

B 15 s. 1



fot. Stanisław Chmiel

Bogusław Schaeffer

Lwów – kiedyś pogodne, beztróskie miasto. Zaludnione Polakami, Ukraińcami, Żydami, Niemcami, Ormianami... Do tej istnej menażerii ludzkiej przyłączył się 6 czerwca 1929 roku Bogusław Schaeffer. Dzieciństwo spędził w atmosferze dziwności. Niezwykłości, potęgowanej przez osobę ojca, który znał na pamięć cały atlas geograficzny i mówił płynnie kilkoma językami. Bogusław od ósmego roku życia interesował się muzyką. Późniejszy doktor nauk humanistycznych i dramaturg w 1946 roku rozpoczął naukę w opolskim liceum... matematyczno-fizycznym. Szkołę średnią kończył metodą „płodozmianu” – raz będąc prymusem, a raz lądując na dnie uczniowskiego nieuctwa.

KOMPOZYTOR. Kraków. Na podstawie kompozycji napisanych w 17-tym roku życia, Schaeffer został przyjęty do klasy prof. Artura Malawskiego. Wkrótce podjął studia na wydziale muzykologii. Rok 1953 przynosi debiut kompozytora w roli krytyka muzycznego. Wówczas także pisze pierwszy w Polsce powojenny orkiestrowy utwór dodekafoniczny *Nokturn*. Następne lata to czas powstania m.in. *Muzyki na kwartet smyczkowy*, *Studium w diagramie* na fortepian (pierwsza automatyczna kompozycja okresu przedkomputerowego), pierwszej partytury beznutowej. 1959 rok – nagroda (jedna z dwunastu, które otrzymał potem w ciągu siedmiu lat) na konkursie im. G. Fitelberga, przyznana kompozytorowi za *Monosonatę* na sześć kwartetów smyczkowych i koncert fortepianowy *Quattro movimenti*. Nieco później Schaeffer spotyka Adama Kaczyńskiego, pianistę i późniejszego szefa jedyne w Polsce zespołu nowej muzyki, łączącego – jako wykonawców – muzyków i aktorów. Schaeffer stanie się nadwornym kompozytorem zespołu MW2 (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej – stąd ta enigmatyczna nazwa). Rok 1961 – to rok powstania pierwszego jazzowego utworu Schaeffera (*Trzy kompozycje na MJQ*).

Jak przystało na nowatorskiego kompozytora – Schaeffer musiał mieć swój „sądny dzień”. Podczas prawykonania w Warszawie utworu symfonicznego *Musica ipsa* rozległy się gwizdy,

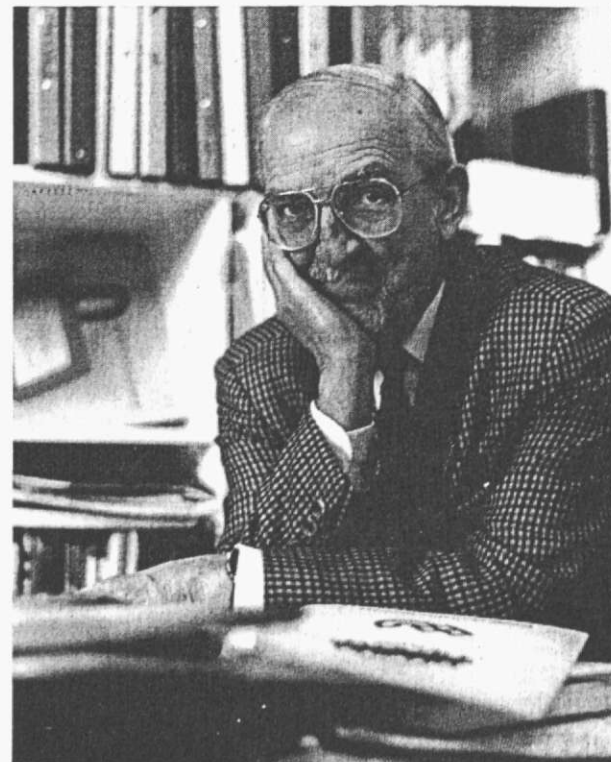
B 15

trzaskania drzwiami i ryki, które utworzyły swoistą „kontr-muzykę”. Polska muzyka uwielbia paradoksy, więc zapewne dlatego ten sam Schaeffer, który nie chciał skomponować „normalnego”, „porządnego” utworu – rok później zaczyna uczyć w krakowskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej i to, o zgrozo... kompozycji.

