

Zbigniew Koźlik

Środki wyrazu a problemy wykonawcze w twórczości akordeonowej Zbigniewa Bargielskiego

Wstęp

Przedmiotem niniejszego artykułu są zagadnienia ekspresji w twórczości akordeonowej Zbigniewa Bargielskiego i związane z tym problemy wykonawcze. Materiały czerpałem z bezpośrednich kontaktów z kompozytorem datujących się od roku 1982 (rozmowy, bogata korespondencja, wspólne próby poprzedzające wykonania i nagrania poszczególnych utworów) a także z opracowań wydawniczych, które miałem zaszczyt przygotować.

Tytuły polskie i niemieckie utworów pochodzą od kompozytora.

1. Rys historyczny literatury akordeonowej

Rok 1955 zwykło się uważać za początek ewolucji polskiej literatury akordeonowej, bowiem w tym właśnie roku Czesław Grudziński skomponował *Sonatinę na akordeon solo*.

Ponad sto lat wcześniej, w 1855 roku Hector Berlioz w swoim *Traité d'instrumentation et d'orchestration modernes* op. 10 (Paryż 1844) w rozdziale *Nowe instrumenty* zawarł pochlebną charakterystykę akordeonu¹.

W drugiej połowie XIX wieku concertina - angielska paralela akordeonu pozyskała sporą literaturę solową i kameralną w postaci dzieł Bernharda Molique'a, George'a Mac Farrena, Edouarda Silasa, Giulio Regondiego i innych kompozytorów. Piotr Czajkowski w trzeciej części *Suity orkiestrowej C-dur Nr 2 op. 53* użył symultanicznie czterech akordeonów.

W Polsce zaś, a wcześniej w Królestwie Kongresowym akordeon był instrumentem służącym do muzykowania typowo użytkowego zarówno na wsi jak i w mieście aż do 1945 roku, kiedy stał się instrumentem dydaktycznym w szkolnictwie muzycznym stopnia podstawowego.

Niestety, na kolejny poważny utwór akordeonowy trzeba było czekać do lat sześćdziesiątych. W 1961 roku Adam Mitscha skomponował *Suitę na akordeon*. Rok 1963 stanowi początek akordeonowej działalności kompozytorskiej Bronisława Kazimierza Przybylskiego, która trwa do chwili obecnej. Dekada lat

¹ Nazwa patentowa autorstwa Cyrilla Demiana i synów Carla i Guido z 6 maja 1829 roku brzmi „accordion”.

siedemdziesiątych to eksplozja talentu Andrzeja Krzanowskiego. Obaj kompozytorzy stają się w tym czasie swoistą lokomotywą literatury akordeonowej. Wkrótce dołączają do nich Bogdan Dowłasz i Krzysztof Olczak.

Lata osiemdziesiąte przynoszą zdecydowane urozmaicenie krajobrazu muzyki akordeonowej. Jest to okres zainteresowania instrumentem kompozytorów spoza środowiska akordeonowego i co najważniejsze - dekada rozkwitu literatury kameralnej dla zespołów akordeonowych niehomogenicznych. Zjawisko to ilustruje poniższa tabela.

	1970	1980	1990
Akordeon solo	23	70	145
Kameralne	4	30	137
Koncerty	1	6	16
Akordeon jako instrument koncertowy	0	10	23
Razem	28	116	321

Należy zwrócić uwagę na to, że od 1980 r. powstało więcej dzieł muzyki kameralnej niż na akordeon solo i proporcja ta wynosi 107:75. Chciałbym zaznaczyć, że powstałe do 1980 r. kameralia dotyczą zespołów złożonych wyłącznie z akordeonów. Pojedyncze utwory Penherskiego, Krzanowskiego, czy Dobrowolskiego (1977) stanowią znakomity wyjątek.

Trzeba również dodać i to, że około 30 % utworów solowych to literatura dydaktyczna, która w kameralistyce praktycznie nie występuje. Ogółem liczba kompozytorów piszących w Polsce na akordeon obejmuje obecnie ponad siedemdziesiąt nazwisk.

W dorobku twórczym Zbigniewa Bargielskiego niemałą część stanowią utwory akordeonowe, zapoczątkowane kompozycją „*Ptak ze snu*” na akordeon i perkusję (1980). Akordeonistka światowa pozyskała w Bargielskim kompozytora wybitnego, twórcę autentycznie zafascynowanego instrumentem, którego nazwisko nobilituje każdego wykonawcę na największych estradach w każdym kraju.

2. Nota biograficzna Zbigniewa Bargielskiego

Zbigniew Bargielski urodził się 21 stycznia 1937 roku w Łomży. Naukę w zakresie niższej szkoły muzycznej odbywał w Lublinie. W latach 1954-1957 studiował prawo na Uniwersytecie im. Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Następnie studiował kompozycję w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie u Tadeusza Szeligowskiego (1958-1962), a po jego śmierci w PWSM w Katowicach pod kierunkiem Bolesława Szabelskiego, gdzie uzyskał dyplom z kompozycji w 1964 roku.

Studia uzupełniające odbył w Paryżu u Nadii Boulanger (1966-1967) i w Hochschule für Musik w Grazu (1972). Był też stypendystą Deutscher Akademischer Austauschdienst (1986).

Zbigniew Bargielski zajmował się również publicystyką muzyczną, pisząc m.in. do „Kuriera Polskiego” w latach 1974-1975. Był też w latach 1967-1970 prezesem Koła Młodych Związku Kompozytorów Polskich.

Pokaźny dorobek twórczy Zbigniewa Bargielskiego obejmuje monumentalne dzieła orkiestrowe, oratoryjne, koncerty instrumentalne, kompozycje wokalne, wokально-instrumentalne, liczne utwory sceniczne, opery (do librett własnych) i dzieła instrumentalne, w tym kameralne z udziałem akordeonu i na akordeon solo.

