



kompozycja sceniczna
dla aktora, mima,
tancerki i 5 muzyków

stage composition
for actor, mime, ballerina
and five musicians

PARTYTURA

SCORE

BOGUSŁAW

SCHÄFFER

1972



...Znajdowałem się sam jakby w teatrze, w proscenium, przed próbą. Czy było tam więcej widzów, nie pamiętam, bo głąb sali pogrążona była w mroku. Nagle kurtyna rozsunęła się nieco u góry, jakby to były dwie spięte w środku kotary, a w otworze ukazała...

...I found myself alone on what seemed to be the proscenium of a theatre, before a rehearsal. I do not remember whether there were other spectators, for the auditorium was plunged in darkness. Suddenly the upper section of the curtain parted...

...Ich befand mich allein, wie in einem Theater, im Proszenium, vor der Probe. Ich kann mich nicht erinnern, ob es dort noch mehr Zuschauer gab, weil die Tiefe des Saals im Dunkeln lag. Plötzlich glitt der obere Teil des Vorhangs ein wenig auseinander, als ob...

...Je me trouvais seul dans une sorte de théâtre, à l'avant-scène, avant les répétitions d'une pièce. Je ne me rappelle pas avoir vu d'autres spectateurs, car le fond de la salle était obscur. Tout à coup, le rideau s'écarta un peu en haut, comme s'il était...

TISW2

kompozycja sceniczna
dla aktora, mima,
tancerki i 5 muzyków

PARTYTURA

stage composition
for actor, mime, ballerina
and five musicians

SCORE

BOGUSŁAW

SCHÄFFER

1972

PWM
EDITION



Cena 100 zł

zawartość

Zeszyt tekstowy

Od Autora

Wyjątki z powieści „Pałuba” K. Irzykowskiego

Ilustracje

Forma

8 głosów wykonawczych (wersja polska)

8 głosów wykonawczych (wersja angielska)

Dotychczasowe wykonania oraz

spis utworów

contents

Texts

Author's note

Excerpts from the novel *Pałuba* by K. Irzykowski

Pictures

Form

8 instrumental parts (in Polish)

8 instrumental parts (in English)

Performances of the work and

list of compositions

Bogusław Schäffer



kompozycja sceniczna

dla aktora,
mima,
tancerki
i 5 muzyków

stage composition

for actor,
mime,
ballerina
and five musicians

partytura

score

1972

PWM
EDITION

Przekład • Translated by
Jerzy Zawadzki

Opracowanie graficzne • Lay-out
Lidia Bruchnalska

Redaktor: Teresa Chylińska

Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków, al. Krasieńskiego 11 a. Printed in Poland.
Wyd. I - 380 egz., 15,5 ark. wyd., 11,25 ark. druk.
Papier offs. specj. III kl. 110 g, N 1/8. P. W. P. W. Warszawa.
Podpisano do druku 8 III 1972. Druk ukończono VI 1972.
Krak. Zakł. Graf. Nr 5, Kraków, ul. Karmelicka 16.
Zam. nr 102/72. O-19-182. Cena zł 100.-

TIS MW2 – stage composition

performers (instruments)

actor
mime
ballerina
soprano voice
flute or violin
alto saxophone or cello
piano A
piano B

durata:

part I: about 12'45"
part II: about 16'30"
whole piece: about 29'30"

the first performance of *Stage Composition TIS MW2* took place in Cracow on 25 April 1964. Performers: Bogusław Kierc (actor), Janusz Peszek (mime), Krystyna Mieltska (ballerina), Barbara Niewiadomska (voice), Barbara Świątek (flute), Marian Lato (alto saxophone), Adam Kaczyński (piano) and Marek Mieltski (piano); time director: composer.

photographs: Zbigniew Łagocki

TIS MW2 – kompozycja sceniczna

wykonawcy (instrumenty)

aktor
mim
balerina
głos sopranowy
flet lub skrzypce
saksofon altowy lub wiolonczela
fortepian A
fortepian B

durata:

I część: ok. 12'45"
II część: ok. 16'30"
– całość: ok. 29'30"

prawykonanie *Kompozycji scenicznej TIS MW2* odbyło się w Krakowie 25 kwietnia 1964 roku; wykonawcy: Bogusław Kierc (aktor), Janusz Peszek (mim), Krystyna Mieltska (balerina), Barbara Niewiadomska (głos), Barbara Świątek (flet), Marian Lato (saksofon altowy), Adam Kaczyński (fortepian) i Marek Mieltski (fortepian); reżyseria czasu: kompozytor.

zdjęcia: Zbigniew Łagocki

Idea teatru instrumentalnego jest ideą nową; na tle nowych gatunków muzyki współczesnej teatr instrumentalny pojawił się jako ekstremalny przejaw autonomicznego traktowania muzyki na scenie. Konwencjonalna praktyka kompozytorska każe twórcom traktować muzykę sceniczną drugorzędnie, często jako mało z akcją sceniczną związany dodatek, przy czym muzyka ma – oprócz szeregu innych – jeszcze tę możliwość, że kojarząc się z tym, co widzimy na scenie, podkreśla i uwydatnia akcję sceniczną nawet wówczas, gdy kompozytor od niej nie wychodzi. Polega to na wciąż jeszcze niewyrażnionej, tajemniczej właściwości muzyki, która „wmawia” sobie właściwości wyrazowe, jakich – traktowana w oderwaniu od tekstu scenicznego czy literackiego – właściwie nie posiada. Można więc powiedzieć, że muzyka jest potencjalnie muzyką sceniczną w każdym wypadku (czego wyraźnym dowodem jest praktyka muzyczna w filmie niemym). Wykorzystanie tej możliwości wydaje się szczególnie łatwe w nowej muzyce, gdzie zasób asocjacji pomiędzy muzyką a jej „niemuzyczną treścią” jest jeszcze niewielki. Właśnie w latach sześćdziesiątych, w czasie kiedy zaczyna się konwencjonalizować praktyka stosowania w teatrze muzyki konkretnej, elektronicznej, muzyki na taśmę wreszcie, nastąpił dogodny moment zajęcia się scenicznymi możliwościami muzyki na prawach czysto muzycznej autonomii. W pierwszych latach sześćdziesiątych powstaje kilka prób tworzenia teatru instrumentalnego (Stockhausen, Kagel), bardzo udanych – szczególnie w aspekcie poszerzenia zakresu oddziaływania muzyki. Moja idea teatru instrumentalnego przynależy bardzo ściśle do owego nurtu, w kilku punktach jednak odbiega od uniwersalności estetyki twórców teatru instrumentalnego. Tym punktem właśnie chciałbym poświęcić nieco miejsca, zakładając, że ogólna idea teatru instrumentalnego jest już dziś znana. Pierwsze w ogóle wydanie drukiem utworu tego nowego gatunku jest okazją do szerszego wyjaśnienia samej idei indywidualnie traktowanego teatru instrumentalnego. W *Kompozycji scenicznego TIS MW2*, pisanej bezpośrednio dla określonego zespołu wykonawców, zawarte są niemal wszystkie ważniejsze zasady kompozytorskiego postępowania. Komentarz do tego utworu jest więc jednocześnie wyjaśnieniem idei instrumentalnego teatru.

Przede wszystkim: jest to kompozycja sceniczna zbudowana na prawach autonomicznie muzycznych. Autora nie interesowała możliwość stworzenia jeszcze jednej wersji nowego teatru (być może nie jest on do czegoś takiego powołany), lecz możliwość pozostania przy muzyce nawet wówczas, gdy jej wykonawcami będą aktorzy czy tancerze. Wielowymiarowość muzyki współczesnej została przerzucona na wykonawstwo niemuzyczne. Ideę tę można było wprowadzić w praktykę realizacyjną dopiero wówczas, kiedy w muzyce jako pierwszoplanowe zaczęły dominować takie jej elementy, jak aleatoryzm materiału i czasu, jak nieokreśloność, jak wreszcie collage. *TIS MW2* jest jednym z pierwszych przykładów zastosowania tych technik w kompozycji scenicznego.

TIS MW2 jako kompozycja prezentuje nową w tym czasie ideę absolutnej dekompozycji. Założeniem formalnym tego utworu jest bardzo daleko idąca swoboda w zestawianiu jej elementów w czasie, i to zarówno w pionie, jak i w poziomie. Co prawda na początku dyspozycja formalna jest wyrażona dokładnie, ale dzieje się to tylko po to, aby później można było uchwycić

jakość zmian i wszystkich nowych konsytuacji zachodzących w utworze (tak jak dla zademonstrowania istoty polimetrii potrzebny jest prosty i całkowicie zdefiniowany model rytmiczno-metryczny, stanowiący niejako podstawę rozumienia następujących potem przemian w tym zakresie). Dekompozycja – to słowo najwierniej oddaje sens kompozytorskiego postępowania w tak ujmowanej muzyce – daje szansę całościowego traktowania muzyki, której się całościowo nie komponuje. Istota rzeczy tkwi tu w tym, że niejasność formy jest niejako zaprogramowana. Ale co – forma całościowa, zanim zaistnieje, wymyka się wszelkiej obserwacji, mowa tu oczywiście o muzyce formalnie niekonwencjonalnej; formy nie ma, dopóki się ona nie przejawia, a bez użycia materiału nie może się przejawiać w żaden sposób. Tak więc ostateczny produkt wrażeniowy jest sumą elementów, które zostały złożone w całość bynajmniej nie po to, by tylko ten końcowy efekt został osiągnięty. W wypadku *Kompozycji scenicznego TIS MW2* chodzi przede wszystkim o nieschematyczność układu formalnego, o nieokreśloność jej jako całości nawet dla wykonawcy. Podany przy głosach schemat formalny jest już produktem pracy nad utworem, produktem powstałym dopiero po kilkunastu wykonaniach dzieła, kiedy zarówno autor, jak i wykonawca byli już pewni zawartości tej muzyki w jej różnych niespodziewanych konsytuacjach. Schemat ten jest obecnie obowiązujący do wykonania, umożliwia stosunkowo najpełniejszą prezentację dzieła w czasie dość długim, jeśli zważyć zasób elementów składających się na całość.

Wykonawcami utworu są: aktor, mim, balerina, sopran oraz czterej instrumentalniści – flet lub skrzypce, saksofon altowy lub wiolonczela oraz dwa fortepiany, oznaczone literami A i B. Zespół wykonawców – inaczej: „instrumenty” – jest w tym utworze niezmienny (możliwość zastąpienia w dwóch wypadkach pewnych instrumentów innymi wypłynęła na marginesie ustalania składu instrumentalnego). Każdy instrument ma własną partię, która służy mu jako jedyny przewodnik po utworze. Pewne synchronie na początku utworu służą tylko wzajemnej konfrontacji materiału (a także, o czym była już mowa, nadaniu całości potrzebnej wymiarności). W dalszym przebiegu utwór ma być grany ośmiogłosowo zupełnie niezależnie, w ramach ogólnego schematu całości. Kompozycja dzieli się na dwie części: pierwsza ma się rozgrywać w niemal zupełnej ciemności (światło, które należy wprowadzić dla umożliwienia wizualnego odbioru partii mima i baleriny, ma być zupełnie przyciemnione, tak aby publiczność odebrała jedynie obecność tych dwóch postaci), druga – w pełnym świetle, jaskrawo kontrastującym z częścią poprzednią. Praca poszczególnych instrumentalistów nad partiami powinna się opierać na rzetelnym przygotowaniu materiału, który może być konfrontowany wzajemnie tylko podczas wykonania utworu, dla zachowania świeżości przedstawienia.

Podstawą słowną utworu jest tekst wyjęty ze *Snów Marii Dunin*, pierwszego fragmentu dzieła Karola Irzykowskiego *Pałuba*. Treść literacka ma obchodzić tylko aktora wygłaszającego tekst. Pozostali wykonawcy powinni – nie czyniąc żadnych bezpośrednich aluzji do tekstu Irzykowskiego ani też nie starając się dokonywać żadnych interpretacji tego tekstu – przekazać jednak swoim wykonaniem pewne wyobrażenia, które ten tekst implikuje. A więc: rozdzielić pomiędzy wyobrażeniem a rzeczywistością, wieloznaczność tekstu i akcji, pewne rodzaje transcendentnej, w żadnym razie nie bezpośrednio aluzyjnej, symboliki; przewod-

Author's Note

nim tworzyłem literackim dla wszelkich możliwych indywidualnych koncepcji powinno być zdanie „prowadziła od paru lat życie pełne sennych widziadeł”. I na tym koniec: autor nie chce dalej niczego sugerować, pozostawia wszystko w rękach wykonawców, którzy w tym utworze są jednocześnie reżyserami i inscenizatorami całości.

