

Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA

Poszukiwanie własnego języka muzycznego. Dzieła wczesne Edwarda Bogusławskiego

Lata studiów i pierwsze próby kompozytorskie Edwarda Bogusławskiego przypadły na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, a więc na czas stopniowego przełamywania przez polskich artystów izolacji kulturalnej i otwierania się ich na nowe prądy sztuki zachodnioeuropejskiej. Zarówno młodzi twórcy, jak i kompozytorzy wypowiadający się dotąd w duchu klasycyzującym, przeżywali fascynację zdobyczami muzyki najnowszej: m.in. dodekafonią czy zjawiskami aleatorycznymi. Eksploracja jakości brzmieniowych uzyskiwanych za pomocą tradycyjnego instrumentarium doprowadziła do wykształcenia się nowej tendencji artystycznej: sonoryzmu, który – jak precyzuje Hanna Kostrzewska „spośród wszystkich elementów muzycznych najwyżej prefero[wał] barwę i przyzna[wał] jej dominującą rolę w tworzeniu struktury muzycznej”¹.

Znajdujący się w latach 60. na początku swej drogi twórczej Edward Bogusławski mógł poznawać i chłonać ekscytujący świat dźwiękowości Arnolda Schönberga, György Ligetiego, Johna Cage’a i innych twórców, jako obserwator Warszawskich Jesieni a także jako słuchacz wykładów pedagogów z PWSM w Katowicach: Jana Gawłasa – autora podręcznika o współczesnych technikach kompozytorskich, Witolda Szalonka – jednego z największych na Śląsku entuzjastów nowoczesności, późniejszego twórcy dźwięków kombinowanych oraz Bolesława Szabelskiego – który w wieku 62 lat dokonał w swej twórczości zwrotu w kierunku nowych muzycznych prądów. Z drugiej jednak strony Szabelski, doświadczony pedagog i kompozytor, którego domeną zainteresowań była muzyka symfoniczna, rozbudzał u młodego studenta podziw dla kunsztu konstruowania formy oraz niezwyklej wrażliwości smaku artystycznego dzieł Jana Sebastiana Bacha, Johanna Brahmsa i Beli Bartóka.

W utworach należących do wczesnego okresu twórczości Bogusławskiego został już zarysowany obszar problematyki fakturalno-brzmieniowej podejmo-

¹ H. Kostrzewska, *Sonoryzm jako forma muzycznej wypowiedzi w XX wieku (na przykładzie wczesnej twórczości Krzysztofa Pendereckiego)*, [w:] *Polska kultura muzyczna w XX wieku. Musica practica – musica theoretica*, pod red. T. Brodniewicz, H. Kostrzewskiej, J. Tatarskiej, AM Poznań 2001, s. 155.

wanej i rozwijanej przez kompozytora także na kolejnych etapach jego kompozytorskich poszukiwań. Kolejne prace, pisane w głównej mierze w trakcie studiów kompozytorskich pod kierunkiem Bolesława Szabelskiego, asymilują już istniejące style i nurty muzyki, od spopularyzowanej już odmiany neoklasycyzmu, poprzez styl Bartókowski, aleatoryzm, grę płaszczyzn brzmieniowych György Ligetiego, eksperymenty sonorystyczne, aż po quasi-punktualistyczne zabiegi fakturalne i próby porządkowania dodekafonicznego.

Młodzięcza faza twórczości Edwarda Bogusławskiego przypada na lata 1962–1968. Część najwcześniejszych prób zaginęła, bądź została świadomie zniszczona przez Bogusławskiego. Krótkie wzmianki o ich istnieniu widnieją w komentarzu do pracy dyplomowej kompozytora, w książce programowej III Wrocławskiego Festiwalu Polskiej Muzyki Współczesnej a także w czasopiśmie „Ruch Muzyczny”². Wśród dzieł zaginionych są: 1. *Miniatury na fortepian* (1962), 2. *Wariacje na flet i fortepian* (1962), 3. *Trzy pieśni na głos i zespół instrumentalny* do słów Rainera Marii Rilkego (1963), 4. *Cztery pieśni na głos i fortepian* do słów Wiesława Rusteckiego i Stanisława Horaka (1963), 5. *Cztery pieśni na głos i zespół instrumentalny* do słów Wiesława Rusteckiego i Stanisława Horaka (1963) oraz 6. *Quasi Uwertura na zespół instrumentów dętych* (1964).

