

Anna STACHURA-BOGUSŁAWSKA

Akademia im. Jana Długosza w Częstochowie

Oblicza formy koncertującej w twórczości Edwarda Bogusławskiego w latach 1968–1980

Dorobek twórczy zmarłego w 2003 roku polskiego kompozytora Edwarda Bogusławskiego oferuje słuchaczom bogactwo różnorodności form i gatunków. W zależności od odkrywanych w kolejnych latach nowych kompozytorskich przestrzeni muzycznych, wynikających z poszukiwań własnego obszaru brzmieniowego, ogniskuje kompozytor swe działania przede wszystkim wokół form instrumentalnych: zarówno rozbudowanych dzieł orkiestrowych, kameralnych, jak i solowych. Ponadto późniejsza fascynacja związkami słowno-muzycznymi rozszerzyła spektrum zainteresowań Bogusławskiego dziełami scenicznymi, a w latach 90. przyniosła wiele kompozycji wokalnych i wokально-instrumentalnych.

W katalogu dzieł Bogusławskiego, powstałych na przestrzeni lat 1968–1980, znaczące miejsce zajmują utwory koncertujące, z jednym bądź kilkoma instrumentami solowymi. Ogólny termin „utwory koncertujące”, użyty w stosunku do dzieł Bogusławskiego, wydaje się najtrafniej obrazować ich zróżnicowaną specyfikę. Sam kompozytor daleki był od jednoznacznego ich katalogowania, używając zarówno nazwy koncert, jak i symfonia koncertująca, czy muzyka koncertująca. Użycie tego ostatniego terminu – „muzyka koncertująca” – sugeruje nawiązywanie do pewnych cech archetypicznych gatunku koncertu, z drugiej zaś strony sygnalizuje chęć wdrożenia własnej, „ponadgatunkowej” koncepcji. Podstawowym zagadnieniem, na jakie należy zwrócić uwagę w utworach koncertujących Bogusławskiego, jest relacja między instrumentem solowym a orkiestrą, na ogół odchodząca od klasycznego wzorca prymatu solistycznego wirtuozostwa w kierunku ścisłego zespolenia partii solowej i orkiestry według różnorodnych założeń, mieszczących się w obrębie utartych odmian definicji „koncertowania”. Znak równości postawiony przez kompozytora pomiędzy dbałością o wyeksponowanie walorów instrumentu solowego a rozmachem i precyzją konstruowania orkiestrowych płaszczyzn w pełni ukazuje mistrzostwo jego techniki instrumen-

tacyjnej. I choć instrument koncertujący, z racji swej specyficznej roli, w sposób niejako naturalny staje się instrumentem wiodącym, w toku muzycznej narracji twórca wielokrotnie wtapia jego brzmienie w poligeniczną tkanę orkiestry, przyznając jej niejednokrotnie funkcję pierwszoplanową.

Pierwszą próbą zmierzenia się kompozytora z techniką koncertującą było – ukończone w 1968 roku – *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*. Kolejne powstające na przestrzeni lat 70. to: *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* (1975/1976) oraz *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979/1980). Pierwsza obserwacja, jaka narzuca się po zapoznaniu się z tytułami tych kompozycji, dotyczy wyboru instrumentów solowych. We wszystkich trzech przypadkach kompozytor wybrał instrumenty dęte drewniane, stroikowe, a więc te, które stanowiły przedmiot fascynacji innego śląskiego kompozytora – Witolda Szalonek, który akurat w tym okresie opracowywał swój system „dźwięków kombinowanych”, czyli dwudźwięków możliwych do wydobywania na tych instrumentach, ponadto – skomponował utwory obojowe, które wzbudziły duże zainteresowanie w śląskim i krajowym środowisku kompozytorskim (*Quattro monologi per oboe solo* z 1966 roku). Pochodną fascynacji brzmieniowością oboju, którą – jak widać skutecznie – zaraził Szalonek swoich kolegów, jest fakt użycia przez Bogusławskiego w pierwszym z koncertów aż czterech odmian tego instrumentu.

Wymienione kompozycje wpisują się w jeden z nurtów obecnych w muzyce polskiej w latach 60. i 70. Nurt ten charakteryzuje się – jak określa Anna Nowak – „twórczy[m] dialog[iem] z tradycją, z klasycznymi wzorcami formalnymi i gatunkowymi [...]”¹. Ów dialog, zdaniem Nowak, przyjmować mógł odmienne formy oraz różny stopień intensywności: od eksperymentów w zakresie techniki dźwiękowej przy jednoczesnym zachowaniu klasycznych zasad formalnych koncertu aż po dążenie do nowych rozwiązań formalnych². Koncerty Bogusławskiego, pomimo różnic w zakresie ram architektonicznych, łączy muzyczna substancja i kształtowanie wewnętrzne oparte na założeniach sonoryzmu, aleatoryzmu oraz porządkowania dodekafonicznego, przy zachowaniu dominującej roli tradycyjnych idei koncertowania (współgranie oraz współzawodniczenie)³. Materiał dźwiękowy utworów koncertujących Bogusławskiego wywodzi się z pełnego dwunastodźwięku gamy chromatycznej, który kompozytor uczynił budulcem horyzontalnych i wertykalnych pasm brzmieniowych o zróżnicowanym rysie strukturalnym i metrycznym. Jolanta Bauman-Szulakowska, opisując symfoniczne dzieła Bogusławskiego (także i te powstałe jeszcze w latach 60.), zwraca uwagę m.in. na obecne w nich formuły aleatoryczne, organizację efek-

¹ A. Nowak, *Współczesny koncert polski. Przemiany gatunku*, Akademia Muzyczna w Bydgoszczy, Bydgoszcz 1997, s. 44.

² Zob. ibidem, s. 48–50.

³ Zob. J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Formy muzyczne*, t. 2: *Wielkie formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987, s. 761–766.

tów sonorystycznych, operowanie zmiennością pola brzmieniowego i plam barwnych, transformacje pojedynczych komórek, nowe zestawienia instrumentów oraz wykorzystanie ruchu jako czynnika kolorystycznego lub dynamicznego w roli scalającej⁴. Autorka podkreśla także – charakterystyczne dla Bogusławskiego – „nastawienie się na emanację ekspresji, czasem eksplozję, czasem wyrażaną szmerowo, subtelnie”⁵.

Niezwykle istotną cechą symptomatyczną dla form koncertujących Bogusławskiego jest przesunięcie głównej akcji dramaturgicznej z części początkowej do części środkowej lub nawet ostatniej. Sytuacja taka ma miejsce począwszy od *Concerto per oboe...*, w którym części pierwszej nadał kompozytor charakter swoistego wstępu eksponującego załączki materiału brzmieniowego, w pełni rozwijanego dopiero w części drugiej. Anna Nowak, wskazując wyraźne analogie takiego rozwiązania z utworami Lutosławskiego, precyzuje: „Umieszczenie centralnej dramaturgicznie części w późniejszej fazie cyklu zmienia charakter pierwszego ogniwa koncertu, które staje się rodzajem wprowadzenia, przygotowania ważnych dramaturgicznie zdarzeń mających wystąpić w dalszej części kompozycji”⁶. Bogusławski w wywiadzie udzielonym Adamowi Rozlachowi mówi o świadomych próbach odejścia od tradycyjnego schematu „kulminacji w $\frac{3}{4}$ utworu”. Jako przykład podaje *II Symfonię* Lutosławskiego, które to dzieło „uważa za genialne”. „Tłumaczył mi kiedyś [Lutosławski – przyp. A.S.-B.], jak powstała pierwsza część: ciągle zapowiedź czegoś i odejście. Dopiero w drugiej części następuje spełnienie”⁷.

Istotną cechą wspólną dzieł z koncertującymi instrumentami – co także podkreśla Bauman-Szulakowska – jest tendencja (widoczna także w większości dzieł Bogusławskiego) do nieustannego transformowania na całej przestrzeni dzieła (rozwijania, ukazywania w odmiennej szacie kolorystyczno-instrumentacyjnej) załączkowych motywów brzmieniowych zasygnalizowanych na jego początku⁸.

Analogie pomiędzy poszczególnymi dziełami są wyraźnie dostrzegalne także w aspekcie wykorzystywanego instrumentarium. Obok potrójnej obsady instrumentów dętych⁹ (z małymi odchyleniami: w *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* dopuszczone jest brzmienie flauto piccolo oraz zmniejszona do dwóch ilość tromboni), pełnej obsady instrumentów smyczkowych (12 I violini, 12 II violini, 12 (wyjątkowo 10 w pierwszym koncercie) viole, 8 violoncelli, 6 contrabassi) wykorzystał Bogusławski – podobnie jak we wcześniejszych dziełach orkiestrowych – zróżnicowany kolorystycznie i rozbu-

⁴ Zob. J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia. Muzyka instrumentalna na Śląsku w latach 1945–1995*, Akademia Muzyczna w Katowicach, Katowice 2001, s. 71.

⁵ Ibidem, s. 72.

⁶ A. Nowak, *Współczesny...*, s. 137.

⁷ A. Rozlach, *Nawroty*, [rozmowa z Edwardem Bogusławskim], „Tak i Nie”, 1986, nr 190, s. 5.

⁸ Zob. J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia...*, s. 71.

⁹ Kompozytor konsekwentnie rezygnuje z brzmienia tuby.

dowany skład instrumentów perkusyjnych. Wspólny dla wszystkich koncertów fundament sekcji perkusji tworzą (choć o zmiennej liczbie): 2 tom-toms a una pelle (w *Concerto per oboe anche oboe d'amore...* obsada powiększona do 5), tam-tam oraz piatto sospeso (w *Concerto per oboe anche oboe d'amore...* skład powiększony do 3 piatti: piccolo, medio, grande). Brzmienie perkusyjne dopełniają: 2 campanelli (*Concerto per oboe anche musette e soprano*), frusta, gran cassa i cassa rullante (*Musica concertante per saxophone e orchestra*), *Concerto per oboe anche musette e soprano*), gong i timpani (*Musica concertante...* oraz *Concerto per oboe anche musette e soprano*). W baterii perkusyjnej *Concerto per oboe anche oboe d'amore...* znajdują się ponadto 3 gonghi giavanesi, triangolo, vibrafono, marimbafono oraz fortepian (traktowany w zbliżony sposób do instrumentów perkusyjnych, jako generator barw i efektów kolorystycznych).

Kolejną cechą łączącą ze sobą koncerty Bogusławskiego jest wirtuozowskie traktowanie partii instrumentu solowego. Kompozytor, pisząc swe dzieła z myślą o konkretnych wykonawcach, zwracał szczególną uwagę na eksponowanie możliwości techniczno-brzmieniowych instrumentu solowego. Bezpośredni kontakt z solistą był dla Bogusławskiego niezwykle istotnym i inspirującym elementem samego procesu komponowania. Zapoczątkowana podczas prac nad *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* praktyka nawiązywania ścisłej współpracy pomiędzy twórcą i wykonawcą (w tym konkretnym przypadku – ze znakomitym oboistą Lotharem Faberem), dawała Bogusławskiemu możliwość dogłębnego poznania nowych technik artykulowania dźwięku oraz bogatej palety barw wykorzystywanego instrumentu. Przybliżała też indywidualny potencjał wykonawczy i muzyczną wrażliwość wirtuoza, co pozwalało kompozytorowi kształtować przebieg partii solowej tak, by na przestrzeni całego dzieła móc sugestywnie przedstawić pełnię jego wykonawczego kunsztu. Ten aspekt Bogusławski wielokrotnie podkreślał w wywiadach: „Zawsze pisałem dla konkretnego wykonawcy i często pomagało mi to koncentrować się na problemach emocji i jego możliwości warsztatowo-ekspresyjnych. Od pierwszej nuty dokładnie je precyzować”¹⁰.

Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra (1967/1968)

Listę koncertów Bogusławskiego otwiera *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1967/1968). Pierwsza wzmianka o komponowaniu *Concerto...* pochodzi z lipca 1968 roku. Bogusławski powie-

¹⁰ E. Wybraniec, *Z dala od tradycyjnej formy. Spotkanie z Edwardem Bogusławskim*, „Trybuna Robotnicza” 1979, nr 202, s. 7.

dział wówczas B. Malickiemu, dziennikarzowi „Trybuny Robotniczej”: „Mam na ukończeniu utwór muzyczny, składający się z dwóch części. Jest to koncert na obój, rożek angielski, tak zwany obój miłosny i orkiestrę symfoniczną. Utwór ten odbiega od klasycznych kompozycji tego rodzaju zarówno swoim językiem dźwiękowym, jak i koncepcją formalną”¹¹.

Kompozycja, nagrodzona w 1971 roku wyróżnieniem na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu, dedykowana została Lotharowi Faberowi, który wraz z Kölner Rundfunk Sinfonie-Orchester pod dyrekcją Wiltolda Rowickiego dokonał jej prawykonania w 1969 roku w Kolonii. Pierwsze wykonanie polskie *Concerto...* (w tej samej obsadzie wykonawczej) miało miejsce rok później podczas XIV Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. W komentarzu odautorskim umieszczonym w festiwalowej książce programowej Bogusławski zaznaczył, że w Kolonii prawykonana została I wersja kompozycji¹². Podstawą kolejnych wykonań była już wersja ostateczna, wydana drukiem w 1972 roku w PWM. Nie zachował się rękopis wersji pierwotnej ani żadne dokumenty opisujące rodzaj naniesionych zmian w materiale nutowym dzieła. Dlatego też podstawą poniższej analizy będzie wydana II wersja *Concerto...*

Ze względu na wykorzystanie różnych rodzajów oboju i powierzenie wszystkich partii solowych jednemu wykonawcy, *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* zajmuje szczególne miejsce w literaturze obojowej. Lorena Gawara, autorka pracy dyplomowej poświęconej twórczości obojowej Edwarda Bogusławskiego, zwróciła uwagę na niecodzienność obsady partii solistycznej, a zwłaszcza decyzję o użyciu musette jako zamiennika oboju: „Powierzenie musette jednej z partii solowych koncertu jest zaskakujące dla współczesnego odbiorcy, gdyż instrument ten, wywodzący się z francuskiego folkloru, wyszedł już z użycia. Wizualnie musette wygląda jak obój, tylko mniejszych rozmiarów. Jest on w dalszym ciągu produkowany przez firmy produkujące oboje: francuskie F. Loree i Marigaux oraz włoską firmę Fratelli Particola. Istnieją pewnie różnice pomiędzy instrumentami wyprodukowanymi w poszczególnych firmach. F. Loree nazywa ten instrument «piccolo oboe» (w stroju F). Natomiast zarówno Marigaux (w stroju F), jak i Fratelli Particola (w stroju Es) nazywają ten instrument «oboe musette»”¹³.

Głównym budulcem horyzontalnych i wertykalnych płaszczyzn brzmieniowych dwuczęściowego dzieła uczynił kompozytor materiał dźwiękowy wywo-

¹¹ [autor nieznany], *Bogate plany twórcze kompozytorów śląskich*, „Trybuna Robotnicza” 1968, s. 8.

¹² E. Bogusławski, *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, [w:] *XIV Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1970, s. 87.

¹³ Zob. L. Gawara, *Obój w twórczości Edwarda Bogusławskiego*, praca magisterska, promotor T. Miczka, Akademia Muzyczna im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, Katowice 2008, s. 39–40.

dzący się z pełnego dwunastodźwięku gamy chromatycznej. Zdecydowana część materiału ustrukturowana jest swobodnie (przebiegi chromatyczne z dominującymi krokami sekundowymi oraz skokami trzytonowymi i septymowymi, pochodzący całotonowe, struktury repetycyjne), jednakże w pewnym momencie zostaje wprowadzona seria dodekafoniczna. Użycie Schönbergowskiego sposobu szeregowania dźwięków (analogicznie do wcześniejszych prób w dziełach Bogusławskiego¹⁴) nie urasta tu do rangi metody nadrzędnej, lecz stało się jednym z elementów „szerzej rozumianej techniki dźwiękowej operującej atonalnym materiałem skali chromatycznej”¹⁵. Zdaniem Iwony Lindstedt, takie użycie serijnej metody porządkowania wysokości dźwięków zapewnia „myśleniu kompozytorskiemu dyscyplinę i logikę wewnętrzną, na które nakładają się kategorie czysto brzmieniowe wyrażone w katalogach nowych efektów sonorystycznych”¹⁶. W *Concerto...* mamy istotnie do czynienia z dyscyplinującym wpływem myślenia dodekafonicznego. Seria dodekafoniczna, w dominujący sposób obecna w II części dzieła (w cz. I jej nieścisły „szkic” inicjuje obój), przyczynia się do intensyfikacji kontrastu dwóch współzawodniczących „korpusów brzmieniowych”¹⁷: partii solowej oraz orkiestry. Warstwa brzmieniowa partii solowej (powierzonej sukcesywnie brzmącym odmianom oboju) nie podlega strukturalnemu, a dopuszczenie pewnego stopnia indeterminizmu w zakresie jej przebiegu czasowego pozwala na większą kreatywność wirtuozowską wykonawcy. Natomiast przestrzeń warstwy orkiestrowej wypełnia materiał porządkowany ściśle – zarówno pod względem kolejności wysokości dźwięków (przewaga systemu dodekafonicznego), jak i pod względem precyzji określenia czasu trwania przebiegu metroritmicznego (fragmenty orkiestrowe w przewadze a battuta).

Dwie części *Concerto...* podzielone są na mniejsze odcinki, określone przez Bogusławskiego literami A–K. Jak podaje kompozytor, „O ile pierwszą część charakteryzuje duża statyka brzmienia – partia oboju jest w niej integralnie wtopiona w płaszczyznę dźwiękowe orkiestry, to część druga wykazuje tendencje do znaczniejszej ruchliwości dźwiękowej. W tej części partia obojowa zbudowana jest z kilku *quasi*-kadencji, realizowanych *ad libitum*, w przeciwieństwie do odcinków a battuta w orkiestrze, co daje się szczególnie zauważyć w kulminacji utworu”¹⁸.

Pierwsza część dzieła, złożona z czterech odcinków (oznaczonych przez kompozytora literami A–D), rozwija się – jak zauważył Bogusław Schaeffer

¹⁴ W dziełach z lat 60.: *I Kwartecie smyczkowym*, w *Apokalypsis* oraz w *Canti*.

¹⁵ I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Polihymnia, Lublin 2001, s. 226.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Określenie A. Nowak. Zob. eadem, *Współcześni...*

¹⁸ E. Bogusławski, *Concerto per...*, s. 87.

w recenzji dzieła – „na zasadzie zgęszczeń i rozrzedzeń fakturalnych”¹⁹. Partia obojowa w części statycznej prowadzona jest na tle zmiennej pod względem nasycenia brzmienia warstwy orkiestry, zredukowanej w głównej mierze (za wyjątkiem odcinka C – małej kulminacji pierwszej części dzieła) do wartości kolorystycznej, dopełniającej ornamentalne frazy instrumentu solowego. Kształtowaną w oparciu o zasadę „wywiedzeni[a] narracji z nuklearnych komórek”²⁰ warstwę orkiestry charakteryzuje obecność tych samych komponentów brzmieniowych oraz sposobów ich strukturalizacji, które wykorzystał on już we wcześniejszych dziełach orkiestrowych (są to m.in.: operowanie pasmami dźwiękowymi o charakterze statycznym zestawianymi z pasmami o pewnej wewnętrznej ruchliwości, udział elementów homogenicznych i poligenicznych w kształtowaniu barwy, gradacyjne budowanie struktur wertykalnych, obecność formuł „sygnałowych” czy efektów tremolandowych).

Otwierający dzieło odcinek A eksponuje brzmienie oboju *d’amore* na tle pasma kontrabasów. Obie współbrzmiające płaszczyzny cechuje brak wspólnej regulacji czasowej: warstwa kontrabasów – ujęta w ścisłe ramy tradycyjnej notacji – tworzy rodzaj bazy metroritmicznej dla swobodnie zapisanej partii obojowej. Elementem scalającym jest wywiedzenie narracji obu pasm ze wspólnego dźwiękowego „nukleonu” (używając nomenklatury Bauman-Szulakowskiej). Stanowi go trzyskładnikowa mikrokomórka, będąca połączeniem interwału większego z mniejszym (bądź w kolejności odwrotnej) z możliwością ich budowania w przeciwnych kierunkach.

Partia oboju miłosnego w ogniu inicjalnym podzielona została na trzy odmiennej długości sekwencje. Sposób ich kształtowania eksponuje założenia brzmieniowo-rytmiczne dalszych segmentów dzieła. Pierwsza sekwencja oparta została na dziewięciu wybranych dźwiękach serii dodekafonicznej, w pełni wykorzystanej dopiero w warstwie orkiestrowej w drugiej części koncertu. Składniki pełnej serii tworzą następujący ciąg różnointerwałowy: fa–b–e–d–cis–g–h–fis–as–es–c. Sekwencja obojowa prezentuje sześć początkowych komponentów w ścisłej kolejności oraz trzy komponenty dodatkowe: f–a–b–e–d–cis(des)–c–fis–g. Poszczególne składniki serii przyjmują postać długo wybrzmiewających dźwięków przedzielanych dodatkowo formułami ozdabiającymi (mikrostruktury trzydziestodwójkowe powtarzające składniki serii, efekt glissanda oraz szybkie ataki przednutkowe). Dwie kolejne frazy obojowe (w szmerowej dynamice nie wykraczającej poza próg *mp*) zapowiadają eksponowane w dalszym przebiegu utworu wirtuozowskie walory instrumentu. Wypełniają je:

— ascendentalny pochod dźwięków o sukcesywnie skracanych wartościach rytmicznych,

¹⁹ B. Schäffer, *Edward Bogusławski*, [w:] *Przewodnik koncertowy*, red. T. Chylińska, S. Harschin, B. Schäffer, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1980, s. 131.

²⁰ J. Bauman-Szulakowska, *Śląskie intermundia...*, s. 71.

- ornamentalne ozdabianie długo wytrzymywanych dźwięków nadrzędnych figurami o drobnych wartościach rytmicznych (w głównej mierze skoki nowe i septymowe) oraz sekundowymi efektami glissandowymi.