Wkrótce powstają pierwsze kompozycje sceniczne (m.in. *TIS MW2*). W 1964 roku odbyło się w Krakowie prawykonanie scenicznej kompozycji *Non-stop*. Autor – późniejszy optymalista i przeciwnik długich spektakli – zaaplikował wówczas widzom utwór trwający 7 godzin i 38 minut. 1966 – Schaeffer komponuje dwa utwory: *Symfonię elektroniczną*, którą Julian Przyboś uznał za najważniejszy utwór polskiego dwudziestolecia, oraz *Assemblages*.

Od 1968 kompozytor współpracuje z Józefem Szajną (słynna na świecie *Replika* jest jedną z wielu prac tego typu). Przez następne sześć lat pracuje nad *Wstępem do kompozycji* (*Introduction to Composition*), która jest pierwszym podręcznikiem kompozycji współczesnej. Do dziś ów podręcznik pozostał aktualny i wyklada się z niego na całym świecie (ostatnio ukazał się w Seulu w języku koreańskim). Schaeffer jest autorem siedemnastu książek, poświęconych głównie nowej muzyce.

Schaeffer komponuje szybko, z wielką łatwością. Przyjemność sprawia mu samo pisanie nut (często wzbogaca nimi swoje grafiki, wystawiane m.in. w Paryżu i Nowym Jorku). Rok 1972 – w ciągu 11 miesięcy powstaje 21 kompozycji. W następnych latach na całym świecie (m.in. w Ann Arbor, Baalbek, Brukseli, Fullerton, Kolonii...) odbywają się prawykonania Schaefferowskich utworów. W 1981 roku trzy dni poświęcono na festiwalu nowej muzyki w Middelburgu (Holandia), by zaprezentować utwory Bogusława Schaeffera. W 1984 Bogusław Schaeffer pisze na zamówienie Radia Bawarskiego z okazji 300-lecia rocznicy urodzin J.S. Bacha wielki *Koncert organowy B-A-C-H* na organy, skrzypce i orkiestrę. W 1986 roku salzburskie Mozarteum postanowiło pozyskać Schaeffera do grona swoich profesorów (Schaeffer uczy w pięciu językach studentów z całego świata). Kompozytor kończy wówczas wielki cykl czterech sonat organowych, ujętych w koncepcie *Czterech pór roku*. Dwa lata później powstają: *Missa brevis* na wielogłosowy chór, *Koncert na dwoje skrzypiec i orkiestrę*, a także dalsze utwory orkiestrowe. Kompozytor sześciokrotnie już reprezentował muzykę polską na festiwalach Międzynarodowego Towarzystwa Muzyki Współczesnej. Dotychczas stworzył ponad trzysta utworów muzycz-



Bogusław Schaeffer

nych. Erhard Karkoschka napisał o Schaefferze: „jego droga prowadzi w przyszłość”.

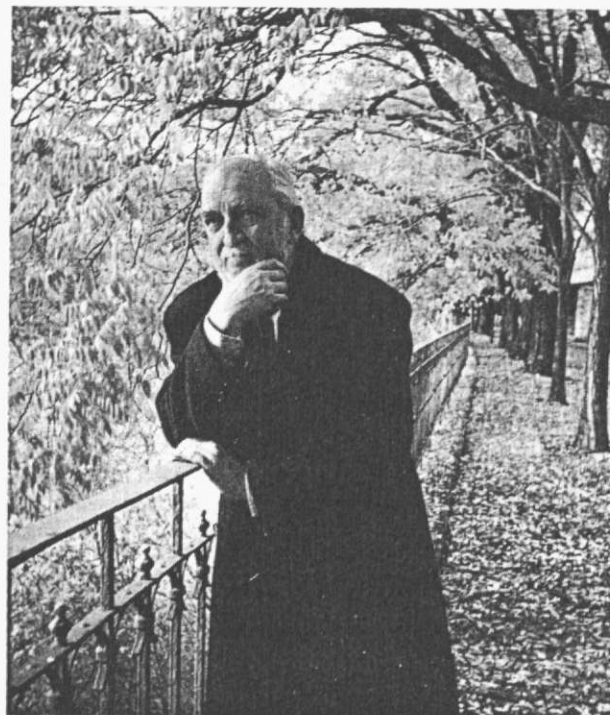
DRAMATURG. Pierwszy był *Webern* – sztuka, która powędrowała na pewien czas do szuflady, a Schaeffer – dramaturg milczał przez osiem lat. W 1963 był bez pracy i to właśnie brak zajęcia stał się jedną z przyczyn powstania *Scenariusza dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego*. Owym możliwym (i wbrew stwierdzeniu – istniejącym...) okazał się Jan Peszek. Wkrótce potem Schaeffer pisze cały cykl scenicznych *Audencji*. Dopiero jednak tę oznaczoną numerem III (*Raj Eskimosów*) autor uznaje za swój pierwszy w pełni teatralny utwór. Kolejne sztuki powstawały z mimowolną regularnością