Zbigniew Bargielski uzyskał wiele nagród i wyróżnień na krajowych i międzynarodowych konkursach kompozytorskich, m.in.:

- I nagrodę na Konkursie Młodych Związku Kompozytorów Polskich (1965)
- II nagrodę na Konkursie Kompozytorskim im. Artura Malawskiego w Krakowie (1976)
- Wyróżnienie na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów UNESCO w Paryżu (1981).

Wykonania utworów Bargielskiego miały miejsce w Europie, Stanach Zjednoczonych, Ameryce Południowej, Australii i Japonii, m.in. na festiwalach muzyki współczesnej: Warszawska Jesień, Steirischer Herbst, Festival de Paris, SIMC-Festiwal Encontros Gulbenkian, Helsinki Festival, Muzicki Biennale Zagreb, Światowe Dni Muzyki, Leningradzka Wiosna.

Utwory Zbigniewa Bargielskiego są zarejestrowane studyjnie i na płytach. Znaczna ich część została wydana drukiem za granicą.

Od 1976 roku Zbigniew Bargielski przebywa w Austrii, gdzie również prowadzi działalność pedagogiczną.

3. Akordeon - instrumentalny kameleon

Kilka lat temu Zbigniew Bargielski poprosił mnie o zdefiniowanie akordeonu jako instrumentu: z czym kojarzy się akordeon przeciętnemu odbiorcy muzyki artystycznej? Funkcjonują obiegowe zakodowane pojęcia odnoszone do skrzypiec, które śpiewają, organy przywodzą na myśl brzmienie spizowe w kościele, na fortepianie można zagrać wszystko, choćby na cztery ręce - również partyturę orkiestrową. A jaki jest akordeon? Nie wyeksploatowany pokład barw, jakby organy, dęty, może śpiewać prawie jak skrzypce i w ogóle upodabniać się do każdego instrumentu - zwłaszcza w kameralistyce może być wszystkim. Dużo określeń, ale brak jednego trafiającego w samo sedno. „Właśnie dlatego, że akordeon jest jak kameleon” - stwierdził Bargielski.

Jedynym trafnym określeniem! Istota dźwięku akordeonu polega przecież na tym, że może podlegać ciągłym zmianom w zakresie barwy, dynamiki, artykulacji praktycznie bez ograniczeń. Dla Bargielskiego jest to zaleta i inspiracja twórcza, której imperatyw każe mu komponować na ten instrument od piętnastu lat bez przerwy.

Twórczość akordeonowa nie tylko że nie jest marginesem zainteresowań kompozytora, ale stanowi pokaźny dorobek zwłaszcza w grupie dzieł kameralnych i ostatnio orkiestrowych. Wydaje się mi się niezwykle przystający ów rozmięgotany surrealistyczny świat dźwięków Bargielskiego do akordeonowego kameleona. Ten związek dobrze wróży na przyszłość: literatura światowa wzbogaci się o kolejne dzieła akordeonowe Zbigniewa Bargielskiego.

Kompozytor nie definiuje jednoznacznie, czym w jego twórczości jest akordeon. Przeciwnie - instrument ten przyjmuje różnorodne postaci i funkcje. W „*Ptaku ze snu*” stanowi idealny współkomponent z bogato użytą perkusją, czy to na zasadzie spajania brzmień, czy też jako ostry kontrast. W „*Czarnym lustrze*” dźwiga funkcję kolorowego tła - rodzaju akompaniamentu dla gitary z silnie uwypuklonymi różnicami w charakterze obu instrumentów. W „*Labiryntach*” akordeon współgra z wiolonczelą stając się jakby kilkoma wiolonczelami jednocześnie. W „*Ogrodzie namiętności*” spaja saksofon, klarnety, perkusję i głos jak swoista orkiestra. W ostatnio skomponowanym *Koncerte potrójnym na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną* „*Trigonalia*” akordeon potraktowany jest nie tylko solistycznie, ale także jako pomost między orkiestrą a pozostałymi solistami dopełniając waloru jej brzmienia, z czego słuchacz często nawet nie zdaje sobie sprawy. W „*Zatopionym płomieniu*” zaś jest pełnoprawnym partnerem skrzypiec i wiolonczeli. Stopliwość barw skrzypiec i wiolonczeli - instrumentów symbolizujących klasyczny ideał dźwięku - w ujęciu akordeonowym daje rezultat niecodzienny.

Idea Bargielskiego jest niewyczerpalna, bowiem jej sedno tkwi w filozoficznym pojęciu akordeonu jako „instrumentalnego kameleona”. Jako kompozytor „nie skażony” umiejętnością gry na akordeonie, korzysta z niego z beztrudną wręcz swobodą. W procesie komponowania unika wyrafinowania inspirowanego specyfiką wykonawstwa instrumentalnego, które mogłoby go krępować. Bargielski wkalkulował tę „niewiedzę” w tworzenie bez ograniczeń. Takie podejście żąda kompromisu później. Kompozytor chętnie poddaje się sugestiom instrumentalistów, zwłaszcza gdy towarzyszy temu demonstracja wykonawcza. Akceptuje rozwiązania słuszne nawet, jeśli znajdują się w opozycji do pierwotnych założeń. Równie chętnie pozostawia pewien margines swobody wykonawcom wrażliwym, poszukującym. Wydaje mi się, że jest to ten moment, kiedy Bargielski chłonie praktyczną wiedzę o instrumencie. Jest to proces bardzo twórczy i inspirujący również dla samego wykonawcy.

Problemy wykonawcze utworów Bargielskiego rodzą się z nieznaności alfabetu dźwiękowego, organizacji formy i kształtu faktury, jakim posługuje się

kompozytor. Bargielski chętnie gra klasterem bogato fluktuującym barwą, rytmem, rozpiętością, rejestrem, wreszcie wibratem, tremolandem miechowym, subtelnym walorem dynamiki, stosuje szum powietrza miecha.

Z tego punktu widzenia kompozytor pisze utwory o dużym stopniu trudności wykonawczej, wręcz wirtuozowskie, ale jest to wirtuozeria daleka pojęciu efektu dla efektu. Trzeba podkreślić, że specyfika i tajniki instrumentalno-techniczne nie mają wpływu bezpośredniego na realizację twórczą.