Przykład 1. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra*, fragment początkowy

Odcinek B przynosi kontrast brzmieniowy – na pierwszy plan wysuwa się korelacja brzmienia instrumentu solowego z pasmem instrumentów dętych (3 klawerny i 3 waltornie kontynuujących kontrabasowe transformacje motywów wyjściowych), dopełnianego brzmieniem perkusji (wibrafon, gong) i krótkich mikrostruktur fortepianowych (także o charakterze perkusyjnym). Linia instrumentu solowego – w odróżnieniu od odcinka poprzedniego ujęta w ścisłe ramy metryczno-rytmiczne – kształtowana jest w oparciu o zasadę oplatania wybranych dźwięków drobnymi kilkudziesięciowymi mikrostrukturami. Oplatanie najczęściej przyjmuje postać:

- „opisywania” dźwięku jego górną i dolną sekundą,
- kilkukrotnego powtarzania dźwięku wraz z wychyleniem sekundowym,
- septymowych skoków poprzedzających bądź następujących po dźwięku głównym.

Najbardziej rozbudowane ogniwo – odcinek C – stanowi kulminację pierwszej części koncertu. Na poligeniczną płaszczyznę brzmieniową składają się cztery niezależne pasma: instrumentów smyczkowych (podzieloną dodatkowo na odmienne pasmo skrzypiec i altówek oraz pasmo wiolonczel), pasmo perkusji i fortepianu, pasmo instrumentów dętych oraz – wprowadzona z opóźnieniem – linia solowego instrumentu (obój miłosny zastąpiony obojem tradycyjnym).

Dosyć wyraźna tendencja do zachowania stopliwości brzmienia w odcinkach poprzednich ustępuje autonomizacji poszczególnych barw, odznaczających się odmiennymi cechami kolorystyczno-wyrazowymi.

Odcinek C kształtowany jest znów na wzór ekspresyjnego łuku. Fazę początkową (nabrzmiwanie do punktu kulminacyjnego) wypełnia brzmienie instrumentów orkiestrowych. W momencie osiągnięcia szczytu ekspresyjnego – wraz z pojawieniem się linii oboju solo – następuje sukcesywna redukcja płaszczyzny orkiestrowej.

Najbardziej zróżnicowaną strukturę brzmieniową tworzy płaszczyzna instrumentów smyczkowych. Podzielona została na dwa samodzielne pasma: aleatoryczne w warstwie rytmicznej pasmo ośmiu wiolonczel oraz ujęte w ścisłe ramy pasmo II skrzypiec i altówek. Wszystkie osiem głosów charakteryzuje jednorodność substancjalna: w przebiegu dominują krótkie efekty glissandowe w obrębie całego bądź półtonu oraz długie wytrzymywane dźwięki. Poprzez wzajemne nakładanie i krzyżowanie głosów pasmo osiąga efekt migotliwej tkanki klasterowej. Na tle aleatorycznego pasma wiolonczel dialogują między sobą – w ściśle określonych ramach metrycznych – formuły brzmieniowe altówek oraz II skrzypiec. Pasma to wprowadza glissandowe struktury wertykalne wzorowane na „sygnałach” z wcześniejszego dzieła orkiestrowego Bogusławskiego pod tym tytułem.

Najostrzejszy kontrast fakturalny widoczny jest pomiędzy płaszczyznami instrumentów dętych oraz płaszczyzną perkusji i fortepianu. Płaszczyznę instrumentów dętych wypełniają statyczne struktury o zmiennej liczbie długo wybrzmiewających – nieustannie inicjowanych i wygaszanych – głosów. Pasma wibrafonu, marimby oraz fortepianu (gong i tom-tom pełnią rolę jedynie dopełnienia kolorystycznego) odznacza się największą ruchliwością wewnętrzną (figuracyjne formuły wielodźwiękowe, układające się w rodzaj dialogu pomiędzy poszczególnymi instrumentami). Formuły brzmieniowe budowane są według podobnego schematu konstrukcyjnego: wielodźwiękowa kaskada wykonywana możliwie jak najszybciej, zakończona zawsze długo wybrzmiewającym wielodźwiękiem.

Ostatni odcinek D cechuje rozładowanie i wygaszanie skumulowanych emocji. Jest też – co charakterystyczne dla twórczości Bogusławskiego – „echem” materiału brzmieniowego poprzednich odcinków. Warto odnotować także inne cechy swoiste tego fragmentu:

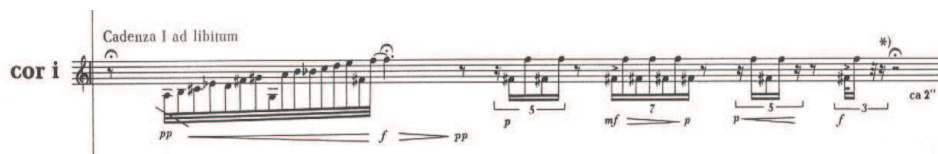
- zazębienie się odcinków,
- wymiennosc substancji brzmieniowej pomiędzy grupami instrumentów.

Na tle szmerowej warstwy brzmienia orkiestrowego (od *ppp* – nie przekraczającej *mp*), rozbrzmiewa linia solowego oboju. Jej przebieg (o cechach dźwiękowo-rytmicznych nawiązujących do odcinków poprzednich) wypełniają krótkie formuły dźwiękowe, oddzielane od siebie różnej długości pauzami. Tendencja do „rozrywania” ciągłości linii osiągnię apogeum w końcówce odcinka (całko-

wite wygaśnięcie brzmienia orkiestry), kiedy pozostaną jedynie pojedyncze impulsy dźwiękowe, wieńczące pierwszą część *Concerto*... Na uwagę zasługuje fakt pojawienia się pojedynczych dźwięków ciągu dodekafonicznego, nie występujących jednakże w ścisłej kolejności. Powrót choć bardzo okrojonej postaci serii w warstwie oboju, świadczy o wyraźnej predylekcji kompozytora (zauważalnej w ogromnej ilości jego dzieł) do łukowej konstrukcji.

Część druga *Concerto*... – zbudowana z szeregu *quasi*-kadencji solisty przedzielanych odcinkami orkiestrowymi – przynosi zdecydowany kontrast wyrazowy. Po części pierwszej, będącą prezentacją załączkowych postaci formuł brzmieniowych, część następną – zdecydowanie bardziej rozbudowaną – pełni funkcję centralnej pod względem dramaturgicznym, na przestrzeni której kumulacja transformowanego materiału osiąga ostateczne wylądowanie ekspresyjne. W diametralny sposób ulega także zmianie rola i kształt brzmieniowy partii instrumentów solowych. O ile w części początkowej linia oboju (oraz oboju *d'amore*) dopełniała „statyczny” (słowo kompozytora z wcześniej cytowanego komentarza) obraz dźwiękowy całości, to w części centralnej wyeksponowane zostają w pełni wirtuozeria oraz kolorystyczno-techniczne możliwości instrumentu. Wiąże się to także ze zmianą zapisu linii instrumentu solowego. W części drugiej partia oboju zanotowana została niemal wyłącznie w postaci przebiegu aleatorycznego, w którym wartości poszczególnych dźwięków, ich wzajemne proporcje, zależą wyłącznie od interpretacji solisty. Daje to – jak podkreśla Nowak – „większą swobodę, ale i odpowiedzialność w formowaniu przebiegu muzycznego, nadawaniu muzycznego sensu jego poszczególnym strukturom”²¹. Przyczynia się to do podniesienia rangi solisty do roli współkreatora ostatecznego efektu brzmieniowego całości dzieła.

Odcinek E – *Cadenza I ad libitum* – przynosi po raz pierwszy brzmienie solowego rożka angielskiego. Wirtuozowskiej partii towarzyszy znacznie okrojona warstwa orkiestrowa, ograniczona do trzech pasm: instrumentów dętych (3 klarnety, 4 waltornie), smyczków (3 I skrzypce, 3 II skrzypce, 3 altówki, 3 wiolonczele) oraz pasma instrumentów perkusyjnych (2 tom-toms, 5 tom-toms a una pelle, gong, 4 blocchi di legni coreani).



Przykład 2. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, *Cadenza I*, fragment partii solowej.

Wirtuozowską partię rożka angielskiego otwiera sekwencja trzydziestodwójkowa (ambitus: $a-f^2$) o ascendenalnym kierunku i crescendowej dynamice,

²¹ A. Nowak, *Współczesny...*, s. 96.

zakończona długo wybrzmiewającym dźwiękiem f^2 . Ów ekspresyjny „rozbieg”²² zbudowany został z kilku całotonowych mikrokomórek, jedynie sporadycznie przedzielanych większymi skokami. Drugi człon partii solowej wypełniają statyczne następstwa krótkich grup dźwiękowych o różnej ilości składników (od pojedynczych impulsów aż po septole i nonole), oddzielane od siebie różnej długości pauzami. Kolejne figury cechuje dosyć jednorodny kształt interwałowy: zawierają połączenia większych skoków interwałowych (najczęściej septymowych oraz nonowych) z krokami sekundowymi. Istotną ich cechą jest powtarzalność w nieregularnych odstępach dźwięków f^2 oraz ges^2 , stanowiących rodzaj górnego „pułapu”, nieustannie oplatanego przez kolejne dźwiękowe ornamenty. Waler ekspresyjny partii rożka angielskiego wydobywa precyzyjnie określona warstwa dynamiczna (zmienna dla każdej grupy dźwiękowej) oraz artykulacyjna (akcenty często na ostatnim składniku w grupie, sforzato).

Wszystkie pasma orkiestrowe, ograniczone do roli kolorystycznego tła dla instrumentu solowego, cechuje zdecydowana selekcja substancji brzmieniowej. Najbardziej okrojone zostało brzmienie instrumentów smyczkowych. Ogranicza się do trzykrotnych „sygnałów” pizzicato (pierwszy raz inicjujący cały odcinek: pizzicato secco, pozostałe dwa: pizzicato molto vibrato) w dynamice ff wertykalnej struktury, zawierającej – rozdysponowane pomiędzy poszczególnymi głosami – składniki pełnej skali chromatycznej.

Przykład 3. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, *Cadenza I ad libitum*, fragment początkowy odcinka E

²² W ten sposób otwierając sekwencję dźwiękową określa Lorena Gawara. Zob. eadem, *Obój w twórczości...*, s. 42.

Dwa pozostałe pasma brzmieniowe (instrumentów dętych oraz perkusji) zapisane zostały w sposób beztaktowy jako aleatoryczne sekwencje dźwiękowe, inicjowane na „ruch” dyrygenta (oznaczenie w partyturze w postaci kolejnych numerów) i wygaszane po kilkukrotnym powtórzeniu (liczba powtórzeń ściśle zapisana przez kompozytora). Sekwencje instrumentów dętych zawierają symultatywnie wykonywane (głosy inicjowane są w różnych odstępach czasowych) fragmenty skal całotonowych. Osiągnięty zostaje w ten sposób efekt migotliwej – wewnątrznie rozedrganej – tkanki, w której tracą nadrzędną wartość wysokości dźwięków na rzecz sonorystycznego efektu. Pasma instrumentów perkusyjnych (kolorystyczne dopełnienie całości brzmieniowej) wypełniają powtarzane, nakładane na siebie – w sposób analogiczny do linii instrumentów dętych – następstwa struktur rytmicznych, porządkowanych w nieregularne grupy (triole, kwintole, sekstole).

