejno flet, gitarę i obój. W dalszych częściach następują dialogi poszczególnych instrumentów (kolejno flet i gitara; flet, obój i gitara; obój i gitara oraz ponownie flet, obój i gitara), pojmowane w specyficzny sposób, zdeterminowany przez formę otwartą; jak czytamy w komentarzu:

Struktury dźwiękowe objęte klamrą wykonawcy powinni rozpocząć równocześnie i grać w dalszym ciągu niezależnie od siebie. Utwór kończy się z chwilą wykonania przez każdego z grających „solistów” całego materiału swojej partii w obrębie poszczególnych części¹³.

The image displays three staves of musical notation for the instruments Flute (Fl), Oboe (Ob), and Clarinet (Chl). Each staff begins with the instruction "molto leggiero". The Flute part includes dynamic markings *p*, *f*, *mf*, and *ff*. The Oboe part includes *pp*, *f*, and *pp*, with the word "lunga" written above the staff. The Clarinet part includes *pp* and "lunga" written above the staff, with a note marked "ca 8''". The notation features complex rhythmic patterns and dynamic contrasts, characteristic of Lutosławski's controlled aleatoricism.

Ilustracja 2. *Trio*, część V, początek trzeciego systemu. Źródło: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, s. 5.

Według zachowanej relacji z prawykonania *Tria*, eksperymenty na gruncie formy otwartej niekoniecznie przyjmowane były pozytywnie z perspektywy słuchacza:

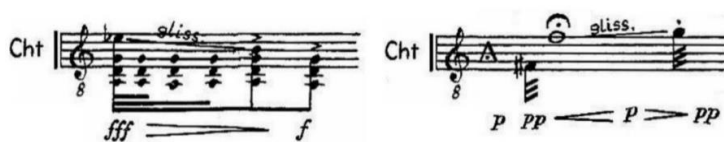
¹² A. Stachura-Bogusławska, dz. cyt., s. 116.

¹³ E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, objaśnienia wykonawcze, PWM, Kraków 1974.

Trio na niekonwencjonalny zestaw – flet, gitarę i obój E. Bogusławskiego ujmowało nastrojem kontemplacji, wykorzystywaniem ciszy, smakowaniem solowych brzmień. Zwłaszcza pięknie i nowo brzmiała gitara klasyczna. Takie wrażenie robiły pierwsze sekwencje kompozycji, będącej próbą stosowania formy otwartej. Otwartość formy okazała się w realizacji dłużąca się, nużąca, zaprzepaszczająca to, co było dobre¹⁴.

Przez wzgląd na tematykę niniejszego artykułu najbardziej interesujące jest zdanie dotyczące „pięknego i nowego brzmienia” gitary. Rzeczywiście, wykorzystanie gitary w nowej muzyce kameralnej było bowiem w Polsce początku lat 70. jeszcze dużym novum. Oprócz *Muzyczki I* op. 22 Góreckiego gitarę w kameralnych konstelacjach brzmieniowych wykorzystali w Polsce przed Bogusławskim właściwie jedynie pojedynczy twórcy, m.in. Włodzimierz Kotoński (*Trio* na flet, gitarę i perkusję, 1960 oraz *A battere* na gitarę, altówkę, wiolonczelę, klawesyn i perkusję, 1966), Tadeusz Prejzner (*Trzy wiersze K.I. Gałczyńskiego* na mezzosopran, głos recytujący, czeleść, klawesyn, gitarę i perkusję) czy Józef Szwed (*Gitariada* na gitarę, 4 skrzypiec i 2 wiolonczele, 1967)¹⁵.

Analizując partię gitary ze strony wykonawczej, trzeba jednak stwierdzić, że instrument ten był nowy nie tylko dla odbiorców, ale też i dla twórcy – niektóre pomysły kompozytorskie w partii gitary wykraczają bowiem poza możliwości wykonawcze dostępne dla tego instrumentu¹⁶. Wśród nich wymienić można m.in. *crescendo* zanotowane na pojedynczym, długim dźwięku z fermatą lub różne wersje *glissando*, np. opadające między IV progiem a pustą struną realizowane na tle repetowanych akordów w dynamice od *fff* do *f* czy *glissando* pomiędzy dźwiękami oddalonymi o interwał sekundy wielkiej, z precyzyjnie zanotowaną dynamiką do wykonania w trakcie jego trwania. Tego typu zabiegi nie były już obecne u Bogusławskiego w kolejnych utworach gitarowych.