Dzieła zachowane podzielić można, ze względu na zastosowany aparat wykonawczy, na kameralne i przeznaczone na rozbudowany skład orkiestrowy. Pierwszą grupę utworów stanowią: *I Kwartet smyczkowy* (1962), *Intonacje na zespół instrumentalny* (1963), *Quartetto per archi* (1963), *Szkice na obój i fortepian* (1965) oraz *Metamorphoses na zespół kameralny* (1967).

Wśród dzieł przeznaczonych na rozbudowany skład instrumentalny znajdują się: *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny* do słów Jana Górec-Rosińskiego (1965), *Sygnały na zespół symfoniczny* (1965/66), *Intonazioni II na orkiestrę symfoniczną* (1966), *Canti per soprano e orchestra* (1966/67) oraz *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967/68).

Pierwszą zachowaną kompozycją Bogusławskiego jest *I Kwartet smyczkowy* powstały w 1962 roku. Utwór, napisany na początku studiów kompozytorskich, potraktowany został przez młodego twórcę jako rodzaj ćwiczenia doskonalącego warsztat kompozytorski. Dowodem tego może być fakt, iż *Kwartet* nie figuruje w żadnym z autoryzowanych spisów twórczości Bogusławskiego. Jedy-
nym śladem utworu jest rękopis partytury znajdujący się w zbiorach Biblioteki Materiałów Orkiestrowych PWM w Warszawie.

² Wzmianka o utworach nr 1, 2, 3, 4, 6: Edward Bogusławski, *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół symfoniczny. Komentarz do pracy dyplomowej*, Katowice 1966. Wzmianki o utworze nr 5: Edward Bogusławski, *Cztery pieśni*, [w:] *III Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, Wrocław 1964, s.17. oraz Tadeusz A. Zieliński, *Wrocławski Festiwal Polskiej Muzyki Współczesnej*, „Ruch Muzyczny” 1965, nr 1, s. 7–8.

I Kwartet smyczkowy osadzony jest jeszcze w stylistyce neoklasycznej. Architektura utworu nawiązuje do koncepcji klasycznej, tj. zachowuje charakterystyczny dla kameralnych gatunków klasycznych czteroczęściowy schemat budowy. Pierwsza część *Kwartetu* jest reminiscencją allegro sonatowego z dwoma kontrastującymi wyrazowo tematami. Druga to śpiewne dwuodcinkowe Adagio, uwidaczniające rodzącą się dbałość o niuanse kolorystyczne. Część trzecią stanowi Scherzo z elementami dodekafonicznego porządkowania muzycznego materiału. *Kwartet* zamyka część Rondo Finale, którego ostatnim ogniwem jest fuga. Ten schemat jest wyraźnie wzorowany na ukończonym w 1956 roku *Kwartecie smyczkowym* Bolesława Szabelskiego. Pod względem traktowania cyklu jako całości *Kwartet* Bogusławskiego można także traktować jako próbę nawiązania do koncepcji symfoniki Beethovenowskiej, ze względu na obecność powiązań motywicznych pomiędzy częściami cyklu.

Na wyszczególnienie zasługuje część III, w której młody kompozytor podejmuje pierwszą próbę zastosowania dodekafonicznego porządkowania dźwięków. Podkreślić jednakże należy, że Schönbergowska technika nie została zastosowana restrykcyjnie. Bogusławski dokonuje swobodnych transformacji serii, m.in.: począwszy od powtarzania bądź omijania poszczególnych jej dźwięków, łamania linearnych przebiegów seryjnych, powtarzania kilkudziesiękowych struktur szeregu aż do posługiwania się jedynie wybranymi wycinkami. Szeregowanie serialne zastosowane w Scherzu nie stanowi metody nadrzędnej, determinującej cały przebieg części, a jedynie, jeden ze sposobów konstruowania płaszczyzn brzmieniowych obok kompleksów swobodnie atonalnych.