Kompozycje akordeonowe mogą stwarzać akordeoniście poważne trudności już w fazie odczytywania tekstu. Bargielski zapisuje partyturę przy pomocy symboli i znaków współcześnie już klasycznych. Nie stroni od grafiki niekiedy autorskiej. W takich przypadkach zwykle umieszcza tablicę objaśniającą nie pozostawiając wątpliwości wykonawcy. Myślę, że trudność realizacji współczesnej (nowoczesnej) partytury dotyczy instrumentalistów różnych specjalności, a zwłaszcza akordeonistów. Przed rokiem 1980 nie mieliśmy zbyt wielu okazji zetknięcia się z nowymi problemami od strony praktyczno-wykonawczej. Trzeba pamiętać, że zarówno Bronisław K. Przybylski jak i Andrzej Krzanowski jako komponujący akordeoniści niejako siłą rzeczy naznaczali swe dzieła piętnem akordeonizmu.

Lata osiemdziesiąte przyniosły twórczość takich kompozytorów jak: Edward Bogusławski, Stanisław Moryto, Piotr Moss, Bogusław Schaeffer, Zbigniew Wiszniewski czy Zbigniew Bargielski - nieskrępowanych kompleksami akordeonowymi. Twórczość Bogdana Dowlasza i Krzysztofa Olczaka - kompozytorów-akordeonistów stanowi w tym kontekście podejście instrumentu bliższe Przybylskiemu i Krzanowskiemu.

Jakie będą losy twórczości akordeonowej Zbigniewa Bargielskiego, trudno dziś z całą pewnością przewidzieć. Kompozytor pozyskał do tej pory kilka wydawnictw mających istotne znaczenie na rynku muzycznym także poza Europą. Wydaje się, że chętniej publikowane są utwory łatwiejsze, skierowane do ucznia. Jest to zrozumiałe ze względu na koniunkturę. Ostatnio jednak wydano kilka dzieł „poważniejszych”.

Analizując programy koncertów, repertuary konkursów - również w dziedzinie kameralistyki - można odnieść wrażenie, że od pewnego czasu młodzi wirtuozi akordeonu częściej sięgają po twórczość Bargielskiego. Niektórzy pokonują problemy wykonawcze i doznają satysfakcji z obcowania z niezwykłym zjawiskiem, jakim jest muzyka Zbigniewa Bargielskiego.

4. Faktura

Faktura kompozycji Zbigniewa Bargielskiego należy do bardziej osobliwych i indywidualnych zjawisk w muzyce ostatnich kilkudziesięciu lat. Kompozytor pozostaje jej wierny w zasadzie od początku lat siedemdziesiątych, kiedy podjął próbę skodyfikowania własnego języka dźwiękowego.

Z unikatowością faktury mamy do czynienia od pierwszego utworu akordeonowego „*Ptak ze snu*” (1980) aż po ostatni *Koncert potrójny „Trigonalia” na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną* (1994). Wyjątkiem są *Polskie suity na akordeon solo*, oparte na tematach ludowych stylistycznie oscylujące na przecięciu twórczości Bartoka i wczesnego Lutosławskiego ora *Aria z kupлетem na dwa akordeony* i *Wariacje graceńskie na orkiestrę akordeonową*, będące rodzajem klasycyzującego pastiszu inspirowane tematem Haendla.

Bargielski w zasadzie unika nut o wartości średniej i długiej na rzecz krótkich, dość krótkich i bardzo krótkich aż po wyrafinowane staccato czy wręcz urywane spiccato. Jego konstrukcje fakturalne zmierzają do oddania za pomocą dźwięku muzycznego bogactwa świata odgłosów ptasich. Przebiegi kilku, kilkunastu nut, czy np. tryle, splecionych łukiem służą wyrażaniu ekspresji ptasich śpiewów. Ilustrują pewien stan rozproszenia, rozmigotania, „rozpylenia ornitologicznego”, czyli ulotności i zwiewności. W ten sposób Bargielski odszedł konsekwentnie od tradycyjnego pojęcia motywu i w rezultacie - od pracy motywicznej w kierunku pojedynczej nuty - rodzaju odgłosu przyrody ożywionej lub dość krótkiej struktury kilku nut) np. dwóch, trzech) zwykle poprzedzonej (przedzielonej) pauzą niewymierną lub - jak ostatnio - częściej naturalnym oddechem bez zanotowanej pauzy.

Problem wykonawczy w odniesieniu do faktury zawiera się w odpowiedzi na pytanie o dobór środków technicznych i estetycznych w „obróbce” tej nietypowej materii dźwiękowej. Z perspektywy kilkunastu lat obcowania z prawie wszystkimi kompozycjami akordeonowymi Bargielskiego mogę stwierdzić², że powodzenie wykonawcze tkwi przede wszystkim w dbałości o lekkość, zwiewność i polot wszędzie tam, gdzie występuje agogika umiarkowana i żywa. Służy temu lekkość artykulacyjna staccato- non legato, łagodne wejście na grupę i delikatne odciążenie grupy przy zejściu. Lekkość ta ma swe źródło również, jak myślę, w swobodzie i łatwości, z jaką Bargielski komponuje dzieła solowe, kameralne czy orkiestrowe na rozmaite składy instrumentalne.

