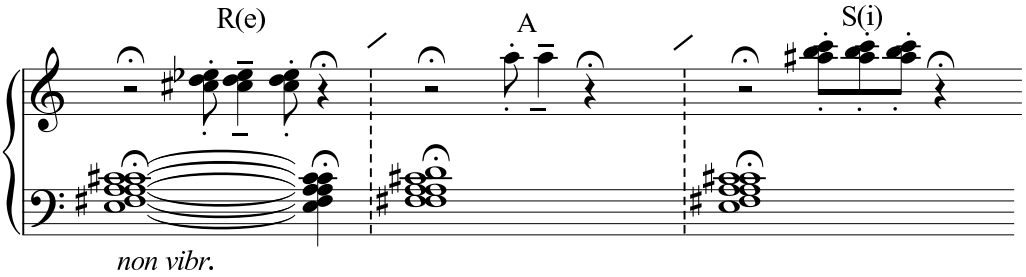
Twórczość akordeonowa Mariana Gordiejuka (1954-2005)

Geneza

Marian Gordiejuk, kompozytor i teoretyk muzyki z Bydgoszczy, odszedł od nas przedwcześnie w sierpniu 2005 roku. Jego dorobek twórczy interesujący akordeonistów to zaledwie lub aż cztery utwory: *Tren* na akordeon solo (1991), *Dialogi* na wiolonczelę i akordeon (1997), *Con vigore e con dolore* na wiolonczelę i akordeon (1999-2002), *Dialogi II* na wiolonczelę i akordeon (2000). Byłyśmy świadkami powstawania i wykonań kompozycji Marian Gordiejuka, a także adresatkami jednej z nich (*Con vigore e con dolore*), co poczytujemy sobie za wielki zaszczyt.

Kompozytor zainteresował się akordeonem za sprawą Andrzeja Krzanowskiego. Jak napisał w przedmowie do *Trenu*: *Utwór ten nigdy by nie powstał, gdyby nie namowy Andrzeja, aby coś napisać na akordeon, gdyby nie jego odkrycia nowych sposobów gry na tym instrumencie oraz nowych efektów brzmieniowych uzyskanych z akordeonu przez wirtuoza tego instrumentu i świetnego kompozytora jakim był On w jednej osobie.* To życzenie kolegi kompozytora spełnił dopiero po jego przedwczesnej śmierci w 1990 roku. Zgłosił *Tren* do konkursu kompozytorskiego na utwór na akordeon solo zorganizowanego w rodzinnym mieście Krzanowskiego – Czechowicach-Dziedzicach. Kompozycja została uhonorowana nagrodą specjalną.

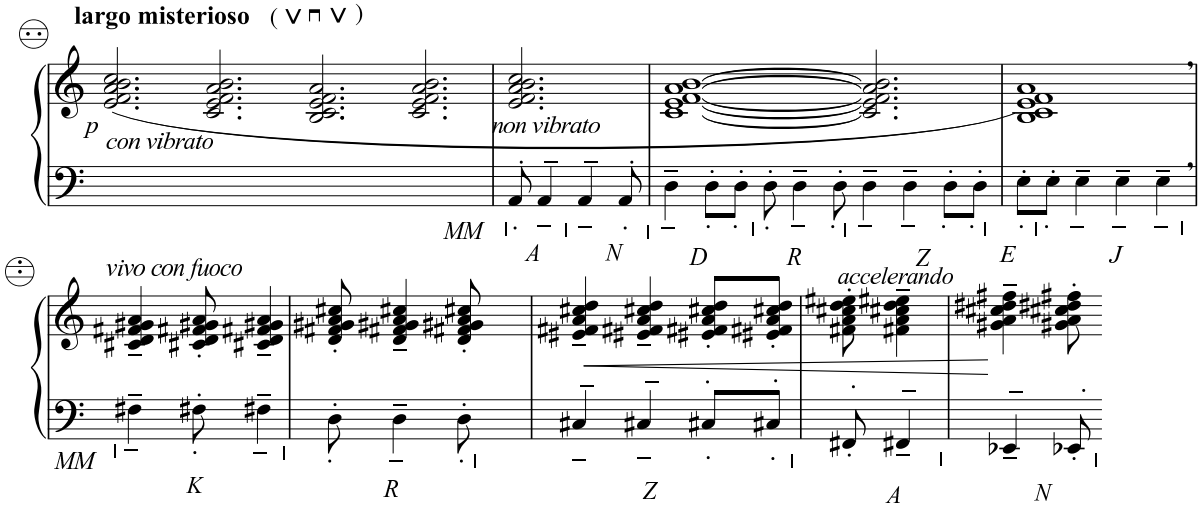
Język muzyczny utworów akordeonowych Mariana Gordiejuka ma wiele punktów stycznych z twórczością Krzanowskiego, co wynikać może z pokoleniowego pokrewieństwa obu kompozytorów, a także z dokładnej znajomości jego dzieł na akordeon. Przystępując bowiem do pisania *Trenu* Gordiejuk powziął następujące założenie: *Chcąc złożyć hołd koledze-kompozytorowi pomyślałem, że chyba najlepiej można to zrobić poprzez udowodnienie, że Jego pomysły i świat dźwięków przezeń stworzony wszedł na stałe do alfabetu współczesnego języka muzycznego* (z przedmowy do utworu). Typowe dla formy literackiego trenu rozpamiętywanie zmarłego, w omawianej kompozycji dokonuje się poprzez wplecenie w tok utworu cytatów z twórczości Andrzeja Krzanowskiego (*Studium III, Sonata*) oraz wykorzystanie jego imienia i nazwiska jako materiału dźwiękowego. Gordiejuk uzyskał to zamieniając niektóre litery na dźwięki (A – dźwięk a, D – dźwięk d, R – zamienione na nazwę solmizacyjną RE obejmuje dźwięki des, d, dis zapisane enharmonicznie, E - dźwięk e, S - zamienione na nazwę solmizacyjną si obejmuje dźwięki b, h, his zapisane enharmonicznie, [Przykład 1]), bądź zamieniając litery na alfabet Morse'a i w ten sposób kształtując rytmikę niektórych fragmentów kompozycji. [Przykład 2]