co dwa lata. 1966 – *Kwartet dla czterech aktorów*, 1968 – *Fragment dla dwóch aktorów i wiolonczelisty* (w Edynburgu reżyserował ten utwór sam autor), 1970 – *Scenariusz dla trzech aktorów*, który pobił swoisty rekord otrzymując w reżyserii Mikołaja Grabowskiego 6 nagród na festiwalu w Szczecinie. Skoro już jesteśmy przy liczbowych ciekawostkach: *Audycja V* była wykonywana ponad 250 razy przez Andrzeja Grabowskiego; Maria Maj i Maciej Kozłowski już 150 razy grali *Audycję III*. Kiedyś w Chorzowie zagrano *Scenariusz dla trzech aktorów* w jednym dniu cztery razy, a trzy razy zdarzyło się, że trzy sztuki Schaeffera pokazano w Krakowie w tym samym dniu. 11 lat później powstają *Grzechy starości* (nie wszyscy mają tylko młode grzeszne lata...). Bodaj w tym czasie k o m p o z y t o r zdobywa nagrodę za... twórczość dramatopisarską. Sztuka *Kaczo* (byczo i indyczo) otwiera cykl dramatów poświęconych teatrowi (*Aktor, Próby*). *Mroki* zaś zapoczątkowują istny peleton teatralnych utworów, których tytuły już odtąd składają się zawsze z dwóch sylab i pięciu liter (oraz koniecznie z dwóch samogłosek). A więc: *Mroki, Zorza, Ranek, Kaczo, Aktor, Próby, Seans, Tutam, Toast, Rondo, Odwet, Razem, Żniwo, Awans, Gdyby, Denni, Glosa, Multi* (sztuka multilingwalna). Taki system ułatwia zapamiętywanie tytułów widzom, a zapewne i samemu autorowi, który zawsze powtarza, że ma bardzo słabą pamięć... Teatralne inscenizacje utworów Schaeffera obejrzeli dotychczas widzowie wielu miast świata. Przetłumaczono je na 14 języków.

* * *

Schaeffer to twórca, którego nie da się sklasyfikować w przejrzysty sposób. To artysta o złożonej naturze. Być może z tej właśnie przyczyny stał się on dla wielu powierzchownych słuchaczy kompozytorem-awangardystą, piszącym trudną do wykonania (jałową?) muzykę. Może kiedyś uda się objąć jej wielowarstwowość. Dzisiaj na to jeszcze nie czas...? Odpowiedź Schaeffera na takie argumenty niosą w sobie kompozycje takie, jak *Stabat mater* czy *Kesukaan*. Są to z pewnością utwory apelujące bezpośrednio nawet do niewprawnego słuchacza, słuchacza jakim jest współczesny świat.

Kesukaan II na instrumenty smyczkowe. Na 82 stronach partytury muzyka przechodzi dziwną, niespotykaną i nieco zabawną ewolucję: od muzyki szorstkiej i namiętnej do



Bogusław Schaeffer

muzyki wdzięcznie pieszczącej ucho. Sprawić przyjemność – to intencja całego utworu (*Kesukaan* znaczy po indonezyjsku przyjemność). Sam tytuł już dla jednych może brzmieć miło, dla innych zaś surowo. Tak jest też z całym utworem, który „po drodze” ociera się o politonalny fragment (w dwunastu różnych tonacjach), o epizod mistyczny, o inspirację jazzem, o melodię końcową z pierwszego *Kesukaanu*, o nuty to anielskie, to znów agresywne. Wreszcie zakończy swoje bytowanie w sferze muzyki cieplej, przyjaznej, arcymelodyjnej. Utwór rozwija się jak sen, ma własną surreálną logikę. Przemawia do słuchacza językiem prostym i łatwo uchwytną, choć starannie wyselekcjonowaną, odrębną harmonią.