W odcinku F (zapisanym w całości w ścisłym porządku metrycznym), nadrzędna akcja brzmieniowa rozgrywana jest w warstwie instrumentów orkiestrowych. Spektrum brzmienia orkiestrowego – analogicznie do większości dzieł orkiestrowych Bogusławskiego z lat 60. i 70. – współtworzy równoczesna realizacja nakładanych na siebie odrębnych pasm dźwiękowo-kolorystycznych (podkreślona fluktuacyjną dynamiką). Partia solowa różka angielskiego – wtopiona w maszynę dźwiękową – ograniczona została jedynie do kilku figur dźwiękowych (o malejącej liczbie składników), izolowanych od siebie różnej długości pauzami. Kształt figur (połączenie kroków sekundowych z większymi skokami, wielokrotne powtórzenie dźwięku g^2) wyraźnie nawiązuje do partii solowej odcinka poprzedniego.

The image shows a page of a musical score for section F of Edward Bogusławski's *Concerto per oboe...*. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes (fl), Clarinets (cl), Bassoons (fg), Percussion (cr), English Horn (I gng), Bassoon (IV bl d.l.), and Violoncello (II vbf). The score is marked '2 tutti legato sempre' and 'fg 1'. It shows complex rhythmic patterns and dynamics for each instrument.

Przykład 4. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, odcinek F, fragment początkowy

Elementem scalającym substancję dźwiękową warstwy orkiestrowej jest wykorzystanie różnych postaci wyjściowej serii (w ścisłym porządku bądź z pewnymi zmianami) we wszystkich pasmach brzmieniowych. Na przestrzeni kolejnych pasm brzmieniowych seria (najczęściej w układzie linearnym) została ukazana w postaci oryginalnej (łącznie z kolejnymi transpozycjami) oraz w inwersji. Obok projekcji ścisłej pojawiają się w dalszym toku fragmentaryczne wyimki serii (z pominięciem kilku dźwięków), następstwa ze zmianą kolejności składników, a także wykorzystanie ścisłego czoła serii (kilku początkowych dźwięków) przy dalszym swobodnym prowadzeniu chromatycznego materiału dźwiękowego. Wewnątrz poszczególnych pasm instrumentalnych kompozytor zastosował ponadto zjawisko *quasi*-kanonicznej projekcji serii, tj. kolejne głosy, wchodzące (i wygaszane) w różnych odstępach czasowych imitują wybraną transpozycję postaci serii.

Najbardziej rozbudowane w odcinku jest pasmo instrumentów smyczkowych. Ze względu na rozdysponowanie materiału brzmieniowego dzieli się na dwa mniejsze ogniwa: „statyczne” (początkowe 6 taktów) i „dynamiczne” (końcowe 13 taktów). Na ogniwo „statyczne” składają się długo wybrzmiewające konstrukcje wertykalne, zawierające wszystkie składniki dwunastodźwięku chromatycznego. Ogniwo „dynamiczne” kształtowane jest według wzorca: każda grupa instrumentów podzielona została na trzy głosy, które w różnych odstępach czasowych nakładają na siebie sekwencje (kilku- lub kilkunastodźwiękowe o szesnastkowych wartościach rytmicznych) dodekafoniczne, bądź też złożone z dźwięków swobodnie operujących skalą chromatyczną. W końcowej fazie odcinka następuje sukcesywne wygaszanie poszczególnych głosów (począwszy od grupy wiolonczel), aż do ostatecznego zamilknięcia najwyższego głosu I skrzypiec.

Wraz z wygasającą tkanką brzmieniową orkiestry odcinka F pojawia się długo wybrzmiewający dźwięk solowego instrumentu, zapowiadający II kadencję *ad libitum* (odcinek G). Jest to jedyny wyłącznie solowy odcinek utworu.

Przykład 5. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, odcinek G, fragment początkowy

Kompozytor rozdysonował go jako alternatywne linie brzmieniowe oboju oraz musette (zapisane równoległe z adnotacją *ossia* – „albo”). Kwestię wyboru wersji pozostawił autor wykonawcy. Biorąc jednak pod uwagę fakt, że kadencja jest jedynym fragmentem utworu, gdzie występuje brzmienie musette, należy przypuszczać – co sugeruje także Gawara – że „[...] wolą kompozytora było wykonanie go [tego odcinka – przyp. A.S.-B.] właśnie przez ten instrument²³. Obie wersje – choć nieco odmienne brzmieniowo (przede wszystkim ze względu na ambitus skali obu instrumentów)²⁴ – cechuje podobieństwo w doborze wykorzystanego materiału oraz sposobu jego rozdysonowania, podkreślającego techniczno-wyrazowe możliwości instrumentów. W obu partiach – zapisanych w postaci ciągłej, beztaktowej i operujących swobodnie dysponowanym dwunastodźwiękiem skali chromatycznej – główny nacisk położony został na czynnik wirtuozowski. W przebiegu dominują możliwie najszybciej wykonywane sekwencje kilku- bądź kilkunastodźwiękowe, z przewagą większych skoków interwałowych (septymy, nony), przedzielane długo wybrzmiewającymi dźwiękami (często przedłużanymi fermatą) bądź też krótkimi, wyizolowanymi impulsami. Częste zmiany rejestrów, bogactwo środków artykulacyjnych (od akcentów, sforzat, po szybkie kontrasty *staccato*–*legato*) oraz wykorzystanie szerokiej palety odcieni dynamicznych (od *pp* po *ff*) w pełni przyczyniają się do jak najszerszego ukazania możliwości technicznych i barwowych obu instrumentów.

Odcinek H – analogicznie do wcześniejszego odcinka orkiestrowego F – także zapisany został w ściśle określonych ramach metrycznych (także z zastosowaniem polimetrii symultatywnej). W ogniwie główną siłą brzmieniową tworzą pasmo instrumentów dętych (pasma o wewnętrznej ruchliwości) oraz instrumentów smyczkowych (pasma statyczne). Kolorystyczne dopełnienie całości stanowią: partia fortepianu (scalająca w sobie elementy substancjalne obu pasm nadrzędnych, wykonywana przez dwóch pianistów), marimby oraz – pojawiający się w zakończeniu i wprowadzający segment następny – trzytaktowy fragment brzmieniowy 3 trąbek. Wykorzystany w poszczególnych głosach materiał brzmieniowy nie wykazuje cech porządkowania dodekafonicznego.

Dwa kolejne – zdecydowanie najbardziej rozbudowane – odcinki I oraz J tworzą odpowiednio: przygotowanie do kulminacji i kulminację dzieła. W odcinku I stałą oś konstrukcyjną wyznacza wirtuozowska partia oboju solowego (*Cadenza III ad libitum*).



Przykład 6. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, *Cadenza III*, odcinek I, fragment.

²³ Ibidem, s. 44.

²⁴ Zwraca na to uwagę także Gawara, zob. ibidem.

Wirtuozowskie solo czerpie i poddaje kolejnym transformacjom materiał brzmieniowy z poprzedniej kadencji solowej. Analogicznie do odcinka G przebieg wypełniają sekwencje kilku- oraz kilkunastodźwiękowe wykonywane możliwie jak najszybciej, przedzielane długimi wybrzmieniami (często dodatkowo „ozdabianymi” mikrokomórkowymi przednutkami) i pojedynczymi impulsami, następujące jedne po drugich lub też izolowane różnej długości pauzami. Sekwencję charakteryzuje dominacja dużych skoków (septymy, nony), incydentalnie przedzielanych krokami sekundowymi, a także rozproszenie w przestrzeni odległych nieraz rejestrów brzmieniowych. Materiał brzmieniowy oboju niemal w całości rozdysponowany został swobodnie – bez wykorzystania porządku dodekafonicznego, z kilkoma drobnymi wyjątkami. W miarę zbliżania się do kulminacji, kiedy nasila się tendencja do powiększania masy brzmieniowej warstwy orkiestrowej, w partii oboju zdecydowanie przewagę uzyskują szybkie – niezwykle trudne pod względem technicznym²⁵, następstwa szybkich komórek kilkunastodźwiękowych.

Dopełnienie pola brzmieniowego stanowią aleatoryczne orkiestrowe sekwencje dźwiękowe (wykorzystujące zarówno porządkowanie dodekafoniczne, jak i materiał swobodny), inicjowane na „ruch” dyrygenta (najczęściej ich wejścia oznaczone zostały w partyturze kolejnymi numerami) i wygaszane po kilkukrotnym powtórzeniu. Nakładane na siebie brzmienia homogenicznych grup instrumentów, których częstotliwość pojawiania się sukcesywnie wzrasta, tworzy wewnątrz pulsującą ekspresyjną tkankę, przygotowującą kulminacyjne tutti. Osiągnięty w ten sposób efekt „gry barw” instrumentalnych potęguje dodatkowo fluktuacja warstwy dynamicznej, dysponującej szeroką rozpiętością wolumenu (od *pp* do *ff*) i obfitującą w efekty crescendo i diminuendowe.

Odcinek J stanowi monumentalną kulminację ekspresyjną całego *Concerto...* Ze względu na porządkowanie materiału dźwiękowego podzielić go można na dwa ogniwa. Ogniwo pierwsze (porządkowane w ścisłym zapisie taktowym) eksponuje masyw brzmieniowy orkiestrowego tutti. W ogniwie drugim następuje kulminacyjne zderzenie (trzykrotne) wirtuozowskiej dynamicznej partii solowego oboju (zapisanej *ad libitum*) ze statycznymi blokami tutti orkiestrowego (ścisły zapis metryczny)²⁶. W obu ekspresyjnych ogniwach – zarówno w partii solo jak i w warstwie orkiestry – następuje synteza oraz multiplikacja dotychczas wykorzystanego materiału brzmieniowego. W linii obojowej są to w głównej mierze szybkie sekwencje kilkunastodźwiękowe (dominacja skoków interwałowych: septymy, nony), jedynie sporadycznie przedzielane krótkimi pauzami, rozprzestrzenione w odległych rejestrach brzmieniowych i wykonywane w ekstremalnej dynamice *f-fff*. Na przestrzeni wszystkich pasm brzmieniowych orkiestry zderzane są między sobą i wykonywane symultatywnie fragmenty porządkowane dodekafonicznie, bloki repetycyjne oraz sekwencje oparte na

²⁵ Podkreśla to także oboistka Lorena Gawara. Zob. *ibidem*, s. 45.

²⁶ Gawara nazywa ów dialog „próbą sił”, zob. *ibidem*.

wyminkach skal całotonowych, wzmacniane dodatkowo efektami glissandowymi, klasterowymi, rozbudowanym brzmieniem warstwy perkusyjnej oraz szerokim spektrum zmian artykulacyjnych (opozycja staccato–legato, akcenty) i olbrzymią rozpiętością wolumenu dynamicznego (w końcówce odcinka: *ffff*).

