

Wyklejanie, dyspozycje i performatyka w koncertach fortepianowych Bogusława Schaeffera

DOI: 10.14746/rfn.2022.23.7

Należy się spodziewać, że badania nad kompozycjami Bogusława Schaeffera (1929–2019), jednego z czołowych przedstawicieli polskiej awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku, dopiero nabiorą impetu. Mało znana¹, rzadko wykonywana, a przede wszystkim olbrzymia (ok. 550 utworów²) twórczość zmarłego przed kilku laty twórcy to dla muzykologii niezwykle wyzwanie. Niełatwy jest już sam dostęp do podstawowych źródeł – ogromnej liczby rozproszonych partytur. Wciąż nie powstał katalog w rzetelny sposób obejmujący całą twórczość kompozytora³.

¹ W tej chwili zainteresowanie postacią Schaeffera, onieśmielającą zarówno badaczy, jak i publiczność, wiąże się głównie z szerszym zainteresowaniem spuścizną Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia (np. seria *Biblioteka SEPR* fundacji Automatophone i Muzeum Sztuki w Łodzi). Warto wspomnieć o niedawnych wydaniach wcześniej niepublikowanych nagrań utworów Schaeffera w serii *Polish Old-school* wydawnictwa Bólt Records. Za jaskółkę zwiastującą zaintrygowanie Schaefferem młodszych twórców (niebędących jego uczniami) można uznać tegoroczny album *Regards / Uklony dla Bogusław Schaeffer* amerykańskiego duetu eksperymentalnego Matmos.

² Taką liczbę przytaczały publikacje pośmiertne, por. np. Culture.pl, *Bogusław Schaeffer*, <https://culture.pl/pl/tworca/boguslaw-schaeffer> (dostęp: 19.09.2023). Katalog dostępny na stronie prowadzonej przez zajmującą się spuścizną Schaeffera fundacją Aurea Porta, dostępny pod adresem <http://boguslawschaeffer.pl/pl/work/compositions> (dostęp: 19.09.2023) podaje liczbę 558.

³ Wśród dostępnych wymienić należy katalog stworzony przez Jadwigę Marię Hodor, publikowany w *Encyklopedii muzycznej PWM* oraz w: *Grafiki Bogusława Schaeffera*, J. M. Hodor (red.), Warszawa 2007, a także katalog w internetowej bazie danych Music Austria, dostępny

Nie dysponujemy też na jej temat monografią o charakterze w pełni naukowym⁴. Przyjęcie obiektywnej postawy badawczej utrudnia niełatwa relacja kompozytora ze współczesną mu kulturą muzyczną. Niemiejsze rozważania są więc jedynie przyczynkiem do szerokiego spojrzenia na twórczość Schaeffera, opartym na wybranych utworach należących do jednego gatunku muzycznego, łączącym wnioski analityczne z próbą interpretacji.

Artykuł bazuje na analizie sześciu koncertów fortepianowych⁵. Zastosowano w niej metodę logocentryczną, według Macieja Gołąba będącą „takim modelem poznania dzieła, który ujmuje najbardziej

pod adresem <https://db.musicaustralia.at/werke-von-komponisten/63650> (dostęp: 19.09.2023).

⁴ Np. najobszerniejsza dotąd praca, L. Stawowy, J. Zając, *Bogusław Schaeffer. Kompozycje muzyczne. Sztuki teatralne*, Salzburg [sa], będąca rozszerzonym przekładem wcześniejszej pracy Stawowy w języku niemieckim (L. Stawowy, *Boguslaw Schaeffer: Leben, Werk, Bedeutung*, Innsbruck 1991), ma charakter popularnonaukowo-biograficzny. Nie stwarzając pozorów bezstronności, kreuje zapośredniczony od Schaeffera przekaz o jego twórczości. Jest to problem w mniejszym lub większym stopniu obecny w pracach autorów z bliskiego kręgu kompozytora. Ważnym i niedawnym wyjątkiem jest zbiór referatów z konferencji *Bogusław Schaeffer. Możliwości muzyki*, red. M. Chołoniewski, Kraków 2016.

⁵ Analiza ta była przedmiotem pracy magisterskiej autora pt. *Koncerty fortepianowe Bogusława Schaeffera – analiza logocentryczna*, powstałej w 2019 r. w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Wrocławskiego pod kierunkiem prof. dra hab. Macieja Gołąba.

konstytutywne jego czynniki”⁶. W przypadku utworów takich jak koncerty przed przystąpieniem do analizy niezbędne jest zdefiniowanie owych czynników. W tym celu w pierwszej części artykułu przedstawiono aksjologiczne i estetyczne aspekty filozofii komponowania Schaeffera. Wnioski z analizy zaprezentowano według podstawowych zakresów tworzywa muzycznego (melosfera, chronosfera i sonosfera), również opisanych przez Gołąb⁷. Zakresy te nie wyczerpują jednak zbioru kryteriów analizy. Wierna ideałom awangardy twórczość może ukrywać swój logos także poza samym materiałem dźwiękowym, a więc w sferach technologii brzmienia, notacji, faktury czy formy. Dopiero wprowadzenie do modelu analizy także tych aspektów stwarza możliwość pełnego poznania dzieła metodą logocentryczną. Nie bez znaczenia jest fakt, iż podobną typologię „elementów muzyki” zamieścił Schaeffer w niejawnym sposobie we *Wstępie do kompozycji*⁸, opierając na niej podział podręcznika na rozdziały⁹. Uzupełnieniem badań nad partyturą jest analiza i krytyka wykonań partii solowej w kontekście reguł gatunku, jakim jest koncert fortepianowy. Co istotne, w przypadku dwóch z sześciu omawianych utworów Schaeffer zastrzegł, iż tylko on może być solistą.

Zamierzeniem autora było poddanie koncertów fortepianowych analizie na podstawie źródeł dwójakiego rodzaju: partytur oraz nagrań muzycznych. Niestety, dotarcie do partytury *III Koncertu fortepianowego*, pomimo kontaktu ze wszystkimi wykonawcami oraz instytucjami zajmującymi się spuścizną Schaeffera, okazało się niemożliwe. Z kolei *VI Koncert* istnieje tylko w formie partytury, bowiem nie został jeszcze wykonany.

Celem badań było zrozumienie utworów Schaeffera – przesłedzenie realizacji postulowanych zasad

⁶ M. Gołab, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 183.

⁷ M. Gołab, *Muzyczna moderna w XX wieku. Między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wrocław 2011.

⁸ B. Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, Kraków 1976.