Ilustracja 3. *Trio*, część VII, przykłady niemożliwych technicznie do wykonania fragmentów. Źródło: E. Bogusławski, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, PWM, Kraków 1974, s. 9–10, 12.

Prócz wersji wydanej w PWM utwór zachował się także w drugiej, skróconej, 3-częściowej wersji, trwającej wg oznaczeń ok. 10 minut, powstałej prawdopodobnie w 1972 roku. Istnieje ona w postaci rękopisu, przekazanego przez kompozytora

¹⁴ J.M. Michałowski, *Głos młodych*, „Dziennik Zachodni” 17.05.1972, s. 4.

¹⁵ Nie wymieniam tutaj kompozytorów tworzących na emigracji, m.in. Romana Maciejewskiego czy Wiarosława Sandelewskiego.

¹⁶ Co jest zresztą elementem charakterystycznym wielu polskich utworów powstałych w latach 60. czy 70. wykorzystujących gitarę klasyczną, związanym z niedostatecznym poznaniem wówczas nowego w muzyce współczesnej medium, jakim była gitara.

do Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach, w roku 1977. Rękopis ten zawiera dedykację skierowaną do AŚKM: Archiwum Śląskiej Kultury Muzycznej w Katowicach / Z wyrazami podziwu dla ogromu pracy / i efektów / EBogusławski / K-ce, 28 XII/77 / Na ręce p. Kierownik mgr Lilianny Moll. Jeszcze inną wersją, również zredukowaną w stosunku do wydanego utworu, jest wspomniana rejestracja archiwalna z 1986 roku, znajdująca się w Archiwum Polskiego Radia w Katowicach. Czas trwania tej rejestracji wynosi prawie 25 minut, a w kontekście dokonanych skrótów różni się on znacznie od podanych przez kompozytora w wydaniu ok. 20 minut. Wg słów gitarzysty, który dokonał nagrania archiwalnego – Krzysztofa Sadłowskiego – kompozytor dokonywał zmian w konstrukcji utworu w trakcie sesji nagraniowej, pozostawiał też pewną swobodę w wykonaniu¹⁷. Tabela 1 dokładnie przedstawia różnice w wersji rękopiśmiennej (kolumna 2) oraz zarejestrowanej w Polskim Radiu (kolumna 3) w stosunku do wersji wydanej (kolumna 1).

Tabela 1. Różnice w *Trio* pomiędzy wersją wydaną w PWM a wersjami: rękopiśmienną z AŚKM i zarejestrowaną w PR Katowice

PWM	AŚKM	PR Katowice
I. flet solo	brak całej części	brak dwóch ostatnich systemów
II. gitara solo	brak całej części	brak pierwszego, trzeciego, czwartego, piątego i szóstego systemu
III. obój solo	brak całej części	bez zmian
IV. flet i gitara	brak całej części	brak całej części
V. flet, obój i gitara	brak pierwszego systemu (duet fletu i oboju); oznaczona jako cz. I	brak drugiego systemu solowego fragmentu partii gitary
VI. obój i gitara	na początku dodany jeden system z partią fletu solo, którego materiał oparty jest na bazie kolejno piątego, czwartego i szóstego systemu części I w wydaniu; od drugiego systemu tożsame z VI częścią w wydaniu; oznaczona jako cz. II	brak wstępu oboju; brak drugiego i trzeciego systemu; brak dwóch ostatnich solowych wejść gitary i oboju
VII. flet, obój i gitara	na początku dodane dwa systemy z partią oboju solo, którego materiał oparty jest na bazie kolejno pierwszego i drugiego systemu części III w wydaniu; od trzeciego systemu oparte na VII części z wydania, z drobnymi różnicami na przestrzeni całej części (np. wycięcie figuracyjnej grupy w partii fletu, mały fragment z zamianą partii fletu z partią oboju, zmiana ilości składników w akordzie w partii gitary); oznaczona jako cz. III	bez zmian

¹⁷ Rozmowa z Krzysztofem Sadłowskim, 15.04.2021 r.