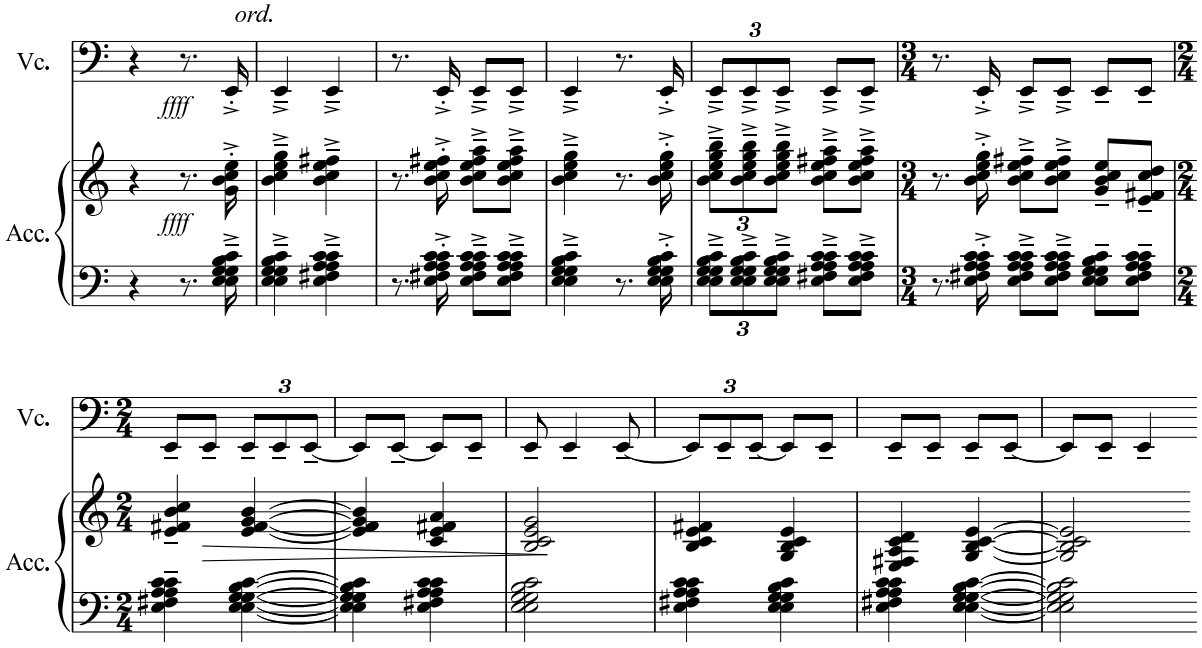
Przykład 1

Ten sposób tworzenia rytmiki - już bez jednoznacznych odniesień do konkretnych liter odnajdujemy także w kolejnych utworach, np. w *Dialogach* i *Dialogach II* na wiolonczelę i akordeon. [Przykład 3]

Marian Gordiejuk zaznajomił się bliżej z wiolonczelą w czasie komponowania *Rondo in forma con variationi per cello solo* w 1986 roku. Utwór ten, przez swój wariacyjny charakter, jest przeglądem różnych wirtuozowskich technik gry: akordowej, glissand stosowanych we wszystkich rejestrach, pizzicato prawą i lewą ręką, flażoletów naturalnych i sztucznych, gry molto vibrato i non vibrato oraz całej bogatej palety sposobów artykulacyjnych. Krótki motyw czołowy (sekunda mała) jest rozwijany i skracany przez zastosowanie charakterystyczną dla kompozytora techniki dodawania i odejmowania oraz środków polifonicznych: inwersji i diminucji rytmicznej.



Przykład 2



Przykład 3

Anna Sawicka zaprezentowała *Rondo in forma con variationi* na koncercie kompozytorskim w Towarzystwie im. Paderewskiego w Bydgoszczy 7 grudnia 1993 roku (kompozycja była też wykonywana w Gdańsku i ponownie w Bydgoszczy w 1996 roku). Tam też profesor Jerzy Kaszuba w sposób mistrzowski interpretował *Tren*. Właśnie za jego namową kompozytor przystąpił do pracy nad utworem na wiolonczelę i akordeon. Tak w 1997 roku powstały *Dialogi część II*. Profesor Jerzy Kaszuba objął w tym czasie obowiązki rektorskie w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy i ostatecznie prawykonanie utworu zostało powierzone nam – Elżbiecie Rosińskiej i Annie Sawickiej. Okazją był Bydgoski Wtorek Muzyczny w dniu 4. marca 1997 roku, a archiwalne nagranie z prawykonania zostało wyemitowane przez Radio PiK. *Dialogi część II* miały być, w zamierzeniu kompozytora, faktycznie częścią drugą większej formy. W końcu żadna inna, ani pierwsza, ani następne części nie zostały skomponowane, i po odrzuceniu części tytułu *...część II, Dialogi*, określane również jako *Dialogi I*, (w odróżnieniu od *Dialogów II*), pozostają zamkniętą całością. Utwór był przyjęty w bardzo różnorodny sposób, od pełnego sukcesu u słuchaczy, do głosów krytycznych, że jest to *...powtarzany w kółko akord e-moll*. Środowisko akordeonowe oczekiwało zaś nowego dzieła, z wirtuozowską częścią, który wszechstronnie spełniałby zapotrzebowanie na utwór konkursowy. Być może w znacznym stopniu za odbiór utworu u słuchaczy

odpowiadają, w przypadku twórczości Mariana Gordiejuka, wykonawcy.

Niewątpliwy sukces u szerokiej publiczności „Dialogów I" sprawił, że namawiałyśmy gorąco kompozytora do stworzenia kolejnego dzieła. Marian Gordiejuk przeanalizował partytury utworów na wiolonczelę i akordeon takich twórców jak: Gubajdulina, Yun, Bashmakov, Tiensuu, Valpola i Bargielski. Na początku 1998 roku rozpoczął pracę nad kolejną kompozycją, jak również nad „konkursową" wersją *Dialogów II* (ukończoną w 2000 roku).

W 1998 roku kompozytor intensywnie pracuje również nad *Mszą* na chór 8-głosowy (inspirację stanowi zapowiedziana na czerwiec 1999 roku Pielgrzymka Jana Pawła II na Ziemię Pomorską i Kujawską), ale jednocześnie rozpoczyna walkę o życie ze śmiertelną chorobą. Nowy utwór na wiolonczelę i akordeon nosi – wiele mówiący w kontekście osobistych przeżyć kompozytora – tytuł *Con vigore e con dolore* (*Z życiem i z bólem*). Ostateczna jego wersja będzie doskonalona od pierwszych, roboczych prób w 1999 roku, poprzez prawykonanie w 2001 roku, aż po końcowy zapis w 2002 roku.

Warto podkreślić, że wszystkie utwory kameralne na akordeon i wiolonczelę Mariana Gordiejuka były pisane na prośbę wykonawców. Wszystkie też były konsultowane z wykonawcami w czasie prób przed prawykonaniami. Dla artysty – muzyka takie doświadczenie jest wyjątkowe i niezapomniane. Utwory te miały wzbogacić polski dorobek kompozytorski w dziedzinie kameralistyki na duo wiolonczela – akordeon, rozszerzyć repertuar koncertowy i konkursowy.

Wykonania twórczości akordeonowej Mariana Gordiejuka

Utwory akordeonowe Mariana Gordiejuka nie stanowią bynajmniej zjawiska efemerycznego. Ich żywot nie kończył się na prawykonaniu. *Tren* na akordeon, wyróżniony na konkursie w Czechowicach-Dziedzicach, miał prawykonanie podczas Festiwalu „Alkagran" w 1992 roku (2.10.1992). Pierwszym wykonawcą był Jerzy Kaszuba. Wykonywał ten utwór wielokrotnie, m.in. w Bydgoszczy, Poznaniu (festiwal *Poznańska Wiosna Muzyczna*), Łodzi, Hamburgu (Niemcy). Utrwalił na płycie *Wokół Poznańskiego Duetu Akordeonowego*. Kompozycja była utworem obowiązkowym podczas XXIV Ogólnopolskiego Konkursu Akordeonowego w Bydgoszczy w 2001 roku. Elżbieta Rosińska prezentowała ją kilkakrotnie, m.in. na koncercie pamięci Andrzeja Krzanowskiego w Akademii Muzycznej w Gdańsku w dziesiątą rocznicę śmierci kompozytora (październik 2000 r.).