⁹ W dużym uproszczeniu architektura podręcznika jest następująca: 1. Rytmika/regulacja czasu, 2. Melika/regulacja diastematyki, 3. Orkiestracja/regulacja barwy, 4. Techniki serialne/tzw. struktura muzyczna, 5. Faktury muzyczne, 6. Złożone problemy kompozycji. W przypadku niniejszej pracy owocne okazało się podjęcie Schaefferowskiego rozumienia faktury muzycznej jako momentu kreatywnego powiązania poszczególnych zakresów tworzywa muzycznego, w którym zaczyna się „prawdziwe komponowanie”.

estetycznych i posługiwania się technikami kompozytorskimi. W toku analizy zwrócono uwagę na trzy aspekty warsztatu twórczego, które nie były jawnie postulowane przez kompozytora i które nie zostały wcześniej opisane. Aspekty te to: kolażowe układanie partytury z gotowych fragmentów muzycznych, nazywane tu techniką wyklejania, praktyczne konsekwencje Schaefferowskiej techniki dyspozycji oraz „ukryty” aspekt performatyczny¹⁰ (teatralny) koncertów. Pozwalają one spojrzeć na twórczość Schaeffera z nowej, niezapośredniczonej od niego perspektywy i skojarzyć jej późny etap z koncepcją stylu późnego przedstawioną przez Edwarda W. Saida¹¹.

PODSTAWY ESTETYKI MUZYCZNEJ SCHAEFFERA

Odpowiedź na pytanie, co stanowi oś, wokół której zorganizowana jest muzyka koncertów fortepianowych Schaeffera, znaleźć można w postulowanych przez niego zasadach estetycznych. Większość utworów powstała w ostatniej fazie twórczości kompozytora, którą Jadwiga Hodor nazwała okresem syntezy (po 1983 roku)¹². W tym czasie kompozytor wypowiadał się przede wszystkim w formach publicystycznych i to w nich zawarł reguły swojej estetyki. Na podstawie tego typu wypowiedzi zrekonstruowano główne zasady eksplikowanej estetyki i aksjologii twórczości¹³:

- 1) Radykalizm doboru środków muzycznych, potrzeba ciągłej eksploracji nowych możliwości muzyki,
- 2) „Dziecięce” zafascynowanie muzyką i jej możliwościami. Odcięcie się od społeczno-kulturowych uwarunkowań zawodu kompozytora,

¹⁰ „Performatyczny” rozumiany jest tu jako odnoszący się do dziedziny studiów, jaką jest performatyka (badająca m.in. teatralne aspekty wykonawstwa muzycznego), natomiast „performatywny” – jako będący elementem (szeroko rozumianego) performansu czy występu.

¹¹ E.W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017.

¹² Por. hasło *Schaeffer, Bogusław*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM. Część biograficzna*, t. s-sł, red. E. Dziebrowska, Kraków 2007, s. 69–70.

¹³ Poniższe wnioski oparto na: B. Schaeffer, J. Zajac, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Salzburg 1992; B. Schaeffer, T. Kaczyński, *Trzyście wcieleń samobójcy*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 3–5; B. Schaeffer, *Uwagi na temat mojej muzyki*, [w:] L. Stawowy, J. Zajac, op. cit.

3) Spontaniczność procesu komponowania, jego wygoda i swoisty hedonizm,

4) Irracjonalizm, pokora wobec „tajemnic” muzyki, niechęć do systemów, form, idei, ideologii,

5) Apoteoza złożoności.

Awangardowy radykalizm Schaeffera (1) jest typowy dla formacji ideowej, którą pokoleniowo współtworzył. Zasady radykalizmu nigdy jednak nie porzucił, w odróżnieniu od wielu swoich rówieśników. Za motto uważał zdanie: „możliwości muzyki są same w sobie genialne”¹⁴. Ideę postępu ilustrował analogiami historycznymi, w rodzaju: „Gdy porównuje się np. Chopina z kompozytorami w jego czasach sławnymi, którzy pisali na fortepian, to od razu wiadać, kto uczynił coś dla rozwoju muzyki”¹⁵. Schaeffer fetyszyzował ciągłe próbowanie nowych środków kompozytorskich¹⁶.

Kompozytor nawiązywał do estetyki awangardy również w tym, że przez całe życie kreował się na buntownika, *outsidera* świata muzycznego (2). Potępiał ograniczanie twórczości ze względu na konwencję, styl (także własny), tradycję czy uwarunkowania rynku muzycznego. Zalecał lekceważenie względów publiczności. Z lubością krytykował postawy zachowawcze, reakcyjne, neoromantyczne, a w szczególności kompromisowość, materializm oraz megalomanię (rozumianą jako brak pokory wobec „możliwości muzyki”).

Deklarowana łatwość tworzenia (3) jest na tle powyższych zasad zaskakująca: „Współczuję bardzo tym, którzy się skarżą na męki twórcze. [...] Komponuję biologicznie. Nic nie myślę, piszę. Spontanicznie, naturalnie, w swoim języku, który tak dziwi innych”¹⁷. „Pisz, jak potrafisz, pisz, co Ci najłatwiej przychodzi, świat nie potrzebuje twojej muzyki, więc tym bardziej nie potrzebuje twojego wysiłku”¹⁸. Powyższe wypowiedzi łatwiej skojarzyć z romantyczną koncepcją geniuszu twórczego niż z racjonalną estetyką modernizmu. Artysta „wyklęty”, zdefiniowany w poprzednim punkcie, zyskuje hedonistyczny cel:

przyjemność komponowania i idący za nią samorozwój. Stąd bierze się ogromna liczba dzieł autora, nie wstydzącego się przyznać, że „pisze taśmowo” („Jeśli będę cedził po jednym utworze na rok, dowiem się, że jestem impotentem”¹⁹).

Dojrzała estetyka Schaeffera nawiązuje do idei epoki romantyzmu również w tym, że postuluje swoisty antykonstruktywizm i irracjonalizm twórczości (4). „Pisz spontanicznie, nie myśl, kiedy komponujesz, myśleć będziesz później”; „Nie dbaj o formę, o logikę; najpiękniejsze dzieła nie mają szkolnej formy, a innej formy nie znamy”²⁰. Postawa ta przełamuje modernistyczny kult formy i nawiązuje do romantycznej, improwizatorskiej koncepcji twórczości. Aby nie zostać oskarżonym o nihilizm estetyczny czy grafofanię, kompozytor stosuje mającą radykalne konsekwencje „technikę dyspozycji”, która zostanie opisana poniżej.