Concerto per chitarra e orchestra

Na kolejną kompozycję z gitarą autorstwa Bogusławskiego przyszło czekać środowisku gitarzystów aż 20 lat; na przełomie 1991 i 1992 roku powstało bowiem *Concerto per chitarra e orchestra*¹⁸. Utwór ten wpisuje się w obecną przez całe życie twórcze Bogusławskiego serię kompozycji o koncertującej formie. Pierwszym utworem tego gatunku było *Concerto per oboe anche, oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967–1968). W kolejnych latach powstały jeszcze *Concerto per oboe anche, musette, soprano e orchestra* (1975–1976), *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979–1980), *Concerto per pianoforte e orchestra* (1980–1981), *Symfonia koncertująca* na skrzypce i orkiestrę kameralną (1982), *Concerto per acordeono solo, batteria e archi* (1985), *Play* na flet i orkiestrę kameralną (1988), a także skomponowane już po koncercie gitarowym *Concerto per organo e orchestra* (1996) oraz *Concerto-Fantasia per contrabasso e archi* (1999)¹⁹.



Ilustracja 4. Prawykonanie *Concerto per chitarra e orchestra* podczas koncertu inauguracyjnego IV Śląską Jesień Gitarową. Źródło: Archiwum MCK w Tychach.

Concerto per chitarra e orchestra powstało na zamówienie IV Międzynarodowego Festiwalu Gitarowego „Śląska Jesień Gitarowa” w Tychach, którego dy-

¹⁸ Na rękopisie, wydanym następnie jako faksimile, widnieje tytuł *Concerto per chitarra e orchestra*, z błędem w słowie *chitarra*.

¹⁹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 237–239.

rektorem artystycznym była wówczas prof. Alina Gruszka, która o okolicznościach powstania utworu mówiła po latach w ten sposób:

Będąc pod dużym wrażeniem twórczości kompozytorskiej Bogusławskiego, a szczególnie niektórych jego kompozycji, jak m.in. *Koncert na obój i orkiestrę* czy *Sonata Belzebuba*, zaproponowałam kompozytorowi napisanie koncertu na gitarę z orkiestrą [...]. Jako dyrektor artystyczny festiwalu wraz z organizatorami i władzami miasta Tychy czuliśmy się zaszczytzeni przyjęciem propozycji przez tak uznanego w świecie muzycznym, twórcę²⁰.

Premiera *Concerto* miała miejsce 3 października 1992 roku w Teatrze Małym w Tychach, podczas koncertu inauguracyjnego IV Śląską Jesień Gitarową. Solistą był Marek Nosal, towarzyszyła mu Orkiestra Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach pod dyрекcją Shin-ika Hahma, koreańskiego dyrygenta, który rok wcześniej zdobył II nagrodę na IV Międzynarodowym Konkursie Dyrygentów im. Grzegorza Fitelberga w Katowicach²¹. Koncert został także prapremierowo zaprezentowany przez tych samych wykonawców dzień wcześniej, 2 października 1992 roku, w Filharmonii Śląskiej w Katowicach. Nosal wykonywał kompozycję jeszcze trzy razy, dwukrotnie w Filharmonii Częstochowskiej, z towarzyszeniem Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Częstochowskiej: 26 listopada 1993 roku (pod dyрекcją Jerzego Koska) oraz 26 października 2001 roku (pod dyрекcją Małgorzaty Kaniowskiej)²², a także raz w Katowicach – 18 października 1994 roku w ramach VI Śląskich Dni Muzyki Współczesnej (solistką towarzyszyła wówczas Śląska Orkiestra Kameralna pod dyрекcją Jana Wincentego Hawela)²³.

Utwór jeszcze przed rozpoczęciem IV Śląskiej Jesieni Gitarowej opublikowany został staraniem Zarządu Miasta Tychy; wydanie, będące faksymile rękopisu (sam rękopis znajduje się w Archiwum Kompozytorów Polskich Biblioteki Uniwersyteckiej w Warszawie) i zawierające partyturę, głos solowy gitary oraz głosy orkiestrowe, było pierwszym zawierającym koncert gitarowy drukiem muzycznym wydanym w Polsce²⁴. Kolejny koncert gitarowy wydano w Polsce dopiero w 2004 roku – był to opublikowany przez wydawnictwo Euterpe *Motion Picture Score Concerto* Marka Pasiiecznego, notabene również napisany na zamówienie festiwalu Śląska Jesień Gitarowa²⁵.