Do partii poszczególnych instrumentów autor nie dodaje żadnych wyjaśniających komentarzy. Każdy z wykonawców winien swoją partię rozumieć indywidualnie, bez jakiegokolwiek pomocy z zewnątrz, gdyż i tu idzie o dekompozycję, która ma tym większy zasięg, im mniej rzeczy ustala się a priori. Nie znaczy to jednak, że wykonawcy mają w tym utworze cokolwiek do improwizowania. Wydaje mi się, że idea teatru instrumentalnego przeczy jakiegokolwiek dowolności, a wprowadzona w utworach nieokreśloność ma na celu wywołanie specyficznego napięcia realizacyjnego u wykonawców. Rzecz jasna, tylko muzycy mogą się posługiwać swoimi partiami czytając z nich, pozostali wykonawcy muszą znać swoje partie na pamięć, co w istocie oznacza znajomość partii nie w jej układzie kolejnym, lecz w całości. Poszczególne partie oznaczone są literami od *d* do *s*; litery odnoszą się do poszczególnych odcinków muzyki czy akcji, które trwają czy mogą trwać od kilku do kilkudziesięciu sekund. Ponieważ poszczególne partie realizowane są niezależnie od pozostałych (w ramach ogólnego schematu), problem czasowy nie jest tu tak istotny. Poszczególne odcinki mogą być realizowane bezpośrednio po sobie lub też z przerwami różnej długości. Wrażenie całości ma być następujące: symultaniczna gra kilku instrumentów rozrzuconych w przestrzeni wykonawczej na tyle szeroko, aby można było ową symultaniczną niezależność odwrócić (oczywiście szerzej rozrucić można nie-muzyków, bowiem rotacja muzyków ograniczona jest instrumentami).

Problem stylu wykonawczego jest tu zupełnie nieistotny. Autor nie założył żadnych konwencji realizacyjnych, przeciwnie – uważa on, że w rezultacie konfrontacji symultanicznej ośmiogłosowości powinien się pojawić własny, odrębny styl wykonawczy dzieła. Dotychczasowe wykonania utworu potwierdzają tę sugestię w całej pełni.

The idea of the instrumental theatre is a new one. This *genre* has emerged from among the other new forms of modern music as an extreme manifestation of the autonomic treatment of music on the stage. The conventional composing practice induces the composers to ascribe minor significance to stage music and often to regard it as an addition scarcely connected with the stage action. One of the numerous possibilities of music in this field is that, associating with what is simultaneously seen on the stage, it emphasizes and brings into prominence the stage action even if the composer has not assumed this last as the basis for his composition. This is due to the still only vaguely defined, mysterious property of music, which “has taken into its head” that it has a power of expression which, in fact, it has not when treated separately from the literary or stage text. It may therefore be stated that potentially music is stage music in any event, as has been clearly shown by its application for silent films. The utilization of this possibility seems particularly easy in new music, where there are still few associations between music and its “non-musical contents”. In the sixties, at the time when the conventions of the use of concrete and electronic music and music for the magnetic tape in the theatre began to take shape, a suitable moment occurred for the stage possibilities of music to be dealt with on the principle of the purely musical autonomy. In the first years of this decade several attempts were made to create an instrumental theatre (Stockhausen, Kagel); they were very successful, especially with regard to the expansion of the range of effects produced by music. My idea of the instrumental theatre is very closely associated with this trend, but it deviates from the universality which characterizes the aesthetics of the creators of the instrumental theatre in several points. On the assumption that the general idea of the instrumental theatre is already known, I should like to pay some attention to these very points. The publication of a composition of this new *genre* in print for the first time is an occasion for a more extensive explanation of the idea of the individually treated instrumental theatre. *Stage Composition TIS MW2*, written directly for a definite ensemble of performers, reveals nearly all important principles of the composing procedure. Thus, the present remarks concerning this work, at the same time constitute the explanation of the idea of the instrumental theatre.

First and foremost it is a stage composition based on the autonomic musical principles. The author was not concerned in the possibility of creation of still another version of the new theatre (perhaps it is not the sort of thing he is called upon to do), but in the possibility of abiding by music even when it is performed by actors or dancers. The multi-dimensionality of modern music has been extended over the non-musical performer. This idea could not be put into practice before such elements as the aleatorism of material and time, indefiniteness and collage came to prevail in music as primary ones. *TIS MW2* is one of the first examples of the application of these techniques in a stage composition.

As a composition, *TIS MW2* presents the idea of absolute decomposition, quite new at the time of its being written. Its formal guiding principle is a very great freedom in the arrangement of its elements in time, and thus in both the vertical and horizontal planes. To be sure, the formal directions are expressed clearly

at the beginning, but this is so only in order that the quality of changes and all the new consituations that occur in the composition may later be discerned (in the same way as a simple and thoroughly defined rhythmico-metrical model which constitutes a kind of basis for the understanding of the succeeding changes within this range is necessary to demonstrate the essence of polymetry). Decomposition – for this term most truly renders the sense of the composing procedure in the thus conceived music – gives an opportunity for the integral treatment of music which is not composed in an integral manner. The point is that the lack of clarity of the form is, so to say, programmed beforehand, but the integral form escapes any observation before it comes into existence. Hence, this being formally unconventional music, there is no final form until it manifests itself, which it cannot do without material. The final impression is therefore the sum of elements which have been set together into a whole but not in the least to produce this final effect only. In *Stage Composition TIS MW2* the ends of the composer are, above all, the non-schematism of the formal structure and the indefiniteness of this composition as a whole even for its performers. The formal schemes given with the particular parts are the result of work at the composition, which result was not obtained until the piece had been performed some dozen times. Then both the composer and the performers were positive of the contents of this music in its various unexpected consituations. At present this scheme is binding to the performers and it allows the relatively fullest presentation of the composition in a fairly long time, if we take into account the limited number of elements which make up the whole.

The performers of the composition are: an actor, a mime, a ballerina, a soprano singer and four instrumentalists, who play the flute or violin, the alto saxophone or cello, and two pianos, denoted by the letters A and B. The group of performers, also termed "instruments", is invariable in this composition (the possibility of alternative use of some instruments in two cases has been suggested by practice, that is, by an occasional replacement made out of necessity). Each instrument has its own part, which serves as its only guide to the composition. Certain synchronisms at the beginning of the piece serve only to confront the material (and also, as has already been mentioned to give the whole its necessary measurability). In its further course the composition is to be performed in eight completely independent parts under the general scheme established for the whole. The piece is divided into two parts: the first part takes place in almost perfect darkness (the light which must be used to make the visual perception of the action of the mime and ballerina possible is to be quite dimmed so that the public may perceive nothing but the presence of these two figures); the second part is performed in full light, in sharp contrast with the previous one. The work of the particular instrumentalists at their parts should consist in earnest preparation of materials, which must not be confronted with each other except at the time of the performance of the composition so as to preserve the freshness of the presentation.

The verbal basis of the composition are excerpts from *Maria Dunin's Dreams*, which constitutes the opening of the novel *Paluba* by Karol Irzykowski. Its literary content is of interest only to the actor who delivers the text. Without alluding directly

to Irzykowski's text or attempting to interpret it, the other performers should convey by their performance such ideas as are suggested by the text, that is, a discrepancy between the representation and reality, the ambiguity of the text and action, and some kinds of transcendental, by no means directly alluding, symbols. The sentence "...for several years she had led a life full of phantom dreams", and only this sentence, should be used as the guiding literary material for any individual conceptions. The author does not want to suggest anything else and gives a free hand to the performers, who in the case of this composition are both the directors and stage-managers of the whole.

The present author does not add any explanatory notes to the particular instrumental parts. Each performer should understand his part in an individual manner, without any help from the outside, since here, too, we are concerned with decomposition, the range of which is the more extensive, the fewer things are determined in advance. However, this does not mean that there is anything in this piece for the performers to improvise. It seems to me that the idea of the instrumental theatre denies any free choice, and the indefiniteness introduced into compositions aims at bringing about a specific production tension in the performers. Naturally, only the musicians can read their parts, the other performers must know theirs thoroughly by heart. The sections of the parts are marked with the letters from d to s. The particular sections of music or action last from a few to some score seconds. As the individual parts are realized independently of one another, though under the general scheme of the composition, the problem of time is not very important here. The particular sections may be performed immediately one after another or after intervals varying in length. The impression of the composition as a whole should be as follows: the simultaneous playing of several instruments placed spatially as widely as possible (the non-musicians can be scattered more widely, which is only natural as the rotation of the musicians is restricted by the instruments).

The problem of the style of production is quite insignificant here. The author has not set down any conventions of performance, but, on the contrary, he thinks that the mutual confrontation of eight parts simultaneously performed should result in the formation of a distinct style of production pertaining to this very composition. So far, this supposition has fully been confirmed by its performances.

1

Znajdowałem się sam jakby w teatrze, w proscenium, przed próbą. Czy było tam więcej widzów, nie pamiętam, bo głęb sali pogrążona była w mroku. Nagle kurtyna rozsunała się nieco u góry, jakby to były dwie spięte w środku kotary, a w otworze ukazała się głowa prześlicznej dziewczyny. Zdawało mi się, że widzę jej nagą szyję, i domyślałem się, że jej całe ciało ukryte poza kotarą jest również nagie, miałem nawet uczucie pewności tego. Wyciągnąłem ręce, wołając ją czule do siebie, ona po-trząsnęła głową. Dostałem się wtedy poza kotarę i zacząłem uganiać za dziewczyną po ciemnych korytarzach teatru, nie zwracając uwagi na to, że nie widziałem wcale jej ciała, lecz jakby tylko samą głowę posuwającą się w ciemnościach. Naraz głowa odwróciła się i spojrzała na mnie – tymi oczyma, w których nie było źrenicy, zupełnie jak u starożytnych posągów. W tejże chwili wypowiedziała dziewczyna słowa zawierające jakąś głęboką myśl, a zarazem dziwną słodycz. I nagle ujrzałem siebie jakby śpiącego wśród nocy na łóżku, nade mną nachylała się głowa, otoczona mdłym blaskiem, a ja stojący w ciemności wracałem w moje śpiące ciało i – budziłem się.

2

Przed bilionem lat słyszano głos dzwonów rozbrzmiewający gdzieś we wnętrzościach gór i wtedy na powierzchni ziemi szalały burze, biły pioruny, latały dziwne zwierzęta, a wszystkie linie psychiczne między ludźmi przedłużyły się i przecięły. Toteż gdy nam się czasem zdaje, że słyszymy jakieś głębokie echo, rozdrażnieni wściekamy się, hulamy, mordujemy się wzajemnie i podpalamy nasze domy, a kiedy minie chwila szalu, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki.

3

...głos dzwonów we wnętrzościach gór (szalały burze, biły pioruny) wściekamy się (mordujemy się wzajemnie) wracamy do spokojnego życia...

4

...prowadziła od paru lat życie pełne sennych widziadeł. Dzień dla niej prawie nie istniał, a wszystko, co w nim było, miało dla niej tak małe znaczenie, że często zapominała dziś to, co się działo wczoraj...

5

Raz ujrzeni się wśród olbrzymiego tłumu, który wyległ na ulice miasta zalanego tysiącem świateł; ludzie cisnąc się do jakiegoś widowiska rozdzielali ich ciągle, to znowu zbliżali, tak że ich dwoje mówić ze sobą nie mogło, a trwało to – we śnie – długie lata.

6

Innym razem znaleźli się na dwóch łóżkach, przytykających do siebie węższą krawędzią, i oparli ręce na poduszkach patrzyli sobie w oczy milcząc.

7

Od czasu, kiedy otoczyłem Marię mą opieką, jej sny ustały. Lecz oto naraz zauważyłem ogromną, straszną zmianę w jej całej istocie, mowie, ruchach i spojrzeniach, tak, że zrezygnowałem z prawa pytania jej, co się z nią stało. Dziś nie mogę sobie zdać sprawy, co właściwie było przyczyną tego mojego wrażenia, lecz pamiętam dobrze jego jakość... wydała mi się chwilami osobą jakby ze snu wyjętą, jakby jakąś ciężką zmorą, jednak tak ludzako podobną do wszystkich ludzi, że z całego jej otoczenia tylko ja jeden to zauważyłem... W takich chwilach nie mogę oprzeć się natrętnej myśli, że człowiek jest zamaskowanym trupem, że my wszyscy chodzimy po świecie jak upiory..., że świat dobiegłszy punktu martwego, lada chwila zastygnie i zlodowacieje.

Excerpts from the chapter *Dreams of Maria Dunin*
from the novel *Patuba* (Warsaw 1903) by Karol Irzykowski

1

I found myself alone on what seemed to be the proscenium of a theatre, before a rehearsal. I do not remember whether there were other spectators, for the auditorium was plunged in darkness. Suddenly the upper section of the curtain parted as if made up of two hangings tied together, and the head of a ravishing girl appeared in the gap. I thought I saw her bare neck and I surmised that the rest of her body behind the curtain was also naked. I even felt sure of this. I stretched out my arms and called her to me tenderly but she shook her head, so I went behind the curtain and began chasing the girl through the dark passages of the theatre, heedless of the fact that I could only see her head moving through the darkness, not her body.

