

Na zmianę - Tórkien

B 77 s. 1

Pytanie 1:

AUTOPORTRET POLSKIEJ MUZYKI

rozmawia Janusz Cegiełka

JANUSZ CEGIELŁA: Jest Pan twórcą, który nieomal o d p o c z ą t -
k u działalności postawił swoją sztukę w służbie poszukiwań i eks-
perymentów awangardy. Co leżało u podstawy wyboru przez Pana takiej
właśnie, a nie innej artystycznej drogi?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Droga artystyczna - to żadne słowo, ja jednak
wolałbym nie używać go. Droga - zawsze prowadzi dokądś, a tego bym
o sobie nie mógł powiedzieć. Pracuję trochę bez celu; droga wskazy-
wałaby na to, że człowiek zmierza ku czemuś. Tymczasem rzecz ma się
inaczej. Jestem pod urokiem tego, co każe mi komponować, co sprawia,
że ani się nie obejrzę, kiedy coś już powstało /tak jest z większo-
ścią utworów, które niejako same się piszą/. Wydaje mi się, że ist-
nienie - może istnieć - u kompozytora coś, co można by nazwać ^{to jest} potrzebą
komponowania, coś, bez czego nie można by się było obejść. Dlatego
zamiast słowa "droga" wolałbym użyć słowa: ślad. Artysta tworzący
pozostawia za sobą ślady, jest tak szczególnie wtedy, gdy u podstaw
pisania muzyki leży najzwyczajniejsza aktywność, której owocami są
w tym wypadku dzieła muzyczne. O wiele łatwiej przychodzi mi spoj-
rzeć na to, co już mam za sobą, niż na to - co należałoby napisać,
skomponować. Co do tego nie mam żadnych złudzeń. Świat nie potrzebu-
je naszej twórczości, my się z nią właściwie narzucamy, ^{tylko tylko że} przez
sam ten fakt, że przedmiotem naszego działania jest sztuka, ma ona
swoją doniosłość społeczną. Poszukiwania i eksperymenty, o których

Pan wspomina, nie są, nie były nigdy zamierzone. Kompozytor jest stale w poszukiwaniu własnego języka, języka, którym byłby w stanie powiedzieć najwięcej i tylko w pojęciu innych["] język ten - jako indywidualny, osobisty, nie-zbiorowy - może uchodzić za coś sztucznego, za coś, co każe uznać dzieła w końcu gotowe, definitywne, nieodwracalne - za eksperymenty. Prawdę mówiąc, eksperymentować nie podobna, bo przecież gdybyśmy eksperymentowali, czyli doświadczali po raz pierwszy czegoś zupełnie dla siebie obcego - wówczas nie udałoby się nam nic faktycznie skomponować. Eksperymentalna jest computer music Hillera, muzyka zresztą nieudana, bo nie kryje się za nią żadne autentyczne przeczucie możliwości. A moim zdaniem kompozytor może nie wiedzieć co się z jego ideą stanie w trakcie realizacji kompozycji, musi jednak umieć przeczuwać możliwości, przewidywać niejako emocjonalnie to wszystko, czym się w muzyce posługuje. Kompozytor awangardowy raczej przyłapuje się na tym, że jest kompozytorem poszukującym, nie można ~~nie~~ powiedzieć sobie, że tylko jakaś metoda działania, jakiś wybór celu, ma wszystko prowadzić["], ma niejako odpowiadać za to, co się robi. O ile sobie dobrze przypominam nie miałem nigdy żadnych ambicji zostania eksperymentatorem, pamiętam raczej dość silny impuls do działania w sferze, która wydaje mi się dla mnie odpowiednia, atrakcyjna przez bliskość. Że jest ona dla wielu zupełnie nowa - za to już nie ponoszę żadnej odpowiedzialności. Dostosowywanie się do innych, do odbiorców, byłoby identyfikowaniem się z nimi. To jednak jest w sztuce niemożliwe. [Dopóki sztuki nie tworzy zbiorowość, dopóki tworzy ją poszczególny artysta, dopóty nie ma sensu wszelka próba identyfikacji autora z odbiorcą. W naszych czasach istnieje co prawda subkulturowa próba zmniejszenia dystansu między twórcą a odbiorcą, ale jest to symptom ujemny, który tylko wzmacnia jeszcze poczucie wyobcowania, konieczność zachowania odrębności.]