Kolejny chronologicznie utwór – *Dialogi* na wiolonczelę i akordeon – powstał w 1997 roku. Jego prawykonanie odbyło się 4. marca tego roku w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy podczas koncertu w ramach „Bydgoskich Wtorków Muzycznych" (Anna Sawicka – wiolonczela, Elżbieta Rosińska – akordeon). Od tamtej pory utwór tylko w naszym wykonaniu prezentowany około 15 razy w Gdańsku, Sopocie, Koszalinie, Gniewie, Kartuzach, Lubostroniu. Grali go studenci akademii muzycznych w Gdańsku, Bydgoszczy i Warszawie. Wykonanie wiolonczelistki Magdaleny Mośko i akordeonisty Marcina Krzyżanowskiego zostało utrwalone na okolicznościowej płycie z okazji jubileuszu 20-lecia pracy dydaktycznej prof. Krzysztofa Olczaka.

Prawykonanie *Dialogów II* na wiolonczelę i akordeon odbyło się w marcu 2000 roku w Akademii Muzycznej w Bydgoszczy (Wojciech Kaszuba – wiolonczela, Stanisław Miłek - akordeon). Utwór wykonywany był jeszcze kilkakrotnie, m.in. w Poznaniu, Bydgoszczy i Sanoku.

Kompozycja *Con vigore e con dolore* powstała w roku 1999. Prawykonanie odbyło się 4. 12. 2001 r. podczas festiwalu „Musica Moderna" w Łodzi (Anna Sawicka – wiolonczela, Elżbieta Rosińska – akordeon). Po pierwszym wykonaniu kompozytor dokonał kilku korekt w obu partiach instrumentalnych. Utwór w naszym wykonaniu rozbrzmiewał jeszcze m. in. w Bydgoszczy, Sopocie i Gdańsku.

Próba dookreślenia języka muzycznego kompozytora

Marian Gordiejuk należał do tego pokolenia polskich kompozytorów, które ostatecznie zerwało z awangardą, uprościło znacznie język muzyczny, nie wstydziło się nawiązań do romantyzmu, poszukiwało pierwiastka transcendentnego w tworzonej muzyce. Był zarazem twórcą znakomicie zaznajomionym z wieloma technikami muzyki XX wieku. Ta swoista erudycja kompozytorska widoczna jest także w utworach na akordeon, w których dodatkowo zaznacza się

wpływ twórczości Andrzeja Krzanowskiego. Dążąc do opisania języka muzycznego Mariana Gordiejuka przywołamy kilka najbardziej charakterystycznych cech jego warsztatu, które pomogą nam zakwalifikować jego muzykę do któregoś z nurtów muzycznych obecnej doby.

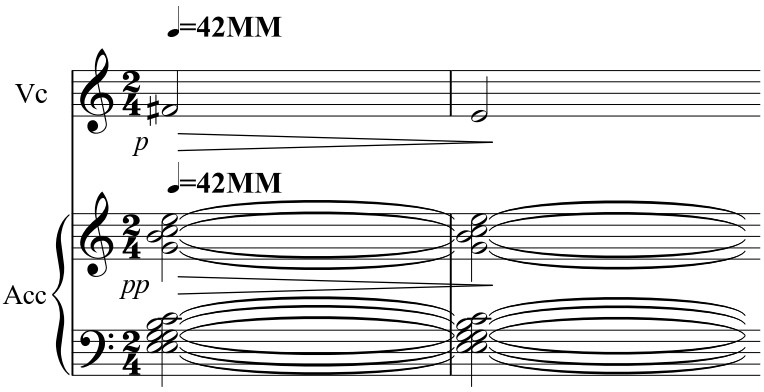
Środki techniki barokowej

Pierwszą osobą, która zauważyła pewne pokrewieństwo *Dialogów I* z nurtem twórczości Mikołaja Góreckiego, był profesor Krzysztof Olczak. Wyraził ten pogląd poproszony o konsultację przed ważnym dla naszego Duo występem w Bydgoszczy i prawykonaniem utworu. Dopiero jednak analiza *Dialogów* dokonana na początku 2005 roku wykazała szeroki zakres zastosowanych przez Mariana Gordiejuka środków techniki barokowej: ornamentyki, diminucji w znaczeniu rozdrobnień melodyczno-rytmicznych motywów (jak u Diego Ortiza czy Ganassiego), figur retorycznych, pracy motywiczno – improwizacyjnej stanowiącej podstawowy sposób rozwoju formy, oddzielanie kolejnych cząstek utworu kadencjami. Poniżej zamieszczone przykłady ilustrują zastosowane środki techniki barokowej i zapewne nie wyczerpują całości zagadnienia. Pochodzą one z *Dialogów*, gdyż kompozytor w tym drugim – w pierwotnych założeniach – ogniwie większej formy, zbliżył się najczytelniej do nurtu *nowej prostoty*. Wiele jednak ze środków techniki barokowej można odnaleźć w większości jego utworów (na przykład w *Con vigore e con dolore*).

Zdobienie motywów nazywano w XVII wieku we Włoszech diminucją. Z konieczności operujemy w dalszym ciągu wywodów wprawdzie włoską, ale uśrednioną, roboczą terminologią obecnie używaną przez wokalistów i instrumentalistów specjalizujących się w muzyce dawnej (na przykład: trillo, gruppo, przednutka długa i krótka itp.). Warto dodać, że w XVII wieku nie istniała jedna, ściśle określona terminologia dotycząca ornamentacji i znaków określających rodzaj zdobienia. To samo określenie mogło oznaczać zupełnie inne rodzaje zdobień w zależności od kompozytora, czasu i miejsca.

Motyw główny

W muzyce nowożytnej do przełomu klasycznego (który wykreował temat muzyczny) podstawową jednostką kształtowania materiału muzycznego był motyw i jego improwizacyjne rozwijanie; można określić to pracą motywiczną. Często stosowanym i uporczywie powtarzanym przez Gordiejuka motywem jest postęp dwóch dźwięków o sekundę małą lub wielką w dół lub w górę (najczęściej e - fis, lub fis - e w *Dialogach*, czy półton w części *Con dolore*). Jest to motyw, który można określić jako główny, jako ten, z którego kompozytor, stosując barokowe (praca motywiczna) i XX- wieczne techniki (np. technikę dodawania i odejmowania), rozwija przebiegi melodyczne i buduje temat – wzór w ramach pentatoniki. Drugi motyw to elastycznie poszerzany i skracany schemat osiemnastodźwiękowy, zbudowany z kombinacji septymy, kwart i sekund. W *Dialogach* uderza świadoma powtarzalność motywu głównego – sekundy w zakończeniach kolejnych pokazów schematów, a także w samym wzorze. [Przykład 4] [Przykład 5]