Po nagłym zerwaniu kulminacyjnego tutti (zatrzymany zostaje jedynie kontrabasowy dźwięk H) następuje finałowy odcinek K, nawiązujący charakterem do początku dzieła. Pełni funkcję ostatecznego wyciszenia emocji nagromadzonych w odcinku poprzednim. Mieści dwie ostatnie kadencje oboju (*cantabile molto e espressivo*), odchodzące od spektakularnej wirtuozerii na rzecz lirycznej kantyleny (przewaga dłuższych wartości, równowaga pomiędzy większymi skokami a krokami sekundowymi, nieliczne efekty glissandowe na małym interwale, przeważająca dynamika: *ppp–mp*). W warstwie dźwiękowej obu kadencji wyodrębnić można fragmenty serii dodekafonicznej (analogia względem odcinka początkowego). W kadencji IV wyimek oryginału serii (składniki 1–4: f^2 – a^2 – b^1 – e^2) otwiera przebieg (pozostałe dźwięki swobodnie poruszają się po skali chromatycznej). W kadencji V (z delikatnym tremolem tam-tamu) fragmenty szeregu dodekafonicznego pojawiają się jako fraza inicjalna (składniki 1–7 z chromatyczną zmianą 1 składnika: fis – a – b^1 – e^1 – d^1 – cis^2 – g^1) oraz fraza wieńcząca całość dzieła (składniki 1–5: f^1 – a^1 – b – e^1 – d^1). Warstwa brzmieniowa orkiestry – w głównej mierze ograniczona do roli szmerowego tła – wyzyskuje materiał zaczerpnięty z wcześniejszych odcinków.

The image shows a musical score for the Cadenza IV section of Edward Bogusławski's Concerto per oboe... The score is arranged in a standard orchestral format with staves for I ptti (piano), IV gng (gong), oboe (ob), violins (vl), violas (vc), and cellos (cb). The oboe part is the central focus, marked 'Cadenza IV ad libitum cantabile molto e espressivo, dolce'. The score includes various dynamic markings such as ppp, p, and mp, and performance instructions like 'poutarzać aż do znaku drggenta' and 'repeat until the next beat'. The score is divided into two main sections, labeled 1 and 2, with arrows indicating the flow of the music.

Przykład 7. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe...*, *Cadenza IV*, odcinek K, fragment

Concerto per oboe... było pierwszym dziełem napisanym dla Lothara Fabera. Nawiązanie bliższej współpracy z wybitnym oboistą (która z czasem przerozdziła się w przyjaźń) na płaszczyźnie muzycznej, było dla Bogusławskiego doświadczeniem wyjątkowo owocnym. Utrwaliło fascynację twórcy obojem i instrumentami jemu pokrewnymi. Zachwyty wzbudził nie tylko szeroki wachlarz możliwości technicznych, lecz także bogactwo odcieni barwowych, pozwalające wyraziście uwypuklić ekspresyjnego ducha jego muzyki. Fascynacja stała się impulsem do powstania jeszcze kilku kompozycji z obojem w roli pierwszoplanowej, m.in.: *Musica-notturna per oboe e pianoforte* (1974) oraz *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* (I wersja: 1975/1976, II wersja: 1976/1987).

***Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* (1975/1976)**

*Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*²⁷ to drugi koncert dedykowany Lotharowi Faberowi. Jego pierwsza wersja (krótsza) – pisana w latach 1975/1976 – została zarejestrowana w nagraniach archiwalnych WOSPR-u 24 października 1980 roku jako *Koncert na obój, flet i orkiestrę* (flet zastąpił w tej wersji partię sopranu). Nagrania dokonali: Edward Mandera – obój, Marian Katarzyński – flet oraz WOSPRiTV pod batutą Marka Tracza. Nad wersją drugą (rozszerzoną) pracował Bogusławski przez jedenaście lat (1976–1987)²⁸.

W budowie formalnej *Concerto...* wyraźnie zaznacza się podział na trzy główne ogniwa. Ogniwo początkowe (zawierające małą kulminację) – analogicznie do wielu dzieł Bogusławskiego – stanowi rodzaj prezentacji założeń materiału dźwiękowego (przekształcanego w toku utworu), a także ekspozycji brzmienia instrumentów solowych (bez sopranu) oraz poszczególnych pasm instrumentów orkiestrowych. Część środkowa – kontrastowa – ogniskuje się wokół lirycznego dialogu partii oboju i sopranu. Zdecydowanie najbardziej rozbudowane ogniwo ostatnie, będące najważniejszą dramaturgicznie częścią, wieńczy dzieło głównym wyładowaniem kulminacyjnym.

Ogniwo początkowemu kompozytor nadał kształt trzech segmentów o różnej długości. Segmenty skrajne zawierają wirtuozowskie partie oboju i musette (jedynie incydentalnie uzupełniane pojedynczymi atakami wybranych instrumentów orkiestrowych), segment środkowy zaś – najbardziej rozbudowany – wypełnia wyłącznie brzmienie warstwy orkiestrowej. Obie partie solowe zapisane

²⁷ W wykazie koncertów powstałych w latach 1945–1995, dołączonym do książki *Współczesny koncert polski*, Anna Nowak błędnie podała skład instrumentów solowych w omawianym koncercie Bogusławskiego: obój (musette, obój sopranowy), orkiestra. Zob. ibidem, s. 315.

²⁸ Podstawą niniejszej analizy będzie druga wersja dzieła.

zostały w sposób ciągle beztaktowy o orientacyjnym czasie trwania poszczególnych wartości rytmicznych oraz zaznaczonych pauz (rzadko pojawiają się pauzy o czasie trwania wyznaczonym w sekundach), co pozwoliło osiągnąć – jak stwierdza Andrzej Wójcik – charakter „improwizacji”²⁹. Na przestrzeni segmentu orkiestrowego sekcje aleatoryczne zestawione zostały z odcinkami ujętymi w ścisły porządek taktowy.

W kształtowaniu narracji całego pierwszej części decydującą rolę odgrywa procedura stosowana przez Bogusławskiego często w utworach kameralnych z lat 70. oraz 80. (m.in.: w utworach *Divertimento per 9 strumenti*, *Divertimento II na kwintet akordeonowy*) – prowadzenie linii brzmieniowej przedzielanej wertykalnymi krótkimi „atakami” wybranej grupy instrumentów (najczęściej w ekstremalnej dynamice). W ten sposób ma miejsce rozwijanie muzycznej przestrzeni zarówno w sposób horyzontalny (poprzez transformację formuł dźwiękowych), jak i wertykalny (sukcesywna rozbudowa ambitusu oraz powiększanie instrumentarium). W *Concerto...* procedura ta znajduje najpełniejsze zastosowanie w segmencie środkowym – orkiestrowym. Przestrzeń horyzontalną reprezentują tu „dynamiczne” pasma o homogenicznym brzmieniu jednorodnych grup instrumentów, natomiast przestrzeń wertykalną – „statyczne” pionory akordowe (stopniowo rozbudowywane na przestrzeni segmentu) o poligenicznej barwie różnorodnych zestawów instrumentalnych.

Segment początkowy (oznaczony numerami w partyturze: 1–2) – jak zostało wspomniane – wypełnia linia brzmieniowa solowego oboju. Zapisana w sposób beztaktowy, wykazuje związki substancjalne z dziełami solowymi i kameralnymi powstałymi w latach 70. Uwidacznia się to przede wszystkim w swobodnym operowaniu dwunastodźwiękiem skali chromatycznej oraz konstruowaniem narracji (narastającej w warstwie dynamicznej od *pp* do *ff*) w oparciu o dwa kontrastujące pomysły brzmieniowe, które w toku utworu ulegają ciągłym transformacjom.

Pomysł pierwszy to długo wybrzmiewający dźwięk poprzedzony i zakończony „zdobieniami” jedno- lub kilkadziesiąt szybkich mikrokomórek. Najczęściej owe figury „oplatające” ułożone są względem dźwięku nadrzędnego w odległości sekundy bądź septymy. Przekształceniom podlega zarówno dźwięk długi (mogą być obok siebie połączone dwa lub trzy wybrzmienia, wybrzmienia mogą także ulec skróceniu), jak i figury „oplatające” (poprzez zwiększanie ilości składników, stopniowe różnicowanie interwałów w obrębie figury). Pomysł drugi to następstwa kilku stałych składników trzydziestodwójkowej trioli (dwie nuty zakończone pauzą), wyzyskującej nadrzędne interwały sekundy (małej i wielkiej), trytonu oraz septymy (małej i wielkiej). Formuły triolowe przeplatane są wycinkami skali całotonowej. Symptomatyczne jest także wywiedzenie linii brzmieniowej z pojedynczego półtonu ($e^2-f^2-e^2$), którego przekształcenia

²⁹ Zob. A. Wójcik, *Program koncertu z dnia 17 I 1987 w Sali Koncertowej WOSPR w Katowicach*.

(oraz łączenie z pozostałymi interwałami) prowadzą do sukcesywnego rozszerzania ambitusu brzmieniowego.

Przykład 8. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, fragment początkowy

Segment środkowy (takty: 3–45) – orkiestrowy – zbudowany został z różnej długości odcinków zapisywanych zarówno w porządku taktowym, jak i w postaci sekcji aleatorycznych³⁰. Każdy z odcinków, przedzielanych rozbudowywanymi stopniowo „atakami” akordowymi, prezentuje brzmienie odmiennych zestawów grup instrumentów. Kolejnym prezentacjom zróżnicowanej palety brzmienia orkiestrowego towarzyszy gradacja warstwy dynamicznej, która pod koniec segmentu (w momencie tutti orkiestrowego) prowadzi do małej kulminacji części pierwszej *Concerto*...

Odcinek początkowy eksponuje brzmienie instrumentów smyczkowych. Dopelnienie stanowi permanentne tremolo tam-tamu oraz incydentalne „ataki” instrumentów: blocchi di legni, casa rullante i gran cassa. Odcinek zapisany został w ścisłym porządku taktowym (z zastosowaniem polimetrii sukcesywnej): obejmuje takty 3–20. Przestrzeń odcinka wypełniają następstwa wznoszących i opadających naprzemiennie efektów glissandowych (unisono dla wszystkich głosów), przedzielanych różnej długości pauzami. Początkowo są to glissanda w obrębie sekund małych, lecz w końcowych taktach – wraz ze stopniowym rozszerzaniem ambitusu linii – osiągają ramy tercjowe oraz trytonowe. Całość odcinka wykonywana jest w ekspresyjnej dynamice: *f-fff*.

³⁰ Analogicznie do większości dzieł napisanych w latach 70. i 80. w twórczości Bogusławskiego numerami opatrzone zostały zarówno kolejne takty, jak i sekcje aleatoryczne.

Przykład 9. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, ogniwo I (takty: 4–8)

Odcinek kolejny (oznaczony numerami 21–23) eksponuje brzmienie instrumentów dętych blaszanych (3 trąbki, 4 waltornie) dopełnianych perkusją (cymbli, tom-toms a una pelle, frusta). Zbudowany został z dwóch sekcji aleatorycznych, przedzielonych wertykalną strukturą smyczków (w tradycyjnie zapisanym takcie 1_4). W sekcjach aleatorycznych poszczególne głosy powtarzają (aż do znaku dyrygenta) odmienne formuły dźwiękowo-rytmiczne. W pierwszej sekwencji aleatorycznej symultatywnie brzmiące, a sinusoidalne w kształcie linie instrumentów dętych wyzyskują wznoszące i opadające następstwa trytonowe (od różnych stopni skali chromatycznej) w jednorodnej formule rytmicznej: ósemka – pauza szesnastkowa – szesnastka. W sekwencji drugiej (identyczny skład instrumentów) aleatoryczną tkanę brzmieniową wypełniają linie kształtowane w odmienny sposób niż w sekcji poprzedniej: jednorodność rytmiczna zastąpiona została następstwami zmiennych formuł (grupy szesnastkowe, ósemki, ósemka z pauzą szesnastkową i szesnastka oraz szesnastka z ósemką przedłużoną kropką), natomiast cech stałości nabrała warstwa dźwiękowa (każda z linii porusza się wyłącznie po dźwiękach wybranego interwału kwarty zwiększonej).