Wypracowanie estetyki odtwórczej wymaga wielu metod i czasu. Trzeba zaznaczyć, że nie ma jednego - uniwersalnego środka w potraktowaniu faktury u Bargielskiego. Zarówno efekt aleatoryczny, dobór instrumentarium, wybór temp, brzmienie, wreszcie idea muzyczna będą determinować adekwatne rozwiązania techniczne, ale i w równym stopniu estetyczne. Bogactwo możliwości ukształtowania dźwięku akordeonu nasuwa porównanie z obróbką szlifierską, ponieważ właściwy kształt osiąga się na zakończenie procesu prób, a może nawet dopiero po wykonaniu premierowym. Ponieważ - jak stwierdził sam kompozytor - akordeon jest w jego pojęciu „instrumentem-kameleonem”, właśnie akordeonista wyposażony jest w środki pozwalające na realizację

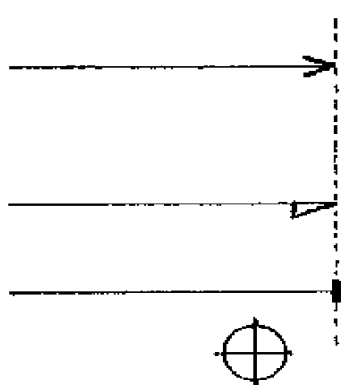
² Z wyjątkiem utworów, w których akordeon został użyty jako instrument orkiestrowy.

szeroko pojętej korespondencji waloru muzycznego wszędzie tam, gdzie wskazuje na to faktura.

5. Aleatoryzm kontrolowany

Aleatoryzm Bargielskiego dialektycznie związany jest z fakturą. Za pomocą przypadku zachodzącego horyzontalnie i wertykalnie niekiedy pomiędzy kilkunastoma instrumentami - również w dziełach orkiestrowych, np. w „*Trigonaljach*”, ale także w duetach, np. w „*Rozmowie z cieniem*” - kompozytor w sposób mistrzowski uzyskuje pożądany efekt faktury rozmigotanej o kształcie niemożliwym całkowicie do przewidzenia. Owo rozbłyskiwanie - z każdym wykonaniem nieco inne - jest szczególnie fascynujące dla wykonawców. Wykonania koncertowe absolutnie to potwierdziły. Rejestracje natomiast są jakby zastygłym odbiciem, ale niestety, tylko jednym z wielu możliwych. Takie są realia nagrań fonograficznych. Nagrania tych samych kompozycji dokonane po latach potwierdziły także i to spostrzeżenie.

Sądzę, że właśnie aleatoryka Bargielskiego decyduje w pewnej mierze o żywotności i świeżości materii dźwiękowej. Kompozytor precyzyjnie reżyseruje grę przypadkiem wyraźnie rozdzielając do jej przeprowadzenia kompetencje poszczególnych instrumentów:



Wykonywać nuty w ramach do całkowitego ich zagrania – na znak dyrygenta dograć wszystkie nuty umieszczone w ramce do końca a następnie przerwać.

Przerwać wykonywanie nut umieszczonych w ramce ale po dograniu frazy (grupy nut).

Natychmiastowe przerwanie gry na znak.

Przesunięcie funkcji instrumentów wiodących na partie podlegające, określone schematem graficznym, powodują, że rozświetlona tkanina dźwięków niespodziewanie staje się tłem dla nowych zdarzeń muzycznych. Bargielski konstruuje w ten sposób faktury bogato fluktuujące i wzajemnie totalnie przenikające się.

Bargielski zakreśla niekiedy szerokie ramy czasowe przeprowadzeń aleatorycznych. W „*Trigonaljach*” sekcja partii akordeonu trwająca ponad 30

sekund podlega co najmniej dwukrotnej repetytywności. Łuk aleatoryczny w „*Rozmowie z cieniem*” przebiega ponad dwie minuty i pozbawiony jest tzw. „międzyczasów”. Pomimo tego, zawsze ta aleatoryczna kulminacja jest wykonawczo udana. To dowód spójności tkanki dźwiękowej i perfekcyjnie użytej aleatorycznej techniki komponowania Bargielskiego.

Nie pamiętam, abym zmuszony był ingerować w wyznaczone przez kompozytora proporcje wertykalne zachodzące pomiędzy poszczególnymi instrumentami. Natomiast wyważenie proporcji w horyzoncie partii wiodącej jest prawdziwym wyzwaniem dla każdego wrażliwego na formę artysty. Na tym właśnie polega istota gry aleatorycznej, której podlega instrumentalista prowadzący sekcję - dany jest mu od kompozytora dar ingerencji formalnej ! W dziełach akordeonowych często właśnie akordeoniście przypisana jest rola nadrzędna wobec pozostałych instrumentalistów. Dlatego też polega ona na kompleksowym przeprowadzeniu ekspresyjnego przebiegu formy. Wskazania cyfrowe dotyczące powtarzanych sekcji można traktować w sposób przybliżony, niekiedy dodając lub rezygnując z danej repetycji, zależnie od rozwoju sytuacji muzycznej. Ingerencja taka musi być przewidziana dla każdego wykonania estradowego. Staje się ona jeszcze jednym środkiem interpretacyjnym dla realizacji wyrazu formalnego dzieła.

6. Pauza jako element rytmiczny

Pauza u Bargielskiego nie jest czynnikiem izolującym poszczególne struktury dźwiękowe, a przeciwnie, jest czynnikiem narracyjnym, jest ich naturalnym oddechem, tyle że następującym pospiesznie. Pauzę kompozytor traktuje równorzędnie z dźwiękiem lub grupą dźwięków. Bargielski stosuje dziesiątki, setki pauz nieregularnych, o długości analogicznej do czasu trwania struktury ją poprzedzającej. Naturalnie oddech-pauza powinna być nieco krótsza od wypowiedzi dźwiękowej. Tak pojęta pauza de facto przestaje nią być, ponieważ sprawia, że mamy do czynienia z rozświetloną ażurową fakturą. Pauza wnosi ekspresję rozbłyskującą i prześwietlającą dla zdarzeń równoległych również posiłkowanych taką samą pauzą. Podobnie - myślę - zapominamy, że mowie ludzkiej towarzyszą również pauzy, choćby pomiędzy poszczególnymi słowami. W „*Ptaku ze snu*” Bargielski poszedł dalej i przedzielił pauzami jakby poszczególne litery egzemplifikując pojedyncze nuty. Ale idiom ptasiej mowy chyba na to pozwala ?