Suddenly the head turned and looked at me with pupilless eyes, like ancient statues. At the same instant she said something which had some deep meaning as well as a strange sweetness. And all at once I saw myself apparently asleep in bed at night, with that head, in an aura of dim light, bending over me as, from where I stood in the darkness, I was returning to my sleeping body and waking.

2

A billion years ago bells were heard sounding somewhere deep inside the mountains, while over the surface of the earth storms raged, lightning struck, strange beasts flew in the air and all psychic lines between men became elongated and crossed. So when sometimes it seems to us that we can hear some deep echo within, we get irritated and furious, we run riot, we murder one another and set fire to each other's houses; then, when the moment of madness passes, we revert to a quiet life and love each other like rabbits.

3

...bells sounding deep inside the mountains / storms raged,
lightning struck / we become furious / we murder one another /
we revert to a quiet life...

4

...for several years she had led a life full of dreamlike phantoms. The daytime hardly existed for her and everything that it contained had so little significance that by the following day she would often have forgotten what had happened the day before...

5

Once they saw each other in a huge crowd which had turned out into the streets of a town floodlit by a thousand lights; people, pushing their way to some spectacle, would constantly sweep them apart and then briefly reunite them, so that they were unable to talk to each other, and in the dream this lasted for years.

6

Another time they found themselves in two beds placed end to end; with their arms on the pillows they looked silently into each other's eyes.

7

Once Maria came under my care her dreams ceased. Then suddenly I noticed a great and terrible change in her whole being, in her speech, movements and looks, so that I even gave up my right to ask her what the matter was. Today I cannot understand the real cause of my impression but I do remember its quality well. ...at times she appeared like a figure from a dream, like some oppressive nightmare creature which was nevertheless so deceptively like a human being that among her *entourage*, I was the only one to notice it... At moments like this I could not resist the nagging thought that man is a masked corpse, that we all walk the earth like spectres... and that the world, having reached a dead point, will at any moment congeal and turn to ice.

Translated by Ann and Adam Czerniawski

Auszüge aus dem Kapitel *Maria Dunins Träume*

aus dem Roman *Paluba* (Warschau 1903) von Karol Irzykowski

1

Ich befand mich allein, wie in einem Theater, im Proszenium, vor der Probe. Ich kann mich nicht erinnern, ob es dort noch mehr Zuschauer gab, weil die Tiefe des Saals im Dunkeln lag. Plötzlich glitt der obere Teil des Vorhangs ein wenig auseinander, als ob es zwei in der Mitte zusammengeheftete Vorhänge wären, und in der Öffnung erschien der Kopf eines wunderschönen Mädchens. Ich glaubte ihren nackten Hals zu sehen und dachte, ihr ganzer hinter dem Vorhang versteckter Körper wäre ebenfalls nackt, war sogar sicher, dass es so sein musste. Ich streckte die Arme aus, rief sie zärtlich zu mir, sie aber schüttelte den Kopf. Dann gelangte ich hinter den Vorhang und lief dem Mädchen durch die dunklen Theatergänge nach, ungeachtet der Tatsache, dass ich ihren Körper gar nicht sah, sondern nur den in der Finsternis davonschwebenden Kopf.

Plötzlich drehte sich dieser Kopf um und sah mich an – mit Augen, die, genau wie die der antiken Standbilder, keine Pupille hatten. Gleichzeitig sprach das Mädchen Worte aus, die irgendeinen tiefen Sinn, dabei aber auch einen eigenartigen Liebreiz enthielten. Und plötzlich war es mir so, als schliefe ich mitten in der Nacht in einem Bett, über mich war jener Kopf geneigt, vom fahlen Licht umgeben; ich aber, im Dunkeln stehend, kehrte zu meinem schlafenden Körper zurück – und erwachte.

2

Vor Billionen Jahren hörte man Glocken läuten irgendwo im Inneren der Berge, und dann wüteten Stürme auf der Erde, Blitze zuckten, wunderliches Getier flog herum, und sämtliche psychische Linien zwischen den Menschen verlängerten und kreuzten sich. Wenn uns also manchmal scheint, dass wir irgendein tiefes Echo hören, dann sind wir gereizt, wüten, leben in Saus und Braus, erschlagen uns gegenseitig und legen Feuer an unsere Häuser, doch wenn der Augenblick des Irrsinns vergeht, kehren wir zu einem ruhigen Leben zurück und lieben uns wie die Kaninchen.

3

...Glockenläuten im Inneren der Berge / Stürme wüteten, Blitze zuckten / wir wüten / erschlagen uns gegenseitig / kehren zu einem ruhigen Leben zurück...

4

...sie führte seit ein paar Jahren ein Leben voller Traumgesichter. Der Tag existierte für sie fast nicht mehr, und alles, was ihn füllte, bedeutete ihr so wenig, dass sie oft heute vergass, was gestern geschehen war...

5

Sie sahen sich einmal in einer riesigen Menschenmenge, die auf die Strassen einer von Tausenden von Lichtern überfluteten, Stadt strömte; Menschen, die zu irgendeinem Schauspiel drängten, trennten sie immer wieder, brachten sie dann wieder einander nahe, so dass die beiden nicht miteinander sprechen konnten, und dies währte – im Traum – lange Jahre.

6

Ein anderes Mal fanden sie sich in zwei Betten, deren Schmalseiten dicht beieinander standen, stemmten ihre Arme auf Kissen und blickten sich schweigend in die Augen.

7

Seit ich für Maria sorgte, hörten ihre Träume auf. Doch plötzlich bemerkte ich eine riesige, schreckliche Veränderung ihres ganzen Wesens, ihrer Sprache, ihrer Bewegungen und Blicke, so dass ich sogar auf das Recht verzichtete, sie zu fragen, was mit ihr geschah. Heute weiss ich kaum, was eigentlich die Ursache dieses Eindrucks bei mir war, doch welcher Art der Eindruck war, habe ich gut im Gedächtnis behalten... sie schien manchmal wie eine Traumgestalt, wie ein Nachtmahr zu sein, jedoch allen Menschen so ähnlich, dass von ihrer ganzen Umgebung nur ich allein es merken konnte... In solchen Augenblicken kann ich mich des stets wiederkehrenden lästigen Gedankens nicht erwehren, dass der Mensch eine maskierte Leiche ist, dass wir alle wie Gespenster in der Welt umherwandeln... dass die Welt, an einen toten Punkt kommend, jeden Augenblick erstarren und zu Eis werden kann.

Übersetzt von Witold Wirpsza

Les fragments du chapitre *Les songes de Marie Dunin*
du roman *Paluba* (Varsovie 1903) de Charles Irzykowski

1

Je me trouvais seul dans une sorte de théâtre, à l'avant scène, avant les répétitions d'une pièce. Je ne me rappelle pas avoir vu d'autres spectateurs, car le fond de la salle était obscur. Tout à coup, le rideau s'écartera un peu en haut, comme s'il était composé de deux parties agrafées au milieu, et dans l'ouverture apparut la tête d'une très jolie jeune fille. Je crus voir son cou nu et je devinai que son corps caché derrière le rideau était tout entier également nu, et j'éprouvais même le sentiment de la certitude de ce fait. Je tendis les bras, tout en l'appelant tendrement à moi, mais elle hocha la tête. Alors je pénétrai derrière le rideau et me mis à poursuivre la jeune fille dans les sombres corridors du théâtre, sans m'étonner de ne point voir son corps, mais uniquement sa tête qui se déplaçait seule dans les ténèbres. Soudain, la tête se retourna et me regarda de ses yeux qui n'avaient point de pupilles, tout comme les statues antiques. A cet instant, la jeune fille prononça quelques mots qui contenaient à la fois une idée profonde et une étrange douceur. Et je vis brusquement moi-même comme endormi au milieu de la nuit sur un lit; et sur moi se penchait cette tête cernée d'une lueur terne, et moi, debout dans l'obscurité, je rentrais dans mon corps endormi et – je m'éveillai.

2

Il y a un billion d'années on entendait des cloches retentir quelque part dans les entrailles des montagnes tandis que sur la surface de la terre les tempêtes se déchainaient, les foudres frappaient, des animaux bizarres volaient en l'air, et toutes les lignes psychiques interhumaines s'allongèrent et se coupèrent. Ce qui fait que, lorsqu'il nous semble que nous entendons un écho profond, irrités, nous enrageons, faisons la noce, nous nous entre-tuons et incendions nos maisons, et les moments de la folie passés, nous retournons à notre vie paisible et faisons l'amour comme des lapins.

3

...le retentissement des cloches dans les entrailles des montagnes / les tempêtes se déchainaient, les foudres frappaient / nous enrageons / nous entre-tuons / nous retournons à notre vie paisible...

4

... elle menait depuis quelques années une vie sujette aux apparitions oniriques. Le jour n'existait presque pas pour elle, et tout ce qu'il comportait avait si peu de valeur pour elle qu'il lui arriva plus d'une fois de ne plus se rappeler ce qui s'était passé la veille...

5

Une fois, ils se virent parmi une foule immense qui était sortie dans les rues de la ville inondée de milliers de lumières; les gens qui couraient en se bousculant à un spectacle les séparaient constamment et les rapprochaient de sorte que les deux ne purent pas se parler, et tout cela dura – en songe – des années entières.

6

Une autre fois, ils se trouvèrent sur deux lits qui se touchaient par leur bord étroit, et les mains sur les oreillers, ils se regardaient dans les yeux sans rien se dire.

7

...depuis que je pris Marie sous ma protection, ses rêves prirent fin. Mais aussitôt je remarquai un énorme et terrible changement dans son comportement, dans sa parole, ses gestes, son regard et je dus renoncer même au droit de lui demander ce qu'elle avait. Aujourd'hui je ne saurais dire quelle fut à proprement parler la cause de cette impression, mais je me souviens très bien de sa qualité ...parfois elle faisait sur moi l'impression de quelqu'un qu'on était allé chercher dans un rêve. Elle avait l'air d'un cauchemar effrayant, mais qui ressemblait tellement à s'y tromper à tout le monde que, de tout son entourage, je fus le seul à le remarquer... En pareils moments j'étais obsédé par la pensée que l'homme n'est qu'un cadavre camouflé, que nous tous circulons ici-bas comme des spectres... que, arrivé au point mort, le monde se figera d'un moment à l'autre et se glacera.

Traduit par Henryk Sulek

Bogusław Schäffer



d Znajdowałem się sam jakby w teatrze, w proscenium, przed próbą. Czy było tam więcej widzów, nie pamiętam, bo głąb sali pogrążona była w mroku. Nagle kurtyna rozsunęła się nieco u góry, jakby to były dwie spięte w środku kotary, a w otworze ukazała się głowa prześlicznej dziewczyny. Zdawało mi się, że widzę jej nagą szyję, i domyślałem się, że jej całe ciało ukryte poza kotarą jest również nagie, miałem nawet uczucie pewności tego. Wyciągnąłem ręce, wołając ją czule do siebie, ona potrząsnęła głową. Dostałem się wtedy poza kotarę i zacząłem ugaśniać za dziewczyną po ciemnych korytarzach teatru, nie zwracając uwagi na to, że nie widziałem wcale jej ciała, lecz jakby tylko samą głowę posuwającą się w ciemnościach. Naraz głowa odwróciła się i spojrzała na mnie – tymi oczyma, w których nie było źrenicy, zupełnie jak u starożytnych posągów. W tej chwili wypowiedziała dziewczyna słowa zawierające jakąś głęboką myśl, a zarazem dziwną słodycz. I nagle ujrzałem siebie jakby śpiącego wśród noc na łóżku, nade mną nachylała się głowa, otoczona mdłym blaskiem, a ja stojący w ciemności wracałem w moje śpiące ciało i – budziłem się.

e Przed bilionem lat słyszano głos dzwonów rozbrzmiewający gdzieś we wnętrzościach gór i wtedy na powierzchni ziemi szalały burze, były pioruny, latały dziwne zwierzęta, a wszystkie linie psychiczne między ludźmi przedłużły się i przecięły. Toteż gdy nam się czasem zdaje, że słyszymy jakieś głębokie echo, rozdrażnieni wściekamy się, hulamy, mordujemy się wzajemnie i podpalamy nasze domy, a kiedy minie chwila szału, wracamy do spokojnego życia i kochamy się jak króliki.

f ...głos dzwonów we wnętrzościach gór (szalały burze, były pioruny) wściekamy się (mordujemy się wzajemnie)

g [wracamy do spokojnego życia...

fragment początkowy

Tekst drobiony, niespokojny, pełen powtórzeń, tak aby się utrwaliło w świadomości słuchających!