JANUSZ CEGIELLA: Które utwory uważa Pan za najbardziej miarodajne dla Pana twórczości?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Samemu autorowi trudno jest tu decydować; zazwyczaj robi to za nas czas, który pokazuje co jest trwalsze a co mniej trwałe. Nie jest to jednak sędzia ostateczny, bo utwory muzyczne mają prawo być aktualne w swoim czasie, w czasie, kiedy budzą zainteresowanie swoją nowością. Można oczywiście uważać pewne utwory za lepsze, inne za gorsze, ale chyba tylko wówczas, jeśli się ma na oku jakiś bardzo wyraźnie określony ideał. Takie ideały pojawiają się najczęściej jako wypadkowe tego wszystkiego, co w sztuce uważamy za najlepsze. Ale Pan wie doskonale, że jeśli z najlepszych utworów ~~z~~ ^{jakie} znamy zrobimy składankę - powstanie wówczas kicz. Już to bowiem utwory muzyczne bronią się tylko swoją odrębnością, nie cudzymi zaletami. Na Pana pytanie chciałbym odpowiedzieć możliwie jak najprawdziwiej: poszczególne utwory nie przedstawiają dla mnie niczego, ważna jest całość. W przeciwieństwie do większości kompozytorów uważam, że najważniejszym dziełem jest - czy będzie - całe dzieło życia, na którego przykładzie można ~~z~~ zrozumieć kim jest ów kompozytor. Każe mi tak to rozumieć doświadczenie wyniesione z historii muzyki, pełnej zaskoczeń, niespodzianek, rzeczy niemożliwych, nieprawdopodobnych. W nowej muzyce zbyt często sięgamy po rzeczy, które w czasie kiedy powstawały nie budziły większego zainteresowania, lub też nie zostały należycie zrozumiane, ocenione. Dlatego też trudno jest tu waloryzować, a daleko lepiej jest zdać się we wszystkim na ocenę czasu, przyszłości, przypadku wreszcie, który sprawia niekiedy, że dzieło zostaje ~~o~~ ^d kryte, jakby odnalezione.

JANUSZ CEGIELLA: Jakie aktualne tendencje uważa Pan za najbardziej typowe dla naszych czasów?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Pytanie niezmiernie trudne a odpowiedź - nieprosta. Trudno jest z całą odpowiedzialnością orzec o czymś tak płynnym jak nowa sztuka, że ważne jest to a nie tamto. Można najwyżej odpowiedzieć na nie bardzo osobiście, powodując się własnym w tym rozeznaniem. Może zacznę od podstawowego stwierdzenia, że żyjemy w trzeciej wielkiej epoce muzycznej, w erze elektronicznej, że mamy za sobą muzykę wokalną i instrumentalną, jako dwa zasadnicze modele, które przez długie lata obowiązywały, które całkowicie pochłaniały uwagę kompozytorów. Wpływ jednego modelu na drugi, wcześniejszego na późniejszy, wokalnego na instrumentalny - jest znany nam dobrze, a im baczniej obserwujemy nową muzykę, tym łatwiej stwierdzamy, że aktualnie istnieje podobny wpływ wzajemny pomiędzy trzema modelami, z dominacją modelu elektronicznego nad innymi. Ostatecznie bowiem operujemy aparatem instrumentalnym mocno przestarzałym /od stukilkudziesięciu lat nie pojawił się w orkiestrze - z grubsza biorąc - żaden nowy instrument/ i to co z niego jeszcze możemy "wyciągnąć" - w końcu należy zaledwie do marginesu tworzywa instrumentalnego. Oba przedelektroniczne modele zużywają się, czy może już nawet zużyły się w stopniu nie przewidzianym przed pół wiekiem, kiedy ostatecznie stwierdzono zużycie długotrwałego systemu dur-moll i kiedy już tylko można było "historyzować" muzykę, to znaczy apelować do czegoś, co już przeszło /metoda neostylistycznego odgrzewania potraw muzycznych poprzednich epok/.