Jednakże w niektórych partyturach powstałych po 1984 roku w miejscach pauz wyrażanych dotąd symbolem graficznym jako ukośna kreska pojedyncza, podwójna lub potrójna, pojawiają się pauzy ósemkowe, szesnastkowe a nawet trzydziestodwójkowe. W rezultacie powstała konieczność precyzyjnego zapisu rytmicznego i w ostatecznej konsekwencji tradycyjnego taktu. Z taką sytuacją

mamy do czynienia w „*Czarnym lustrze*” na akordeon i gitarę, w „*Labiryncie*” na akordeon i wiolonczelę, a także w „*Ogrodzie namiętności*” na głos saksofon, klarnety, perkusję i akordeon. W przypadku „*Ogrodu namiętności*” inspiracja hoketowa pozwoliła jednak na dodatkowe użycie pauz w rozmaitych nieregularnych miejscach grup rytmicznych.

Generalnie nie oznacza to, że kompozytor oszedł od swego „tradycyjnego” zapisu aleatorycznego, a zaledwie „chwilową” uległość kompozytora wobec wykonawców silnie przywiązanych do notacji klasycznej. Niestety, w ten sposób skępował własną naturalną postawę i przy okazji także wypowiedź instrumentalną. Przesuwa bowiem punkt ciężkości z afirmatywności i niepowtarzalności ku precyzyjnie wyćwiczonemu odtwarzaniu partytury - dodajmy - zawsze jednakowo odwzorowywalnej. Po kilku doświadczeniach Bargielski powrócił do swego wcześniejszego zapisu aleatorycznej pauzy.

W ostatnim utworze akordeonowym „*Trigonalia*” (1994) umieszcza pauzy na początku sekcji jakby dla przypomnienia, natomiast generalnie miejsca między grupami nut traktuje jako niepisaną pauzę nawiązując tym samym do notacji użytej w „*Rozmowie z cieniem*” w 1982 roku.

7. System centrowy

„System centrowy”, czy inaczej „system struktur centrowych” jest w pełni autorską teorią Zbigniewa Bargielskiego porządkującą język dźwiękowy. Kompozytor pozostaje mu wierny od początku lat siedemdziesiątych, kiedy użył go po raz pierwszy w utworach „*Różany ogród*” (1971) i „*Ein Zimmer*” (1972). Wszystkie kompozycje akordeonowe z wyjątkiem *Suit polskich, Wariacji graceńskich* i *Arii z kupletem* powstały w oparciu o system centrowy.

Polega on na częstszym powtarzaniu wybranego dźwięku, grupy dźwięków, np. danego interwału lub rozłożonego akordu tak, by stał się wyczuwalnym w percepcji rodzajem centrum dźwiękowego. Ów wyróżniony dźwięk - niejako ważniejszy od pozostałych - ma pomóc odbiorcy w śledzeniu kompozycji i ułatwić w rezultacie kontakt z dziełem muzycznym.

System centrowy, jako metoda komponowania powstał z opozycji Bargielskiego do „panującej” w Europie dodekafonii (od lat pięćdziesiątych, a w Polsce nieco później, w zasadzie w ciągu dekady lat sześćdziesiątych). Ten dość swobodny sposób organizacji dźwięków pozwolił Bargielskiemu na odrzucenie sztywnego gorsetu serii dodekafonicznej, której nota bene nigdy nie stosował w swojej twórczości. Zarówno dodekafonia jak i serializm pozostały Bargielskiemu obce.

Z perspektywy ponad dwudziestu lat trzeba stwierdzić, że teoria centrowa okazała się w praktyce metodą uniwersalną, pojemną, ciągle

niewyeksplotowaną, poddającą się różnym zabiegom warsztatowym i stylistycznym, a zarazem niekłępiącą inwencji twórczej. Najlepszym tego przykładem jest *Koncert potrójny „Trigonalia”*, ostatnie dzieło akordeonowe Zbigniewa Bargielskiego.

8. Paleta akordeonowych środków wyrazu

Środki techniczne	Sposób użycia, Wskazówki wykonawcze	Przykłady
1. Mobilność barw	Wykonać możliwie szybko	„Rozmowa z cieniem”, „Egad”
2. Mobilność barw rozszerzonych	Eksponować polimetrycznie	„Trigonalia”
3. Bellows shake	Dostosować agogikę do innych instrumentów	„Ptak ze snu” - reco-reco i tom-tom
4. Bellows shake	Charakter i agogika zgodne z wykonaniem gitarowym i marimbowym	„Czarne lustro”, „Trigonalia”
5. Bellows shake	Charakter improwizacyjny	„Zatopiony płomień”, „Trigonalia”
6. Bellows shake	Wykonać możliwie szybko efekt kulminacyjny	„Egad”, „Malowane chmury”
7. Bellows shake	Wykonać z pulsem tanecznym	Trzy polskie suity
8. Operowanie klasterem	Klaster jako konsekwencja aleatorycznego rozwoju formalnego	„Ptak ze snu”
9. Operowanie klasterem	Charakter improwizacyjny	„Malowane chmury”, „Trigonalia”
10. Operowanie klasterem	Charakter metryczny	„Ptak ze snu”, „Trigonalia”
11. Wibrato	Nastrój kontemplacyjny, charakter dostosować do wibrata wibrafonu	„Ptak ze snu”
12. Wibrato	Budowanie kulminacji przez zwiększanie intensywności, dynamiki i agogiki wibrata	„Czarne lustro”
13. Registracja adekwatna	Poszukiwać barw korespondujących z instrumentami	„Trigonalia” – z wibrafonem, „Ptak ze snu” – z gongiem, reco-reco, tubi di bambu, „Zatopiony płomień” - ze skrzypcami i wiolonczelą
14. Skrajność rejestrów	Można użyć registracji transponującej w dół i w górę, by wypuklić ambitus	„Ptak ze snu”
15. Paralelizm brzmień elektronicznych	Można użyć registracji pojedynczych chórów, rezygnować ze wielokrotności oktafów i unison, unikać tradycyjnego frazowania	„Zatopiony płomień” „Trigonalia” „Ptak ze snu”
16. Szum powietrza miecha	Efekt dźwiękonaśladowczy, np. westchnienie, posapywanie	„Ogród namiętności” „Hipopotamy”
17. Przestrzenność brzmienia	Wykonawcy na estradzie maksymalnie oddaleni od siebie	„Rozmowa s cieniem”