SOLO

narracja swobodna

E

Euforia: stan wyjątkowego zaangażowania wykonawczego, grać całym sobą, oczywiście ekspresyjnie; rola jakby solistyczna, nie zważać na pozostałych, grać indywidualnie, osobiście; w sumie: euforia, emocja, emfaza, ekspresja – wszystko plastycznie aż do przerysowania

F

Forte w sensie muzycznym, a więc głośno, nieskrępowanie, pełnym ładunkiem dynamiki, za którą nie powinna się kryć ani ekspresja, ani emocja, ani wreszcie jakikolwiek wyraz; a zatem głośność sama w sobie

G

Glissando, przechodząc stopniowo od jednego typu wykonawczego do drugiego, innego, możliwe kontrastowego

D

Dużo drobnych ruchów i akcji, drobne wartości czasowe, ale nagromadzone w dużej ilości; powinny być maksymalnie kontrastowe, różnicowane tak co do ilości jak i jakości – wszystko to w klimacie bardzo ściszym, dyskretnym, dużo i jakby bez końca

R

Raptowne ruchy, a raczej skoki – nagłe, zaskakujące akcje o ostrym rysunku, gwałtownie zrywane...

P

Bardzo cicho!

m Od czasu, kiedy otoczyłem Marię mą opieką, jej sny ustały. [Lecz oto naraz zauważyłem ogromną, straszną zmianę w jej całej istocie, mowie, ruchach i spojrzeniach, tak, że zrezygnowałem z prawa pytania jej, co się z nią stało. [Dziś nie mogę sobie zdać sprawy, co właściwie było przyczyną tego mojego wrażenia, lecz pamiętam dobrze jego jakość... [wydała mi się chwilami osobą jakby ze snu wyjętą, jakby jakąś ciężką zmorą, jednak tak ludzko podobną do wszystkich ludzi, że z całego jej otoczenia tylko ja jeden to zauważyłem... [W takich chwilach nie mogę oprzeć się natrętnej myśli, że człowiek jest zamaskowanym trupem, że my wszyscy chodzimy po świecie jak upiory..., że świat dobiegłszy punktu martwego, lada chwila zastygnie i zlodowacieje.

H

Hałaśliwie ekscesyjnie, możliwe nonsensownie!

Raz ujrzeni się wśród olbrzymiego tłumu, który wyległ na ulice miasta zalanego tysiącem światła; ludzie cisnąc się do jakiegoś widowiska rozdzielali ich ciągle, to znowu zbliżali, tak że ich dwoje mówić ze sobą nie mogło, a trwało to – we śnie – długie lata.

Irracjonalnie...

I

J

Jednostajnie, monotonna

...prowadziła od paru lat życie pełne sennych widziadeł. Dzień dla niej prawie nie istniał, a wszystko, co w nim było, miało dla niej tak małe znaczenie, że często zapominała dziś to, co się działo wczoraj...

K

Krzyk, stan wyjątkowego napięcia

Lekko, lotnie

L

K

Łagodnie

Innym razem znaleźli się na dwóch łózkach, przytykających do siebie węższą krawędzią, i oparli ręce na poduszkach patrząc sobie w oczy milcząc.

O

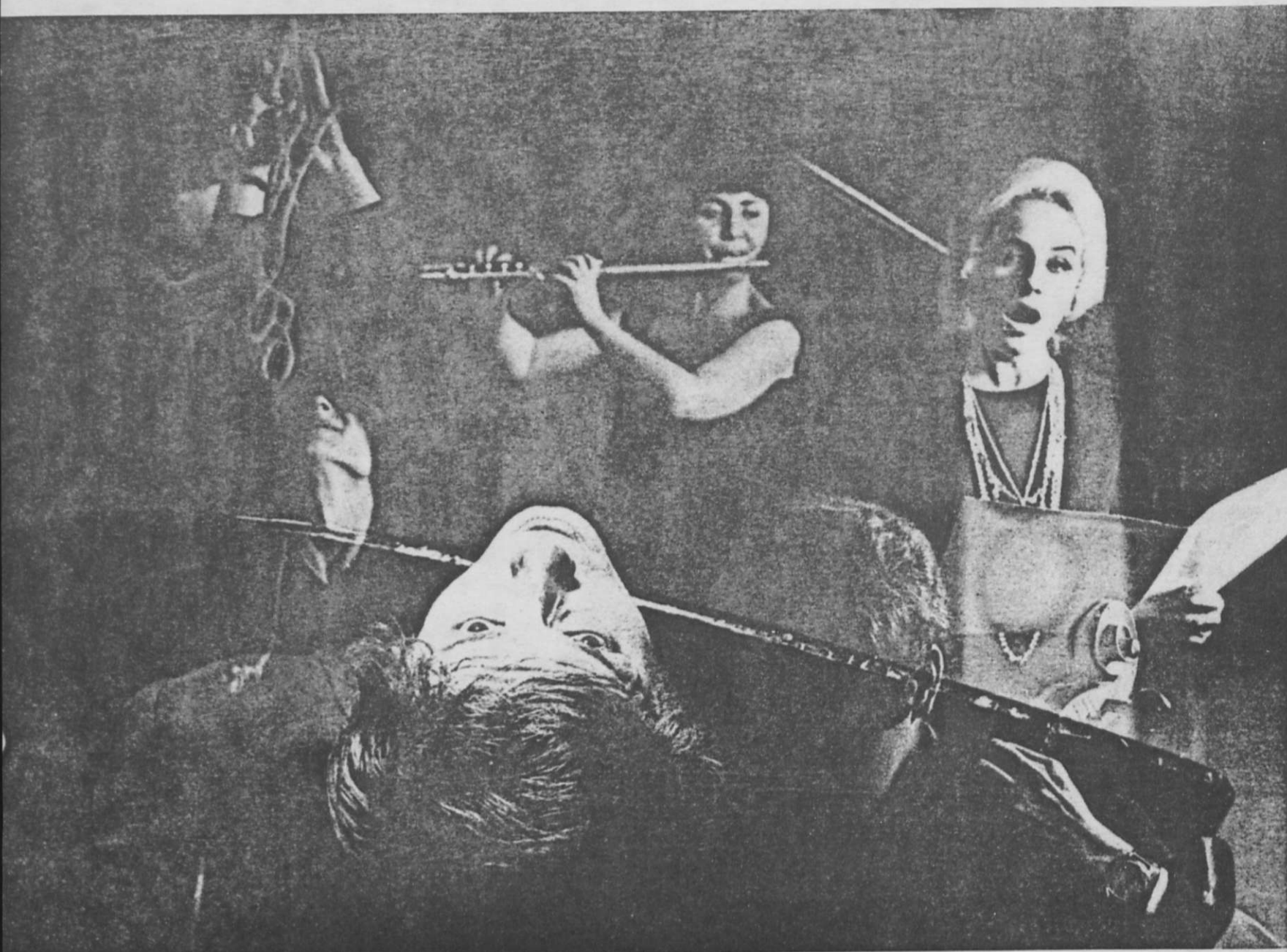
Obojętnie, obiektywnie, z opanowaniem

Niespokojnie!

N

M Minimalne ruchy i akcje, drobne ziarenka słów w małych wartościach czasowych, a więc jeśli na to przeznaczają się dość dużo czasu – wymagane są dłuższe przerwy, pauzy; minimalne, ale wyraźne w tym minimum miniaturki!

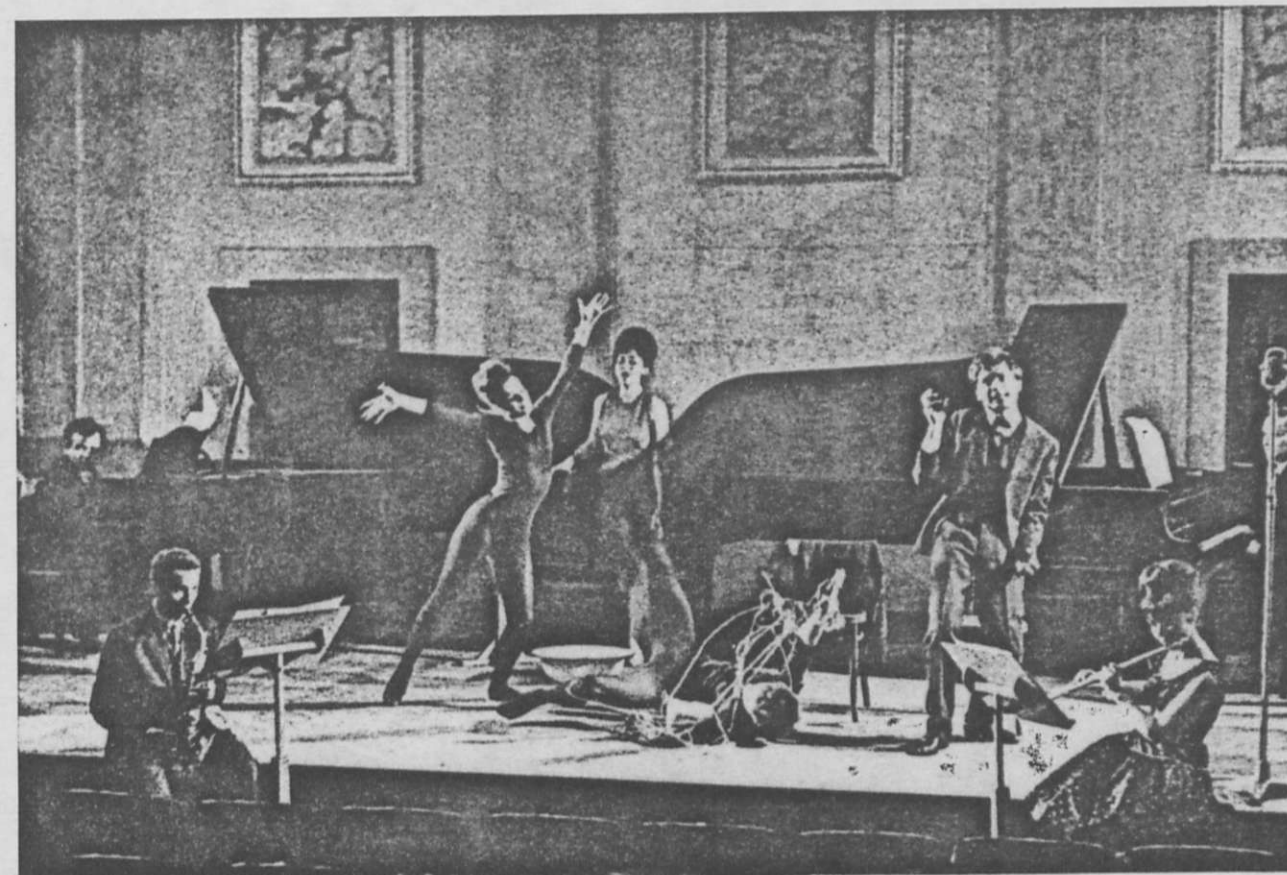




Ilustracje kserograficzne
wg fotografii Zbigniewa Łagockiego

◀ M. Grabowski, A. Kierc, K. Mieltska

Bogusław Kierc ▶



▲ Zespół MW 2 (od lewej): M. Mieltski, M. Lato, K. Mieltska,
B. Niewiadomska, J. Peszek, B. Kierc, A. Kaczyński, B. Świątek



▲ Zespół MW 2, dyryguje Bogusław Schaffer

Od lewej: K. Mieltska, A. Kierc, M. Mieltski, B. Świątek,
A. Kaczyński, J. Kłoczek, M. Grabowski, J. Peszek, I. Jasińska ▶





Bogusław Schäffer



ciemno (6 min.)

od d do k	wg umówionych znaków aktora i mima	ok. 2½ min.
od l do r	aleatorycznie – głośno!!	ok. 1 min.
solo mima	– początek na ciszy, potem aż do połowy sola aktora metamuzyka	ok. 1 min.
solo baleriny	– ok. 1 min.	
solo aktora	ok. 1 min.	
	pod koniec ktoś z pianistów załatwia światło	

in darkness (6 minutes)

from d to k	according to the agreed signs of the actor and mime	about 2½ minute
from l to r	in the aleatoric manner – loudly!!	about 1 minute
mime's solo	at first in silence, then <i>metamusic</i> up to the middle of the actor's solo	about 1 minute
ballerina's solo	about 1 minute	
actor's solo	about 1 minute	
	towards the end one of the pianists switches the light on	

jasno (13 min. 30 sek.)

od d do k	wersja wydłużona – dużo muzyki!!!	3 min.
od l do r	aleatorycznie – dość długo – absolutnie co innego niż w wersji ciemnej.	ok. 2 min.
nagle aktor przerywa całość przejmującym szeptem (nowy tekst)	towarzyszenie: wyłącznie pojedyncze akcenty	2 min.
połączone sola	mima i baleriny na tle muzyki, która tu po raz pierwszy gra według mima i baleriny	ok. 4 minut!!
solo aktora	który na końcu zostaje sam (z odległości!)	

in light (13½ minutes)

from d to k	extended version – much music!!!	3 minutes
from l to r	in the aleatoric manner – rather long – something absolutely different from the darkness version	about 2 minutes
suddenly the actor interrupts the whole with a piercing whisper (new text)	accompaniment: single accents only	about 2 minutes
combined solos of the mime and ballerina	against the background of music, which now, for the first time is adjusted to the acting of the soloists	about 4 minutes
actor's solo	at the end the actor remains alone (speaking from a distance!)	