Przykład 1. Edward Bogusławski: *I Kwartet smyczkowy*, cz. III Scherzo

Całkowicie odmienna koncepcja przebiegu formalnego charakteryzuje dwa kolejne wczesne dzieła Edwarda Bogusławskiego. Pojawia się w nich także nowy rodzaj brzmieniowości. W 1963 roku powstają *Intonacje na zespół instrumentalny* oraz *Quartetto per archi*, wykazujące wyraźną predylekcję do poszu-

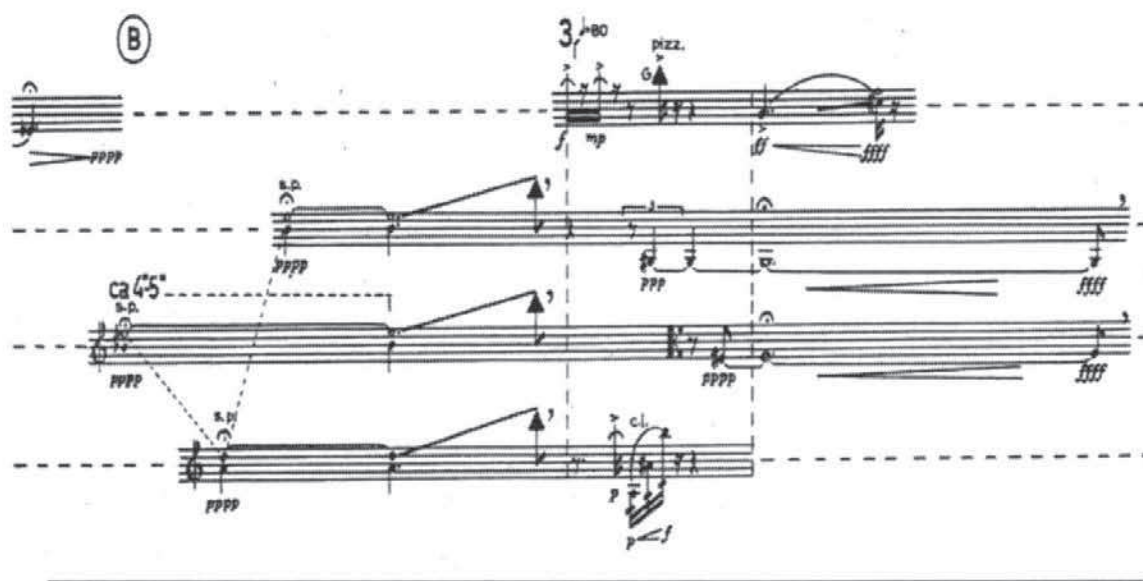
kiwań indywidualnych rozwiązań formalnych oraz kolorystyczno-brzmieniowych. Eksperymenty zapoczątkowane w obu utworach kameralnych stanowić będą fundament, który znajdzie kontynuację w dziełach przeznaczonych na składy orkiestrowe, począwszy od *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny* z 1965 roku. Źródła tych innowacji dopatrywać się należy w obserwowanej w muzyce polskiej przełomu lat 50. i 60. tendencji do wzbogacania brzmienia o niekonwencjonalne zjawiska dźwiękowe oraz poszukiwania nowych jakości barw instrumentalnych.

Kompozytor nazywa dzieło „(...) swoistego rodzaju studium na różne sposoby wydobywania dźwięku z zespołu kameralnego, w którego skład wchodzi: flet, klarnet, trąbka, puzon, fortepian, dwoje skrzypiec, altówka i wiolonczela”³. Przestrzeń każdej z czterech kontrastujących części utworu kompozytor zagospodarował szeregiem kalejdoskopowo gromadzonych pomysłów, nie rozwijanych, a jedynie szkicowanych – zgodnie z tytułem dzieła – „intonowanych”. Każdą część cechuje odmienny typ artykulacji, faktury, sposób dysponowania materiałem dźwiękowym, a także różnorodne efekty brzmieniowe. Mamy tutaj m.in.: efekty glissandowe, dźwięki wydobywane vibrato, flażolety, efekty uderzenia drzewcem smyczka o podstawek, w partii fletu oscylacje dźwiękowe polegające na odchylaniu rury fletowej od grającego a także – w partii fortepianu – uderzenia pięścią w struny.