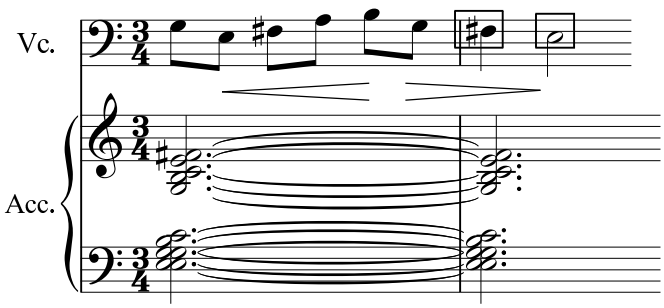


Przykład 4

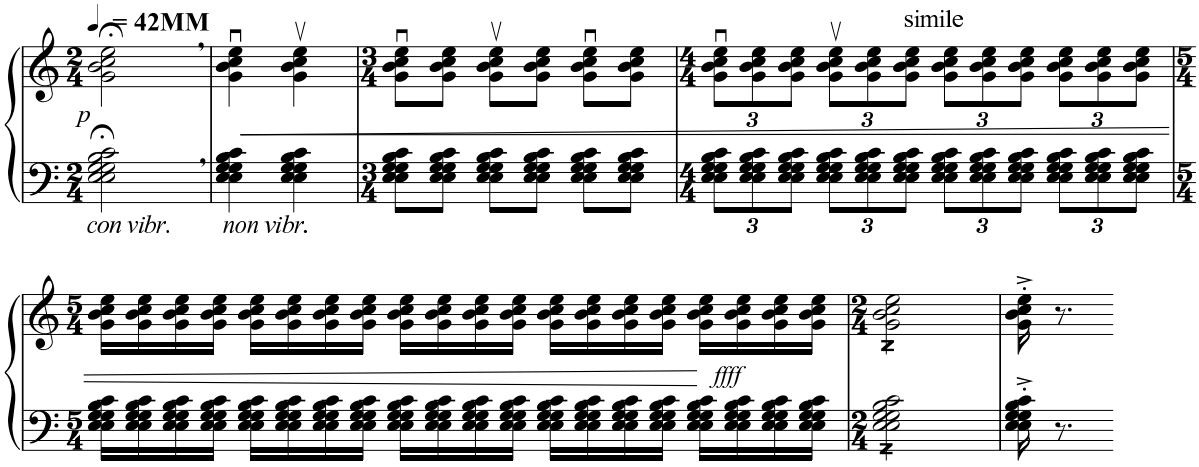
Diminucje rytmiczne

W *Dialogach* są czytelne rozdrobnienia rytmiczne – diminucje rytmiczne – jakim został poddany powtarzany akord e^6. Efekt rozdrobnienia został wzmocniony przez kompozytora zastosowaniem acceleranda. [Przykład 6]

Gordiejuk użył również diminucji rytmicznej dźwięku tej samej wysokości, zwanej we włoskiej terminologii wokalnej z początku XVII wieku *trillo*. Należy odróżniać trillo od *gruppo*. Ten drugi termin – gruppo – rozumiemy dziś jako tryl.

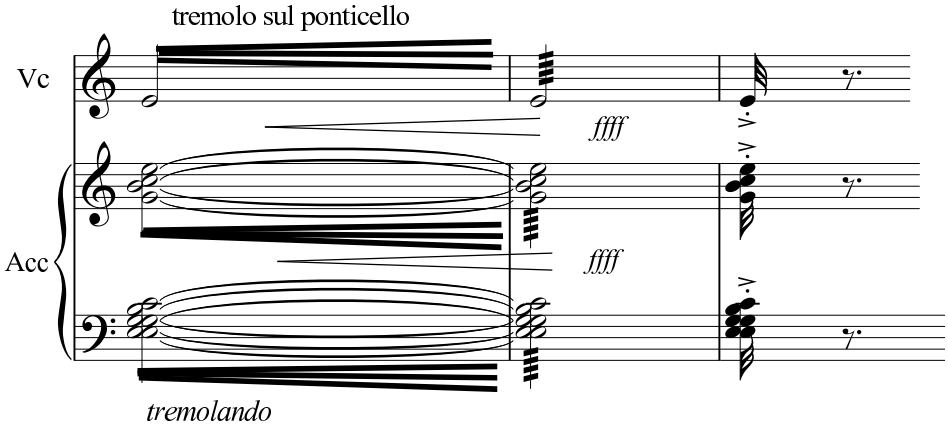


Przykład 5



Przykład 6

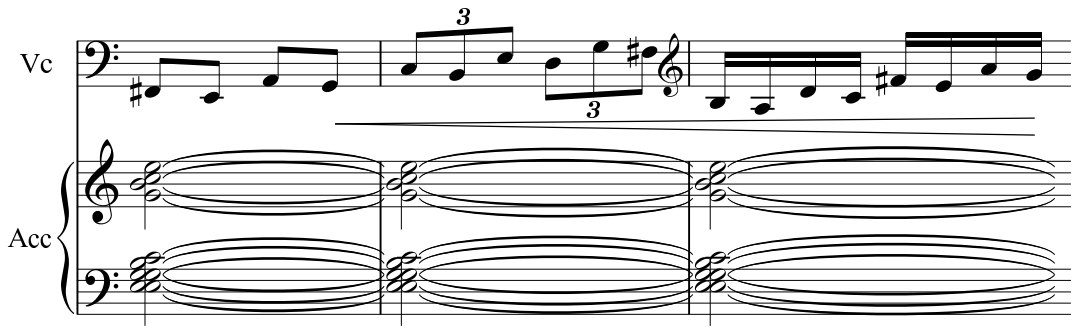
Rzadziej dla określenia trillo stosowano też nazwę *tremolo*. Efekt ten jest często w retoryce muzycznej używany dla wyrażenia żalu, cierpienia, bólu, straty. Trillo (tremolo) polega na stopniowym przyspieszaniu, rozdrabnianiu rytmicznym, *rozegraniu tremolo* na jednym, tym samym dźwięku. [Przykład 7]



Przykład 7

Appogiatura (przednutka długa)

W *Dialogach* kompozytor stosował bardzo charakterystyczne nagromadzenie rozpisanych przednutek. Jest to stale używany środek diminucji motywu głównego. Przednutka długa, czyli po włosku appoggiatura, odbiera dźwiękowi właściwemu przed którym stoi, taką wartość rytmiczną, jaką sama reprezentuje. Notowana była do 1800 roku jako drobna nutka, ale w nowszych utworach i nowych wydaniach dawnej muzyki, appoggiatury wyrażone są nutami

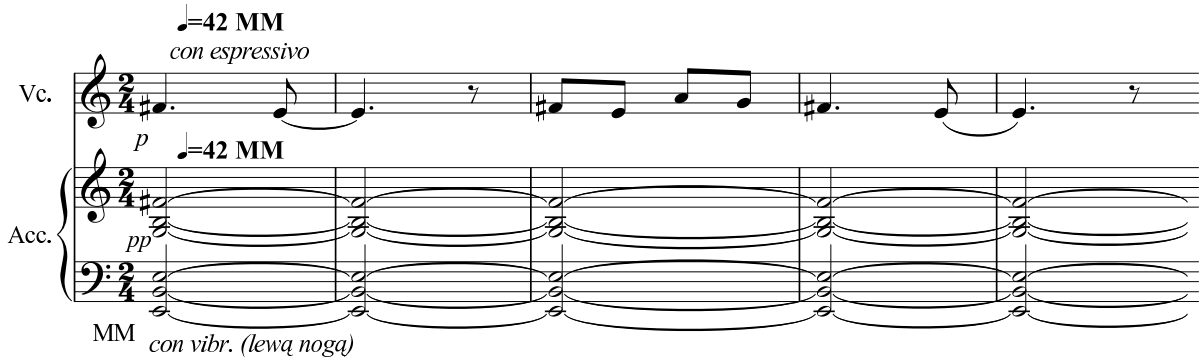


Przykład 8

normalnymi, tak jak się je wykonuje. W zapisach muzyki instrumentalnej z XVI i XVII wieku diminucje, appoggiatury były też wyrażane nutami normalnej wielkości. [Przykład 8]