Schaeffera interesuje wszystko, co dokonało się w muzyce naszego stulecia, a więc i jazz. Wiemy, że jazz – to oczywiście

B75 s.3

muzyka improwizowana. Kompozytor przed trzydziestu laty przekroczył tę zasadę, k o m p o n u j ą c każdy składnik muzyki jazzowej. Aby osiąść umiejętność w tej dziedzinie, poznawał jazz z płyt. Nuty jazzowe właściwie nie istnieją, więc autor *Koncertu jazzowego* był zdany na prywatne przekładanie idiomatyki jazzowej na język notacji ścisłej, obejmującej (o dziwo!) nawet perkusję. A kiedy poznał jazz już dokładnie, zaczął pisać prawdziwe kompozycje jazzowe, chyba jako jeden z niewielu na świecie – na orkiestrę filharmoniczną i jazzową (najbardziej znane są: *Music for MI, Collage and Form* i wspomniany *Koncert jazzowy*). Interesowała go jednak także i improwizacja jazzowa. Owocem tych zainteresowań była m.in. seria utworów zatytułowanych *blueS* (S = Schaeffer, stąd na końcu wyrazu duża litera).

blueS V na fortepian i małą orkiestrę kameralną (w formie minikoncertu) składa się z ośmiu krótkich części. Utwór ten wyrasta z teatralnych doświadczeń kompozytora-dramaturga: poszczególne części (czy: sceny) mają własną akcję i konkretyzują się w obrazach, jakie

tworzą. Schaeffer pokazuje w utworze, że jeśli jazz nie nadaje się już więcej do tworzenia ogólnie obowiązującej estetyki i idiomatyki (co stało się w ostatnich latach), to tym bardziej nowa muzyka ma prawo łączyć w sobie nawet najbardziej niespójne elementy w integralną całość. Owa całość dziś jeszcze nie jest łatwa do objęcia, lecz w przyszłości nie będzie nikogo raziła swoją – moim zdaniem już dziś pozorną – wielostylistycznością. Jednorodność – zdaje się mówić Schaeffer – mamy zapewnioną; wszystko, co jeszcze wczoraj było dezintegracyjne, niespójne, dziś już odbierane jest jako jednorodne, a niekiedy nawet monolityczne.

Naczelny problem nowej muzyki – to problem stylu i techniki. Nigdy nie było wiadomo, więc i dziś nie mamy pojęcia, jakie znamiona stylu i techniki staną się dla naszych czasów typowe. W sztuce, w nowej muzyce – nikt nie ma patentu na mądrość. Więc pisze się o wielostylistyczności nowej muzyki, o jej płynnym kształcie, o jej różnych kierunkach, które nie mają ze sobą nic wspólnego, ale też i sobie nie przeczą. Czy mamy coś przeciwko temu, że spokojnie koegzystują obok siebie takie zjawiska, jak muzyka elektroakustyczna czy komputerowa, teatr instrumentalny, eksploracja nowych technik instrumentalnych czy nowa poligeniczna faktura z takimi zjawiskami, jak muzyka matematyczna, muzyka graficzna, minimal music, „nowa prostota” czy nawet muzyka neoromantyczna? Nie, tolerujemy je obok siebie, jak gdyby ich absurdalna różnorodność przestała nas razić. Istnieje jednak wąska grupa kompozytorów, którzy stawiają sobie wymagania trudniejsze niż samo „pisanie muzyki”. W utworze *New Way* na siedmioro skrzypiec Schaeffer poszukuje nowego języka. Kompozytor proponuje tutaj nową składnię, idiomatykę muzyczną, polegającą na penetrowaniu bogactwa całej przestrzeni pomiędzy identycznością i nie-identycznością.