Quartetto per archi, także z 1963 roku – jest dziełem jednoczęściowym o łukowej logice formy, którą tworzy kumulowanie i rozładowywanie ekspresji. Konstruując dzieło, posłużył się Bogusławski efektem lustrzanego odbicia. Ekspresja rodząca się z pierwszego pojedynczego dźwięku poprzez segmentowe rozszerzanie spektrum brzmieniowego osiąga swoją kulminację w miejscu osi „zwierciadła”, w postaci gęstej wielodźwiękowej struktury klasterowej. Od tego momentu, poprzez odwrócenie kolejności występowania poszczególnych części, następuje stopniowe rozładowanie napięcia emocji, aż do zupełnego jej wygaśnięcia wraz z ostatnim, pojedynczym dźwiękiem. Podstawowym i naczelnym elementem *Quartetto per archi*, podobnie jak w *Intonacjach*, uczynił Bogusławski brzmienie i jego możliwe odmiany. Zasada kształtowania utworu oparta została na zestawianiu krótkich pasm brzmieniowych kontrastujących między sobą, bądź wyrastających ze wspólnego pnia dźwiękowego: od pojedynczych, długo wybrzmiewających dźwięków o różnym natężeniu efektu vibrata, poprzez quasi punktualistyczne rozproszone grupy dźwiękowe, aż po gęste klasterowe bloki brzmieniowe. Materiał dźwiękowy kwartetu opiera się na swobodnie szeregowanych dźwiękach pełnej skali chromatycznej, jedynie w kilku przypadkach porządkowanych serialnie.

³ Edward Bogusławski, *Intonacje*, [w:] *VIII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień” 1964*, Warszawa 1964, s. 86.

Przykład 2. Edward Bogusławski: *Intonacje na zespół instrumentalny*, cz. II



Przykład 3. Edward Bogusławski: *Quartetto per archi* (fragment)

Szkice na obój i fortepian – kolejne wczesne dzieło kameralne – zostały ukończone w 1965 roku. Utwór powstawał w czasie, gdy Edwarda Bogusławskiego pochłaniała praca nad utworem dyplomowym *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny*. *Szkice na obój i fortepian* stanowiły odskocznnię od eksploracji zagadnień kolorystyczno-warsztatowych rozwiązywanych na gruncie muzyki orkiestrowej, oscylując w kierunku „uwspółcześnionej” estetyki neoklasycznej. W utworze posiadającym charakter pedagogiczny, złożonym na wzór suitowy z czterech krótkich miniatur opatrzonych tytułami: Preludium, Scherzino, Notturmo, Postludium, Bogusławski rezygnuje z sonorystycznych eksperymentów i skłania się ku wzorom stylistyki Beli Bartóka, a konkretnie – fortepianowego cyklu *Mikrokosmos*. Każda z miniatur składających się na *Szkice* stanowi spojrzenie na odmienne problemy brzmieniowo-fakturalne. Paralele ze stylem węgierskiego kompozytora dotyczą sposobu kształtowania materiału dźwiękowego: jak choćby selekcja współbrzmień, np. według ciągu Fibonacciego czy wykorzystanie polimetrii oraz zasad konstrukcyjnych np. stosowanie kulminacji w trzech czwartych każdej miniatury.

(♩-69)

Oboc

Pianoforte

Przykład 4. Edward Bogusławski: *Szkice na obój i fortepian*, Preludium (początek)

Ostatnim dziełem kameralnym, które należy zaliczyć do fazy wczesnej twórczości Edwarda Bogusławskiego jest utwór *Metamorphoses* z 1967 roku na zespół kameralny w składzie: obój, klarnet, skrzypce, altówka, wiolonczela. W porównaniu do wcześniejszych dzieł kameralnych – zwłaszcza *Intonacji* – *Metamorphoses* charakteryzuje znacznie większa selekcja materiału dźwiękowego. W *Intonacjach* liczne pomysły brzmieniowe były jedynie sygnalizowane, pojawiały się na przestrzeni dzieła katalogowo, natomiast istotą ostatniego wczesnego dzieła kameralnego jest budowanie narracji poprzez ciągłe i różnorodne wariacyjne transformacje pokrewnych mikrostruktur dźwiękowych. Kompozytor po raz kolejny więc ujawnia w tytule dzieła sposób jego modelowania.

Architektonika dzieła kształtowana jest poprzez zestawianie bloków dźwiękowych o różnym stopniu nasycenia ekspresją, oddzielanych charakterystycznymi motywami „hasłowymi”. Utwór składa się z siedmiu segmentów różnej długości, zróżnicowanych pod względem materiałowym. Ze względu na rozplanowanie materiału dźwiękowego oraz umiejscowienie wyładowań kulminacyjnych w segmentach, można formę *Metamorphoses* określić jako trzyczęściową o cechach reprzyzowości. Niektóre segmenty są jednorodne, konsekwentnie zabudowane transformacjami jednej mikrostruktury, z motywami „hasłowymi” na początku bądź na końcu, inne są złożone z dwóch lub kilku wewnętrznych odcinków oddzielonych „hasłami”.