9. Pierwiastek pianistyczny w kształtowaniu partii akordeonowej

Zbigniew Bargielski jest sprawnym pianistą. Sporadycznie daje tego wyraz jako wykonawca własnych kompozycji i jako improwizator. Grę Bargielskiego cechuje rys wirtuozowski. Ze swobodą operuje na całej klawiaturze. Stosuje nietypowe asymetryczne przeplatanie rąk, łamaną akordykę, szybkie tremolanda i wiele innych. We wcześniejszej twórczości kompozytora niektóre te elementy odnajdziemy w partiach (głosach) fortepianu.

Pierwiastek pianistyczny uzewnętrznił się po raz pierwszy w jego twórczości akordeonowej w kompozycji solowej „*Malowane chmury*”. Przez szereg lat, a i dziś jeszcze, utwór ten stanowi rodzaj tabu dla akordeonistów. Myślę, że poza skomplikowaną konstrukcją formalną, barierą dla wykonawców tego dzieła jest problem techniczny. Chciałbym skoncentrować się na tych elementach, w których kompozytor stosuje naprzemiennie przebiegi gamowe i pasażowe w partiach obu rąk, przywodzące na myśl technikę fortepianową.

Bargielski w rzeczywistości świadomie dąży do uzyskania efektu niepianistycznej spójności, a przeciwnie – do rozszczepienia wynikającego w pierwszym rzędzie z różnicy barw obu manualów. Dodatkowo istota konstrukcji akordeonu stanowi o dychotomii dźwięków. Z konstrukcji (obecność miecha) wynika rozdział fizyczny manualów strony prawej i strony lewej oraz zróżnicowanie akustyczne pomiędzy stronami zależne od położenia miecha („wędrujący” dźwięk strony lewej). Bargielski pojmuje to jako zaletę akordeonu, dzięki czemu konstruuje walor przesuwających się „chmur” o różnych kształtach.

Problemem wykonawczym „*Malowanych chmur*” jest traktowanie możliwości technicznych ręki lewej na równi z prawą. Przy konstruowaniu pochodów figur i przy podziale kompetencji obu rąk Bargielski myśli klawiaturą fortepianową. Dlatego miejsca tzw. styku odbioru gam mogą być indywidualnie przez wykonawcę przekładane w lewo lub prawo o jedną lub dwie nuty tak, by nie stanowiły problemu palcowego. Oto przykład ekstremalnego rozwiązania stosowanego przez jednego z wirtuozów akordeonu, polegającego na przeniesieniu fluktuujących pochodów obu rąk wyłącznie do ręki prawej. W rezultacie takiego podejścia doszło do zubożenia brzmienia, monofoniczności i zachwiania proporcji brzmieniowych (ubytek brzmienia manualu lewej ręki). W konsekwencji doprowadziło to do zachwiania konstrukcji łuku formalnego trwającego około trzech minut i załamania kulminacji ekspresji. Mogę stwierdzić na podstawie własnego doświadczenia, że działanie takie – choć pozornie wygodne z punktu widzenia instrumentalisty – dają skutek artystycznie wątpliwy.

„*Malowane chmury*” i „*Kalejdoskop*” są bodaj pierwszymi utworami akordeonowymi solowymi w historii oryginalnej literatury, w których na tak szeroką skalę zastosowano tę technikę.

10. Ekspresja składów instrumentalnych

Dobór instrumentarium w utworach kameralnych Bargielskiego przebiega wzdłuż linii możliwości ekspresyjnych tkwiących niejako a priori w instrumencie. Oczywiście instrumentem adekwatnym ekspresji kompozytorskiej Bargielskiego jest akordeon. Z całą pewnością jednak do instrumentów pierwszoplanowych należy szeroko pojęta perkusja. Kompozytor od początków swej twórczości zafascynowany jest możliwościami brzmieniowymi i kolorystyką wszystkich chyba instrumentów perkusyjnych, w tym dość rzadko używanych jak: fleksaton, raganella, shell chimes czy sonagli. Z membranofonów Bargielski chętnie korzysta z zestawu pięciu („*Ptak ze snu*”) a nawet sześciu tom-tomów („*Trigonalia*”). Z idiofonów metalowych uwielbia gongi chińskie lub alternatywnie tam-tamy. Chętnie włącza krotale, triangle (sześć w „*Trigonaliach*”), dzwony rurowe i oczywiście wibrafon, który „uruchamia” smyczkiem kontrabasowym („*Egad*”) i z którego wykorzystuje do grania również rury rezonansowe („*Ptak ze snu*”), a także talerze, w tym sizzle. Niemalą rolę odgrywa w twórczości Bargielskiego bał, clavesy, tempelbloki (pięć w „*Ptaku ze snu*”), reco-reco (alternatywnie guiro), tubi di bambu, ale także marakasy, kastaniety i oczywiście marimba.

Wiele z wymienionych instrumentów pojawia się w „*Ptaku ze snu*” i w „*Ogrodzie namiętności*”, ale chyba wszystkie w „*Trigonaliach*”, w których nota bene oprócz perkusji solo w orkiestrze występuje dodatkowo dwóch perkusistów obsługujących okazałą baterię.