²⁰ Tamże, s. 151.

²¹ W. Gurgul, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016, s. 86–87.

²² Korespondencja autora z drem hab. Markiem Nosałem, 25.04.2021 r.

²³ *VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej*, red. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994, s. 35.

²⁴ Nie licząc opublikowanego przez PWM w 1966 roku *Concerto per quattro* Włodzimierza Kotońskiego, awangardowej kompozycji zawierającej w grupie instrumentów solowych partię gitary.

²⁵ W tym miejscu warto przywołać inną aktywność Bogusławskiego związaną z gitarą i Śląską Jesienią Gitarową. Brał on bowiem udział w pracach jury Ogólnopolskiego Konkursu Kompozycji na Gitarę Klasyczną w Tychach – w trzech pierwszych edycjach (1993, 1995, 1997) jako członek

Concerto Bogusławskiego to ok. 20-minutowa kompozycja pozbawiona elementów stricte wirtuozowskich; gitara występuje jako kolejny instrument orkiestrowy, któremu kompozytor częściej niż innym powierza prowadzenie narracji muzycznej. Jak sam pisał w komentarzu do utworu:

Cechą wspólną moich ośmiu utworów o charakterze koncertującym jest ścisła współzależność pomiędzy partią instrumentu solowego i orkiestry. Element wirtuozowski gitary nie jest tu czynnikiem pierwszoplanowym²⁶.

W utworze, choć zasadniczo składa się on z jednej części, wyróżnić można podział na trzy wewnętrzne ogniwa, oznaczone kolejno: I. ♯ = ca 60–70 (t. 1–48), II. ♯ = ca 120–130 (t. 49–89), III. ♯ = ca 70–80 (t. 90–257), które połączone są *quasi*-kadencyjnymi fragmentami partii gitary; sama zaś kadencja znajduje się w części trzeciej²⁷. Partia gitary prowadzona jest w głównej mierze jednogłosowo; obfituje w skoki septymowe, oktawowo i nonowe, pochody sekundowe, repetycje czy przebiegi *quasi*-tremolowe. Soliście towarzyszy orkiestra smyczkowa wzbogacona o dwa flety, dwa oboje, fortepian i grupę instrumentów perkusyjnych. Faktura daleka jest od typowej dla instrumentu, przeważa bowiem jednogłos, przerywany niekiedy słupami akordowymi; tak o fakturze partii gitary mówił sam kompozytor w wywiadzie udzielonym Annie Iwanickiej:

[...] z założenia [...] starałem się unikać konwencjonalnej faktury tego instrumentu. [...] Starałem się traktować gitarę nie tylko jako instrument koncertujący, ale także jako niosący nowe jakości brzmieniowe, na przykład poprzez specyficzne struktury interwałowe²⁸.

Pierwszorzędną rolę odgrywa dysonansowa, „krocząco-migotliwa” narracja, charakterystyczna dla twórczości Bogusławskiego. Jednak możliwości wykonawczo-fakturalne gitary są poznane w koncercie dużo pełniej niż w pierwszej gitarowej kompozycji, *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Występują jedynie pojedyncze niewykonalne układy dźwiękowe w akordach.

W związku z częstochowskim wykonaniem z 2001 roku (które miało miejsce w ramach koncertu z okazji 10-lecia Instytutu Muzyki Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie) Bogusławski przeprowadził rewizję utworu, dokonując skrótów i drobnych zmian w partyturze²⁹. Niestety autorowi niniejszego artykułu nie udało się dotrzeć do zrewidowanej wersji partytury.

jury, a w kolejnych dwóch (2000, 2001) jako przewodniczący jury. Zwycięskie kompozycje były utworami obowiązkowymi w Konkursie Gitarowym im. Jana Edmunda Jurkowskiego, który odbywał się w ramach Śląskiej Jesieni Gitarowej; zob. W. Gurgul, dz. cyt., s. 303–305.

²⁶ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 146.

²⁷ B. Mika, dz. cyt., s. 137.

²⁸ A. Iwanicka, *Koncerty gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Zórawskiej-Witkowskiej), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999, s. 175–176.

²⁹ Korespondencja autora z drem hab. Markiem Nosalem, 25.04.2021 r.