Przykład 10. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, ogniwo I (numer 23)

Po tradycyjnie zanotowanym fragmencie (takty 24–28), eksponującym brzmienie instrumentów dętych, kolejny odcinek (numery 29–30) wypełniają symultanicznie brzmiące linie dźwiękowe instrumentów smyczkowych. Wszystkie głosy porządkowane są według podobnej zasady: każda linia złożona została z następujących po sobie kilku pomysłów dźwiękowo-rytmicznych o jednorodnym kształcie. Wspólną cechą wszystkich wyodrębnionych formuł jest ich opadający kierunek. Nadrzędną formułą stanowi sekwencja kilku dźwięków (od czterech do siedmiu) poruszających się w interwałach kwarty czystej oraz trytonu (np. $c^2-g^1-fis^1-c^1$). Warstwa rytmiczna formuły wyzyskuje różne kombinacje ósemek, grup dwóch szesnastek oraz szesnastkowej trioli. Zasadą obowiązującą

jest repetowanie pojedynczego dźwięku w ramach jednej grupy rytmicznej. Formułę o charakterze „dobarwiającym” tworzą trytonowe efekty glissandowe, umieszczone pomiędzy formułami nadrzędnymi. Obie formuły, pojawiające się we wszystkich głosach w różnych odstępach czasowych oraz podlegające permanentnym transformacjom, nakładają się na siebie i krzyżują, co pozwala osiągnąć efekt migotliwej, „dynamicznej” tkanki klasterowej.

Następna sekcja aleatoryczna (numery 32–34) to pokaz wertykalnych wielodźwięków w głosach instrumentów dętych blaszanych oraz glissandowych efektów w smyczkach. Dynamiczna tkanka łączy w przebiegu głosy instrumentów dętych blaszanych (3 trąbki, 4 waltornie, 2 puzony) wzbogacone partiami perkusyjnymi (blocchi di legni, tom-toms a una pelle) o podobnym rysunku rytmicznym. Wzorem wcześniejszych sekcji, każdą z symultatywnie prowadzonych linii charakteryzuje następstwo zmiennych formuł dźwiękowo-rytmicznych oddzielanych pauzami. Także i teraz formuły te (zawierające od dwóch do sześciu składników) wyzyskują w głównej mierze interwały trytonu, nie rezygnując jednakże z odległości pozostałych (sekundy, tercje, kwarty czyste). Trwanie migotliwej tkanki brzmieniowej trzykrotnie przecinają „ataki” pionów akordowych.

Ostatnia sekcja aleatoryczna, prowadząca do kulminacji, zamyka się w numerach 36–42. Jej przebieg – wzorem sekcji poprzednich – inicjowany, przedzielany oraz zakończony został kilkoma wertykalnymi konstrukcjami wielodźwiękowymi. Istotną nowością względem całego orkiestrowego segmentu jest powierzenie „dynamicznej” płaszczyzny instrumentom perkusyjnym wyłącznie o nieokreślonej wysokości dźwięku (cassa rullante, gran cassa, blocchi di legni, tom-toms a una pelle).

Ekspresyjna kulminacja części pierwszej (numer 43) scala w przebiegu brzmienie pełnego masywu orkiestrowego. Poszczególne głosy instrumentalne trwającego ok. 12” tutti, wyzyskują wszystkie formuły dźwiękowo-rytmiczne zaistniałe we wcześniejszych odcinkach aleatorycznych segmentu.

Ostatni segment pierwszej części koncertu w całości wypełnia brzmienie musette, jedynie sporadycznie przerywane konstrukcjami pionowymi (w głównej mierze perkusji) w ekstremalnej dynamice *ffff*. Przebieg partii instrumentu solowego – co charakterystyczne dla Bogusławskiego – wykazuje związek substancjalny z linią oboju otwierającą dzieło. Analogicznie do obojowego pierwowzoru partia musette obfituje w kontrastujące sekwencje dźwiękowe, zarówno wirtuozowskie, wykonywane w dynamice *f–ff* (szybkie przebiegi całotonowe, formuły obfitujące w większe skoki interwałowe) jak i eksponujące liryczne oblicze instrumentu w dynamice *pp–mp* (pochody długo wybrzmiewających dźwięków, z incydentalnymi „zdobieniami” szybkich mikrokomórek). Nawiązanie do materiału brzmieniowego segmentu inicjalnego nadaje konstrukcji części pierwszej logikę łukową.

Część środkowa *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* stanowi zdecydowany kontrast – zarówno brzmieniowy, jak i wyrazowy – wzglę-

dem obu ogniów skrajnych. W części tej kompozytor zrezygnował z sekcji aleatorycznych (za wyjątkiem końcowej frazy solowego sopranu) na rzecz ścisłego, tradycyjnego zapisu metrycznego z podziałem na różnej długości takty. Ogniwo zamyka się w numerach 50–67.

Warstwę nadrzędną stanowi liryczny dialog dwóch solowych partii: oboju i sopranu (jest to brzmienie wykorzystane po raz pierwszy w dziele; partia sopranu obywają się bez słów). Dopelnieniem brzmienia jest płaszczyzna instrumentów smyczkowych (obecna wyłącznie w momentach „oddechu” pomiędzy solowymi frazami) oraz perkusyjnych (tremolo tam-tamu oraz sporadyczne „ataki” tom-toms, cassa rullante oraz gran cassa w ekstremalnej dynamice *ffff*).

Całe ogniwo charakteryzuje jasne brzmienie (osiągnięte dzięki wykorzystaniu wysokich rejestrów oraz brzmień flażoletowych w paśmie smyczków oraz rezygnacji z brzmienia kontrabasów), przejrzystość faktury i statyka przebiegu (dominacja długo wybrzmiewających dźwięków). Całość wykonywana jest w szmerowej dynamice (*pppp-p*), pozwalającej uwypuklić śpiewny liryzm głosu sopranowego oraz solowego oboju³¹.

W przebiegu obu partii solowych dominuje pierwiastek liryczny. Odznacza się dominacją długooddechowych fraz o łukowym rysunku, wypełnionych wolno wybrzmiewającymi dźwiękami. Na wyszczególnienie zasługuje ostatnia, rozbudowana fraza sopranowa (jedyna zapisana wartościami o przybliżonym czasie trwania). Pomimo rezygnacji z wirtuozowskich przebiegów, stawia ona przed wokalistką duże wyzwanie: stopień trudności dotyczy osiągnięcia i długiego wybrzmienia kulminacyjnego dźwięku a^2 w dynamice *p* schodzącej aż do granicy *pppp*.

Warstwa smyczków ograniczona została jedynie do czterech – stopniowo zredukowanych – konstrukcji flażoletowo-glissandowych. Każdą z wielodźwiękowych struktur charakteryzuje krystalizowanie się brzmienia poprzez stopniowe dobudowywanie oraz wygaszanie poszczególnych grup instrumentów.

³¹ Wszystkie wymienione elementy zastosowanej materii brzmieniowej wskazują wyraźne analogie ze środkowym ogniwem wczesnego dzieła Bogusławskiego: *Apokalypsis na głos recytujący, chór mieszany i zespół instrumentalny* z 1965 roku.

The image shows a page of a musical score, specifically measures 50 to 53. At the top left, the number '50' is enclosed in a box. The score is written for several instruments: Muesette Solo (oboe), Violini I and II (Violins), Violoncelli (Violas), and Violone (Cello/Double Bass). The Muesette part is marked 'Solo' and includes dynamic markings like 'pppp' and 'pp'. The string parts also feature dynamic markings such as 'pppp', 'pp', and 'p'. There are performance instructions like 'Lento' and 'solo' written above the staves. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves per instrument.

Przykład 11. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, ogniwo II (takty: 50–53)

Ostatnia część *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* stanowi ekspresyjną kulminację całości dzieła. Jest to także ogniwo o najbardziej ewidentnym charakterze wirtuozowskim. Analogicznie do części pierwszej, obok fragmentów zanotowanych w ścisłym porządku taktowym występują w nim sekcje aleatoryczne. W przebiegu całości wyraźnie wyodrębnić można dwa kontrastujące ze sobą segmenty: rozbudowany segment wirtuozowski (numery: 68–129) oraz kulminacyjny segment tutti (numery 130–174). Podział taki wynika ze sposobu, jakim zostały w niej przekształcone pomysły brzmieniowo-fakturalne występujące już w części pierwszej. O ile jednak zasadą kształtowania muzycznej przestrzeni ogniwa początkowego było nieustanne rozrywanie horyzontalnych linii brzmieniowych wertykalnymi „atakami” wielodźwiękowymi, o tyle w ogniwie obecnym pomysły (oraz ich przekształcenia) zamknięte zostały w osobnych – sukcesywnie po sobie następujących – segmentach. I tak, segment pierwszy wyzyskuje i rozbudowuje pomysł „dynamiczny”, natomiast segment końcowy – statyczne wielodźwiękowe struktury wertykalne.

W segmencie pierwszym pierwszoplanową rolę w rozdysponowaniu materiału brzmieniowego odgrywa czynnik wirtuozowski. W odróżnieniu od koncertu wcześniejszego, w którym kompozytor precyzyjnie rozplanował podział narracji na kadencje solisty oraz tutti orkiestrowe, w koncercie obecnie analizowanym dominuje (to kolejna analogia z wczesnymi dziełami orkiestrowymi, w szczególności *Intonazioni II*) zasada przenikania i nakładania na siebie rozwijanych i wygaszanych pasm o poligenicznym brzmieniu (zaledwie kilkakrotnie następuje wyraźna cezura pomiędzy odcinkami). Powstaje w ten sposób pulsująca tkanka, w obrębie której głosy solowe spełniają dwojaką funkcję: samodzielną lub podporządkowaną. W momentach samodzielnych soliści wiodą ze sobą dialog bądź też realizują solowy popis. Poprzez wyeksponowanie wirtuozowskich możliwości techniczno-brzmieniowych partie instrumentów solowych urastają w tego rodzaju fragmentach do rangi pierwszoplanowej; w pozostałych, liczniejszych odcinkach obie linie solowe wtapiają się w płaszczyznę orkiestry, stając się budulcem brzmieniowego masywu.

Segment pierwszy to dwa rozbudowane odcinki. Odcinek otwierający (68–102) buduje muzyczną narrację na kształt znaku crescendo. Substancja dźwiękowo-rytmiczna, będąca budulcem wszystkich poszczególnych partii instrumentalnych (zarówno orkiestrowych, jak i solowych), rozwijana jest z pojedynczego „nukleonu”. Jest nim charakterystyczna dla twórczości Bogusławskiego formuła (obecna szczególnie intensywnie w dziełach z lat 70.): długo wybrzmiewający dźwięk, poprzedzany oraz zakańczany kilkudziesięcioma szybkimi mikrokomórkami.