Schaeffer łączy niechęć do logiki formy z wyrażonym opowiedzeniem się po stronie złożoności (5) w odwiecznym jej sporze z prostotą²¹, którą z reguły utożsamia z porządkiem i formą. Kompozytor uważał, że muzyka prostsza szybciej się starzeje, a w złożonej zawsze pozostaje coś nowego do odkrycia. Jako negatywny przykład wymienił np. „przeteoretyzowane” kompozycje Paula Hindemitha, określając je jako „dziś banalne”²². Według Schaeffera jedynie kompozytorskie mistrzostwo upoważnia do stosowania prostych środków: „Do prostoty trzeba dojrzeć i jeśli usłyszysz u mnie jakiś prostszy passus, wiedz, że jest to już wytwór redukcji, wyboru”²³. Schaefferowska złożoność sprawia, że dzieło jawi się jako nieprzejrzyste nawet samemu autorowi. Przyznawał on, iż często nie rozpoznaje własnych kompozycji. Ponadto, paradoksalnie, wyznając kult twórczej oryginalności, deklarował korzystanie z konsekwentnie powtarzanych formuł, nad którymi, jak sam twierdził, nie panował (np. muzyczny monogram *b-es-c-h*). Schaeffer opisywał

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Te dwie kategorie stanowią według M. Gołąba jedne z najgłębszych toposów stylistycznych zachodniej muzyki. Por. M. Gołąb, *Muzyczna moderna...* op. cit., s. 96.

²² B. Schaeffer, T. Kaczyński, op. cit.

²³ Ibidem. Schaeffer nawiązuje tu do znanej apoteozy prostoty autorstwa Chopina: „prostota jest ostatecznym osiągnięciem”. Por. J.-J. Eigeldinger et al., *Chopin: Pianist and Teacher. As seen by his Pupils*, Cambridge 1988, s. 54.

¹⁴ B. Schaeffer, *Uwagi na temat mojej muzyki*, 1994 (uzup. 1997), [w:] L. Stawowy, J. Zając, op. cit., s. 617.

¹⁵ B. Schaeffer, T. Kaczyński, op. cit.

¹⁶ Por. K. Szwałgier, *Muzyka możliwości*, [w:] Bogusław Schaeffer, *Możliwości muzyki...*, op. cit.

¹⁷ B. Schaeffer, T. Kaczyński, op. cit.

¹⁸ Ibidem.

tę pozorną sprzeczność jako moment ujawnienia się „tajemnicy w muzyce”. W ten sposób wykształcił osobisty, rozpoznawalny i irracjonalny styl, pozostający w pewnym sensie poza jego kontrolą. Opisany paradygmat zrodził twórczość obfitą, pełną utworów udanych i nieudanych, rozpoznawalnych według pewnego nieplanowanego osobistego rysu i na swój sposób wyklętą przez główny nurt współczesnej kultury muzycznej.

INNOWACJA JAKO KONSTITUTYWNY ELEMENT DZIEŁA

Manifestowanie się powyższych zasad estetycznych w twórczości Schaeffera zasługuje na oddzielne krytyczne opracowanie. Krytyczne, ponieważ dotychczasowe próby chronologicznego i systematycznego uporządkowania twórczości kompozytora były podejmowane głównie przez jego uczennice, niewątpliwie pozostające pod wpływem poglądów nauczyciela i nieraz przyjmujące role egzegetek. Z drugiej strony ich punkt widzenia jest ważnym uzupełnieniem postulatów Schaeffera. Jadwiga Maria Hodor czy Ludomira Stawowy, objaśniając poszczególne utwory²⁴, skupiają się przede wszystkim na podkreśleniu nowości i oryginalności każdego z dzieł. Nieustanne podkreślanie tego aspektu twórczości jest spójne z nakreślonymi wyżej regułami i prowadzi do wniosku, iż dla Schaeffera użycie nowatorskich środków kompozytorskich i eksplorowanie możliwości muzyki było głównym celem komponowania.

Podobnie postrzegał ten problem sam kompozytor. W jubileuszowym wykładzie *Uwagi na temat mojej muzyki*²⁵, wygłoszonym w 1994 roku z okazji pięćdziesięciolecia twórczości kompozytorskiej, właśnie tego starał się dowiedzieć. Wymienił kilkadziesiąt „problemów, często odkryć” w dziedzinie „możliwości muzyki” (nieściśle określonych też jako techniki), których wprowadzenie sobie przypisywał. W niniejszym artykule tak rozumiane realizacje estetycznej zasady nowości będą określane mianem innowacji. Schaefferowskie innowacje to wybory kompozytorskie dokonane w celu stworzenia czegoś zupełnie nowego.

Nie jest przy tym istotne, czy Schaeffer faktycznie odkrywał nowe techniki (czego udowodnienie każdorazowo wymagałoby – i wymaga – odrębnych badań). Liczy się to, że wierzył, iż to czyni i że najwyraźniej było to dla niego zasadą tworzenia.

Kiedy Schaeffer wymienia wprowadzone przez siebie innowacje, ujmuje przedmiot niesystematycznie. Obok siebie stawia kategorie stylistyczne, innowacje w zapisie, innowacje w obsadzie czy eksperymenty gatunkowe. Deklaruje zainteresowanie problemami szeroko pojętej nieokreśloności, nowego zapisu, składu wykonawczego i technologii brzmienia, materiału muzycznego, organizacji czasu muzycznego, faktury, formy, stylu (postmodernizm), konwergencji muzyki z teatrem, sztukami wizualnymi oraz sztuką konceptualną. Różnorodność wymienionych innowacji zwiastuje widoczne w dostępnych już opracowaniach katalogowych trudności w systematyce²⁶. Wiele utworów Schaeffera było jedynie pretekstem do wprowadzenia jakiejś innowacji, ale w jednym utworze mogły obok siebie współistnieć innowacje różnej natury (muzyka graficzna, elektroakustyczna, religijna). Wraz z osiągnięciem twórczej dojrzałości techniki wchodziły w skład standardowego zestawu narzędzi kompozytorskich. Nowe zjawiska pojawiały się w twórczości, ale nie zniknęły z niej. Z tego powodu podczas badań nie podjęto próby systematycznego opisu nurtów w twórczości Schaeffera. Zamiast tego przyjęto, że nurty (określane przez nowatorskie techniki – innowacje) nie są wobec siebie rozłączne (nie sposób więc jednoznacznie przyporządkować do nich utworów).