Nasza epoka odznacza się przede wszystkim tym, że praktycznie biorąc nikt się nową muzyką nie zajmuje. Muzyka poprzednich epok, obecnie powielana, zwielokrotniona w ilości i czasie w stopniu tak niebywałym, że nikt by w to dawniej nie uwierzył, dominuje całkowicie nad twórczością aktualną, aktualną tylko z nazwy, bo każde

nowe nagranie /powinno się mówić: przegranie/ jest o wiele ważniejsza niż nowość rzeczywista. W tej sytuacji muzyka faktycznie wiodąca, muzyka, która ma być desygnatem tego co robimy, tego co w sztuce potrafimy - zepchnięta jest brutalnie na margines, bo ważne jest wszystko inne, tylko nie to, co ważne było zawsze, z czego jesteśmy dumni. ^(to jest) ~~nowe utwory~~ ^{nam} właśnie przyczyniły się do tego, że muzyka w poprzednich epokach tak się pięknie rozwijała/. Uzupełnianie nową muzyką starego repertuaru uważam za nonsens, gdyż jest to praca z góry skazana na niepowodzenie. W epoce elektronicznej dorzucanie nowych-starych utworów do tego, czego mamy już pod dostatkiem w kulturze muzealnej musi się wydać śmieszne i niepotrzebne, szczególnie gdy się zważy, że nareszcie od dwudziestu lat mamy do czynienia z nowym instrumentem, z nowym tworzywem, daleko bardziej "odpowiadającym" duchowi naszego czasu /jeśli jeszcze wierzymy w takie duchy/, o czym możemy się przekonać, słysząc jak bardzo stara jest nowa muzyka tworzona na sposób dawny, szkolny, ograniczony do doświadczeń innych. Muzyka naszej epoki wymaga gruntownego przeuczenia się, wymaga rezygnacji z archaicznej metody składania nutek, aż się prosi o nowe metody tworzenia, o nowe warunki działania w zakresie psychologii twórczości. Dlatego też nie wyobrażam sobie dzisiejszej twórczości bez intensywnego udziału tego wszystkiego, co wykracza poza wspomniane modele poprzednich epok. Czy ma to być muzyka elektroniczna, czy też muzyka konkretna, czy w ogóle muzyka na taśmę, muzyka audiowizualna, czy muzyka akcji - to już zależy od inklinacji kompozytora, od jego chłonności, od jego ciekawości, którą Tomasz Mann obok miłowania, stawia na pierwszym miejscu jako najpotężniejsze motory działania ludzkiego. Kochamy muzykę, dlatego więc nie mielibyśmy jej być ciekawi?