W przebiegu odcinka ów bazowy pomysł podlega procesom transformacyjnym dwojakiego rodzaju. Pierwszy z nich dotyczy stopniowego urozmaicenia i wydłużania fragmentów długiutowych. Linie złożone z następstw długich dźwięków ulegają stopniowemu zróżnicowaniu interwałowemu (początkowo nadrzędne są pochody sekundowe, potem pojawiają się także interwały większe, aż do septymy i nony) i prowadzone są w odmiennych kierunkach (ascendentalnie bądź descendentalnie, w postaci pochodu dźwięków lub też z charakterystycznym septymowym skokiem). Długiutowe sekwencje wzbogacane są dodatkowo kolorystycznymi efektami w postaci glissandowych wypełnień większych skoków interwałowych. Zabiegom przekształcania ulega także trzydziestodwójkowy człon „ozdobnikowy”. Z inicjalnej dwudźwiękowej mikrokomórki, poprzedzającej długie wybrzmienie, rozrasta się w rozległe frazy złożone z trzydziestodwójkowych sekwencji. Sekwencje te, grupowane najczęściej po sześć komponentów (oddzielanych krótkimi pauzami), cechuje nadrzędność kroku sekundowego.

Rysunek architektoniczny całego fragmentu nakreślony został w oparciu o grę kontrastów dwóch antytetycznych pomysłów brzmieniowych, wywiedzionych z formuły inicjalnej. W początkowej fazie (wypełnionej brzmieniem instrumentów dętych oraz solowego sopranu) zauważalna jest równowaga pomię-

dzy częstotliwością występowania transformacji obu formuł, swobodnie przepływających pomiędzy głosami. Takie wyzyskanie materiału pozwoliło na osiągnięcie efektu *quasi*-imitacyjnego nawarstwienia wewnątrz dynamicznie rozwijanej tkanki brzmieniowej. Od 84 numeru (w momencie wprowadzenia pierwszych głosów smyczkowych) wraz z sukcesywnym powiększaniem liczby głosów rośnie udział sekwencji „rozderganych” trzydziestodwojek. Początkowa predylekcja do swobodnej wymiany głosów w ramach tkanki brzmieniowej ustępuje miejsca tendencji do łączenia grup jednorodnych instrumentów w symultatywnie prowadzone płaszczyzny dźwiękowe, realizujące transformacje tożsamych formuł brzmieniowych.

Przykład 12. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, ogniwo III (takty: 91–93)

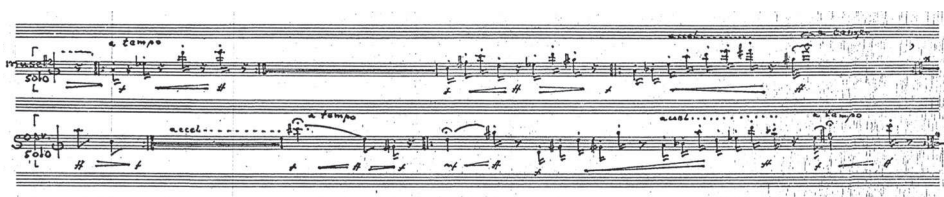
Odcinek drugi rozbudowanego segmentu – przygotowujący i wprowadzający ostateczne wyładowanie kulminacyjne w dziele – rozpoczyna się w numerze 103 i trwa do numeru 129. Złożony został z aleatorycznych sekcji, w fazie końcowej (kulminacyjnej) przedzielonych fragmentami orkiestrowego tutti. Przebieg fazy początkowej – zainicjowany przez realizującą wirtuozowską partię musette – kształtowany jest poprzez sukcesywne inicjowanie i wygaszanie linii brzmieniowych wykonywanych przez solowe instrumenty orkiestrowe (najpierw dęte, potem smyczkowe). Wszystkie głosy oparte zostały na tożsamym materiale dźwiękowo-rytmicznym, czerpiącym z obu nadrzędnych formuł. Jednakże w odróżnieniu od odcinka poprzedniego, w którym ich transformacje rozwijane

były najczęściej pasmowo, w odcinku obecnym we wszystkich głosach (również w partii musette) zaznacza się wyraźna tendencja do syntezy brzmieniowej, tj. do łączenia następstw dźwiękotowych z trzydziestodwójkowymi mikrokomórkami.

Od numeru 114, kiedy przebieg sekcji aleatorycznych zostaje zastąpiony rozbudowywanymi fragmentami ujętymi w ścisły porządek taktowy, następuje sukcesywne zagęszczanie spektrum brzmieniowego, prowadzące do osiągnięcia kulminacyjnego tutti. Miejsce samodzielnie prowadzonych pojedynczych linii instrumentów zastępują pasma jednorodnych grup instrumentalnych. W wykorzystywanym płaszczyznowo materiale dźwiękowo-rytmicznym wyodrębnić można następujące formuły:

- długo wytrzymywane dźwięki poprzedzane i wygaszane następstwami kilku- lub kilkunastu pojedynczych krótkich „ataków”, najczęściej izolowanych krótkimi pauzami. Charakterystyczna opozycja lirycznych (często wykonywanych na dynamicznym łuku) wybrzmień i uderzanych staccato bądź jeszcze dodatkowo akcentowanych pojedynczych wartości trzydziestodwójkowych,
- rozdysponowane w ścisłych ramach metrycznych sekwencje złożone z wycinków skali całotonowej i chromatycznej, powtarzane w zróżnicowanym porządku we wszystkich głosach w ramach jednorodnej grupy instrumentów (najczęściej w ścisłym porządku metrycznym).

Segment „dynamiczny” kończy – przygotowując jednocześnie następny, wzorem Lutosławskiego, w którego utworach technika ta nazwana „techniką przejścia” pełniła zasadniczą rolę³² – wirtuozowska (obfitująca w szybkie przebiegi dźwiękowe, efekty trylowe, sekwencje dźwięków rozstrzelonych w skrajnych rejestrach) partia musette solo. Ostatni segment wieńczący całość dzieła stanowi ekspresyjne przedłużenie kulminacyjnego wyładowania, osiągniętego w segmencie poprzednim. Jego przebieg w początkowej fazie (130–137) eksponuje bogactwo brzmieniowo-techniczne wirtuozowskiego dialogu obu partii solowych (sekcje aleatoryczne), jedynie sporadycznie przerywanego „atakami” pionów orkiestrowego tutti (analogia do początku koncertu).



Przykład 13. Edward Bogusławski, *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*, ogniwo III (fragment numeru 133)

³² J. Casken, *Przejście i transformacja w muzyce Witolda Lutosławskiego*, tłum. M. Dąbrowska, „Res Facta” 1982, nr 9, s. 141 i nn.

Druga faza (137–174) w głównej mierze powierzona została następstwom klasterowych konstrukcji wertykalnych (pełny wachlarz dźwięków skali dwunastotonowej w ekstremalnym w natężeniu dynamicznym). Zaskakujący efekt kolorystyczno-wyrazowy zastosował Bogusławski jako zwieńczenie całości dzieła: pomiędzy klasterowymi atakami wertykalnymi oraz ostatnim „uderzeniem” (*ffff*) umieścił czterotaktową sekwencję głosów solowych i smyczków w szmerowej dynamice *pppp–mp*. Na tle wybrzmiewającego współbrzmienia *des-es* (w różnych oktawach) sopran i obój wykonują trzykrotne powtórzenie dźwięku *des*: *des*¹–*des*²(sopran solo)–*des*³(obój). Takty te pełnią funkcję formuły *quasi-centralizującej*, jedynej w całym dziele.

Jak zostało wspomniane w dorobku Bogusławskiego istnieją dwie wersje *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*³³. Komponowanie dwóch lub więcej wersji utworu (co miało miejsce m.in. w przypadku *Sygnalów na zespół instrumentalny* czy *Concerto per oboe anche oboe d'amore...*), a także gruntowne przerabianie powstałej wcześniej kompozycji na nowy skład instrumentalny (np.: *Divertimento per 9 strumenti* i *Divertimento II na kwintet akordeonowy*) stanowi charakterystyczną cechę warsztatu kompozytorskiego EdwarDA Bogusławskiego. W przypadku *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* zastanawiać jednak może długi czas, w jakim powstawała ostateczna wersja kompozycji (lata 1976/1987). Prawdopodobnie twórca pracował nad przeróbką tego utworu z przerwami, wypełnionymi komponowaniem kolejnych utworów. W omawianym okresie dorobek Bogusławskiego powiększył się m.in. o kolejną formę koncertującą: *Musica concertante per saxophono alto e orchestra* (1979/1980). Materiał brzmieniowy tej kompozycji w znacznym stopniu pokrywa się z materiałem wykorzystanym w *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*. Dotyczy to głównie części drugiej oraz fragmentarycznie części trzeciej utworu.

Musica concertante per saxophono alto e orchestra (1979/1980)

Musica concertante per saxophono alto e orchestra, dedykowana Francisowi Daneelsowi, miała swoje prawykonanie 18 września 1983 roku w Berlinie. Dzieło prezentowali: David A. Pituch – saksofon oraz Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin pod dyktando Heinza Rögnera. Pierwsze wykonanie polskie (dokonane przez tych samych artystów) miało miejsce dwa dni później w Sali Koncertowej Filharmonii Narodowej podczas XXVI Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”. Nagranie tego koncertu utrwalone zostało w Kronice Dźwiękowej „Warszawskiej Jesieni” nr 3 (Polskie Nagrania Muza SX 2174).

³³ W domowym archiwum kompozytora znajduje się niepełny rękopis wersji pierwotnej, zawierający pełną część początkową oraz końcowe fragmenty części ostatniej.

W książce programowej warszawskiego festiwalu Bogusławski zamieścił krótką charakterystykę kompozycji: „*Musica concertante per saxophono alto e orchestra* powstała w 1980 roku. Jest ona niejako sumą doświadczeń w zakresie materiału dźwiękowego i problemów fakturalnych, które zapoczątkował *Koncert obojowy* z roku 1968. Mam tu na myśli zarówno swobodne operowanie dwunastodźwiękiem gamy chromatycznej o zróżnicowanych cechach strukturalnych, jak i swoistą technikę kadencyjną instrumentu solowego i orkiestry. *Musica concertante* ma budowę trzyczęściową. Całość rozpoczyna *Recitativo* eksponujące instrument solowy. Część drugą stanowi *Aria*, wreszcie część trzecia to rozbudowana *Cadenza* instrumentu solowego, a także poszczególnych grup instrumentalnych orkiestry”³⁴.