Właśnie zasada innowacji, podstawowa dla estetyki Schaeffera, ma największy potencjał poznawczy w przyjętej metodzie analizy. Polega ona na autotelicznym użyciu nowych środków (technik, zamysłów), z założenia stanowiących przekroczenie znanych granic muzyki. Jest też spójna z kompozytorską estetyką – stanowi apoteozę radykalizmu, uzasadnioną hedonistycznie i antykonstruktywistycznie. Głównym celem analizy było więc zrozumienie, jak na poziomie warsztatu przebiega realizacja owych innowacji i do jakich konsekwencji prowadzi.

²⁴ J.M. Hodor, *Grafiki Bogusława Schaeffera...*, op. cit.; L. Stawowy, J. Zajac, op. cit.

²⁵ B. Schaeffer, *Uwagi na temat mojej muzyki...*, op. cit.

²⁶ Kategorie różnej natury mieszają się np. w katalogu: *Grafiki Bogusława Schaeffera...*, op. cit.

CHRONOLOGIA POWSTANIA KONCERTÓW FORTEPIANOWYCH

W *Encyklopedii muzycznej PWM* Hodor wydziela w twórczości Schaeffera okres po 1983 roku jako okres syntezy. Tymczasem w cytowanym już wywiadzie z Joanną Zając (1992 rok) kompozytor dwukrotnie podkreśla, iż „ostatnio” najbardziej interesuje go komponowanie koncertów instrumentalnych²⁷. Te informacje nie tylko uczulają na szczególną rolę wirtuozerii w muzyce Schaeffera (wraz z jej wymiarem teatralnym), ale przede wszystkim prowadzą do wniosku, iż koncert instrumentalny jest najważniejszym gatunkiem ostatniego (późnego) okresu jego działalności. Analiza koncertów fortepianowych pozwala więc na uzyskanie wyników reprezentatywnych dla całej twórczości kompozytora. Jedynie pierwsze dwa z analizowanych dzieł nie powstały w omawianym okresie.

Przedmiotem rozważań są te utwory Schaeffera, które kompozytor określił mianem koncertu fortepianowego (tabela 1) poprzez włączenie do numerowanej serii utworów. O tym, że *Quattro movimenti* stanowi pierwsze jej ogniwo, świadczy późniejsza odautorska numeracja oraz miejsce dzieła w katalogach²⁸. Schaeffer włączył do numeracji również trzy utwory z serii *blueS*²⁹, ale później, w momencie powstania *VI Koncertu*, zignorował określony tym mianem *blueS VI* z 2003 roku. Z tego powodu utwory te, jako część oddzielnego projektu twórczego, zdecydowano się wyłączyć z rozważań. Pominięto również liczne kompo-

zycje z pogranicza koncertu solowego, kameralnego, koncertów wielokrotnych i różnych eksperymentów w tym gatunku (takich kompozycji Schaeffer napisał co najmniej jedenaście).

W identyfikacji utworów wykorzystano uzupełniające się nawzajem katalogi³⁰. W przypadku starszych koncertów Schaeffera (*I do IV*) istnieje w katalogach zgodność co do ich tożsamości. *V Koncert* nie ma daty wydania, jednak źródła są zgodne co do daty jego powstania. Żaden z trzech katalogów nie zawiera *VI Koncertu fortepianowego*, skomponowanego w 2005 roku. Stworzenie pełnego katalogu twórczości po śmierci kompozytora nadal pozostaje wyzwaniem.

Na podstawie literatury przedmiotu³¹ nietrudno ustalić, jakie były deklarowane w przypadku sześciu koncertów kluczowe innowacje, chociaż najbardziej znany pierwszy koncert, *Quattro movimenti*, stanowi wyjątek od przedstawionej reguły estetycznej. W utworze tym Schaeffer miał bowiem według komentatorów zamykać pierwszy, jedenastoletni etap swojej twórczości, żegnać się z muzyką pierwszej połowy XX wieku i „patrzeć wstecz”. Akt twórczy nie zakłada więc innowacji, a jedynie popis zastanymi technikami. W *Quattro movimenti* stawiane przez Schaeffera problemy kompozytorskie ujęte są *explicite* w nazwach części (*Barwa, Konstrukcja, Struktura i Rytm*) i rozwiązywane. Tytuły te stanowią świadectwo typowego dla tego okresu rozwoju moderny fetysyzowania warsztatu.

II Koncert fortepianowy, powstały w 1967 roku, stanowi natomiast prototyp wszystkich późniejszych koncertów. Można tu już dostrzec dojrzałe Schaefferowskie środki: mikropolifonicznie traktowaną orkiestrę, zamiłowanie do kontrastów, charakterystyczną fakturę fortepianową („nie ma lewej i prawej ręki, jest za to dziesięć palców”³²). Pojawia się notacja graficzna oraz nawiązania do tonalnej muzyki rozrywkowej. Podstawowymi przedmiotami nowatorskiej pracy kompozytorskiej są tu wspomniana nowa faktura fortepianowa, faktura orkiestrowa oraz ich wzajemne relacje.

²⁷ „Zmieniłem się od 1946 roku, [...] przeszedłem z siedem różnych etapów, od prostych form wypowiedzi [...], przez utwory enigmatyczne [...], utwory dokładnie przemyślane [...], dalej utwory lekkomyślnie na papier rzucane [...], aż do utworów eksplloatujących możliwości instrumentalne i elektroakustyczne [...], dalej utwory religijne [...], aż do cyklu koncertów instrumentalnych na najprzeróżniejsze instrumenty”. „Ostatnio najbardziej prześladowały mnie koncerty instrumentalne, rzecz dziwna, bo zazwyczaj kompozytorzy zmuszają się do tego rodzaju muzyki, ale ja lubię wirtuozostwo, blask umiejętności i urok wykonywania rzeczy – dla innych – niemożliwych, więc napisałem tych koncertów sporo, włącznie z sopranem i akordeonem”. Por. B. Schaeffer, J. Zając, op. cit., s. 50, 58–59.

²⁸ Także Ludomira Stawowy wprost nazywa utwór koncertem fortepianowym, por. L. Stawowy, op. cit., s. 52, i traktuje go jako pierwszy z *Koncertów*.

²⁹ *blueS VI* na fortepian, jazz-set, kontrabas i chór (2003); *blueS VII* na fortepian i orkiestrę (2004); *blueS VIII* na fortepian i orkiestrę (2005). W katalogu Hodor utwory te mają podtytuły – odpowiednio – *VI, VII, VIII koncert fortepianowy*.