JANUSZ CEGIELLA: Jak kompozytor musi Pan mieć jakieś określone inklinacje, jakieś pole działania, na którym czuje się Pan szczególnie dobrze. Czy mógłby Pan je bliżej określić?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Z całą pewnością dałyby się takie wyraźne zainteresowania nakreślić. Istnieje co najmniej osiem takich dziedzin, w których czuję się swobodnie, mogę je Panu wyliczyć: muzyka kameralna, w której wszystko jest analitycznie słyszalne /przykładem: Cztery utwory na trio smyczkowe/; koncerty instrumentalne, których wykonania sprawiają autorowi dużą radość, bo słyszy, że przynajmniej jeden człowiek - ów solista, dla którego koncert jest napisany - wszedł w muzykę bardzo dokładnie, "robi" ją dobrze, a niekiedy nawet gustuje w niej /S'alto np./, dzięki czemu muzyka zyskuje na autentycznych walorach wykonawczych; solistycznie traktowana muzyka orkiestrowa, w której materia muzyczna rozdziela się do maksimum /Scultura np./; utwory solistyczne dla różnych wykonawców od fletu począwszy aż po aktora; muzyka audiowizualna z udziałem muzyków i aktorów, którzy są znakomitą materią dla ~~muzyki~~ prezentacji pewnych metamuzycznych już idei; ogólnie mówiąc: muzyka na taśmę, w której udaje się niekiedy wykroczyć daleko poza znane stereotypy elektroniczne i konkretne; osobne miejsce rezerwuję dla dwu odrębnych dziedzin, które bliskie mi są może głównie dlatego, że są to dziedziny par excellence praktyczne: muzyka akcji, oparta na otwartym działaniu, nie ograniczanym żadnym językiem ani też ramami czasowymi /typowy przykład: Non-stop/ oraz muzyka jazzowa, którą wbrew rozsądkowi piszę jak najdokładniej w każdym szczególe, nie pozostawiając żadnych marginesów dla improwizacji. W tych dwu ostatnich dziedzinach zachodzi specjalnego rodzaju antynomia: właśnie muzyka jazzowa /z natury rzeczy jest ona improwizowana/ pisana jest ściśle, gdy muzyka "poważna", a więc taka, która zawsze notowana była jak najdokładniej - zapisy-

wana jest w sposób otwarty, często graficzny, dopuszczający różne rozumienie tekstu. Takich antynomii znalazłoby się więcej i muszę przyznać, że mam do nich szczególną inklinację, widzę w nich bowiem - jako obserwator rozwoju muzyki - wciąż pokazać szansę do odnowienia naszego myślenia, które przy dużej ekspansywności działania narażone jest ^{z reguły} na przedwczesną stabilizację. I tu chciałbym dodać, że w momencie nabrania pewności do tego, że działam świadomie, w określony sposób dążąc do określonego celu - musiałbym przestać pisać muzykę, wtedy bowiem mógł by to robić za mnie ktoś inny. Wydaje mi się, że każdy z nas ma jakąś inną rolę do spełnienia. Sobie pozostawiam obserwację na temat możliwości kompozycji, obserwacji nad "zachowaniem się" materiału muzycznego w różnych sytuacjach. Rozwój muzyki jest tak olbrzymi, że wszyscy jesteśmy zmuszeni stale odnawiać naszą wiedzę o możliwościach kompozycji, kto tego nie robi pozostaje w tyle.

JANUSZ CEGIELLA: Historycznie rzecz biorąc, nigdy nie było u nas jakiegoś życzliwszego klimatu dla poczynąń eksperymentalnych w sztuce. Poza Józefem Kofflerem nie legitymujemy się w naszej tradycji ani jednym przedstawicielem kierunków radykalnie nowatorskich, chyba żeby do awangardy lat dwudziestych i trzydziestych zaliczyć także Szymanowskiego. W jaki sposób - zdaniem Pana - ~~mogło~~ dojść mogło do takiej zdumiewającej eksplozji nowatorstwa we współczesnej muzyce polskiej?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Porusza Pan temat, który powinien być stale poruszany w naszych dyskusjach na temat nowej muzyki. Ma Pan w zupełności rację twierdząc, że klimat dla poczynąń eksperymentalnych w sztuce był u nas zawsze nieżyczliwy. Wynika to ze słabości naszej sztuki: każda rzecz nowatorska ściągana jest w dół, jak gdyby obrażała innych, jak gdyby innym szkodziła. Genialna w swoim rodzaju powieść Karola Irzykowskiego ~~x~~ Pełna, znakomite dramaty Witkacego, teoria i praktyka Władysława Strzemińskiego, *praktyczna filozofia sztuki Leona Chwistka*, poezja Juliana Przybosa - wszystko to skwitowane zostało najpierw tak, jak gdyby nie wolno było polskiej sztuce wynieść się poza ustaloną przeciętność. Kto tę przeciętność ustala? Ustalają ją znakomite miernoty, ludzie równie utalentowani co ograniczeni, nie pozbawieni żadnych skrupułów, gdy chodzi o niszczenie tego, co wyrasta poza krąg ich z reguły wąskich zainteresowań. To nie brak wielkich artystów stwarza po latach sytuację polegającą na tym, że nie bardzo jest o czym mówić jeśli chodzi o nową sztukę, lecz klimat, wytworzony przez ludzi, którzy w równym stopniu chcieliby rządzić sztuką, jak ją tworzyć. Józef Koffler był kompozytorem ~~x~~ niestety zbyt małej klasy, by w muzyce, w której u nas nic się nie działo, mógł równoważyć cały ów marazm, którym przepełniona była sztuka polska, marazm pływający nie tyle z demonicznej złośliwości, ~~jak~~ co - po prostu - z braku dosta-