Pierwsza część *Muzyki koncertującej – Recitativo* (numery: 1–34) poświęcona jest w głównej mierze eksponowaniu brzmienia solowego saksofonu. „Udramatyzowana linia solisty”, jak ją określiła Anna Nowak³⁵, zapisana w większości w sposób swobodny, beztaktowy, jest od czasu do czasu „przecinana” akordami instrumentów smyczkowych o homogenicznym ciemnym kolorycie (wiolonczele i kontrabasy) oraz wzbogacana perkusyjnymi efektami kolorystycznymi (tremolo tam-tamu oraz pojedyncze uderzenia gongu i timpani). Zarówno tytuł, jak i sposób zagospodarowania materiału dźwiękowego tej części sugeruje, że można ją traktować jako nawiązanie do rodzaju *recitativo secco*. Zarazem stanowi ona kolejną realizację lubianego przez Bogusławskiego sposobu równoczesnego rozwijania muzycznej przestrzeni w płaszczyźnie horyzontalnej (nadrzędna partia saksofonowa) i wertykalnej (statyczne akordy smyczków). W I części *Musica concertante* funkcja generatora napięć dramaturgicznych przypada instrumentowi solowemu. Natomiast brzmienie smyczków zredukowane zostało do roli kolorystycznego tła. Świadczy o tym szmerowa dynamika (wahająca się w granicach *pppp–mp*, jedynie w kulminacji sięgająca *f*), a przede wszystkim jednorodna budowa pionów akordowych (w przeważającej mierze współbrzmienia akordów zwiększonych). Tak oszczędne brzmienie warstwy orkiestrowej pozwoliło w pełni wyeksponować skalę możliwości techniczno-kolorystycznych saksofonu.

Materiał brzmieniowo-rytmiczny solowej partii oraz sposób jego rozdysponowania w przebiegu części odznacza się cechami charakterystycznymi dla wielu kompozycji Bogusławskiego z lat 70. Z nich wymienić należy:

- wywodzenie linii dźwiękowych z zarodkowego pomysłu brzmieniowego – „nukleonu”, na który składają się: długo wybrzmiewający dźwięk oraz mikrokomórki „oplatające” (najczęściej w jednorodnym układzie rytmicznym dwóch składników trioli szesnastkowej z pauzą) oraz ich wirtuozowskie przekształcanie;

³⁴ E. Bogusławski, *Musica concertante per saxophono alto e orchestra*, [w:] *XXVI Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”*, Warszawa 1983, s. 105.

³⁵ Zob. A. Nowak, *Współczesny...*, s. 266.

- ograniczenie ambitusu „załążkowej” formuły brzmieniowej do półtonu: d–es, który w *Recitativo* pełnić będzie rolę punktu centralnego. W całym przebiegu półtony oraz całe tony będą wraz z trytonami oraz skokami septymowymi należeć do grupy interwałów nadrzędnych; z ich połączeń konstruowane będą większe sekwencje dźwiękowe;
- transformowanie obydwu komponentów „załążkowego” pomysłu brzmieniowego, uwzględniające kontrast sekwencji długo wybrzmiewających dźwięków (ukazujących liryczną stronę brzmienia saksofonu) oraz sekwencji triolowych mikrokomórek (eksponujących wirtuozowskie możliwości instrumentu);
- stosowanie – w głównej mierze we fragmentach o wzmożonym natężeniu ekspresji – zabiegu „rozstrzelenia” pojedynczych impulsów dźwiękowych w skrajnych rejestrach saksofonu, podkreślanych gwałtownymi wahaniami amplitudy dynamicznej, operowanie wielkointerwałowymi skokami przedzielanymi oscylacjami sekundowymi;
- wykorzystanie sonorystycznych efektów brzmieniowych (najczęściej w kulminacji) w postaci glissand oraz sekwencji trylowych.

RECITATIVO

Przykład 14. Edward Bogusławski, *Musica concertante per saxophono alto e orchestra*, *Recitativo*, fragment początkowy

Część druga kompozycji, tj. *Aria* – jak zaznacza Anna Nowak – eksponuje „kantylenową melodię saksofonu”³⁶. Materiał dźwiękowy w głównej mierze

³⁶ Zob. ibidem, s. 266.

zaczepnięty został z drugiego i trzeciego ogniwa II wersji *Concerto per oboe anche musette, soprano w orchestra*. Dotyczy to przede wszystkim planu orkiestrowego, natomiast partia instrumentu solowego – w niektórych fragmentach odpowiadająca partii solowego sopranu – skomponowana została na nowo. Na przestrzeni *Arii* warstwę orkiestrową wypełniają pasma o poligenicznym brzmieniu budowane w oparciu o zasadę przenikania i nakładania na siebie, fragmenty eksponujące klasterowe wielodźwięki (instrumenty dęte drewniane, smyczki – wiolonczele i kontrabasy oraz instrumenty perkusyjne), a także konstrukcje flażoletowe instrumentów smyczkowych.

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top right, there is a boxed number '1' above a 5/4 time signature and the word 'ARIA'. The score consists of multiple staves for various instruments. The first system shows woodwinds (flutes, oboes, clarinets, bassoon) and strings. The second system is marked with a boxed number '33' and a 6/4 time signature. It features a solo part for 'soprano' and 'b. con.' (bassoon), with 'violonchele' and 'contrabassi' also indicated. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Przykład 15. Edward Bogusławski, *Musica concertante...*, *Aria*, fragment początkowy

Zasadą konstrukcyjną trzeciej części *Muzyki koncertującej na saksofon altowy i orkiestrę* uczynił Bogusławski (w pewien sposób nawiązując do *Concerto per oboe anche oboe d'amore...*) – jak podkreśla Nowak – „wirtuozowskie przebiegi instrumentu solowego oraz poszczególnych grup instrumentalnych orkiestry”³⁷. Materiał brzmieniowy centralnej pod względem dramaturgicznym części łączy w sobie fragmenty zaczerpnięte z obu wersji *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* z fragmentami nowymi.

Partia solowego saksofonu osiąga w *Cadenzy* kulminacyjny poziom wirtuozowski. Eksponowana jest na całej przestrzeni zarówno w odsłonach solowych, na tle różnych zestawów dźwiękowo-kolorystycznych zmiennych pasm instrumentalnych, jak i wtopiona w maszynę poligeniczną tkanki orkiestrowego tutti.

CADENZA

Przykład 16. Edward Bogusławski, *Musica concertante...*, *Cadenza*, fragment początkowy

³⁷ Zob. ibidem, s. 267.

Segment początkowy (numery: 1–16) zawiera nowy materiał brzmieniowy. Budowany na wzór znaku crescendowego w całości wypełniony brzmieniem instrumentów orkiestrowych. Architektonika przebiegu kształtowana jest poprzez sukcesywne dobudowywanie i nawarstwianie kolejnych pasm brzmieniowych, prowadzące w kulminacji do osiągnięcia klasterowej wielodźwiękowej konstrukcji wertykalnej. Poszczególne pasma (zawsze tworzone z jednorodnych grup instrumentalnych) zapisane zostały w ramach sekcji aleatorycznych (czas trwania zanotowanych wartości rytmicznych ma charakter jedynie orientacyjny), o których wejściu decyduje ruch dyrygenta. Zawartość brzmieniowa każdego z pasm oparta została na zabiegach transformacyjnych formuł dźwiękowo-rytmicznych, charakterystycznych dla twórczości Bogusławskiego. Są to następujące formuły:

- długie wybrzmienie zakończone krótkim „atakem” osiągniętym wznoszącym skokiem (septymowych lub oktawowym),
- następstwa kilku długich wybrzmień zakończonych glissandowym efektem w kierunku wznoszącym, oddzielanych od siebie pauzami ósemkowymi oraz pojedynczymi ósemkowymi „impulsami”,
- wznoszące pochody wybranych wyimków skali całotonowej, przedzielanych glissandowymi efektami,
- sekwencje kilku lub kilkunastu mikrokomórek triolowych (dwie szesnastki rozpoczęte bądź zakończone pauzą), wyzyskujących w przebiegu głównie interwały nadrzędne (sekundy, trytony, septymy), osiąganego zarówno w kierunku wznoszącym jak i opadającym.

Segment drugi (najbardziej zróżnicowany) zawiera się w numerach: 17–39. Wypełniają go fragmenty zarówno porządkowane w tradycyjnych ramach metrycznych, jak i sekcje aleatoryczne. W kolejnych odcinkach wykorzystał Bogusławski orkiestrowy materiał brzmieniowy zarówno z I, jak i II wersji *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra*. Wirtuozowska linia brzmieniowa saksofonu solowego (eksponująca pełny wachlarz możliwości technicznych oraz odcieni kolorystycznych instrumentu) w całości zachowała swój niepowtarzalny charakter.

Omówione w artykule trzy formy koncertujące: *Concerto per oboe anche oboe d'amore, corno inglese, musette e orchestra* (1968), *Concerto per oboe anche musette, soprano e orchestra* (1975/1976) oraz *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979/1980), wpisują się w główny obszar poszukiwań twórczych Edwarda Bogusławskiego, przypadający na lata 60. i 70. Świadczy o tym zarówno zastosowanie ram architektonicznych (przesunięcie głównej akcji dramaturgicznej z części początkowej do środkowej lub ostatniej), jak i wykorzystanie muzycznej substancji (operowanie pełnym dwunastodźwiękiem chromatycznym z obecnymi formułami aleatorycznymi, efektami sonorystycznymi i tendencją do transformowania motywów załączkowych na całej przestrzeni dzieła). Kompozycje te – z racji swej specyfiki – charakteryzuje także zesta-

wianie kontrastujących planów kolorystycznych i brzmieniowych instrumentu solowego i zróżnicowanych grup instrumentów orkiestry. Partia instrumentu koncertującego nie zawsze pełni w nich rolę wiodącą. Często stanowić ma jeszcze jeden równorzędny głos spełniający zadanie wzbogacenia nasyconej tkanki dźwiękowej tutti orkiestrowego. Z jednej strony więc dzieła te przynoszą wyeksponowanie walorów techniczno-sonorystycznych instrumentu dominującego w kadencjach solowych realizowanych *ad libitum*, z drugiej zaś dają możliwość delektowania się zmiennością barwową płaszczyzn dźwiękowych o jednolitej bądź zróżnicowanej strukturze dźwiękowo-rytmicznej realizowanych przez różne grupy instrumentów.

Abstract

Orchestra works with solo and concert instruments of Edward Boguslawski created between 1968–1980

This paper presents orchestra works with solo and concert instruments of Edward Boguslawski that were created between 1968–1980. The general term “concert forms” used in relation to Boguslawski’s works, intended for one or more solo instruments, most accurately shows their variety. The basic question one should pay attention to is the relationship between the solo instrument and the orchestra. In Boguslawski’s music this relationship usually departs from the classical pattern of solistic leading role towards the close fusion of the solo part and the orchestra according to various assumptions which lie within the variety of the definition of “concerting”. The sign of equality put between the composer’s attention to technical-sonoristic value of the solo instrument and the precision in constructing orchestra sound planes, fully shows his mastery of instrumentation techniques. And although concert instrument, because of its specific role, becomes a leading instrument in the course of the musical narration, many times the creator blends the sound of the orchestra in polygenic tissue making it the most important.

Three works of Boguslawski are analyzed in the paper: *Concerto per oboe oboe d’amore anche, corno inglese, musette e orchestra* (1968), *Concerto per oboe musette anche, an orchestra soprano* (1975/1976), and *Musica concertante per saxofono alto e orchestra* (1979/1980). These works, despite the differences in the architectural framework are all connected by musical substance and interior development based on the assumption sonorism, aleatory and dodecaphonic organizing, maintaining the dominant role of the traditional idea of concerting.