Bogusław Schäffer



E

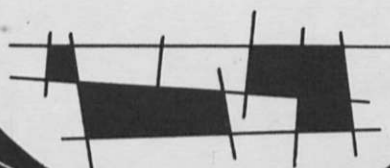
Euforia: stan wyjątkowego zaangażowania wykonawczego,



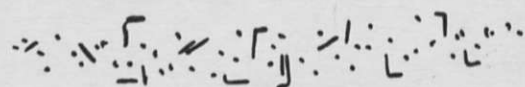
grać całym sobą, nie zważać na innych; w sumie: euforia, emocja, emfaza, ekspresja! – wszystko plastycznie aż do zupełnego przerysowania!

F

Forte w sensie muzycznym, a więc nieskrępowanie, pełnym ładunkiem dynamiki, za którą nie powinna się kryć ani ekspresja, ani emocja, ani wreszcie jakikolwiek wyraz; a zatem głośność i wyrazistość sama w sobie

**D**

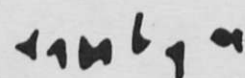
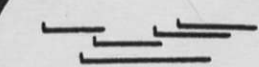
Dużo drobnych ruchów i akcji, drobne wartości czasowe, ale nagromadzone w dużej ilości; powinny być maksymalnie kontrastowe, różnicowane tak co



do ilości jak i jakości – wszystko to w klimacie bardzo ściszonego, dyskretnym, dużo i jakby bez końca

SOLO**R**

Raptowne ruchy, a raczej skoki – nagłe zaskakujące akcje o ostrym rysunku, gwałtownie zrywane...

**P**

Pianissimo, dyskretnie!!!

G

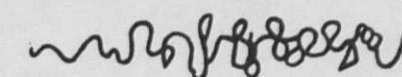
Glissando, przechodząc wolno i stopniowo od jednego typu wykonawczego do innego, możliwe kontrastowego

**H**

Hałaśliwie; ekscesyjna, nonsensowna i nieoponowana mimika

**I**

Irracjonalne akcje, ruchy i gesty; jakby inwersje (odwrócenia) normalnych gestów

**J**

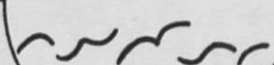
Jednostajnie, monotonna

**K**

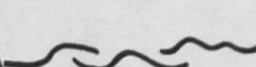
Krzyk, stan wyjątkowego napięcia

**L**

Lekko, lotnie

**Ł**

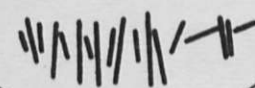
Łagodnie

**N**

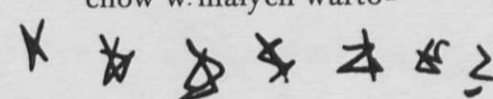
Niespokojnie!!

**O**

Obojętnie, obiektywnie, z opanowaniem – w sumie: pewna ilość obiektywnie potraktowanych akcji

**M**

Minimalne ruchy i akcje, drobne ziarenka odruchów w małych wartościach czasowych; pomiędzy nimi dłuższe pauzy; a więc wyraźne i plastyczne miniaturki



Bogusław Schäffer



E

Euforia: stan wyjątkowego zaangażowania wykonawczego, grać całym sobą, oczywiście ekspresyjnie; rola jakby solistyczna, nie zważać na pozostałych, grać indywidualnie, osobiście; w sumie: euforia, emocja, emfaza, ekspresja –



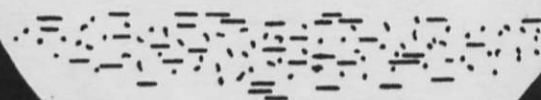
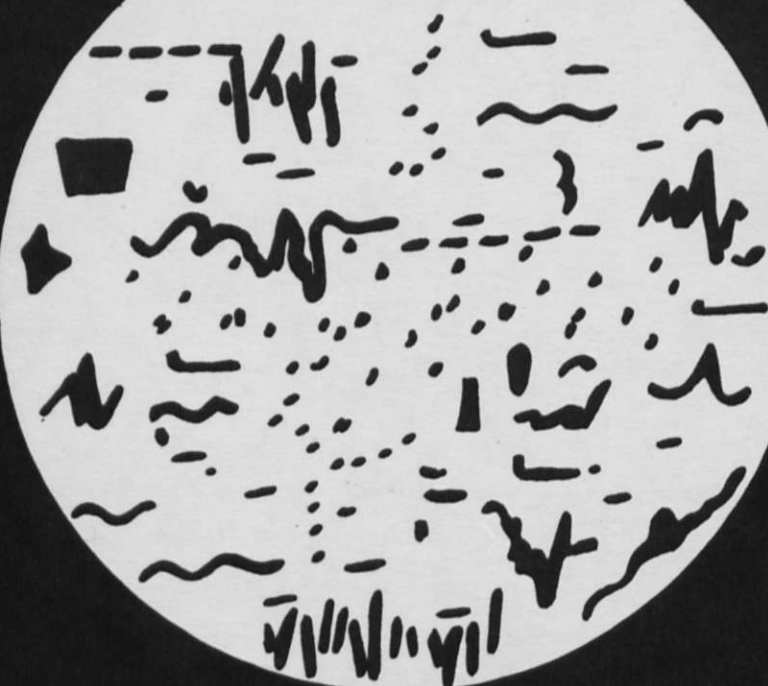
wszystko jakby na własnej osi emocjonalnej, z przesadnym gestem wykonawczym – plastycznie aż do zupełnego przerysowania...

F

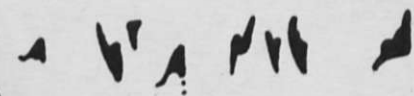
Forte w sensie muzycznym, a więc głośno, nieskrępowanie, pełnym ładunkiem dynamiki, za którą nie powinna się kryć ani ekspresja, ani emocja, ani wreszcie jakikolwiek wyraz; a zatem głośność sama w sobie – forte

**D**

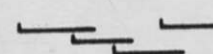
Dużo drobnych ruchów i akcji, drobne wartości czasowe, ale nagromadzone w dużej ilości; powinny być maksymalnie kontrastowe, różnicowane tak co do ilości jak i jakości – wszystko to w klimacie bardzo ściszonego, dyskretnie, dużo i jakby bez końca...

**SOLO****R**

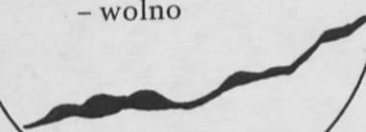
Raptowne ruchy, a raczej skoki – nagłe, zaskakujące akcje o ostrym rysunku, gwałtownie zrywane...

**P**

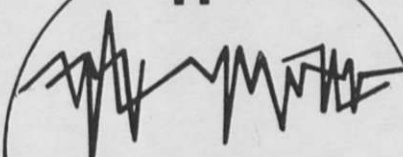
Pianissimo, dyskretnie!!!

**G**

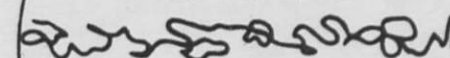
Glissando, przechodząc po stopniach – wolno

**H**

Hałaśliwie, ekscesyjnie, możliwie nonsensownie

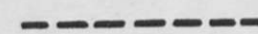
**I**

Irracjonalne akcje, ruchy i gesty;



jakby inwersje (odwrócenia) normalnych akcji...

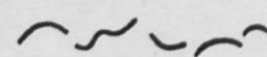
Jednostajnie, monotennie

J

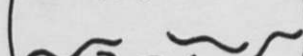
Krzyk, stan wyjątkowego napięcia

K

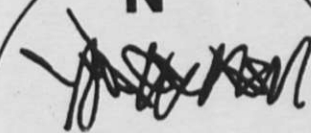
Lekko, lotnie

L

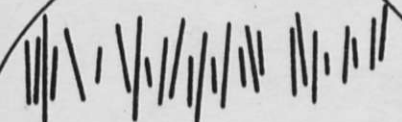
Łagodnie

Ł**N**

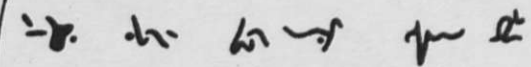
Niespokojnie!!

**O**

Obojętnie, obiektywnie, z opanowaniem – w sumie pewna ilość akcji i ruchów samych dla siebie, obiektywnych!

**M**

Minimalne ruchy i akcje, drobne ziarenka odruchów w małych wartościach czasowych, a więc



jesli na to przeznaczają się dużo czasu – wymagane są dość długie przerwy, pauzy; minimalne, ale wyraźne w tym minimum akcyjki – miniaturki!

Bogusław Schäffer



głos sopranowy

- równe wartości rytmiczne
- nierówne wartości rytmiczne
- najkrótsze
- dość długie
- bardzo długie
- max. = maksymalnie długie

E

euforia ekspresja

F

forte

molto

D

dużo drobnych nut; dyskretnie:

staccato, nieokreśl. etc.

o (stale)

około 20 krótkich motywów

pianissimo!

SOLO

A (całe solo)

R

raptowne ruchy

RIT

G

glissando

H

połączone z uderzeniem

pałką o krzesło

hałaśliwie!

I

irracjonalnie

J

jednostajnie

mp

K

krzyk, połączony z płaczem

fff

L

lekko (piano)

-ae-ae-ae

tae

(ca f¹)

K

(ca e²) □ max. pp

łagodnie

N

niespokojnie

RUCHY

GESTY

mf

P

pianissimo:

mm

O

obojętnie

obiektywnie:

piano

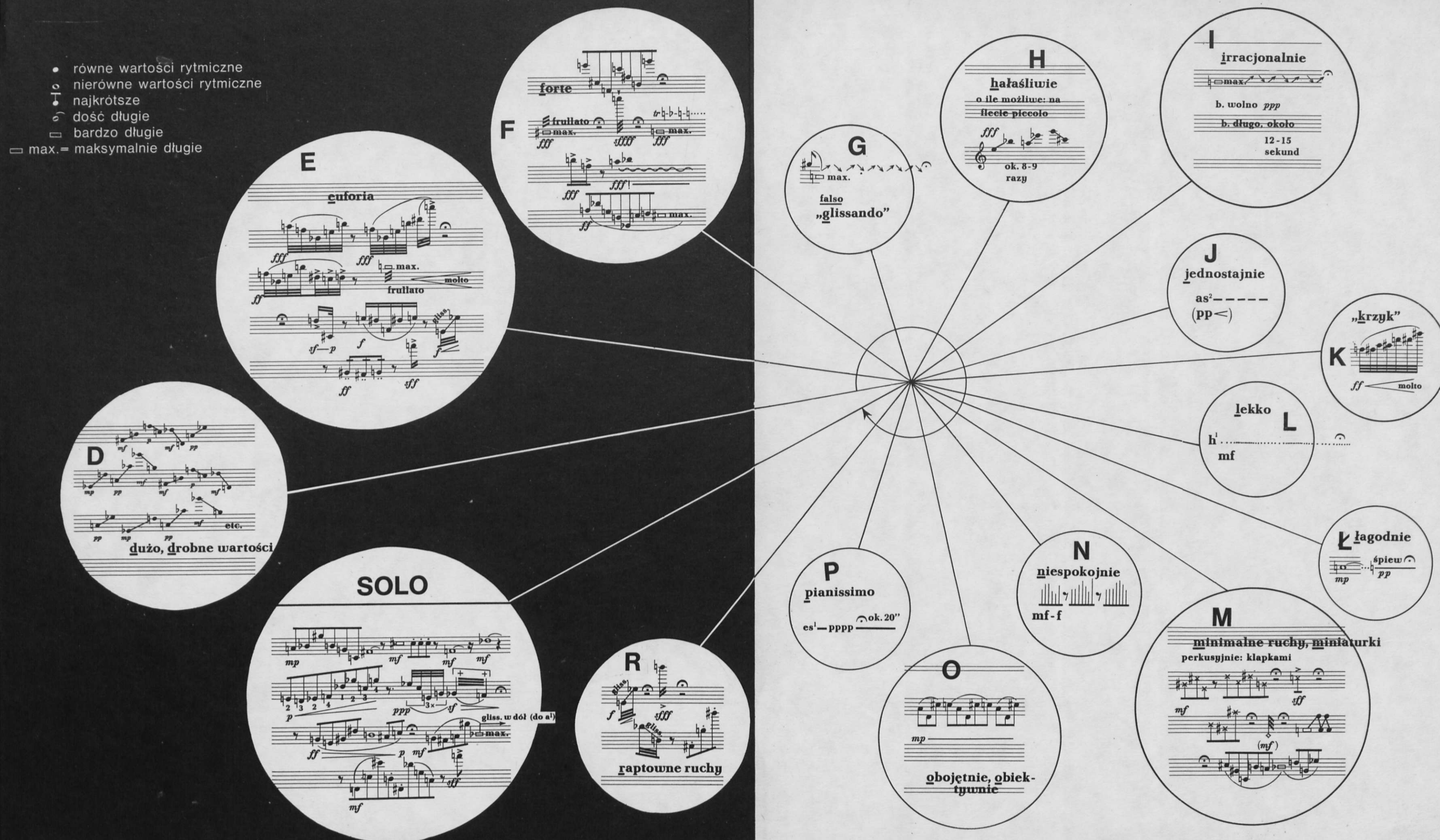
M

minimalne motywy; miniaturki

Bogusław Schäffer



- równe wartości rytmiczne
- o nierówne wartości rytmiczne
- najkrótsze
- o dość długie
- bardzo długie
- max. = maksymalnie długie



Bogusław Schäffer



saksofon altowy
lub wiolonczela

- równe wartości rytmiczne
- o nierówne wartości rytmiczne
- najkrótsze
- o dość długie
- bardzo długie
- max. = maksymalnie długie

E
euforia:
na najmniejszej części instru-
mentu:

p < sf *mf* *ff* *f - p*
mf *fff* *ff*

F
forte

max. *fff* *molto vibr.* *max.*

D
dużo drobnych
nut; dyskretnie:

pianissimo!