Ilustracja 5. *Concerto*, część III, takty 203–212, słupy akordowe i przebiegi *quasi-tremolowe*; drugi takt przykładu zawiera niewykonalny na gitarze akord, wymagający zagrania dwóch dźwięków na trzeciej, czwartej bądź piątej strunie, zależnie od wybranej aplikatury. Źródło: E. Bogusławski, *Concerto per chitarra e orchestra*, Zarząd Miasta Tychy, Tychy 1992, partia gitary, s. 8.

Musica per chitarra solo

Ostatnim utworem gitarowym Bogusławskiego jest napisana w 1993 roku *Musica per chitarra solo*³⁰. Kompozycja powstała w wyniku dalszej współpracy kompozytora z Aliną Gruszką, której dzieło to zostało zadedykowane. Utwór praprezycony został przez A. Gruszkę 5 maja 1994 roku w Auli im. Bolesława Szabelskiego Akademii Muzycznej w Katowicach, w ramach jej przewodu kwalifikacyjnego II stopnia. Rok później dokonała nagrania archiwalnego dla Polskiego Radia w Katowicach. Rękopis kompozycji znajduje się w rękach rodziny kompozytora.

Musica per chitarra solo to obszerny, około 20-minutowy utwór, składający się z pięciu części następujących po sobie *attacca* (*Preludio*, *Arioso*, *Intermezzo*, *Alla Cadenza*, *Postludium*). Początkowo kompozycja miała nosić tytuł *Concerto per chitarra solo*, lecz w środowisku katowickim *Koncert na gitarę solo* skomponował już w 1978 roku Jan Wincenty Hawel. Tak o utworze wypowiedziała się adresatka dedykacji:

Jest to duża 20-minutowa forma [...] napisana przez kompozytora po jego okresie fascynacji muzyką akordeonową i zgodni byliśmy z kompozytorem, iż zawierała myśl o akordeonie zarówno w aspekcie brzmienia jak i faktury³¹.

Musica rzeczywiście powstała w czasie, gdy kompozytor miał już w dorobku jedenaście utworów z udziałem akordeonu (pierwszy z nich – *Trzy postludia* z 1980 roku), a miał ich skomponować jeszcze kolejnych siedem. Faktura kom-

³⁰ Na rękopisie, podobnie jak w przypadku *Concerto*, widnieje tytuł z błędnie zapisanym słowem chitarra: *Musica per chitara solo*.

³¹ I. Bias, M. Bieda, A. Stachura, dz. cyt., s. 151.

pozycji przypomina np. akordeonowe *Continuo II* z 1988 roku, jest jak gdyby uproszczoną fakturą akordeonową, wykorzystującą jedynie sam manuał melodyczny. Materiał użyty w utworze w dużej części zbieżny jest z tym wykorzystanym już w *Concerto*: motywy *quasi-tremolowe* i stopniowe zwiększanie napięcia poprzez rozszerzanie ambitusu i zagęszczanie faktury (dodawanie kolejnych strun), aż do użycia pełnego, sześciodźwiękowego akordu w części pierwszej, *Preludio*; eksplorowanie struktury rytmicznej zbudowanej z dwóch trzydziesto-dwojek i ćwierćnuty w części drugiej, *Arioso* oraz trzeciej, *Intermezzo*, w której też – w centralnym fragmencie – następuje zagęszczenie narracji (aż do wirtuozowskich przebiegów szesnastkowych), czy repetowane słupy akordowe w najdłuższej części czwartej, *Alla cadenza* (w której następuje także synteza pomysłów fakturalnych z poprzednich części). Klamrą całej kompozycji jest zabieg zastosowany w piątej części, *Postludium*, która jest po prostu odbiciem lustrzanym *Preludio*, z dodaną krótką kodą. Utwór w całym swoim przebiegu nie zawiera kresek taktowych, a elementem, który po części pełni funkcję takowych, są pauzy, oznaczone w nutach dwiema ukośnymi kreskami.



Ilustracja 6. Fragment części trzeciej *Intermezzo*, eksplorowanie charakterystycznych dla kompozytora współbrzmień sekundy, septymy i oktawy. Źródło: E. Bogustawski, *Musica per chitarra solo*, kserokopia rękopisu, s. 6, systemy 5–7.