Antycypacja dźwięku

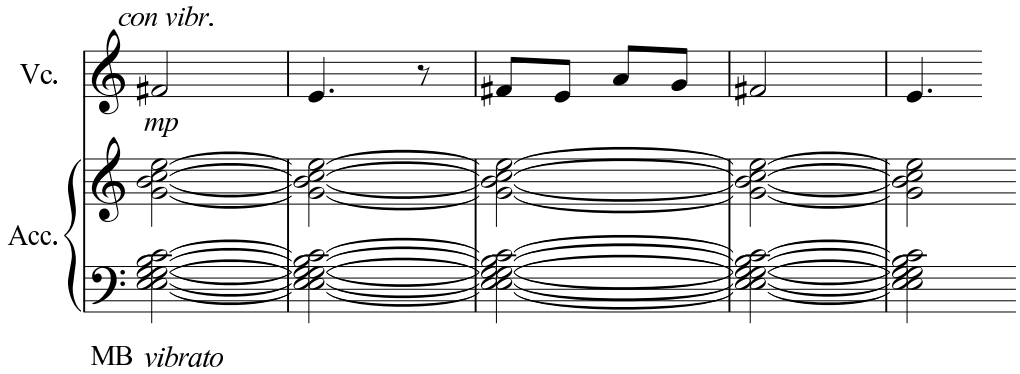
Wyprzedzenie – czyli antycypacja – to również jeden ze środków zdobniczych barokowej prowieniencji. [Przykład 9]



Przykład 9

Obiegnik – opisanie dźwięku

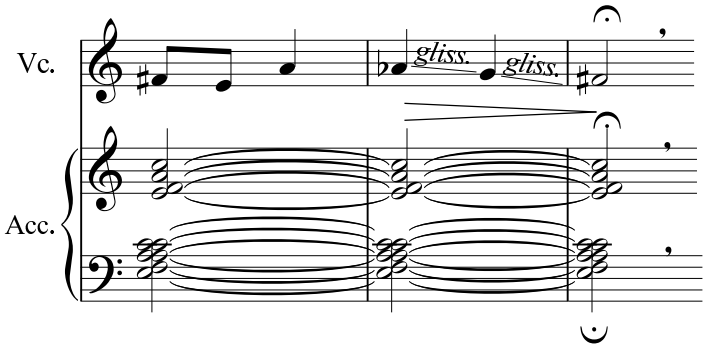
Marian Gordiejuk stosuje ten środek zdobniczy wielokrotnie w przebiegu utworu opisując dźwięk „fis". [Przykład 10]



Przykład 10

Dźwięki przejściowe

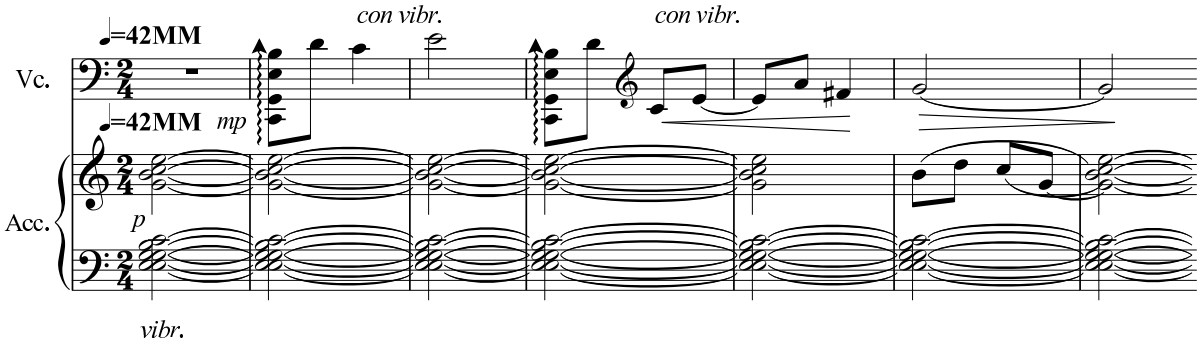
To również sposób zdobienia nawiązujący do barokowej retoryki. Afekt ten wyraża ból, płacz, rozpacz. Chromatyczny, *wypełniający półtonowy* postęp dźwięków w dół, glissandowe połączenia, wzmacniające dodatkowo zamierzony efekt, są przeniesione z włoskiej techniki wokalnej z początku XVII wieku. [Przykład 11]



Przykład 11

Akordy wykonywane pizzicato, arpeggio

Takie fragmenty partii wiolonczeli przywodzą na myśl recytatyw secco, natomiast obecność burdonowego akordu w akordeonie to nawiązanie do recytatywu accompaniato. Oczywiście połączenie obu rodzajów recytatywu jest nowym pomysłem kompozytora, możliwym dopiero współcześnie. [Przykład 12]



Przykład 12

Akordy burdonowe

Marian Gordiejuk w ponad połowie materiału dźwiękowego *Dialogów* zastosował akordy burdonowe. Są one też obecne w *Con vigore e con dolore*. Można mówić o celowym i uporczywym stosowaniu tej techniki przez kompozytora. Jednocześnie każda pauza zaplanowana w partyturze może wydawać się czytelniejsza, silniejsza w odbiorze, przez kontrast do stale granych dźwięków. Akordy burdonowe są również jednym z najstarszych środków techniki instrumentalnej – archetypem – i to nie tylko w muzyce europejskiej.

Zasada eksponowania dysonansu i rozwiązywania

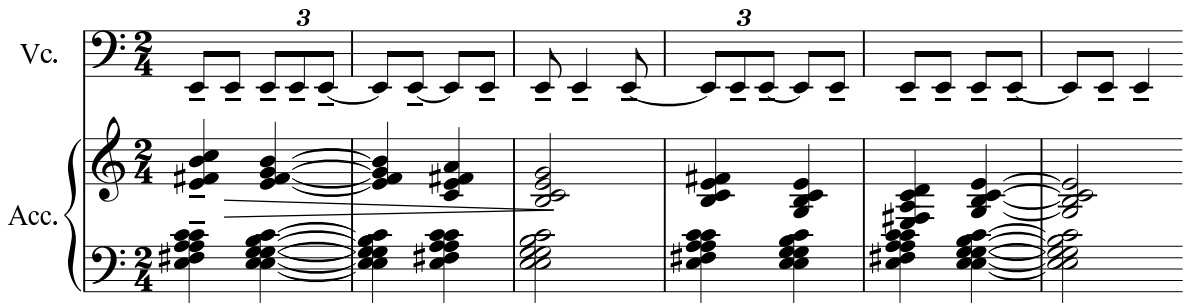
Jako ważna i nadrzędna powyższa zasada konstrukcji harmonicznej utworu, wymaga również podkreślenia, zwłaszcza w odniesieniu do utworu z końca XX wieku. Gordiejuk odwoływał się do tradycji europejskiej muzyki, do jej pryncypialnych zasad tworzonych w renesansie i w muzyce nowożytnej. Proces wydłużania w czasie dysonujących dźwięków, akordów e^6, akordu e-moll z opóźnieniami, powoduje, że odwlekane rozwiązania są mocniejsze w odbiorze i wyczekiwane przez odbiorcę. [Przykład 13]