SOLO

mf *ppp* *max.* *pp* *p < mf* *pp stacc.* *max.* *ppp vibr.* *p*

P
pianissimo
b. wysoka nuta i
perkusyjnie klapkami

max. *p*

R
raptowne ruchy
i skoki

mf (etc.)

G
glissando

p *ff* *p*

H
hałaśliwie

fff *sf* *fff* *max.* *p*

I
irracjonalnie
zatękać i odtykać
otwór (wylot instr.)
na jednej nucie

pp

J
jednostajnie
nisko
ppp (11x)

K
„krzyk”

f *fff*

L
lekko

mp!

K
łagodnie
a¹ $\rightarrow$ $\frac{1}{2}$ tonu
pp

M
minimalne ruchy; miniatutki

mp *mp* *f* *vibr.* *falszywie* *max.* *ff* *max.* *mf*

N
niespokojnie

f

O
obiektywnie
obojętnie
piano

piano

Bogusław Schäffer



- równe wartości rytmiczne
- nierówne wartości rytmiczne
- najkrótsze
- dość długie
- bardzo długie
- max. = maksymalnie długie

E
euforia!

śpiew!
mocno stłumić 2 struny
3-strunowego dźwięku!
trzema palcami!
max.
p - molto fff
uderzenia przedramieniem
+ okrzyk
śpiew: gliss.
A

F
forte!

ff!

D

pianissimo!!! grać permutacyjnie:
dużo drobnych motywów:

SOLO

Solistycznie,
z wyraźną
dbałością o ekspozycję
muzycznych (pozawizualnych)
walorów utworu!

R

uderzenia przedramieniem (ff)
+ okrzyk
SET
TAE
Y
raptowne ruchy

G
glissando
p < f > p

H
hałaśliwie
efekt
ekscesu
+
nonsensu

I
irrationalne
akcje, ruchy i gesty; (inwersja akcji normalnej)
+
pojedyncze dźwięki
(2-3)

J
jednostajnie
dźwięk
+
śpiew!

K
krzyk: RIT!
przewrócić krzesło
i zatrzęsnać
wieko klawiatury

L
lekko
mp, leggiero

P
łagodnie
max.

M
minimalne ruchy; miniatu-
ry poprzedzielane pauzami!

N
mf - f
niespokojnie
+ tupanie nogami!

P
pianissimo!

O
Obojętnie, obiektyw-
nie, z opanowaniem

Bogusław Schäffer



- równe wartości rytmiczne
- nierówne wartości rytmiczne
- najkrótsze
- dość długie
- bardzo długie
- max. = maksymalnie długie (aż do całkowitego wybrzmienia)

E

euforia:

wydobywanie dźwięku z pudła przez uderzenie od spodu!

efekty perkusyjne w najniższym rejestrze fortepianu!

F

forte

(etc.)

D

staccato
(obie ręce!)

PP

dużo drobnych wartości

każda figura inna!

SOLO

d.c. = lento con espressione,
ale w mocniejszej dynamice

(p=mp, mf=1 itp.)

R

dźwięk fort. + głos!

RA AR

zatrząsnąć wielokrotnie!

raptowne ruchy!

G

glissando po strunach

mp

Ped.

H

hałaśliwie, nonsensownie!

stuknięcie krzesłem!

I

irracjonalnie

dźwięk + głos gliss. lub

KRZYK

J

jednostajnie
spokojnie

6-8 razy

p x x x x x x x

l x x x x x x x

noża tupnąć

K

krzyk
- efekt akustyczny:

przewracanie nutami, b. głośno

L

na strunach olbrzymie interwały

lekko

Ł

łagodnie

max.
śpiew!

M

minimalne ruchy;
miniatury po przedzielane

krótkimi pauzami!

N

niespokojnie!

3-4 razy

tłumić struny

P

1 oktavę wyżej

pianissimo

2 oktawy wyżej!

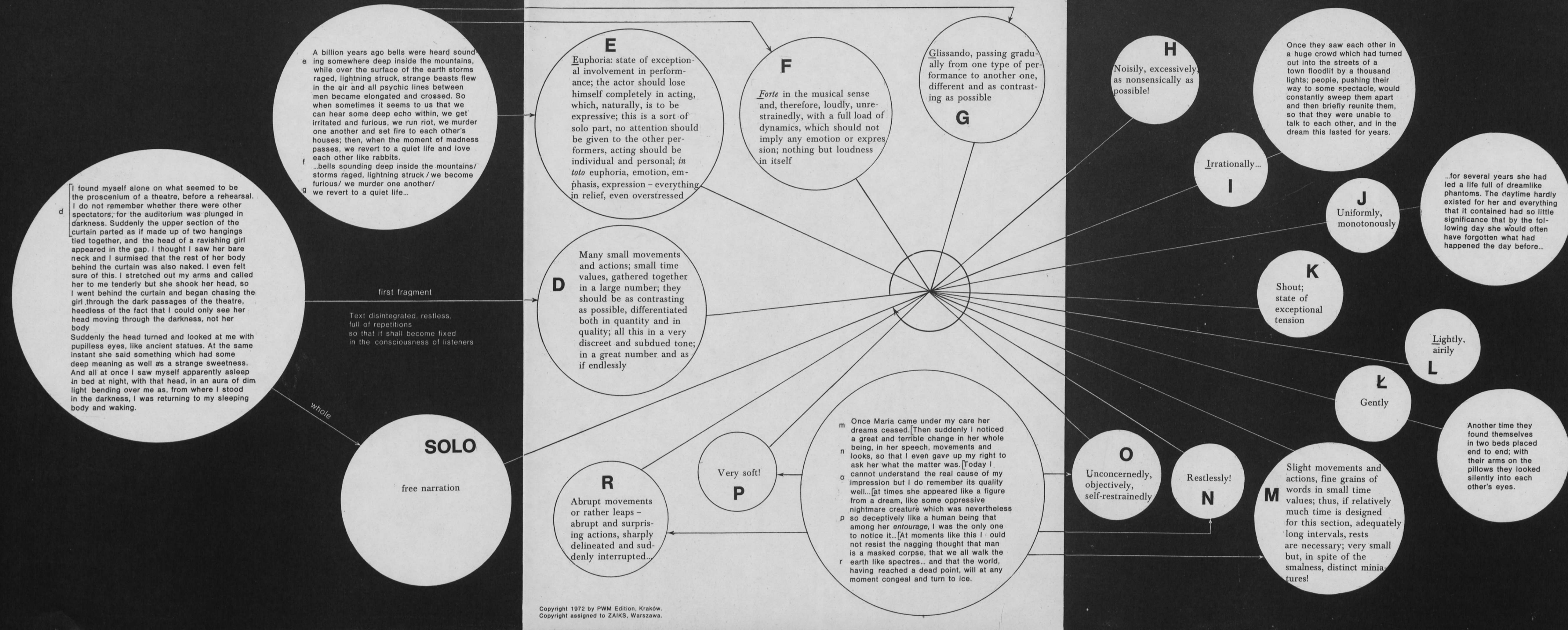
O

obojętnie, obiektywnie

max.

Bogusław Schäffer





Bogusław Schäffer



E

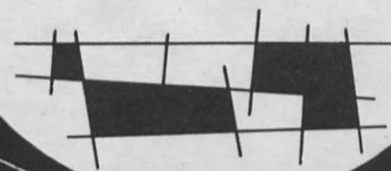
Euphoria; state of exceptional involvement in performance; the actor should lose himself



completely in acting, without giving attention to the other performers; *in toto* euphoria, emotion, emphasis, expression! — everything in relief even over-stressed

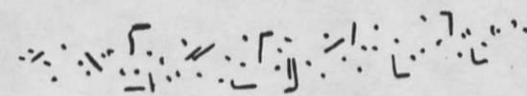
F

Forte in the musical sense and, therefore, unrestrainedly, with a full load of dynamics, which should not imply any emotion or expression; nothing but loudness and distinctness in themselves



D

Many small movements and actions; small time values, gathered together in a large number; they should be as contrasting as possible,



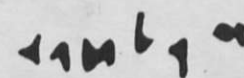
differentiated both in quantity and in quality; all this in a very discreet and subdued tone, in a great number and as if endlessly

SOLO



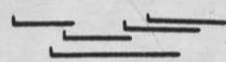
R

Abrupt movements or rather leaps — abrupt and surprising actions, sharply delineated and suddenly interrupted...



P

Pianissimo, unobtrusively!!!



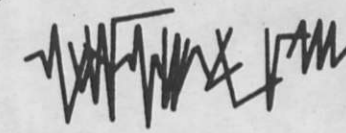
G

Glissando, passing slowly and gradually from one type of performance to another one, as contrasting as possible



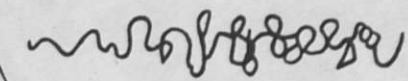
H

Noisily; excessive, nonsensical and wild mimicry

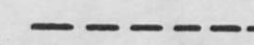


I

Irrational actions, movements and gestures; as if inversion of normal gestures



Uniformly,
J monotonously



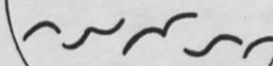
Shout, state of exceptional tension

K



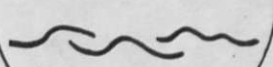
L

Lightly, airily



L

Gently



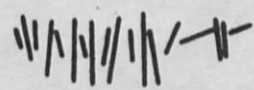
N

Restlessly!!

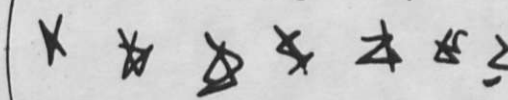


O

Unconcernedly, objectively, self-restrainedly; *in toto* a certain number of objectively treated actions



Slight movements and actions, fine grains of impulses in very small time values, spaced by



M fairly long rests; in consequence, very distinct and well-defined miniatures

Bogusław Schäffer



E

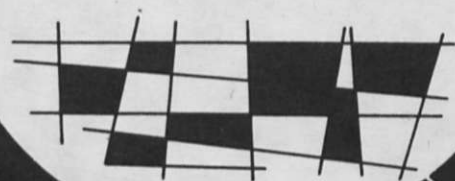
Euphoria; state of exceptional involvement in performance; the actress should lose herself completely in acting, which, naturally, is to be expressive; this is a sort of solo part, no attention should be given to the other performers, acting should be individual and per-



sonal; *in toto* euphoria, emotion, emphasis, expression - everything as if round its own emotional axis, with an exaggerated gesture - in relief, even overstressed...

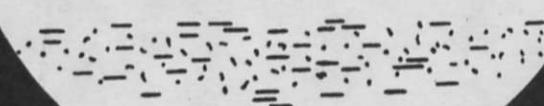
F

Forte in the musical sense and, therefore, loudly, unrestrainedly, with a full load of dynamics, which should not imply any emotion or expression; nothing but loudness in itself - *forte*



D

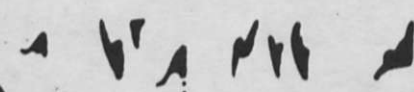
Many small movements and actions; small time values, gathered together in a large number; they should be as contrasting as possible, differentiated both in quantity and in quality; all this in a very discreet and subdued tone, in a great number and as if endlessly



SOLO

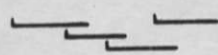
R

Abrupt movements or rather leaps - abrupt and surprising actions, sharply delineated and suddenly interrupted...



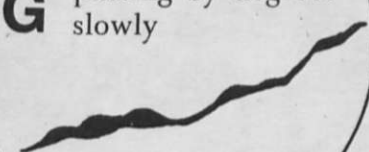
P

Pianissimo, unobtrusively!!!



G

Glissando, passing by degrees - slowly



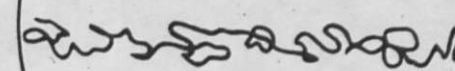
H



Noisily, excessively, as nonsensically as possible

I

Irrational actions, movements and gestures;



as if inversions of normal actions...