³⁰ Katalog autorstwa J. M. Hodor oraz katalog Music Austria – patrz przypis nr 2. Nazwy polskie pochodzą z katalogu Hodor w PWM.

³¹ Jeśli nie podano inaczej, informacje pochodzą z: L. Stawowy, J. Zając, op. cit.

³² Ibidem, s. 137.

Tabela 1. Dane źródłowe na temat sześciu koncertów fortepianowych Bogusława Schaeffera

L.p.	Tytuł (rok powstania; rok wydania i wydawnictwo)	Data i miejsce prawykonania	Pierwsi wykonawcy	Wydanie płytowe
1	<i>Quattro movimenti</i> na fort. i ork. (1957; 1960 PWM)	18 stycznia 1968 r., Wrocław	Claude Helffer (fort.), Tadeusz Strugała (dyr.), Filharmonia Wrocławska	Polskie Nagrania Muza, 1978, Aleksandra Utrecht (fort.), Zdzisław Szostak (dyr.), WOSPRiTV
2	<i>Koncert</i> na fort. i ork. (<i>II Koncert fortepianowy</i> ; 19'–29') (1967; 2001 Collsch)	25 listopada 2004 r., Olsztyn	Magdalena Lisak (fort.), Bogdan Ołędzki (dyr.), Państwowa Filharmonia im. F. Nowowiejskiego w Olsztynie	Niewydany, nagranie w archiwum Fundacji Przyjaciół Sztuk Aurea Porta
3	<i>III Koncert fortepianowy</i> na fort., ork., media elektron. i komputer (39'–63') (1990; 1998 Collsch)	1991 r., Katowice	Bogusław Schaeffer (fort.), Marek Chołoniewski (media elektroniczne i komputer), Bogdan Ołędzki (dyr.), WOSPRiTV	Intersound GmbH, 1993
4	<i>IV Koncert fortepianowy</i> na fort. i ork. (1999; 2002 Collsch)	12 listopada 1999 r., Rzeszów	Bogusław Schaeffer (fort.), Jarosław Lipke (dyr.), Orkiestra Filharmonii Rzeszowskiej	Bólt Records, 2022, Bogusław Schaeffer (fort.), Bogdan Ołędzki (dyr.), NOSPR
5	<i>V Koncert fortepianowy</i> na fort. i chór 15 solistów wokalnych (2002, 2005 Collsch)	11 czerwca 2005 r., Katowice	Gabriela Szendzielorz (fort.), Anna Szostak (dyr.), Camerata Silesia	Niewydany, nagranie w archiwum Fundacji Przyjaciół Sztuk Aurea Porta
6	<i>VI Koncert fortepianowy</i> na fort. i małą orkiestrę (2005; 2005 Collsch)	–	–	–

Trwający około godziny *III Koncert fortepianowy* powstał już w okresie syntezy, w 1990 roku. Jest pierwszym z dwóch koncertów napisanych przez kompozytora dla siebie jako solisty. W tym utworze podstawową innowacją jest wykorzystanie w obsadzie mediów elektronicznych i komputera (w koncercie fortepianowym nigdy przez nikogo jeszcze w ten sposób nie użytych). Według Stawowy w czasie pisania tego koncertu kompozytor był z tymi środkami dobrze zaznajomiony. Do technik wykorzystanych w dziedzinie notacji autorka zalicza stenografię muzyczną³³ i notację graficzną, które mają ukierunkowywać uwagę wykonawcy przede wszystkim na aspekt kolorystyczny wykonywanej muzyki.

IV Koncert z 1999 roku, również przeznaczony do wykonania własnego, dorównuje poprzedniemu monumentalizmem. Według Stawowy Schaeffer skupia

się tutaj na kontrastach i eksperymentach fakturalnych. Joanna Zając w ulotce programowej prawykonania³⁴ doszukuje się natomiast w dialektyce fortepianu i orkiestry pierwotnego planu teatralnego. Zaznacza, że *Quattro movimenti* były nie tylko ostatnim z koncertów, w którym kompozytor posługiwał się orkiestrą zgodnie z tradycyjnym podziałem na sekcje, ale ostatnim takim utworem w ogóle – w *IV Koncercie* (ale i w drugim i trzecim) każdy z instrumentów ma być traktowany solowo. Spośród ogólników składających się na tekst programowy warto przywołać jeszcze jedno stwierdzenie: „[Schaeffer] w muzyce oddala się [...] od monotonii, utworów opartych na jakimś jednym pomysłem”³⁵, a więc tylko jednej innowacji.

V Koncert wyróżnia się przede wszystkim obsadą – prekompozycyjnym zamysłem było postawienie na miejscu orkiestry chóru. *VI Koncert* to koncert na

³³ Typowy autorski termin Schaeffera – „formalnie ściśle ustalona – dopuszcza wiele różnych wersji” (B. Schaeffer, *Uwagi o mojej muzyce...*, op. cit.). Chodzi o notację ramową w nomenklaturze Karoschki (por. Zagadnienia notacji).

³⁴ J. Zając, *IV Koncert fortepianowy Bogusława Schaeffera. Prawykonanie światowe*, <http://aureaporta4schaeffer.pl/uploads/docs/2bc8f98d03fea02545f1a1de69d75b5516832d09.pdf> (dostęp: 19.09.2023).

³⁵ Ibidem, s. 12.

fortepian z małą orkiestrą. Przełamuje więc charakterystyczny dla poprzednich trzech koncertów monumentalizm. Żaden z powyższych dwóch utworów nie został dotąd opisany.

W opisach koncertów często pojawiają się uwagi dotyczące charakteru relacji fortepian – orkiestra. O *II Koncercie* Stawowy pisze: „Fortepian często stapia się z całością brzmienia orkiestrowego”³⁶, o *IV Koncercie* zaś: „fortepian nie przewodzi tu muzyce i nie powinien pochłaniać uwagi słuchaczy, on po prostu jest w utworze i działa w nim. Istnieją w *Koncercie* części, które mogłyby się obejść bez fortepianu, gdyż pianista dodaje tu jedynie pewnego kolorytu, wzbogaca orkiestrę mało jej znanym «instrumentem orkiestrowym»”³⁷. Schaefferowska koncepcja koncertowania nie opiera się więc na współzawodniczeniu, ale na współtworzeniu tkanki dźwiękowej złożonej z brzmienia orkiestry instrumentów solowych. Centralna pozycja solisty realizuje się raczej w sferze teatralnych aspektów wirtuozostwa.