Imitacyjne wejścia głosów

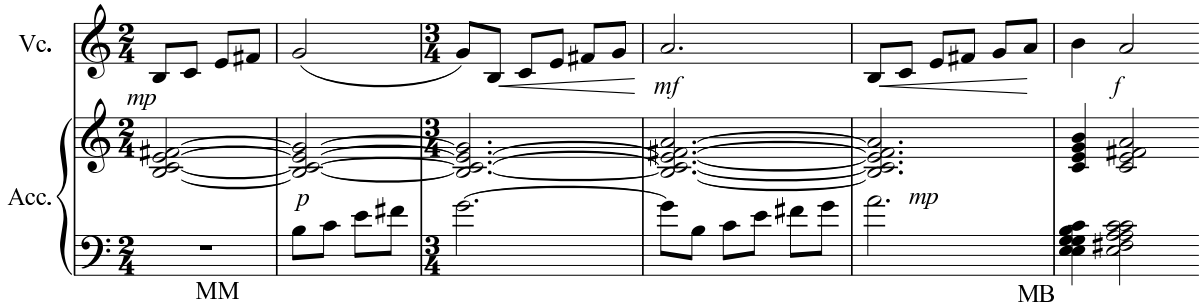
Kompozytor zastosował raczej swobodną wersję imitacji. Rozmaicie modyfikuje temat pentatoniczny i wzór 18-to dźwiękowy, modyfikuje też kierunki linii melodycznych – raz w górę, raz w dół. Imitacja jest ważnym środkiem decydującym o równorzędności obu instrumentów, równouprawnieniu linii sopranowych i basowych. Imitacje są jednym z decydujących czynników o fakturze kameralnej utworu. [Przykład 14] [Przykład 15]

Stopniowe rozwibrowywanie dźwięku [przykład 6]

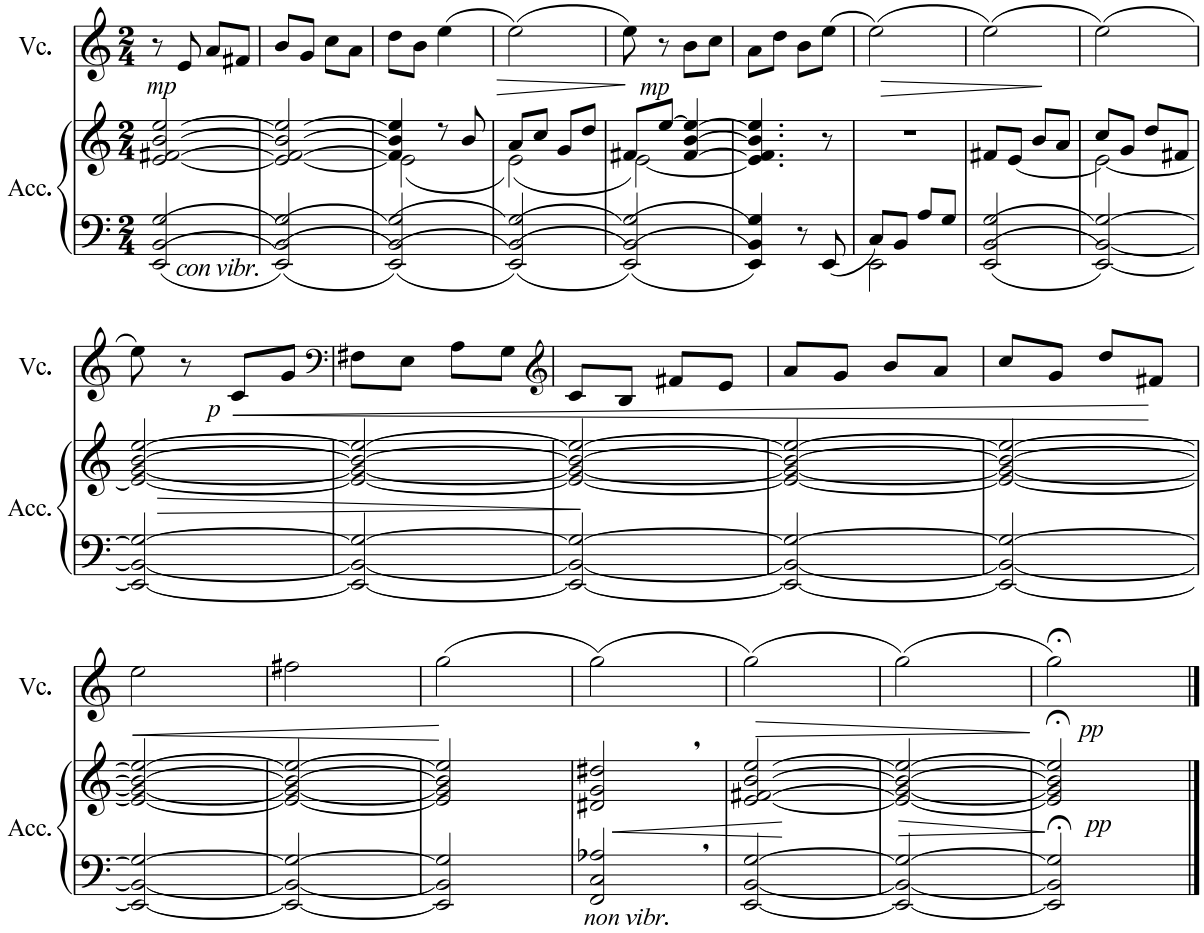
To również środek zdobniczy, charakterystyczny dla barokowego zdobienia długich dźwięków w technice smyczkowej.



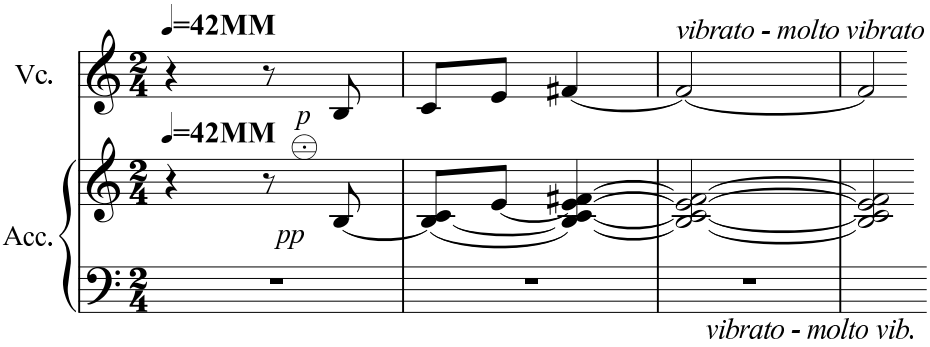
Przykład 13



Przykład 14



Przykład 15



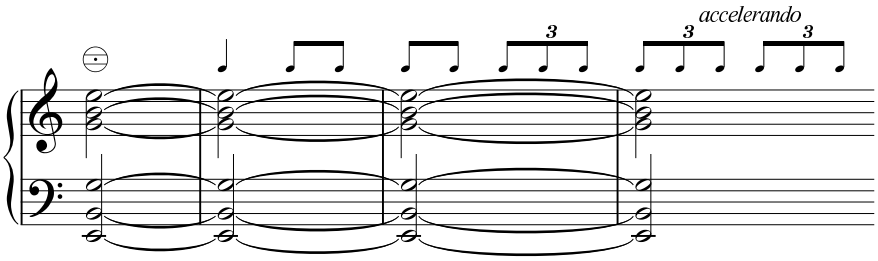
Przykład 16

Vox humana

Kompozytor w partii akordeonu odtwarza efekt organowego rejestru *vox humana*. Polega on na wytwarzaniu minimalnych dudnień dźwięków akordeonu uzyskiwanych drganiem nogi, na której jest instrument. Efekt ten jest jeszcze wyraźniejszy i ma walor przestrzenny w połączeniu z wibrowanym dźwiękiem wiolonczeli.