New Way na zespół skrzypiec opiera się na (bodaj zupełnie nie praktykowanej!) zasadzie jednorodności brzmienia instrumentu. Nawet w homogenicznym kwartecie smyczkowe instrumenty różnią się strojem, barwą, mensurą, kluczami i techniką wykonawczą, a tu: każdy z siedmiu instrumentów ma to samo „do powiedzenia”. W utworze Schaeffera – i na tym polega jego pomysł – każdy instrument postępuje inaczej z tekstem, który proponuje jeden ze skrzypków. Pozostałe instrumenty, które niejako „ślędzą” tekst skrzypiec prowadzących grę,



blueS V, fragment partytury

zachowują się odmiennie wobec proponowanych motywów. Można więc powiedzieć, że w tym utworze Schaeffer napisał kompozycję na siedmiokrotnie zwielokrotnione skrzypce solo. Uzyskany w ten sposób efekt techniczny i stylistyczny jest zupełnie nowy. Schaeffer znosi w tym utworze fetyszym wysokości dźwiękowych i stawia w jego miejsce dominację nowej, poligenicznej barwy. Jednorodność muzyki gwarantuje mu jedynie identyczność instrumentów zespołu. (Z uwagi na trudności koordynacyjne utwór ten – de facto kameralny – musi być dyrygowany).

Schaeffer zadysponował swój muzyczny portret w dwu obrazach. Pierwszy – demonstruje twórcę zafascynowanego samym komponowaniem, twórcę płodnego. Drugi – odsłania Schaeffera – eksperymentatora.

Koncert podwójny na dwoje skrzypiec i orkiestrę rozgrywa się na dwu płaszczyznach dźwiękowych. Jedną z nich jest muzyka w typie podwójnego koncertu skrzypcowego (znamy przepiękny *Koncert d-moll* Bacha, który jest szczytowym osiągnięciem w tym zakresie i dowodzi, że tak wykonany utwór wprowadza nas w sferę muzycznego dialogu). Drugą zaś – tworzy muzyka przestrojona zupełnie, można by rzec: radykalnie. Oto bowiem skrzypkowie nie grają wyłącznie na skrzypcach normalnych (o stroju G-D-A-E), ale również na wymyślonych przez kompozytora skrzypcach *gasab* i *desef*. Zamiast kwintowego stroju, który przypomina układ subdominanty, toniki i dominanty, spotykamy tu strój osobliwie dysonansowy. Stał się on możliwy dzięki użyciu dwu par tych samych strun: skrzypce *desef* np. polegają na układzie dwu strun D, strojonych jako d i es, oraz na dwu wyższych strunach E, strojonych jako e i f, stąd nazwa skrzypiec: *skrzypce desef* (analogicznie można wykonkludować strój *gasab*). Grający skrzypek (np. na skrzypcach *desef*) gra kwinty, a otrzymuje małe sekundy (lub małe nony, gdy chodzi o dwie środkowe struny); gra wielkie seksty, a otrzymuje małą tercję lub małą decymę. I tak jest z każdym interwałem, z każdym dwudźwiękiem. Schaeffer przeniósł tu swoje doświadczenia z montażu, których dokonywał nagrywając materiał na spreparowanych przez siebie ośmiostrunowych skrzypcach (*Assemblages* – muzyka konkretna, tak zachwalana w książce przez dalekiego krewnego Bogusława – Pierre'a Schaeff-

1375 s.5
fera, twórcę muzyki konkretnej). Z utworu, który usłyszemy, dowiemy się na przykładzie sześciu kadencji, na czym polega różnica między skrzypcami normalnymi (w stroju tonalnym), a skrzypcami tak radykalnie przestrojonymi: skrzypce przestrojone pozbawione są swego rezonansu kwintowego i zdolne są do wykonania muzyki najeżonej interwałami, które na normalnych skrzypcach są po prostu nieosiągalne. Przez daleko idące przestrojenie artysta modernizuje definitywnie tonalny charakter instrumentu i przenosi go w sferę brzmień diametralnie przeciwnych. Kompozytor jednak nasycił, tu i ówdzie, utwór właściwym sobie „ciepłym” (jak mawiał Brahms) emocjonalizmem. W końcu skrzypce to ukochany instrument Schaeffera.

Muzyka – podkreśla to sam kompozytor – musi się nieustannie rozwijać, musi sięgać po nowe metody pracy, stale odnawiać swoją technikę i warsztat kompozytorski, i swój styl, i swoją estetykę.

Joanna Zajac