Kształtowanie innowacji przebiega na polu każdego z wymienionych zakresów tworzywa muzycznego. Jako że, poza *Quattro movimenti*, koncerty wykazują podobieństwo stylistyczne, zdecydowano się na prezentację wyników analizy w postaci przekrojowej, omawiając każdy z elementów tworzywa muzycznego we wszystkich koncertach jednocześnie. Pierwszy z koncertów stanowi zaś zawsze konserwatywny (choć awangardowy) kontekst i punkt odniesienia.

Analiza dzieł Schaeffera oparta na kryterium innowacji przyniosła satysfakcjonujące efekty. Badanie tej muzyki (zgodnie zresztą z deklaracjami estetycznymi) przypomina jednak poszukiwanie ognisk porządku w dźwiękowym chaosie. Kompozytor dążył do niestannej zmienności i nieprzewidywalności w imię poszukiwania nowości. Z tego powodu zdecydowano się na odwrócenie pozytywistycznego aksjomatu analitycznego, głoszącego, że w dziele muzycznym wszystko jest zaplanowane i stanowi porządek. Ten, by użyć słów Schaeffera, „szkolny” porządek nie da się w tym przypadku zastosować jako podstawa analizy logocentrycznej. Jak już pokazano, logos koncertów jest innej natury. Założono więc, że niezwykle gęsty materiał muzyczny jest w utworach chaotyczny

i jedynie może być (chwilowo, lokalnie) logicznie uporządkowany. Spojrzenie z takiej „perspektywy chaosu” pozwala przyrzeć się innowacyjnemu procesowi twórczemu i otwiera nowe perspektywy na twórczość autora *Studium w diagramie*.

TECNOLOGIA BRZMIENIA

Analizowane utwory, realizując założenia gatunku, zawierają w swojej obsadzie fortepian jako instrument solowy (jego rola będzie omówiona dalej) oraz orkiestrę lub jej eksperymentalny ekwiwalent. Tożsamość zespołu jest określana w nazwie utworu. Koncerty: trzeci, piąty i szósty zakładają eksperyment twórczy w dziedzinie obsady już w tytule. Oprócz tego eksperymenty w zakresie obsady prowadzone są w każdym z utworów.

W przypadku koncertu *Quattro movimenti* można mówić o tradycyjnym składzie orkiestry. W jej traktowaniu widoczny jest dwudziestowieczny idiom „koncertu na orkiestrę”. Schaeffer nie korzysta tu z rozszerzonych technik wykonawczych. W omawianym utworze całe instrumentarium wykorzystywane jest w tradycyjny, przedawangardowy sposób.

Od *II Koncertu fortepianowego* można natomiast zaobserwować zupełnie nowy, awangardowy sposób pisania na orkiestrę, który nie ulegnie już wielkim zmianom. Kompozytor rozwija technikę solowego traktowania instrumentów – zespół staje się dużym zbiorem jednostek (przede wszystkim dotyczy to instrumentów smyczkowych, wyzwolonych z reguły „kwintetu”). Luźno korespondujące ze sobą partie instrumentalne tworzą mikropolifoniczną „chmurę dźwiękową”. Charakterystyczne dla tego i następnych koncertów jest też niestosowanie pełnych *tutti*. Wynika to z techniki, którą Schaeffer nazywał „techniką dyspozycji”. Deklarował ją jawnie, choć przemilczał niektóre jej konsekwencje.

W kontekście niechęci do formy pisał: „Zamiast planowania, z którego [...] nic nie wynika, zajmij się dyspozycjami, to jest konkretne, to obowiązuje, ogranicza nawet, ale przecież w ograniczeniu pokazuje się mistrz”³⁸, a Stawowy wyjaśniała: „Schaeffer tworzył dla każdego utworu orkiestrę specyficzną [...] w ten

³⁶ L. Stawowy, J. Zajac, op. cit., s. 137.

³⁷ Ibidem, s. 414.

³⁸ B. Schaeffer, T. Kaczyński, op. cit.

sposób, że z dużej orkiestry [...] wyłania[ł] sukcesywnie długi szereg orkiestr specyficznymi brzmiącymi. [...] Taki zespół zmusza kompozytora do wydobywania z zadysponowanych instrumentów specyficznego, niepowtarzalnego kolorytu”³⁹. Począwszy od *II Koncertu* najważniejszym regulatorem obsady wykonawczej (a w konsekwencji i barwy dźwięku) jest właśnie technika dyspozycji, a więc eksperymentalny, mający charakter samoograniczenia i testowania własnej kreatywności, dokonywany *ad hoc* dobór instrumentów w ramach danego odcinka formy. Co ciekawe, odcinek ten stanowi zazwyczaj strona partytury. Kompozytor narzuca sobie bowiem ograniczenie pod względem użytej na niej liczby pięciolinii. Ze stosowania techniki dyspozycji wynikają częste, nieraz subtelne zmiany w obsadzie, generujące najróżniejsze składy wykonawcze.

W *III Koncercie* oczywistą innowacją stanowi wprowadzenie do obsady elektronicznego źródła dźwięku. *IV Koncert* jest przykładem stosowania symboliki liczb. Orkiestra złożona jest z poczwórnej obsady wszystkich instrumentów. Ponadto z obsady instrumentów dętych usunięto instrumenty o najniższym rejestrze. *V Koncert* wyróżnia się użyciem chóru zamiast orkiestry. Jego skład bazuje na figurze trójkąta: pięć sopranów, cztery alty, trzy tenory, dwa barytony i jeden bas. W przypadku *VI Koncertu* można się domyślać, iż tym razem kompozytorski zamysł dotyczył kameralizacji składu orkiestry. Jest ona miniaturą tradycyjnej orkiestry symfonicznej, ograniczoną do pojedynczych, solowych instrumentów. Tego typu decyzje, wynikające z techniki dyspozycji, można określić jako spekulatywne, ponieważ opierają się na rozważaniach zupełnie abstrakcyjnych, a rzeczywistość dźwiękowa jest wobec nich wtórna.

Orkiestrę w dojrzałych koncertach charakteryzują więc: nietypowa, spekulatywnie i prekompozytywnie (na zasadzie narzucanych samemu sobie przed zapelnieniem pięciolinii „warunków początkowych”) określana obsada, ciągła zmienność składu oraz solistyczne traktowanie instrumentów. Ze względu na dominację złożonej mikropolifonii, sposób orkiestracji jest bliski ideału złożoności. Na zasadzie kontrastu, kolażu lub redukcji wyłaniają się zeń odcinki prostsze, stylizowane lub oparte na eksploracji jakiegoś technicznego zagadnienia.