tecnie żywej orientacji w tym wszystkim, co się w nowej sztuce dzieje. Koffler radykalnie nowatorski nigdy nie był. W najbardziej reprezentatywnych dlań utworach - Trio smyczkowe, dodekafoniczne utwory fortepianowe - był Koffler zbyt eklektyczny, by mógł do nas obecnie przemawiać jako kompozytor radykalny: zdarza-
Ty mu się utwory łączące dwunastotonowość z motoryką, z neoklasycznym układem formy; jest jasne, że słucha się tego dziś z pewnym niesmakiem, nie bowiem nie razi tak bardzo jak "mieszanie" różnych rzeczy. Szymanowski na pewno był postacią wybitną i *praktycz-*nie biorąc nie możemy z nim nikogo porównywać; prosty przykład: tak wielu antagonistów zarzucało Szymanowskiemu, że jest taki, jak i jest, a więc inny, a więc zły, a przecież jeśli zestawimy pięknie ostatnio wydany katalog dzieł Szymanowskiego z skromnym, żeby nie powiedzieć ubogim dorobkiem jego antagonistów, wówczas widzi się, że ten człowiek solidnie pracował, gdy inni... irytująco "odpoczywali". Ale Szymanowski, nawet jako wielki pracownik naszej kultury, jawi się nam dziś jako postać anachroniczna, a i wówczas, kiedy budził największe niepokoje, reprezentował w końcu - co tu gadać - zupełnie *4 tradycyjnym* ~~niezłe~~ wstecznicstwo, zamaskowane tylko tym, że myśmy naprawdę z nową sztuką nie mieli żadnego istotnego kontaktu. Eksplozja nowatorstwa w naszej ** najuważniej* ~~muzyce~~ muzyce nie jest dziełem przypadku. Była to rewolucja starannie przygotowana przez jednego właściwie człowieka, któremu potem nigdy tego nie wybaczone.

JANUSZ CEGIELLA: Skoro mowa o udziale naszej muzyki w poczynaniach światowej awangardy, warto może wspomnieć o polskich, przyjętych już obecnie przez cały świat propozycjach zapisu nowej muzyki. Należy Pan przecież do inicjatorów tej reformy.

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Notacja nowej muzyki jest mimo wszystko sprawą drugorzędną. Faktem jest, że jako najlepiej widoczna, bo optyczna forma innowacji w muzyce notacja uderzała wszystkich swoją nowością, a nasz w tym udział, w wielu punktach prekursor^{ski} i wzmocniony dzięki udziałowi w tym naszego Wydawnictwa /które nb samo obciążyło sobie skrzydła, przedbukowując szybko może, ale niechlujnie nowe partytury, zamieniając w ten sposób to, co piękne w to, co opłacalne - zresztą tylko z pozoru, bo w końcu są to grosze/. [Notacja współczesna jest problemem jednak ważnym dla rozwoju nowej kompozycji, czego dowodem jest uwaga muzyków poświęcona temu problemowi. [Nie należy ~~jednak~~ nowej notacji przeceniać, gdyż jest to w końcu tylko p o ś r e d n i a forma prezentacji muzyki. W każdym razie: miły jest dla nas fakt, że pierwsza na świecie partytura graficzna /rok 1958!/ - to dzieło Polaka.