Bariolage

Termin *bariolage* po francusku oznacza pstrokaciznę, powiedzieć można, że znaczy tyle, co *pstrokaty dźwięk*. Był to charakterystyczny wynalazek XVII-wiecznej techniki skrzypcowej, polegający na graniu tego samego, pod względem wysokości dźwięku, ale na różnych strunach – na dwóch czy nawet trzech sąsiednich. Dopiero w XVIII wieku termin ten zaczął oznaczać ogólnie naprzemienne zmiany strun smyczkiem. Marian Gordiejuk zastosował bariolage w znaczeniu XVII-wiecznej szkoły skrzypcowej, tyle, że w partii... akordeonu, gdzie rolę różnych strun spełniają zmieniane regestry w trakcie trwania akordu. [Przykład 17]



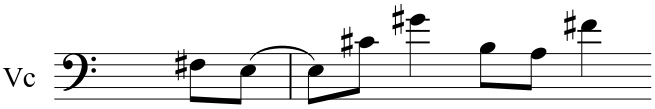
Przykład 17

Harmonika

Dialogi są przykładem muzyki o mocno uproszczonej harmonice – w przebiegu całego utworu kompozytor wykorzystuje tylko e-moll naturalny oraz pentatonikę hemitoniczną (h-c-e-fis-g oraz e-fis-g-a-c). Redukcja harmoniki, jej swoista prostota oraz czerpanie z dorobku dawnych epok tworzące nową jakość, pozwala zaliczyć Gordiejuka do grona kompozytorów reprezentujących nurt tzw. *nowej prostoty*, a w szczególności do Arvo Pärta czy Henryka Mikołaja Góreckiego.

Rytmika

Do dorobku innego koryfeusza muzyki XX wieku, Oliviera Messiana, Gordiejuk nawiązuje w sposób jeszcze bardziej bezpośredni, wykorzystując do kształtowania rytmiki w *Con vigore e con dolore* rytmy nieodwracalne, czyli symetryczne struktury rytmiczne, które w ruchu wstecznym (rak) nie zmieniają się. [Przykład 18]



Przykład 18

Skale

Pentatonika hemitoniczna jest ulubioną skalą Mariana Gordiejuka, wykorzystywaną we wszystkich omawianych utworach: oparte na niej są niemal całe *Dialogi*, część *Mesto* w *Dialogach II*, część *Con dolore* (fis-g-h-cis-d) oraz *Tren* (e-f-a-h-c).

Przykładem zastosowania innej techniki jest początek *Con vigore e con dolore*. W partii lewej ręki akordeonu, realizowanej na manuale melodycznym, występują serie 12-dźwiękowe o ograniczonej liczbie interwałów: następstwo septymy wielkiej i tercji wielkiej, potem kwarty i kwinty czystej, na tle których rozwijana jest partia wiolonczeli, wykorzystująca tylko dźwięki najpierw gamy E-dur, potem As-dur. [Przykład 19]

Wpływy języka muzycznego Andrzeja Krzanowskiego

Komponując *Tren* Marian Gordiejuk zapoznał się z akordeonową twórczością Krzanowskiego i przejął od niego pewne sposoby kształtowania barwy akordeonu, np. płaszczyzny dźwiękowe grane vibrato, rodzaj „rozpylenia" barwy – mgiełki dźwiękowej – poprzez szybkie nieregularne zmiany regestrów na długo wytrzymywanej strukturze akordowej, a także gęstość faktury instrumentalnej akordeonu. Przeważają struktury 3-, 4-głosowe i to w partii obu rąk, które kompozytor – na sposób trochę pianistyczny – traktuje równoważnie.

Problemy wykonawcze

Wykonanie dzieł Gordiejuka stawia przed akordeonistą rozliczne problemy natury technicznej, emocjonalnej, co sprawia, że są to utwory przeznaczone dla dojrzałych wykonawców. Zawierają nowe rozwiązania faktury instrumentalnej. Gordiejuk nie grał na akordeonie, ale znał możliwości instrumentu. Należał jednak do tej grupy kompozytorów, którzy nie piszą dla wygody konkretnego wykonawcy, stawiają poprzeczkę wymagań instrumentalnych na granicy możliwości, a przez to przyczyniają się do rozwoju techniki gry. Był otwarty na sugestie ułatwień, ale pozostawiał w nutach wersje oryginalne, licząc na to, że być może w przyszłości znajdzie się wykonawca, który sprosta wymaganiom jego wyobraźni. *Przekazuję poprawioną wersję mego utworu. (...) Dążąc do większej perfekcji warsztatowej dokonałem szeregu zmian – od zmiany 1 dźwięku lub akordu do zmiany obejmującej kilka taktów. Szukałem przede wszystkim lepszego – w moim odbiorze – brzmienia.**

Notacja

Gordiejuk stosował notację *znak obowiązuje tylko przy nucie, którą poprzedza* na wzór Andrzeja Krzanowskiego. Zaopatrywał także swoje partytury w wiele słownych wyjaśnień, dążąc do dookreślenia szczegółów wykonawczych.

Faktura akordeonowa

Kompozytor dość często stosował gęstą fakturę akordową, traktując akordeon na wzór fortepianu bądź organów. To drugie skojarzenie widoczne jest zwłaszcza we fragmentach, kiedy akord jest długo wytrzymywany na równym poziomie dynamicznym (np. *Con vigore e con dolore* przed literą J, *Dialogi* str. 4, 9–10). Problemem jest małosłyszalna zmiana miecha, podobnie jak przy graniu transkrypcji utworów organowych. Innym ulubionym sposobem kształtowania faktury akordeonowej przez Gordiejuka są połączenia wielodźwięków. Akordeon nie ma pedału przedłużającego, który ułatwia pianistom granie akordów artykulacją legato. Pewne rozwiązanie tego problemu podpowiedział sam kompozytor, stosując w niektórych fragmentach *Con vigore e con dolore* (np. w literze L) ligatury przy wspólnych składnikach wielodźwięków. Innym wyjściem z tej „kłopotliwej" sytuacji jest łączenie akordów przez granie legato najniższego głosu – z reguły realizowanego jednogłosowo na manuale basowym bądź melodycznym.