Przykład 5. Edward Bogusławski: *Metamorphoses* na zespół kameralny – motywy „hasłowe”

Motywy „hasłowe”, które można traktować jako specyficzny rodzaj refrenu, to trzydziestodwójkowe (najczęściej) mikrokomórki zbudowane na trytonie a-es – interwale nadrzędnym we wczesnych dziełach Bogusławskiego (zarówno w *I Kwartecie smyczkowym*, *Intonacjach* a także *Quartetto per archi*). Pojawiając się w różnych zestawach instrumentów, spajają poszczególne komponenty dzieła, a także stanowią motyw inicjalny i finalny *Metamorphoses*.

W 1965 roku ukończył Edward Bogusławski, jako pracę dyplomową, partyturę *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny* do tekstu Jana Górec-Rosińskiego. Monumentalne dzieło, stanowiące zwieńczenie studiów kompozytorskich Edwarda Bogusławskiego, wyznacza zarazem tendencje do poszukiwań twórczych na najbliższe lata. Po kompozycjach o kameralnej obsadzie zwraca się Bogusławski ku formom przeznaczonym na rozbudowany skład orkiestrowy, w których wartości kolorystyczno-brzmieniowe stają się nadrzędnym czynnikiem kształtującym dzieło w wymiarze formalnym i ekspresyjnym.

Dzieła orkiestrowe, a więc *Apokalypsis*, *Sygnały*, *Intonazioni II*, *Canti* oraz *Concerto*, wykazują względem siebie pewne podobieństwo na płaszczyźnie konstrukcyjnej, fakturalno-wyrazowej oraz materiałowej. Łączy je także specyficzny typ wyrazowości, którego źródła – jak pisze kompozytor – „szukać należy w estetyce ekspresjonistycznej”⁴.

Materiał dźwiękowy dzieł – począwszy od *Apokalypsis* – wywodzi się z pełnego dwunastodźwięku gamy chromatycznej, który kompozytor uczynił budulcem horyzontalnych i wertykalnych pasm brzmieniowych o zróżnicowanym rysie strukturalnym i metroritmicznym. Jak pisze sam kompozytor: „podstawową zasadą kształtowania formalnego jest tu ewolucyjność na gruncie pasm dźwiękowych, z których w miarę rozwoju akcji muzycznej powstają różne konstelacje dźwiękowo-kolorystyczne”⁵. Swoją technikę precyzuje jako swobodną technikę „płaszczyzn dźwiękowych”, w której pojedyncze dźwięki tracą swe autonomiczne znaczenie i spełniają rolę kolorystycznych cząstek nadrzędnego efektu akustycznego. Owe płaszczyzny dźwiękowe dzieli kompozytor na płaszczyzny o charakterze statycznym (m.in. klastery często zakańczane efektem glissanda) oraz układy wielogłosowych pasm dźwiękowych zakomponowanych drobnymi quasi-motorycznymi motywami, o niedookreślonym wewnętrznym rysunku rytmicznym.

Analogie pomiędzy poszczególnymi dziełami orkiestrowymi Edwarda Bogusławskiego są wyraźnie dostrzegalne także w aspekcie zastosowanego instrumentarium. Obok pełnej obsady instrumentów smyczkowych (z wyjątkiem *Apokalypsis*, w którym kompozytor, dla uzyskania „ciemnego” kolorytu emocjonalnego, zrezygnował z brzmienia skrzypiec) oraz podwójnej, potrójnej i poczwórnej obsady instrumentów dętych – wykorzystał kompozytor rozbudowany i zróżnicowany skład instrumentów perkusyjnych.

Symptomatyczna dla wczesnej twórczości Bogusławskiego (dostrzegalna już w kameralnych *Intonacjach*) wydaje się także zmiana sposobu traktowania fortepianu: z instrumentu melodyczno-harmonicznego staje się on generatorem barw i efektów kolorystycznych, co stawia go w roli zbliżonej do roli instru-

⁴ E. Bogusławski, *Założenia materiałowe i budowa formalna „Canti per soprano e orchestra”*, Zeszyt Naukowy PWSM w Katowicach, nr 15, Katowice 1978, s. 22.

⁵ Edward Bogusławski, *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół smyfoniczny. Komentarz do pracy dyplomowej*, PWSM w Katowicach, Katowice 1966, s. 18.

mentu perkusyjnego. Bogusławski stosuje m.in.: brzmienie uzyskane przez pocieranie strun miotłą (z zamianą na pałeczkę metalową), rytmicznie uderzane w skrajnych rejestrach struktury klasterowe oraz brzmienie tworzące się wskutek „zarywania” strun pałeczkami drewnianymi.

Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny jest utworem jednoczęściowym, o wyraźnie wyodrębnionych trzech wewnętrznych ogniwach. Kompozytor określa je symbolami A, B i C, choć ze względu na obecność w skrajnych ogniwach tych samych efektów glissandowych oraz specyficzny łuk ekspresyjny całości, dopatrywać się można pewnych dalekich skojarzeń z konstrukcją reprzyzową. W całości dzieła daje się odczytać pewna hierarchia elementów. Za elementy podstawowe, formotwórcze sam kompozytor uznaje harmonikę i barwę, przy czym elementem pierwotnym o najbardziej ewidentnym działaniu jest barwa, zaś harmonika służy jako podstawa kreowania brzmieniowości. Sam kompozytor definiuje zastosowaną metodę formotwórczą jako „nakładani[e] się i współdziałani[e] różnych konstelacji dźwiękowo-kolorystycznych”⁶.

The image shows a musical score for Edward Bogusławski's *Apokalypsis*. At the top left, the time signature is 4/4 with a tempo marking of ♩-ca 90. The score is arranged in five staves: I pf (piano I), II pf (piano II), vle (violin I), vc (violin II), and cb (cello). The I and II piano parts are marked 'secco'. The string parts (vle, vc, cb) are marked '1-10' and include various musical notations such as slurs, dynamics (p, ppp), and articulation marks. A vertical dotted line with a circled '1' at the top is positioned on the right side of the score. At the bottom, there are two vertical lines labeled '26"' and '24"'. The overall layout is clean and professional, typical of a published musical score.

Przykład 6. Edward Bogusławski: *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół symfoniczny* (początek)

⁶ Dz. cyt., s. 14.

W *Apokalypsis* Bogusławski wykorzystał wiersz współczesnego polskiego poety Jana Górec-Rosińskiego. Jego treść obrazuje wizję totalnej zagłady ludzkości w przypadku użycia broni jądrowej. Tekst i muzyka tworzą wzajemnie dopełniającą się i nierozzerwalną całość ekspresyjną. Głównym przekazicielem treści poetyckiej uczynił Bogusławski recytatora. Jego partia została zanotowana za pomocą notacji tzw. *sprechgesang*, tj. z zachowaniem precyzyjnego zapisu rytmicznego, ale bez ścisłego określania wysokości dźwięku. Partia ta odpowiada strukturze rytmiczno-akcentuacyjnej tekstu, zachowując jednakże wrażenie swobody i potoczności ludzkiej mowy.

Warstwę chóralną natomiast precyzuje kompozytor jako „autonomiczn[a] grup[ę] dźwiękowo-kolorystyczn[a] na równi [traktowaną] z pozostałymi grupami instrumentalnymi”⁷. Wachlarz sonorystycznych środków wokalnych obejmuje artykulację dźwięków o określonej wysokości (na zmieniających się samogłoskach), struktur o nieokreślonych wysokościach, efekty glissandowe, vibrato, mormorando, szept. Poszczególne wyrażenia i zwroty tekstu, a także poszczególne słowa, bywają rozbijane na pojedyncze sylaby.

Szczególne nawarstwienie zabiegów dekompozycyjnych tekstu ma miejsce w części środkowej dzieła. Chór podzielony jest tu na trzy grupy czterogłosowe. Funkcję poszczególnych grup są zróżnicowane: grupa pierwsza śpiewa mormorando długo wybrzmiewające dźwięki, tworząc kolorystyczne tło. Druga grupa recytuje szeptem tekst w ten sposób, że każdy głos wypowiada jedną jego sylabę w prawidłowej kolejności, z czego wynika ciąg semantyczny (jest to swego rodzaju *hoquetus*). Grupa III recytuje całe słowa na podobnej zasadzie (*hoquetowej*). Druga i trzecia grupa chóru recytuje inny tekst, dopiero w ostatnich taktach spotykają się one na recytacji słów „przypomnienie umarłych” (również opracowanej *hoquetowo*).

Tytuł następnego dzieła orkiestrowego z przełomu lat 1965/66 – *Sygnali na zespół symfoniczny* – informuje o zastosowanym zabiegu formotwórczym – cała forma stanowi rodzaj „wariacji” na eksponowany na początku motyw o charakterze sygnału, zapewnionym przez agresywną powtarzalność dźwięków. W każdym z pięciu segmentów formy motyw ten występuje w innym oświetleniu fakturalnym, kolorystycznym i dynamicznym.