Tertium datur

JANUSZ CEGIELLA: Prowadzi Pan w krakowskiej ^{klase} PWSM/kompozycji i w tym charakterze jest Pan przewodnikiem i wychowawcą przyszłych twórców. Zakładam z góry, że nie byłby Pan sobą, nie próbując przelać w młode umysły choćby cząstki własnej pasji do Nowego w muzyce. Czy jednak tego rodzaju tendencje ideologiczne pedagoga pozwalają godzić się bezkonfliktowo z tradycyjnym, urzędowym programem nauczaniem ~~kompozycji~~?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Dotyka Pan sprawy niezmiernie trudnej. Habi-
lując się w swoim czasie - jak każe dobry zwyczaj - na docenta w zakresie kompozycji współczesnej, przystąpiłem do grona moich starszych, doświadczonych kolegów, wśród których znalazłoby się wielu współautorów aktualnego, jak Pan powiada, urzędowego programu nauczania kompozycji. Zdaję sobie sprawę z tego, że jakiś określony program jest konieczny, a jednocześnie nie mogę się oprzeć wrażeniu, że zwolna zaczyna on nie odpowiadać wymogom, jakie stawia przed nami nowa muzyka. I nie jakaś prywatna złośliwość, ale rzeczywista potrzeba dokonania pewnych zmian skłania ~~nas~~ ~~wszystkich~~ do przypuszczenia, że źle robimy trzymając się przestarzałego programu; szczególnie traci na tym młodzież muzyczna, która garnie się do kompozycji jako do szansy najlepszego poznania muzyki w jej aktualnej postaci. To jednak byłby problem do osobnej dyskusji. Chciałbym tu tylko dodać, że moje doświadczenia wskazują niewzruszennie na to, że materiałem do uczenia kompozycji współczesnej, może być tylko dojrzały muzyk, co mówię, dojrzały - człowiek. Dlatego chętnie widzimy jako studentów kompozycji muzyków z gotowym, pełnym wykształceniem. Kompozycja - to trochę los człowieka, i z tym żartów nie ma. Ludzie zupełnie młodzi z reguły nie nadają się do uczenia ^{się} tak odpowiedzialnego przedmiotu, jakim jest współczesna kompozycja. Oczywiście, każdy kto ma kontakt ze mną, ma też pewien kontakt z tym, co mnie interesuje, zawsze jednak istnieje ^{rozpiętość} dystans przynajmniej kilkunastu lat rozwoju nowej muzyki.

JANUSZ CEGIELLA: Nie będzie w tym ani słowa przesady, kiedy powiem, że Pana twórczość z dziedziny popularyzacji nowej muzyki, obejmująca w ostatnim piętnastoleciu kilkanaście pozycji książkowych, ofiarowała polskiemu czytelnikowi faktyczny *f u n d a m e n t* wiedzy o muzyce światowej XX wieku. Pisarstwo Pana ma ponadto ten autentyczny walor, że nie są to rozważania teoretyka, lecz relacja zaangażowanego kompozytora, który dzieli się z czytelnikami własnymi doświadczeniami. Pytanie, jak dalece pozwala Pan *owej*, wynikającej z warsztatu pisarza muzycznego, bezustannej naukowej *ś w i a d o m o ś c i* działania, ingerować w proces własnej twórczości kompozytorskiej, twórczości przecież z natury rzeczy bardziej intuicyjnej, podświadomej, spontanicznej?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Proszę Pana, uważam się za człowieka całkowicie *z d r o w e g o* w sztuce. Wydaje mi się, że zupełnie niepotrzebnie pokutuje po dzień dzisiejszy mit, że twórca zajmuje się wyłącznie twórczością, że zajęty sobą nie ma czasu dla innych. Jest to mit nieuzasadniony, szczególnie w naszym stuleciu, kiedy wszyscy uczymy się, poznajemy, doświadczamy. W sztuce pracuję dla siebie, w zakresie popularyzacji nowej muzyki - dla innych. Jest to zwyczajna, prosta, *ale bywa też i* odpowiedzialna praca muzyka w zakresie kultury. Proszę zauważyć, że niemal wszyscy wielcy kompozytorzy współcześni mojego pokolenia *publikują* są nauczycielami; nie pracują dla siebie, robią coś jeszcze dla innych. Pisarstwo muzyczne zajmuje mi zaledwie 1/4 czasu, który poświęcam muzyce, przy pewnej wprawie, wspartej świadomością rzeczy płynącą z uprawiania zawodu kompozytora - pisarstwo muzyczne jest zajęciem stosunkowo nietrudnym i nie aż tak czasochłonnym, jakby się wydawało. Na kompozycję nie wpływa ono, ponieważ kompozycja idzie o wiele szerszym i głębszym torem. Kompozycja