Uniformly, monotonously

J



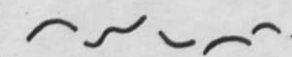
Shout, state of exceptional tension

K



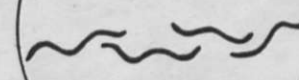
Lightly, airily

L

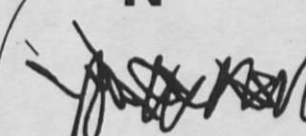


Gently

K



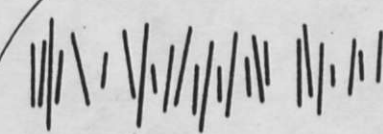
N



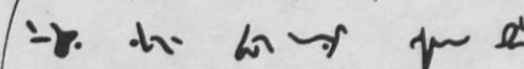
Restlessly!!

O

Unconcernedly, objectively, self-restrainedly; *in toto* a certain number of objective and discreet actions and movements!



M



Slight movements and actions, fine grains of impulses in very small time values; thus, if

much time is designed for this section, adequately long intervals, rests, are necessary; very small but, in spite of the smallness, distinct actions - miniatures!

Bogusław Schäffer



- equal note values
- unequal note values
- shortest
- fairly long
- very long
- max. = longest

E

SHOUT

euphoria expression

F

forte

molto

D

a large number of short values; unobtrusively:

staccato, indefinitely etc.

(continuously)

about 20 short motifs

pianissimo!

SOLO

A (solo throughout)

R

abrupt movements

(MOVEMENT)

RIT

G

pp

glissando

H

combined with a stroke of a stick against a chair

noisily!

I

irrationally

c(c) — s(s)

mf

J

uniformly

AR-AR-AR-AR

mp

K

shout, combined with crying

fff

L

lightly (piano)

-ae-ae-ae

tae (ca f')

K

(ca e') □ max. pp

gently

M

very short motifs; miniatures

EO DEA AO TE (stacc.)

AE E AOE

EO

N

restless MOVEMENTS GESTURES

mf

P

pianissimo:

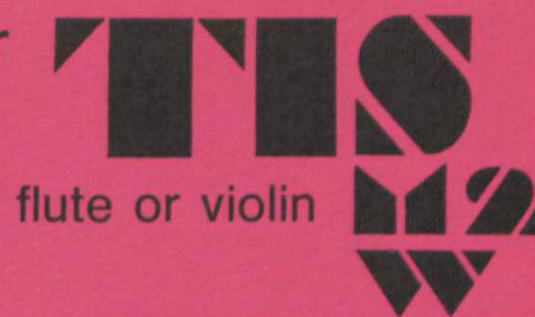
mm

O

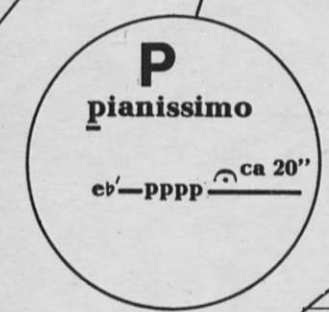
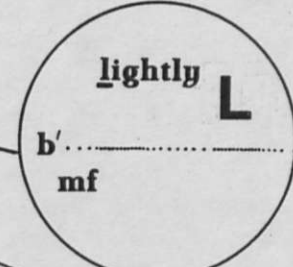
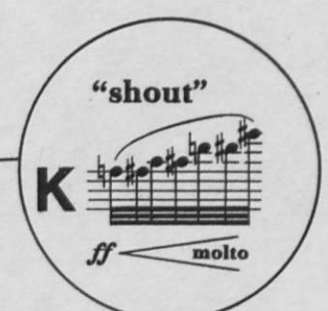
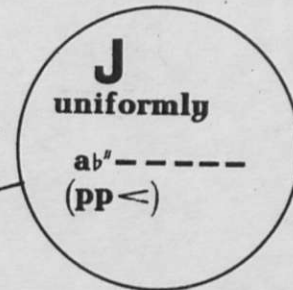
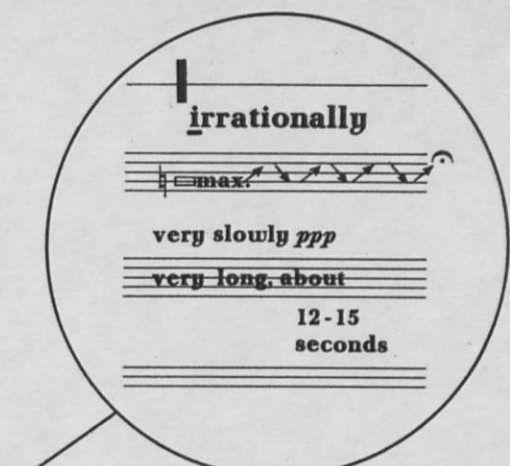
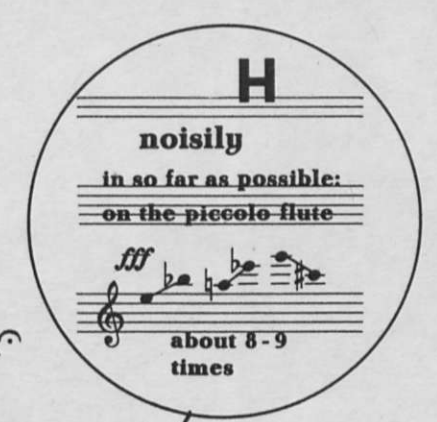
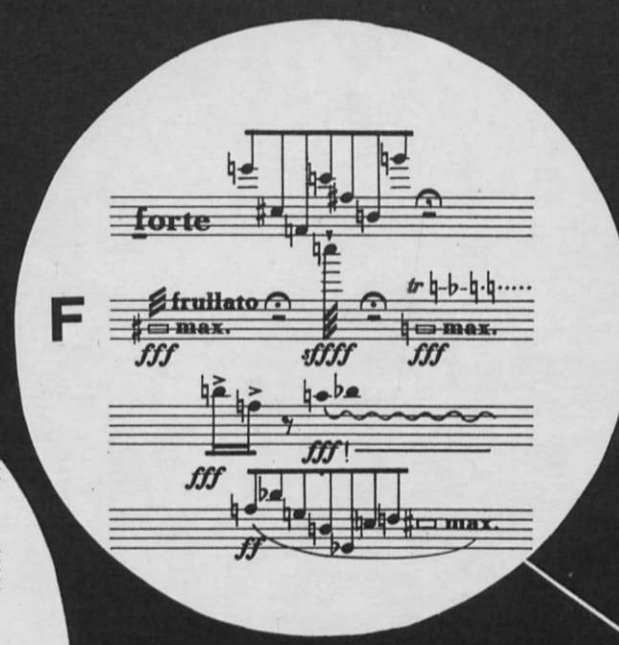
unconcernedly objectively:

piano

Bogusław Schäffer



-
- A musical score snippet on three staves. The first staff begins with a large, bold letter 'D'. The notation consists of eighth and sixteenth notes with various dynamic markings: *mf*, *pp*, *mp*, and *mf*. The second staff continues with notes marked *pp*, *mf*, *pp*, and *mf*. The third staff shows notes marked *pp*, *mp*, *pp*, and *mf*, ending with the text "etc.".

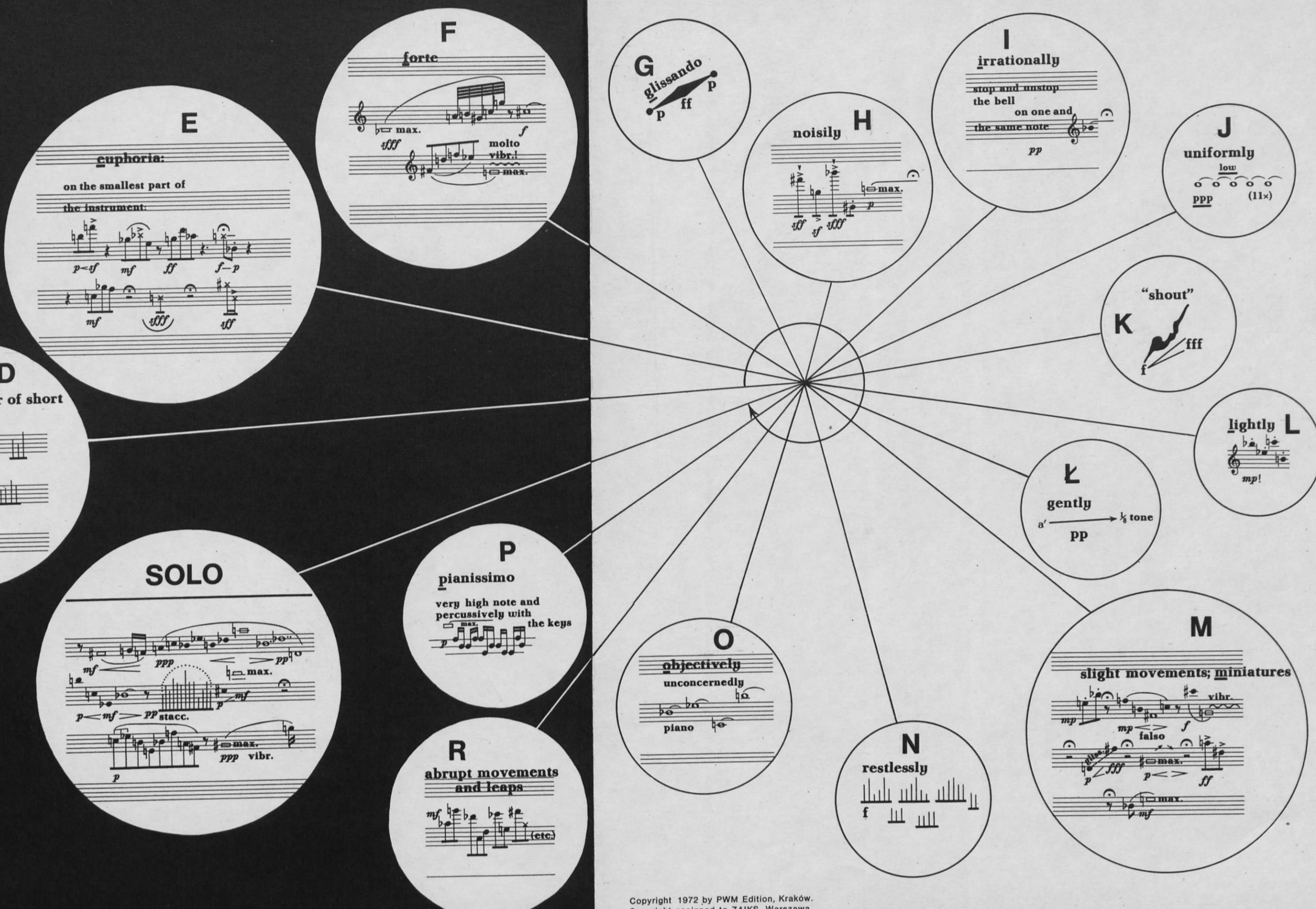


Bogusław Schäffer



alto saxophone
or cello

- equal note values
- unequal note values
- shortest
- fairly long
- very long
- max. = longest



Bogusław Schäffer



- equal note values
- unequal note values
- shortest
- fairly long
- very long
- max. = longest

E

euphoria!

strong muting of 2 out of the 3 strings of the sound!

singing!

with three fingers!

max.

max.

max.

striking with the forearm + shout

ES

BE

sing: gliss.!

F

forte!

ff

ff

ff

D

pianissimo!!!

play in permutations:

a large number of short motifs:

SOLO

In a soloistic manner, clearly taking care to expose the musical (non-visual) qualities of the composition!

R

strokes with the forearm (ff) + shout

SET

RE

TAE

Y

abrupt movements

G

glissando

p < f > p

H

noisily producing an impression of excess and nonsense

I

irrational

actions, movements and gestures; (inversions of normal actions)

single sounds (2-3)

J

uniformly

sound + singing!

K

shout: RIT!

knock over the chair and bang the piano lid down

L

lightly

mp, leggiero

P

gently

max.

M

slight movements; miniatures spaced by rests!

mp

N

mf - f

restlessly

+ stamping of the feet!

O

Unconcernedly, objectively, self-restrainedly

P

pianissimo!

Bogusław Schäffer



- equal note values
- unequal note values
- shortest
- fairly long
- very long
- max. = longest
(until the complete dying away of the sound)

E

euphoria:

production of sounds from the piano case by striking from below!

percussion effects in the lowest register of the piano!

F

forte

(etc.)

D

staccato
(both hands!)

pp

a large number of short values

each figure different!

SOLO

go on = *lento con espressione*, but with a greater sound intensity

(p = mp, mf = f etc.)

R

sound of the piano + voice!

RA AR

bang the piano lid down!

abrupt movements!

G

glissando directly on the strings

mp

Ped.

H

noisily, nonsensically!

a bang of the chair!

ff

I

irrationally

sound + voice gliss. or ~

sf fff sf p

SHOUT

J

uniformly quietly

6-8 stamps of the foot

K

shout

= acoustic effect:

turning over of the pages of the score very loudly

L

huge intervals on the strings

lightly

K

gently

max. singing!