Bogusławski w *Sygnalach* wyodrębnił dwa podstawowe warianty brzmieniowo-konstrukcyjne „sygnałowych” struktur. Wariant pierwszy tworzy czterogłosowa struktura wertykalna o homogenicznym brzmieniu jednorodnej grupy instrumentów. Dominującymi interwałami pomiędzy poszczególnymi składnikami konstrukcji są małe i wielkie sekundy. Wariant drugi pojawia się w segmentach „dynamicznych”, charakteryzujących się wzmożoną ruchliwością wewnętrzną. Przybiera postać horyzontalnej konstrukcji, na którą składają się linie dźwiękowe (o zmiennej liczbie od 4 do 6) o odrębnych cechach rytmicznych.

⁷ Dz. cyt., s. 32.

W postaci podstawowej, każda z linii powtarza wyłącznie jeden stały dźwięk struktury. „Sygnał” wyłania się więc z pojedynczego dźwięku, do którego sukcesywnie dobudowywane są (zarówno z góry jak i z dołu) kolejne dźwięki, tworząc w efekcie migotliwe współbrzmienie o silnej komplikacji warstwy rytmicznej. Kolejne transformacje „motywów sygnałowych” ukazywane są w odmiennej szacie brzmieniowo-kolorystycznej. Decydujący wpływ ma na to zróżnicowanie barwy wynikające nie tylko ze zmienności składu instrumentalnego, lecz przede wszystkim z łączenia w przebiegu różnorodnych sposobów realizacji wydobywanych dźwięków.



Przykład 7. Edward Bogusławski: *Sygnały na orkiestrę symfoniczną* (początek) – struktury „sygnałowe”

Zarówno *Sygnały* jak i następne dzieło – *Intonazioni II na orkiestrę symfoniczną* z 1966 roku – cechuje zwięzłość wykorzystywanej w przebiegu substancji muzycznej oraz silna emocjonalność, wypływająca ze zmienności operowania kompleksami dźwiękowymi, składającymi się na układy o charakterze statycznym oraz dynamicznym. W obu dziełach nadrzędnym wykładnikiem rozwoju formy uczynił kompozytor czynnik brzmieniowy oraz kolorystyczno-dynamiczny. Główną cechą konstrukcyjną trzyogniowego dzieła uczynił Bogusławski efekt lustrzanego odbicia. Zabieg ten dostrzegalny jest w wymiarach – zarówno makro- jak i mikroformy. W aspekcie makroformalnym dotyczy przebiegu ogniw początkowego i końcowego, oddzielonych od siebie kontrastującą częścią środkową – pełniącą funkcję osi zwierciadła. Obie części skrajne kształtowane są na zasadzie stopniowego przenikania i fluktuowania pasm brzmieniowych – homogenicznych wewnątrz – lecz zróżnicowanych względem siebie tak pod kątem przebiegu rytmicznego jak i kolorystyki instrumental-

nej. Efekt lustra dotyczy także każdego pojedynczego pasma brzmieniowego, a nawet – w wymiarze mikro – każdej najmniejszej struktury, będącej częścią składową pasma.

Przykład 8. Edward Bogusławski: *Intonazioni II* na orkiestrę symfoniczną (fragment partytury s. 6)

Na podkreślenie zasługuje – zastosowany w ogniwie środkowym – zabieg stopniowego dodawania i rozszczepiania linii dźwiękowych. Z początkowego załączka motywicznego rozwijają się kolejne samodzielne linie, samodzielne – choć wykazujące względem siebie podobieństwo na płaszczyźnie rytmicznej, jak i kształtowania melodycznego. Specyficzny rodzaj tworzenia „poligenicznych plam brzmieniowych”, na przestrzeni których dochodzi do stopniowego zatracania indywidualnego charakteru poszczególnych dźwięków, charakterystyczny jest dla języka muzycznego dzieł Bogusławskiego z lat 60. a także i 70.