wymaga działania intuicyjnego, spontanicznego i - jak Pan mówi - podświadomego, ale są to doświadczenia, które^e potem można świadomie zużytkować w różnych zakresach, od p^edagogiki począwszy, aż po popularyzację. Pisarstwo i kompozycja to dwie różne dziedziny, które wspomagają się^e ale nie łączą. Jako metoda "płodozmianu" jest ona niezawodna, bo kompozytorowi zawsze przydaje się refleksja, którą może się podzielić z innymi. Osobiście uważam za bardzo niezdrowy przejaw uchylanie się od pracy w szerokim zakresie tego wszystkiego co przynależy do kompozycji i traktowanie twórczości w sposób zamknięty, jak gdyby chodziło o jakąś niedobrą tajemnicę.

JANUSZ CEGIELLA: Po ostatnich festiwalach "Warszawskiej Jesieni" zaczyna się przebąkiwać o dewaluacji awangardy, o pewnej stagnacji w jej rozwoju. Coraz głośniejszemu zarzuca się Nowej Muzyce, że w poszukiwaniu za wszelką cenę nowości, ma za cel, skłonna jest premiować same środki. Jak ocenia Pan perspektywy rozwojowe najnowszych kierunków awangardowych i w jakim stopniu "Warszawska Jesień" są dla tych kierunków trybuną reprezentatywną?

BOGUSŁAW SCHÄFFER: Stało się, proszę Pana, to co się stać musiało. Awangarda muzyczna, licząca kilkadziesiąt nazwisk, nie jest już awangardą, to po prostu zespół ludzi, którzy kiedyś podjęli w swojej twórczości "nowe tematy". Awangarda nie może być liczebna. Jej wytwory powtarzane w różnych wariantach są tylko tym, czym są: powtórzeniem nieoryginalnym tego, co przedtem, kiedyś było oryginalne. Nic więc dziwnego, że oczekuje się od nowej muzyki po prostu - nowej muzyki. Kompozytorzy ~~XXXXXXXX~~ ciągną ku tradycji, jest to grawitacja tyleż zwyczajna, co nieuchronna, i tylko nielicznym udaje się zachować to, co istotnie wiąże się z pojęciem muzycznej awangardy: rzeczywiste zainteresowanie dla nowych możliwości muzyki, dla jej wciąż jeszcze nieogarniętego potencjału, wobec którego wielokrotnie powielany "styl obowiązujący" jest tylko jego parodią. Powiada Pan: nowość za wszelką cenę. Gdyby jednak tak było, nie ma nawet tego, bo nowość musi autentycznie wypływać ze świadomości, że to co już umiemy przestaje nas interesować, że opanowana dziedzina przestała być żywa, że musimy się oglądnąć za czymś nowym, bo to ^{co} ~~znajemy~~ już nam nie wystarcza, zużył się, wyschło. Dążenie do nowej muzyki musi więc wypływać nie z samej chęci znalezienia się w nowych środkach, lecz z rzeczywistej potrzeby. Taką potrzebę ^{tworzy} ~~stwarza~~ tylko intensywnie praktykowana twórczość.