W 2013 roku Alina Gruszka, korzystając z konsultacji sprzed lat z kompozytorem, przygotowała autorską wersję utworu, która uwzględniała w większym stopniu specyfikę faktury gitarowej. O zamiarze tym mówiła już w 2004 roku:

Zdecydowałam się na bazie ogromnego zaufania, jakim obdarzył mnie kompozytor, dopracować dzieło w konwencji, którą omówiliśmy jeszcze wspólnie³².

Zmiany, oprócz elementów stricte wykonawczych, obejmowały też modyfikację architektoniki formy utworu, co uczyniło go zdecydowanie krótszym. Wersja ta pozostaje jedynie w rękopisie, nie była też wykonywana. Trzeba zaznaczyć jednak, że pierwotna wersja utworu jest całkowicie wykonalna na gitarze; wyraźnie widoczne jest lepsze poznanie instrumentu przez kompozytora z każdą kolejną kompozycją.

Musica per chitarra wymaga od gitarzysty wirtuozerii całkiem innego rodzaju niż tradycyjnie pojmowane jest to słowo. Najbardziej wymagającym bowiem elementem w utworze jest kształtowanie szerokiej, „rozciągniętej” narracji, trudnej do uzyskania na instrumencie, w którym dźwięk zanika od razu po wydobyciu (widać tu wspomniane akordeonowe myślenie w kreowaniu utworu). Owo panowanie nad czasem i frazą staje się więc najtrudniejszym elementem wykonawczym w kompozycji. Zdaniem autora artykułu *Musica* jest najistotniejszym utworem gitarowym Bogusławskiego; rozbudowaną formą solową o interesującym i nietypowym podejściu do instrumentu. Dzieło to zasługuje więc na zainteresowanie wykonawców; tym bardziej więc szkoda, że informacje o nim są najmniej powszechne; np. brak wzmianki w jednej z największych baz danych dotyczących gitarowej muzyki współczesnej, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*³³.

Podsumowanie

Postawa twórcza Edwarda Bogusławskiego w stosunku do gitary jako instrumentu solowego, kameralnego czy koncertującego, właściwie nie wykazuje różnic. Tkanę instrumentu w każdej formie traktuje podobnie – jako pełnoprawnego wyraziciela własnego, charakterystycznego języka muzycznego. Nie stosuje typowych dla gitary figur fakturalnych, takich jak *arpeggio*, brak też poszukiwań sonorystyczno-perkusyjnych, które często charakteryzowały twórczość kompozytorów-niegitarzystów II połowy XX wieku w Polsce. Występuje za to permanentne eksplorowanie brzmień pojedynczych dźwięków i dysonansowych następstw *quasi*-melodycznych, operowanie zróżnicowaną, szeroką i bardzo istotną w kreowaniu narracji dynamiką oraz eksplorowanie czasu między dźwiękami. Są to zresztą cechy charakterystyczne dla warsztatu twórczego Bogusławskiego i dostrzec je można także w innych jego dziełach.

³² Tamże.

³³ V. Pocci, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php> [stan z 25.03.2021].

Gitarowe utwory Bogusławskiego zajmują istotne miejsce w historii rozwoju polskiej literatury gitarowej. Bogusławski był jednym z pierwszych polskich twórców, który dostrzegł potencjał instrumentu i wykorzystał gitarę w utworze kameralnym – *Trio per flauto, oboe e chitarra*. Jego *Concerto per chitarra e orchestra* było pierwszym z serii koncertów gitarowych zamawianych przez organizatorów festiwalu Śląska Jesień Gitarowa (dzisiaj festiwalowy dorobek liczy już osiem koncertów takich twórców, jak Aleksander Lasoń, Marek Pasieczny, Miłkołaj Górecki, Aleksander Nowak czy Marcin Błażewicz³⁴) i jednocześnie pierwszym z polskich koncertów gitarowych powstałych z inicjatywy gitarowego festiwalu muzycznego, jak również pierwszym wydanym utworem na gitarę i orkiestrę w Polsce. *Musica per chitarra* jest zaś jednym z niewielu tak rozbudowanych XX-wiecznych polskich kompozycji na gitarę solo, która dla gitarzystów może być niewątpliwie niezwykłym wyzwaniem i polem do odkrywania kolejnego oblicza gitary w muzyce współczesnej.

Bibliografia

Źródła

II Międzynarodowa Konferencja Naukowo-Artystyczna: gitara jako instrument solowy oraz w kameralistyce, red. H. Bias, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2017.