W „*Ptaku ze snu*” udało się Bargielskiemu w doskonały sposób – po raz pierwszy na taką skalę – zespolić perkusję z akordeonem od pierwszej do ostatniej sekundy, by nie powiedzieć taktu, gdyż tu nie istnieją! Pięciu tempelblokom kompozytor przeciwstawia staccatissimo akordeonu w progresji rejestrowej wspomaganą rejestracją. Przy stopniowym wprowadzaniu tom-tomów (pięciu) początkowo gra małosekundowym dwudźwiękiem, następnie przekształca go w wąski klaster i stopniowo zwiększa ambitus klasterów już w obu manualach, czemu towarzyszy rozwój dynamiczny. W finałowym segmencie tutti przeplata improwizacyjnie dźwięki wibrafonu (też rury), bambusy, talerze z klasterami, fragmentami struktur meliki w skrajnych rejestrach i bellows shake akordeonu.

W następnym czynniku formalnym o charakterze kontemplacyjnym znakomicie zestawia wibrato wibrafonu z barwą akordeonu zadysponowaną również wibratem. Dalej, w części *marcato* kontrapunktuje tom-tomy akcentowanymi metroritmicznie klasterami w prawej i lewej ręce partii akordeonu. We fragmencie końcowym raz jeszcze wyśmienicie zestawia klaster akordeonu z gongiem, reco-reco z bellows shake akordeonu i tubi di bambu z

wysokimi częstotliwościami klasteru najwyższych dźwięków skali akordeonu (sugestia użycia rejestracji czterostopowej).

Z perspektywy czasu (od powstania „*Ptaka ze snu*” upłynęło piętnaście lat) chciałbym stwierdzić, że utwór ten jest pierwszym i chyba jedynym, w którym synteza akordeonu z innymi instrumentami jest tak plastycznie oddana i w rezultacie łatwa do uchwycenia. Właśnie dlatego wydaje mi się, że każdy akordeonista chcący studiować kameralistykę Bargielskiego, powinien zacząć od zgłębienia tego utworu.

Poważną zagadkę w tym zakresie stanowić będzie „*Czarne lustro*” na akordeon i gitarę, następnie „*Zatopiony płomień*”, gdzie akordeon zestawiony został ze skrzypcami i wiolonczelą, i wreszcie, „*Ogród namiętności*”, w którym dochodzą do głosu kolejne ulubione instrumenty Bargielskiego – głos ludzki i saksofon.

Właściwie pojęta kameralistyka Bargielskiego zawsze będzie polegać na równoległym traktowaniu instrumentów, nawet tak odległych jak akordeon i gitara. Kompozytor oczekuje od wykonawców wzajemnego odczuwania owego alfabetu paraleli.

W „*Czarnym lustrze*”, w jego fazie początkowej (trwającej do kulminacji ponad trzy minuty), Bargielski powierza rodzaj akompaniamentu akordeonowi, następnie (około trzy minuty) gitara przejmuje zadania oszczędnego wtóru, po czym dwa instrumenty – już równoważne – „odmierzają” miarowe uderzenia – symbol upływającego czasu, życia ... Może stąd pomysł tajemniczego tytułu utworu? „*Czarne lustro*” bez wątplenia należy w mojej praktyce wykonawczej do jednego z bardziej zagadkowych dzieł pod względem poszukiwania idei jednoznacznych. A może właśnie owa wieloznaczność każe mi powracać do tego utworu częściej niż do innych?

W „*Ogrodzie namiętności*” i w „*Sprawozdaniu z Lasku Wiedeńskiego*” Bargielski kodyfikuje język semantycznej abstrakcji, a raczej wiele języków inspirowanych melodyką zgłosek zaczerpniętych z języków obcych: słyszymy reminiscencje włoskiego, francuskiego, niemieckiego, japońskiego (?) i polskiego. Ten nietypowy język werbalny jest pretekstem do wyrażenia różnych odcieni ekspresji. W tej sytuacji akordeon, saksofon (klarnety) i perkusja podążają tropem głosu („*Ogród namiętności*”). W „*Labiryncie*” na akordeon i wiolonczelę partia akordeonu jest tak skonstruowana, że słuchacz odnosi wrażenie obecności więcej niż jedna wiolonczela, a we fragmencie początkowym mamy do czynienia z iluzją gry polifonicznej z udziałem kontrabasów w *piano*.

Z perspektywy czasu mam podstawę do stwierdzenia, że Bargielski oczekuje od akordeonu szczególnej „elastyczności kameleona” w dopasowaniu do innych instrumentów. Parametry dynamiki, artykulacji, barwy, wibrata (czy w ogóle działania miechowe jak: akcenty, sforzata, bellows shake) nie determinują się wzajemnie jak w przypadku instrumentów dętych czy smyczkowych. Na akordeonie można na przykład bez trudu uzyskać *pianissimo* w oktawie

czterokreślnej, fortissimo w najniższym odcinku skali i odwrotnie, przy czym długość dźwięku ulega niewielkim wahaniom (w górze skali minimalnym). Wibrato jako funkcja *crescendo-diminuendo* może operować dowolną, także nieregularną, amplitudą częstotliwości niezależnie od rejestru, dynamiki czy ilości współbrzmiących tonów.

Dlatego myślę, że akordeon jest bardziej predestynowany do przystosowania swego „oblicza”. Na tym polega ważne znaczenie akordeonu w kameralistyce Bargielskiego. Pod tym względem jego utwory dają możliwości ale i nakładają na akordeonistę odpowiedzialność.

11. Poetyka tytułów

Tytuły dzieł Bargielskiego intrygują i wprawiają w stan baśniowego usposobienia. Kompozytor posługuje się zawsze szlachetną i subtelną poetyką w swych tytułach, nie nadużywa powierzchownej gry efektem. Także pod tym względem mamy do czynienia z mistrzowskim artyzmem kompozytora: „*Zatopiony płomień*”, „*Ogród namiętności*”, „*Czarne lustro*”, „*Ptak ze snu*” i tematyka lżejsza: „*Sprawozdanie z Lasku Wiedeńskiego*”, „*Hipopotamy*”, „*Kalejdoskop*”, czy nazewnictwo związane z konstrukcją utworu: „*Egad*”, „*Labirynt*”, „*Trigonalia*”.