Canti per soprano e orchestra pisane były w latach 1966–1967. Dzieło pomyślane zostało jako cykl trzech utworów: *Fede*, *Speranza*, *Amore*, które „choć stanowią jednolitą, zamkniętą całość wyrazowo-formalną, to jednak poszczególne utwory są zróżnicowane pomiędzy sobą zarówno pod względem tektonicznym, jak i emocjonalnym”⁸. W porównaniu z dziełami z lat wcześniejszych w *Canti* zwraca uwagę w szczególności specyficzne wykorzystanie głosu sopranowego oraz sposób traktowania konstrukcji horyzontalnych.

⁸ E. Bogusławski, *Canti per soprano ed orchestra*, [w:] *XII Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1968, s. 204.

Partia sopranowa pozbawiona tekstu poetyckiego – oparta wyłącznie na wokalizie – stanowi niejako integralną część przebiegów dźwiękowych orkiestry, mimo swej bezsprzecznej odrębności brzmieniowej i częściowo strukturalnej. Cech samodzielności nabiera jedynie w ostatniej części: Amore, potraktowanej bardziej rozwojowo, łącznie z kadencją. Mimo swej odrębności linia melodyczna sopranu stanowi jeszcze jedną dodatkową płaszczyznę brzmieniową całego aparatu wykonawczego orkiestry symfonicznej. Druga kwestia dotyczy kształtowania linii melodycznych, których nadrzędną cechą strukturalną stanowi w przeważającej mierze następstwo sekundy wielkiej i małej oraz formy pochodnej – raka inwersji. Z komórki tej uczynił kompozytor punkt wyjścia dla całego procesu formalnego meliki dzieła. Pojawiające się sporadycznie większe odległości interwałowe – szczególnie septymy i nony – nadają linii większych walorów ekspresyjnych. Cecha nazwana przez Bogusławskiego „rodzeniem się” struktur horyzontalnych z podstawowej mikrokomórki, stanie się w kolejnych dziełach jedną z charakterystycznych właściwości jego języka.

Przykład 9. Edward Bogusławski: *Canti per soprano e orchestra*, cz. III Amore (początek)

Ostatnim dziełem należącym do wczesnego okresu twórczości Edwarda Bogusławskiego jest *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, powstałe na przełomie lat 1967/1968. Jest to pierwsza próba zmierzenia się młodego twórcy z techniką koncertującą. Bódcem do podjęcia prac nad koncertem było spotkanie z wybitnym oboistą Lotharem Faberem, któremu dzieło zostało dedykowane. Pod względem formalnym dzieło składa się z dwóch części. Pierwszą charakteryzuje pewna statyka brzmienia a partia obojowa jest integralnie wtopiona w płaszczyzny dźwiękowe orkiestry. Natomiast część druga wykazuje tendencje do znacznej ruchliwości dźwiękowej. Zbudowana jest na zasadzie kontrastu pomiędzy wirtuozowskimi kadencjami solisty *ad libitum* a partiami orkiestry.

Spotkanie na płaszczyźnie muzycznej dwóch osobowości – kompozytora i instrumentalisty – dawało Bogusławskiemu możliwość dogłębnego zaznajomienia się z tajnikami gry oraz kolorystyczną paletą barw obojowego brzmienia. Bogusławski w swoim koncercie powierzył jednemu instrumentalistcie partię solową wykonywaną na kilku instrumentach. Zaskakujące jest wykorzystanie brzmienia musette, gdyż, jak precyzuje oboistka Lorena Gawara: „instrument ten, wywodzący się z francuskiego folkloru, wyszedł już z użycia”⁹. Szczególna dbałość o niuanse barwowe wykorzystanych instrumentów a także dążenie do jak najgłębszego poznania i wyeksponowania wszelkich ich walorów – tak technicznych, wirtuozowskich, jak i śpiewnych, kantylenowych – stanowić będzie kolejną charakterystyczną cechą muzyki Edwarda Bogusławskiego.

Przykład. 10. Edward Bogusławski: *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (początek)

⁹ L. Gawara, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego. Praca dyplomowa*, AM w Katowicach, Katowice 2008, s. 39.

Wyszczególnione obszary problematyki fakturalno-brzmieniowej zasygnalizowane przez Bogusławskiego w dziełach wczesnych, w większości podejmowane są i rozwijane na dalszych etapach jego kompozytorskiej drogi. I choć kolejne lata twórcze przynoszą metamorfozy stylistyczne i nieoczekiwane zainteresowania odmiennymi technikami kompozytorskimi, wyraźnie dostrzegalny jest w katalogu kompozycji późniejszych Edwarda Bogusławskiego trzon założeń warsztatowych, których podwaliny zarysowały właśnie dzieła wczesne.