M

slight movements; miniatures

spaced by short rests!

N

restlessly!

the strings are to be muted 3-4 times!

P

pianissimo

an octave higher

2 octaves higher!

O

unconcernedly, objectively

max.

Bogusław Schäffer

muzyka kameralna, instrumentalna i sceniczna

muzyka kameralna

- 1954 Muzyka na kwartet smyczkowy
- 1956 Permutacje na zespół kameralny
- 1957 Ekstrema na 10 instrumentów
- 1957 Kwartet smyczkowy ('57)
- 1959 Concerto na kwartet smyczkowy
- 1960 Konstrukcje łączne na smyczki
- 1960 Montaggio dla sześciu wykonawców
- 1961 Azione a due na fortepian i instrumenty
- 1961 Imago musicae na skrzypce z interpolującym towarzyszeniem instrumentów
- 1962 Cztery utwory na trio smyczkowe
- 1964 Kwartet smyczkowy ('64)
- 1965 Kwartet dla dwu pianistów i dwu dowolnych wykonawców
- 1966 Kwartet obojowy na obój i trio smyczkowe
- 1966 Trio na flet, harfę i altówkę
- 1966 Decet na 10 dowolnych instrumentów
- 1968 Kwartet SG
- 1969 Trio na fortepian, skrzypce i wiolonczelę

muzyka fortepianowa

- 1949–50 Dwa utwory
- 1952 Sonatina
- 1954 Kompozycja
- 1956 Studium w diagramie
- 1954–58 Osiem utworów
- 1956–58 Wariacje
- 1956 Model I
- 1957 Model II
- 1958 Kompozycja swobodna
- 1959 Trzy studia
- 1959 Artykulacje
- 1959 Konstrukcja linearna
- 1960 Konfiguracje
- 1960 Punkty wyjścia
- 1960 Non-stop
- 1961 Model III
- 1963 Kontury
- 1963 Model IV
- 1964 Model V
- 1966 Emotywografy
- 1955–60, 1960–65, 1965 – Dyspozycje
- 1966 4H/1P na fortepian na 4 ręce
- 1951 Koncert na dwa fortepiany

utwory instrumentalne

- 1953 Dwa studia na flet solo
- 1954 Dwa studia na saksofon altowy solo
- 1955 Sonata na skrzypce solo
- 1960 Negatywy na flet solo
- 1961 Formy dźwiękowe na saksofon altowy solo
- 1962 Konstrukcje na wibrafon solo
- 1963 Aspekty ekspresyjne na flet i sopran
- 1964 Sfumato na klawesyn solo
- 1964 Dwa utwory na skrzypce i fortepian
- 1965 Pięć krótkich utworów na harfę solo
- 1965 Przestanie na wiolonczelę i dwa fortepiany
- 1966 Kompozycja na harfę i fortepian
- 1958 PR-I II na nowy, nie istniejący instrument

utwory sceniczne

- 1962–63 TIS MW2
- 1963 TIS GK
- 1963 Scenariusz dla nie istniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego
- 1964 Audiencje I–V dla różnych wykonawców
- 1964 PR-I V dla zespołu aktorów
- 1966 Muzyka wizualna dla 5 dowolnych wykonawców
- 1966 Kwartet dla czterech aktorów
- 1966 Incydent dla zespołu odbiorców
- 1968 Lektura dla sześciu wykonawców
- 1968 Akt twórczy
- 1968 Fragment dla dwóch aktorów i wiolonczelisty
- 1968 PRSC dla różnych wykonawców

Bogusław Schäffer

Kompozycja sceniczna TIS MW2

Dotychczasowe wykonania

- 1
KRAKÓW, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków
25 IV 1964
wykonawcy – aktor: Bogusław Kierc
mim: Janusz Peszek
balerina: Krystyna Mietelska
fortepian I: Adam Kaczyński
fortepian II: Marek Mietelski
flet: Barbara Swiątek
saksofon altowy: Marian Lato
śpiew: Barbara Niewiadomska
- 2
WROCŁAW, 463 Wtorek Muzyczny Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej
19 I 1965
wykonawcy – j. w.
saksofon altowy: Z. Piotrowski
- 3
WARSZAWA, X Jesień Warszawska
18 IX 1966
wykonawcy – j. w.
zamiast saksofonu – wolonczela: Jerzy Kłoczek
koncert i nagranie radiowe
- 4
PARYŻ, telewizja
15 XI 1966
wykonawcy – j. w.
fragmenty sfilmowane
- 5
PARYŻ, Semaines Musicales Internationales de Paris
16 XI 1966
wykonawcy – j. w.
koncert i nagranie radiowe
- 6
PARYŻ, Théâtre de l'Est Parisien
17 XI 1966
wykonawcy – j. w.
- 7
LAUSANNE, Société Internationale de Musique Contemporaine
6 XII 1966
wykonawcy – j. w.
koncert i nagranie radiowe
- 8
GENEWA, Film – TV Suisse Romande
7 XII 1966
wykonawcy – j. w.
- 9
GENEWA, Studio de Musique Contemporaine
8 XII 1966
wykonawcy – j. w.
- 10
LA CHAUX-DE-FONDS, Société Internationale de Musique Contemporaine
9 XII 1966
wykonawcy – j. w.
- 11
STRASBOURG, Concert Hors Sevil
13 XII 1966
wykonawcy – j. w.
- 12
BRUKSELA, Reconnaissance des Musiques Modernes 2
16 XII 1966
wykonawcy – j. w.
koncert i nagranie radiowe
- 13
KRAKÓW, telewizja
20 IV 1967
wykonawcy – j. w.
- 14
ZAGRZEB, Muzički Biennale Zagreb
20 V 1967
wykonawcy – j. w.
koncert i nagranie radiowe
- 15
ROANNE, Théâtre Municipal de Roanne
28 II 1968
wykonawcy – j. w.
aktor: Andrzej Kierc
mim: Mikołaj Grabowski
- 16
LYON, w cyklu „Musique du Temps”
29 II 1968
wykonawcy – j. w.
- 17
NEVERS, Théâtre Municipal de Nevers
1 III 1968
wykonawcy – j. w.
- 18
LE CREUSOT, Maison des arts et loisirs du Creusot
7 III 1968
wykonawcy – j. w.
- 19
GRAZ, Jeunesse Musicales
13 V 1968
wykonawcy – j. w.
mim: Janusz Peszek
- 20
WIEDEŃ, Jeunesse Musicales
14 V 1968
wykonawcy – j. w.
- 21
OSLO, Ny Musikk
30 V 1968
wykonawcy – j. w.
koncert i nagranie radiowe
- 22
OSLO, TV – Film
6 VI 1968
wykonawcy – j. w.
- 23
KRAKÓW, Polska Agencja Artystyczna
26 IX 1968
wykonawcy – j. w.
bez śpiewaczki
- 24
HELSINKI, Dipoli Concert Hall
3 III 1970
wykonawcy: j. w.
aktor: Janusz Peszek
mim: Mikołaj Grabowski
bez śpiewaczki
- 25
WARSZAWA, Telewizja Polska
3 XI 1970
wykonawcy – j. w.

Bogusław Schäffer

Stage Composition TIS MW2

Performances:

- 1
CRACOW, Stowarzyszenie Polskich Artystów Muzyków (Association of Polish Musicians)
25 April 1964
performers: actor Bogusław Kierc
mime Janusz Peszek
ballerina Krystyna Mietelska
piano A Adam Kaczyński
piano B Marek Mietelski
flute Barbara Świątek
alto saxophone Marian Lato
voice (soprano) Barbara Niewiadomska
- 2
WROCLAW, 463 Wtorek Muzyczny Państwowej Wyższej Szkoły Muzycznej (463rd Musical Tuesday of the State College of Music)
19 January 1965
performers: as above
except for alto saxophone Z. Piotrowski
- 3
WARSAW, X Jesień Warszawska (10th Warsaw Autumn)
18 September 1966
performers: as above
cello (instead of saxophone) Jerzy Klocek
concert and recording for the radio
- 4
PARIS, television programme
15 November 1966
performers: as above
extracts filmed
- 5
PARIS, Semaines Musicales Internationales de Paris
16 November 1966
performers: as above
concert and recording for the radio
- 6
PARIS, Théâtre de l'Est Parisien
17 November 1966
performers: as above
- 7
LAUSANNE, Société Internationale de Musique Contemporaine
6 December 1966
performers: as above
concert and recording for the radio
- 8
GENEVA, Film - TV Suisse Romande
7 December 1966
performers: as above
- 9
GENEVA, Studio de Musique Contemporaine
8 December 1966
performers: as above
- 10
La Chaux-de-Fonds, Société Internationale de Musique Contemporaine
9 December 1966
performers: as above
- 11
STRASBOURG, Concert Hors Sevil
13 December 1966
performers: as above
- 12
BRUSSELS, Reconnaissance des Musiques Modernes 2
16 December 1966
performers: as above
concert and recording for the radio
- 13
CRACOW, television programme
20 April 1967
performers: as above
- 14
ZAGREB, Muzički Biennale Zagreb
20 May 1967
performers: as above
concert and recording for the radio
- 15
ROANNE, Théâtre Municipal de Roanne
28 February 1968
performers: as above
except for actor Andrzej Kierc
and mime Mikołaj Grabowski
- 16
LYON, in the cycle "Musique du Temps"
29 February 1968
performers: as above
- 17
NEVERS, Théâtre Municipal de Nevers
1 March 1968
performers: as above
- 18
LE CREUSOT, Maison des arts et loisirs du Creusot
7 March 1968
performers: as above
- 19
GRAZ, Jeunesses Musicales
13 May 1968
performers: as above
except for mime Janusz Peszek
- 20
Vienna, Jeunesses Musicales
14 May 1968
performers: as above
- 21
OSLO, Ny Musikk
30 May 1968
performers: as above
concert and recording for the radio
- 22
OSLO, TV - Film
6 June 1968
performers: as above
- 23
CRACOW, Polska Agencja Artystyczna (Polish Show Agency)
26 September 1968
performers: as above, but without singer
- 24
HELSINKI, Dipoli Concert Hall
3 March 1970
performers: as above
except for actor Janusz Peszek
and mime Mikołaj Grabowski
without singer
- 25
WARSZAWA, Telewizja Polska (Polish Television)
3 November 1970
performers: as above

Bogusław Schäffer

chamber, instrumental and stage music

chamber music

- 1954 Music for string quartet
- 1956 Permutations for 10 instruments – A&S
- 1957 Extremes for 10 instruments – A&S
- 1957 String quartet
- 1959 Concerto for string quartet
- 1960 Joint constructions for strings
- 1960 Montaggio for six players – PWM
- 1961 Azione a due for piano and instruments – A&S
- 1961 Imago musicae for violin and interpo -
lating instrumental accompaniment – A&S
- 1962 Four pieces for string trio – PWM
- 1964 String quartet ('64)
- 1965 Quartet for two pianists and two optional
performers
- 1966 Oboe quartet for oboe and string trio
- 1966 Trio for flute, harp and viola
- 1966 Decet for 10 optional instruments
- 1968 Quartet SG
- 1969 Trio for piano, violin and cello

piano music

- 1949–50 Two pieces – PWM
- 1952 Sonatina – PWM
- 1954 Composition – PWM
- 1956 Study in diagram – PWM
- 1954–58 Eight pieces – PWM
- 1958 Variations – PWM
- 1956 Model I – PWM
- 1957 Model II – PWM
- 1958 Free composition – PWM
- 1959 Three studies – PWM
- 1959 Articulation – PWM
- 1959 Linear construction – PWM
- 1960 Configurations – PWM
- 1960 Points of departure – PWM
- 1960 Non-stop – PWM
- 1961 Model III – A&S
- 1963 Contours – PWM
- 1963 Model IV
- 1964 Model V
- 1966 Emotiographs
- 1956–60, 1960–65, 1965 Dispositions
- 1966 4H/1P for four hands
- 1951 Concerto for two pianos

instrumental works

- 1953 Two studies for flute solo
- 1954 Two studies for alto saxophone solo
- 1955 Sonata for violin solo
- 1960 Negatives for flute solo
- 1961 Sound forms for alto saxophone solo
- 1962 Constructions for vibraphone solo
- 1963 Expressive aspects for flute and soprano
- 1964 Sfumato for harpsichord solo
- 1964 Two pieces for violin and piano – PWM
- 1965 Five short pieces for harp solo
- 1965 Transmission for 'cello and two pianos
- 1966 Composition for harp and piano
- 1958 PR-I II for a new, non-existent instrument

stage works

- 1962–63 TIS MW2
- 1963 TIS GK
- 1963 Scenario for a non-existent but possible instrumental actor
- 1964 Audiences I–V for various performers
- 1966 Visual Music for five optional performers
- 1966 Quartet for four actors
- 1966 Incident for the ensemble of an audience
- 1968 Lecture for six performers
- 1968 Creative Act
- 1968 Fragment for two actors and 'cello player
- 1968 PRSC for different performers