VI Śląskie Dni Muzyki Współczesnej, red. M. Dziadek, Państwowa Filharmonia Śląska, Katowice 1994.

Bogusławski Edward, *Trio per flauto, oboe e chitarra*, objaśnienia wykonawcze, PWM, Kraków 1974.

Opracowania

Bias Iwona, Bieda Monika, Stachura Anna, *Emocja utkana z dźwięku. Edward Bogusławski: życie – dzieło*, Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie, Częstochowa 2005.

Gurgul Wojciech, *30 lat Śląskiej Jesieni Gitarowej. Historia Międzynarodowego Festiwalu „Śląska Jesień Gitarowa” oraz Konkursu Gitarowego im. Jana Edmunda Jurkowskiego w Tychach*, Miejskie Centrum Kultury w Tychach, Tychy 2016.

Iwanicka Anna, *Koncertы gitarowe polskich kompozytorów współczesnych* (maszynopis pracy magisterskiej pisanej pod kierunkiem A. Żórawskiej-Witkowskiej), Uniwersytet Warszawski, Warszawa 1999.

³⁴ W. Gurgul, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, t. 15, s. 72–73.

Nosal Marek, *Twórczość kompozytorów polskich na gitarę solo po 1945 roku. Zagadnienia artystyczno-wykonawcze na wybranych przykładach*, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2013.

Artykuły

Gawara Lorena, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2010, t. 4, s. 37–49.

Gruszka Alina, *Podsumowanie rozwoju i osiągnięć gitarystyki na Górnym Śląsku po II wojnie światowej*, [w:] *Aktualny stan gitarystyki polskiej i perspektywy jej rozwoju*, red. J. Zamuszko, Akademia Muzyczna w Łodzi, Łódź 1996, s. 111–135.

Gurgul Wojciech, *Panorama polskich koncertów gitarowych*, „Edukacja Muzyczna” 2020, t. 15, s. 65–83 [<http://dx.doi.org/10.16926/em.2020.15.11>].

Mamczarski Jarosław, Dziadek Magdalena, *Bogusławski, Edward*, [w:] *Kompozytorzy Polscy 1918–2000. II. Biogramy*, red. M. Podhajski, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk – Warszawa 2005.

Michałowski Józef M., *Głos młodych*, „Dziennik Zachodni” 17.05.1972, s. 4.

Mika Bogumiła, *Problemy wykonawcze współczesnej muzyki gitarowej na przykładzie kompozycji Edwarda Bogusławskiego „Concerto per chitarra e orchestra”*, [w:] *Problemy wykonawcze muzyki współczesnej*, red. I. Marciniak, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Pedagogicznej im. Tadeusza Kotarbińskiego w Zielonej Górze, Zielona Góra 1998, s. 131–138.

Stachura-Bogusławska Anna, *Aleatoryzm i forma otwarta w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, „Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna” 2011, t. 6, s. 91–126.

Strony internetowe

Gurgul Wojciech, *Internetowy katalog polskiej muzyki gitarowej XX i XXI wieku*, <http://nagitare.pl/> [stan z 27.03.2021].

Pocci Vincenzo, *Pocci Catalog. The Guide to the Guitarist's Modern and Contemporary Repertoire*, <http://www.vpmmusicmedia.altervista.org/dbpocci/dbopere.php> [stan z 25.03.2021].

Wywiady i korespondencje

Korespondencja autora z dr. hab. Markiem Nosalem, z dnia 25.04.2021 r.

Rozmowa z Krzysztofem Sadłowskim, z dnia 15.04.2021 r.

Guitar in the works of Edward Bogusławski

Abstract

The present article discusses the guitar pieces of the Silesian composer Edward Bogusławski. His artistic achievements in the field of classical guitar include only three compositions, which prove that his treatment of the instrument was very comprehensive; he employed it in composing orchestral music (in the form of *Concerto per chitarra e orchestra*), chamber music (*Trio per flauto, oboe e chitarra*) as well as solo pieces (*Musica per chitarra solo*). I shall also present the importance of Bogusławski's guitar works for the development of Polish guitar literature. Moreover, this article attempts to outline the importance and role of Bogusławski's guitar pieces in the context of the development of Polish guitar music.

Keywords: Edward Bogusławski, Polish guitar music, Silesian contemporary music, Silesian Guitar Autumn, Polish music after 1945.