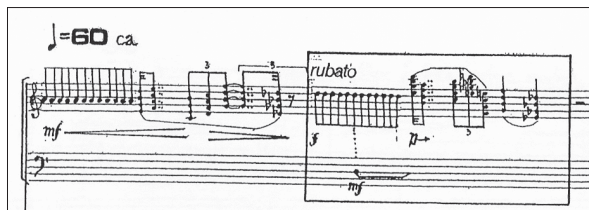
NOTACJA MUZYCZNA

Rozważenie wizualnej strony partytur jest konieczne nie tylko dlatego, że Schaeffer był grafikiem. Udało mu się również zostać wydawcą swoich dzieł. Oprócz *Quattro movimenti*, które ukazały się nakładem PWM, partytury koncertów zostały przygotowane przez Collsch Edition – autorskie (czy wręcz „domowe”) wydawnictwo kompozytora. Charakteryzują się one jednorodną szatą graficzną, niewielkim formatem A5 i umieszczonym na ostatnich stronach biogramem autora. Wewnątrz znajdują się faksymile rękopisu. Kaligraficznie nienaganna partytura wzbogacona jest o elementy graficzne (w sensie warsztatowym – w ramach notacji graficznej, jako substytut nut na pięciolinii, oraz jako elementy techniczne zapisu nutowego, np. oznaczenia instrumentów, numery części). Widoczne jest też montowanie elementów partytury na sposób kolażowy, któremu poświęcić należy nieco więcej miejsca.

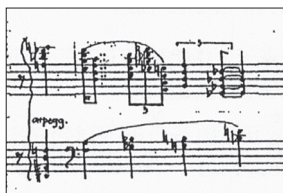
W partyturach koncertów można odnaleźć wiele śladów nieopisanej wcześniej techniki, która będzie tu nazywana techniką wyklejania. Jest to specyficzny rodzaj kolażu. Polega na komponowaniu poprzez układanie na pustych pięcioliniiach małych fragmentów tekstu muzycznego (np. trzytaktowej frazy oboju). Co bardzo istotne, Schaeffer milczy na temat tej techniki w swoich manifestach. Z analizy wynika jednak, że technika jest stosowana powszechnie, od drugiego do szóstego koncertu. Przenoszone w ten sposób fragmenty materiału mogą występować jednocześnie w kilku różnych utworach (por. przykłady 1–3). Technika przypomina więc zjawisko autocytatu, ale nie można wykluczyć istnienia prekompozytywnej „bazy materiału”, tj. sytuacji, w której poszczególne komórki materiału nie pojawiają się pierwotnie w żadnym z utworów. Tak czy inaczej, obszerny dorobek kompozytorski Schaeffera zawiera wiele wspólnego materiału muzycznego. Przy obecnym stanie badań trudno ocenić, czy tak pojęty kolaż materiałowy jest celem samym w sobie, czy stanowi element konceptualny, świadomie autoironiczny, lub czy jest jedynie logiczną konsekwencją dokonującego się w twórczości Schaeffera odrotu od kształtowania materiału muzycznego na rzecz kształtowania faktury. Wśród licznych emanacji powtarzającego się w utworach materiału pełne „odkolażowanie” i odnalezienie ewentualnych

³⁹ L. Stawowy, op. cit., s. 360.

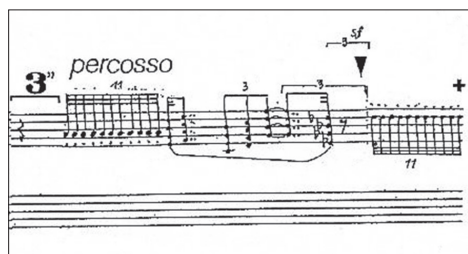
źródeł motywów muzycznych wydaje się niemożliwe. Nie to jednak jest najistotniejsze, ale frapujący stosunek kompozytora do materiału muzycznego, z jednej strony kojarzący się z (auto)plagiatem, z drugiej – nawiązujący do najważniejszych problemów epoki (kolaż, remiks, odwrót od Adornowskiego paradygmatu upatrywania postępu w materiale muzycznym).



Rysunek 1. B. Schaeffer, *II Koncert fortepianowy*, s. 7, partia fortepianu – przykład przeklejanego materiału nutowego.



Rysunek 2. B. Schaeffer, *II Koncert fortepianowy*, s. 69, partia fortepianu – przeklejona i zmodyfikowana rytmicznie fraza z rys. 1.



Rysunek 3. B. Schaeffer, *VI Koncert fortepianowy*, s. 8, partia fortepianu – przykład przeklejanego materiału nutowego. Por. rys. 1.

100

Drugi istotny problem z zakresu notacji związany jest z kompozytorską zasadą dyspozycji i samoo graniczeń. Jak wykazała analiza, technika ma silny związek z (niejawną) organizacją aktu komponowania. Wygląda ono następująco: w danym utworze kompozytor korzysta w przybliżeniu ze stałej liczby pięciolinii w ramach jednej strony partytury. Na przykład w *II Koncercie* większość stron zawiera

Rysunek 4. B. Schaeffer, *IV Koncert fortepianowy*, s. 29 – typowa strona partytury Schaeffera, zawiera siedemnaście linijek i dwa systemy. Widoczne przykłady notacji aproksymatywnej.

czternaście linijek głosów orkiestrowych i dwie linijki partii fortepianu. Skład orkiestrowy jest zmienny, ale w przybliżeniu zachowana jest liczba głosów orkiestrowych. W utworze nie ma pełnych *tutti*, ponieważ nie zmieściłyby się na stronie. Technika ma swoje konsekwencje formalne – niektóre gwałtowne zmiany składu sugerują zakończenie jednostki formalnej utworu. Przykładem są liczne w koncertach solowe lub kameralne kadencje, które zapełniają zawsze jedną stronę partytury. Oprócz tego, jeżeli na stronie znajdują się dwa systemy, to zawsze obejmują połowę wysokości strony. Jeżeli trzy – to jedną trzecią. Obserwując działanie tej techniki w kontekście Schaefferowskiego antykonstruktywizmu, należy postawić tezę, że Schaeffer, pisząc swoje utwory, „zakomponowuje”

Rysunek 5. B. Schaeffer, *IV Koncert fortepianowy*, s. 14 – typowa strona partytury Schaeffera, zawiera 17 linijek i jeden system, liczne przykłady notacji ramowej (cyfry oznaczające dozwolone interwały) i wskazującej (linie i punkty).

powierzchnię pustej karty partytury na żywo tworzonym (lub wyklejanym) materiałem, a jej rozmiar i dobór instrumentacji są prekompozycyjnym warunkiem początkowym. Ostateczny kształt utworu zależy od rozmiaru kartki papieru. Chcąc uwolnić się od logiki i planowania, Schaeffer odwraca tradycyjną relację kompozycji i jej zapisu. Wyklejanie oraz związana z jawnie postulowaną techniką dyspozycji ekonomia partytury, pozornie heteronomiczne wobec muzyki, mają niezaprzeczalny wkład w ostateczne brzmienie utworu.