Jakkolwiek chcielibyśmy uchwycić niewidzialny związek sensu tytułu i przypisanego mu dzieła, warto zdać sobie sprawę, że kompozytor poszukuje imienia dla swego nowego utworu post factum. Związek „*Ptaka ze snu*” z dźwiękonaśladowczą tkanką partii instrumentalnych jest oczywisty. W „*Rozmowie z cieniem*” mamy do czynienia z owym dialogiem instrumentów oddalonych od siebie przestrzennie, a w „*Zatopionym płomieniu*” kompozytor w zaskakujący sposób przecina rozwój formalny i właśnie roznieconą ekspresję niespodziewanie gasi. „*Ogród namiętności*” odkrywa feerię niezliczonych gestów, zachowań, reakcji, odczuć zakodowanych sugestywnie w języku sopranu i następnie przetwarzanych przez instrumenty.

Nieco inną symbolikę reprezentują tytuły o zabarwieniu abstrakcyjno-ilustracyjnym jak „*Malowane chmury*” czy „*Czarne lustro*”. W takim przypadku skojarzenia, jakim podlega wykonawca, powinny pozostać częścią intymną refleksji wzbogacającej interpretowanie otwartych na filozofię dzieł.

12. Katalog twórczości akordeonowej Zbigniewa Bargielskiego

Utwory akordeonowe zamieszczone są w katalogu w kolejności chronologicznej. W liczbie tej znajdują się także dzieła orkiestrowe wykorzystujące akordeon jako instrument orkiestrowy.

Katalog podaje informacje w następującym porządku:

- tytuł polski
- tytuł niemiecki
- skład instrumentalny, przybliżony czas trwania
- rok powstania, wydawca
- rejestracja archiwalna

1. Ptak ze snu

- Traumvogel
- akordeon i perkusja – jeden wykonawca, 8'
- 1980, Sonaton Monachium
- Polskie Radio Warszawa

2. Capstrzyk

- Zapfenstreich
- trzy akordeony, membranofon, 3'
- 1981, Augemus Bochum
- brak

3. Hipopotamy

- Nilpferde
- dwa akordeony, 2'
- 1981, Augemus Bochum
- brak

4. Rozmowa z cieniem

- Gespräch mit einem Schatten
- dwa akordeony, 8'
- 1982, Bala Music Nederland
- Polskie Radio Warszawa

5. Malowane chmury

- Gemalte Wolken
- akordeon solo, 10'
- 1982, PKW Hannover
- Polskie Radio Warszawa

6. Nocne pożegnania

- Abschiedsnacht
- akordeon i kwartet smyczkowy, 12'
- 1983, brak
- brak

7. Czarne lustro

- Schwarze-Spiegel
- akordeon i gitara, 14'
- 1984, brak
- Polskie Radio Warszawa

8. Trzy polskie suity

- Drei polnische Suiten
- akordeon solo, 20'
- 1984, Preissler Monachium
- Polskie Radio Warszawa

9. Ogród namiętności

- Garten der Leidenschaften
- akordeon, klarnet basowy, klarnet kontraltowy, saksofon altowy, perkusja i sopran (4 wykonawców), 9'
- 1985, brak
- Polskie Radio Warszawa

10. Zatopiony płomień

- Versunkene Flamme
- akordeon, skrzypce i wiolonczela, 13'
- 1985, brak
- Polskie Radio Warszawa

11. Suita tańców i pieśni

- Suite der Tänze und Lieder
- akordeon solo, 10'

- 1986, Preissler Monachium
- Polskie Radio Warszawa

12. Sprawozdanie z Lasku Wiedeńskiego

- Kurzbericht aus dem Wienerwald
- akordeon, trzy flety, chór kameralny, 6'
- 1986, brak
- Polskie Radio Warszawa

13. Labirynt

- Labyrinth
- akordeon i wiolonczela, 12'
- 1987, ADU Aurich
- Polskie Radio Warszawa

14. Wariacje graceńskie

- Grazer Variationen
- orkiestra akordeonowa, 15'
- 1987, Hohner Trossingen
- brak

15. Aria z kupletem

- Aria mit Couplet
- dwa akordeony, 3'
- 1987, brak
- Polskie Radio Warszawa

16. Kalejdoskop

- Kaleidoskop
- akordeon solo, 8'
- 1988, brak
- brak

17. Na ziemi niczyjej

- In Niemandsland
- oratorium, dwa akordeony w orkiestrze, 80'
- 1989, brak
- brak

18. Cha-ord

- brak
- jeden akordeon w orkiestrze, 20'
- 1990, brak
- brak

19. Egad

- brak
- akordeon i wibrafon, 6'
- 1990, brak
- Polskie Radio Warszawa

20. Klangzucht

- orkiestra akordeonowa, 15'
- 1990, brak
- brak

21. Trigonalia

- Trigonalie
- Koncert potrójny na gitarę, akordeon, perkusję i orkiestrę kameralną, 25'
- 1994, brak
- Polskie Radio Warszawa

13. Bibliografia

1. M. Hanuszewska, B. Schaeffer – *Almanach polskich kompozytorów współczesnych*. Kraków 1982, PWM.
2. W. Kotoński - *Instrumenty perkusyjne we współczesnej orkiestrze*. Kraków 1981, PWM.
3. Z. Koźlik - *Polska współczesna muzyka akordeonowa*. Maszynopis 1990.
4. Z. Koźlik - *Katalog polskiej literatury akordeonowej 1955 – 1994*. Maszynopis 1995.
5. P. Monichon - *Petite histoire de l'accordeon*. Paryż 1958, E.G.F.P.
6. P. Monichon - *L'accordeon*. Lozanne 1985, Van der Velde/Payot.
7. W. Spemann - *Das goldene Buch der Musik*. Berlin 1900, W. Spemann.
8. E. Dziębowska (red.) - *Encyklopedia muzyczna PWM*. Kraków 1979, PWM.
9. Program „Warszawskiej Jesieni 1993”.
10. S. Dąbek - *Twórczość Zbigniewa Bargielskiego*, „Ruch Muzyczny” nr 5/1979.