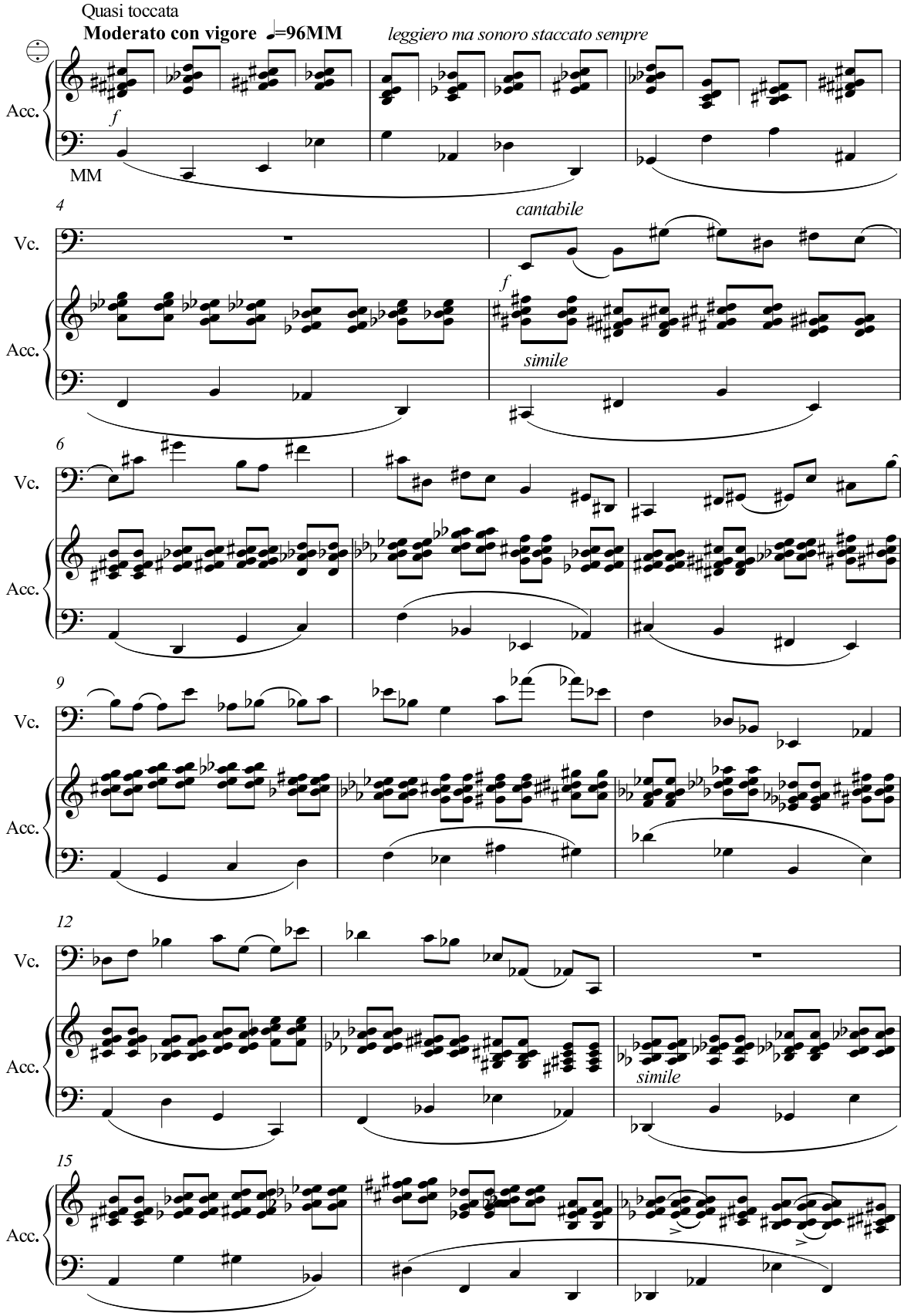
Programowa antywirtuozeria

Mało jest w omawianych utworach elementów popisowych, motorycznych. Jedynym wyjątkiem są toccatowe fragmenty brillante con brio *Dialogów II*. Wirtuozeria była Gordiejukowi jakby zbędna w jego wypowiedzi muzycznej. Przebieg energetyczny formy kształtował raczej poprzez ekspresję, barwę niż duże kontrasty agogiczne pomiędzy częściami. Ta pewnego rodzaju asceza jest jeszcze jedną cechą łączącą jego twórczość z takimi kompozytorami jak Henryk Mikołaj Górecki czy Wojciech Kilar, przywołując tylko kompozytorów śląskich.

Konotacje religijne

Przedstawione już okoliczności natury osobistej towarzyszące powstawaniu kompozycji *Con vigore e con dolore* dość łatwo kierują nas na trop pierwiastków religijnych w tym utworze. Odnajdujemy *echo* suplikacji *Święty Boże* we

* z listu do Anny Sawickiej


Quasi toccata
Moderato con vigore ♩=96MM
leggiero ma sonoro staccato sempre
Acc.
f
MM
4
Vc.
cantabile
f
simile
6
9
12
15

Przykład 19

fragmencie oznaczonym literą G, brzmień à la organy w fakturze akordeonowej. *Con vigore e con dolore* kończy przejmująca kantylena, napisana w wysokim rejestrze wiolonczeli. Odnosi się wrażenie, że przebieg melodyczny i harmoniczny jest długą i daleką drogą szukania właściwego zakończenia. Jakby splatały się różne wymiary, różne czasy. *Jest czas rodzenia i czas umierania, czas sadzenia i czas wyrywania tego, co zasadzono...*(Księga Koheleta 3,2). Sam kompozytor pytany o religijny charakter swoich utworów znacząco milczał. To był obszar sacrum, tego co nienazwane, niepoznawalne, niezrozumiałe..., a może właśnie poznawalne tylko przez sztukę, muzykę.

Postscriptum

1998 rok to początek walki Mariana Gordiejuka z chorobą – nietypowym i rzadkim przypadkiem nowotworu – walki o każdy dzień życia. Robił co mógł, by żyć dla swojej rodziny: żony i trójki dzieci. Jednak jak zawsze tryskał humorem, nawet mówiąc o zabiegach, czy pobytach w szpitalach, sypał kawałami, żartował również z samego siebie. Choć był drobnej postury, to świetnie pływał, lubił morze, słońce, plażę. Kochał też swoje kompozycje, starał się o możliwość ich wykonania.

Udany przeszczep wątroby przedłużył jego życie o prawie rok.

Na pogrzebie Mariana Gordiejuka w piękny, bezwietrzny, słoneczny, bezchmurny dzień, w południe, w chwili, gdy wkładano trumnę do grobu, zerwał się nagle silny, porywisty wiatr...

Nota biograficzna

Marian Gordiejuk (9. 02. 1954–24. 08. 2005) – kompozytor i teoretyk muzyki. Edukację muzyczną rozpoczął w klasie fortepianu i organów w Bydgoszczy. Studiował kompozycję i teorię muzyki w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Łodzi (dyplom z teorii muzyki u Franciszka Wesołowskiego, dyplom z kompozycji u Jerzego Bauera). Był wykładowca przedmiotów teoretycznych w Akademii Muzycznej oraz Zespole Szkół Muzycznych w Bydgoszczy. Dorobek twórczy Mariana Gordiejuka obejmuje dzieła symfoniczne, wokalno-instrumentalne, chóralne, kameralne i solowe, a także twórczość pedagogiczną dla dzieci i młodzieży. Jego kompozycje były nagradzane na konkursach kompozytorskich, m.in.: *Trio stroikowe* – wyróżnienie na Ogólnopolskim konkursie Studentów Szkół Artystycznych w Szczawnie-Zdroju w 1977 roku; *Tren* na akordeon solo – nagroda specjalna na konkursie kompozytorskim w Czechowicach-Dziedzicach w 1991 roku; *Kastaniety* na chór 3-głosowy – na Ogólnopolskim Konkursie Kompozytorskim na Pieśń Chóralną w Warszawie w 1997 roku.

Ważniejsze kompozycje

Suita *Ptaki* na 2 flety (1975);

Sonata na organy (1975);

Psalm przechodnia na baryton, recytatora, chór mieszany i orkiestrę symfoniczną do słów Elżbiety Cichla-Czarniewskiej (1978);

Taniec na orkiestrę symfoniczną (1978);

Rondo in forma con varazioni per cello solo (1986)

Gry na flet i harfę (1987);

Psalm radosny na sopran i zespół kameralny (1993);

Źródło na tenor i fortepian (1994);

Msza na chór 8-głosowy (1998);

Concerto grosso na orkiestrę symfoniczną (2000);

Scherzo na fagot i fortepian (2002).