Schaeffer stosuje też oczywiście „notację graficzną”. Nie jest ona w opisywanych utworach rzadkością, ale też nie jest wykorzystywana w stopniu wykraczającym poza główny nurt powojennej moderny. Występuje

Rysunek 6. B. Schaeffer, *IV Koncert fortepianowy*, s. 119 – grafika muzyczna.

we wszystkich koncertach oprócz pierwszego, we wszystkich czterech typach nowej notacji opisanych przez Karkoschkę⁴⁰, czyli: nowatorskiej notacji precyzyjnej, notacji ramowej (zadającej warunki brzegowe, „stenografii muzycznej”, np. nakaz użycia tylko jednego interwału), notacji wskazującej (nie ścisłej, a przybliżonej, u Schaeffera „aproksymatywnej”, np. linia wskazująca jedynie kierunek melodii) oraz grafiki muzycznej (partytura jednocześnie będąca grafiką). Notacje wskazująca (rys. 4) i ramowa (rys. 5) w przeważającej mierze stosowane są w partii fortepianu, stanowiąc podwaliny Schaefferowskiej koncepcji wirtuozowskiego koncertowania. Najszerzej stosowane są właśnie w tych koncertach, które kompozytor pisał dla

⁴⁰ E. Karkoschka, *Das Schriftbild der Neuen Musik: Bestandsaufnahme neuer Notationsymbole: Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Celle 1966. Opracowanie to oparte jest m.in. na analizie partytur samego Schaeffera.

siebie. W głosach orkiestrowych znajdziemy z kolei wiele nowych symboli z grupy notacji precyzyjnej. Korzystanie z danego rodzaju notacji obejmuje najczęściej określony odcinek formy – system lub część utworu, a więc jest związane z techniką dyspozycji. Wreszcie, w *IV Koncercie* odnaleźć można przykład grafiki muzycznej opisany słowem *Sorpresa* (rys. 6).

Trzy wymienione techniki – kolaż, ekonomia partytury oraz wprowadzanie przypadku poprzez notację graficzną – mają pewien wspólny wymiar, mianowicie wszystkie radykalnie zrywają z paradygmatem kompozycji jako formalnego kształtowania materiału muzycznego. Kolaż wskazuje na jego powtarzalność i, być może, zużycie. Zdanie się na ekonomię partytury, której efektem jest zapełnianie kolejnych stron nutami w zadanych warunkach brzegowych, neguje tradycyjną relację materiału i formy i kieruje uwagę na przemianę obsady wykonawczej i faktury. Wreszcie stosowanie notacji graficznej jest najprostszym chyba sposobem deregulacji czynnika diastematycznego i rytmicznego, wprowadzającym elementy aleatoryczne, stosowane w celu kształtowania sonosfery. Jednocześnie za pomocą linii i plam zostają zapisane zazwyczaj teatralne, wirtuozowskie gesty wykonawcze.

ORGANIZACJA WYSOKOŚCI DŹWIĘKU

Materiał diastematyczny koncertów wydaje się słuchaczom chaotyczny i jednocześnie prowokuje ich do szukania w nim porządku. Schaeffer na poziomie globalnym nie hołduje normatywnym systemom organizacji wysokości dźwięku. Można je zaobserwować jedynie lokalnie, a najczęściej obowiązują w poszczególnych odcinkach formalnych (ponieważ technika dyspozycji zakłada również lokalne stosowanie najróżniejszych technik). Wyjątkiem od powyższej reguły są *Quattro movimenti*, oparte w tak dużej części na technikach serialnych, że można mówić o ich kluczowym dla utworu znaczeniu. Inne lokalne systemy organizacji melosfery, które można w tym utworze zaobserwować, a które są rozwijane w kolejnych kompozycjach to 1) akordy symetryczne pod względem struktury interwałowej, 2) komórki dźwiękowe, 3) imitacja i tradycyjne techniki polifonii, 4) zestawianie akordów podobnych (różniących się jednym dźwiękiem).

Późniejsze koncerty wykazują podobieństwo pod względem organizacji melosfery. Mimo że Ludomira Stawowy, opisując Schaefferowski system klasyfikacji akordów i powołując się na deklaracje samego kompozytora, pisała: „dokładne badanie języka dźwiękowego [Schaeffera] [...] doprowadziłoby przypuszczalnie do stwierdzenia, że tak ulubiony skądinąd przypadek rządu w innej sferze, w innym zakresie, ale nie w zakresie języka dźwiękowego”⁴¹, na poziomie globalnym uprawniona wydaje się teza przeciwna. Nie oznacza to jednak, że na poziomie lokalnym nie występują m.in. serie, trójdźwięki, klastery, drony, tonalne melodie – chwilowe ogniska porządku w muzycznym chaosie.

W partiach fortepianu w oczy rzuca się diastematyczny pragmatyzm. Związany jest on z „naiwnym” podejściem do instrumentu („tu nie ma lewej i prawej ręki, jest za to dziesięć palców, które są w stanie wytworzyć swoisty wirtuozowski styl pianistyczny, styl, w którym artykulacja i związany z nią sposób wydobywania dźwięków są często o wiele ważniejsze niż sam materiał dźwiękowy”⁴²). Na pierwszy plan wysuwa się więc wygoda gry i podporządkowanie materiału fakturze. Z takich wygodnych układów Schaeffer konstruuje kilka charakterystycznych faktur pianistycznych. Można je usystematyzować następująco:

- 1) Wygodne akordy. W fakturze akordowej Schaeffer chętnie wykorzystuje współbrzmienia 3–5 dźwiękowe, które mieszczą się w rozstawie dłoni pianisty. Są często izolowane, tak, że łatwo je uderzyć,
- 2) Wygodne pasaże i biegniki. Znaczną ich podgrupę stanowią rozłożone formy wygodnych akordów,
- 3) Gra po samych czarnych lub po samych białych klawiszach,
- 4) Przesuwanie głosów w akordach podobnych. Powtarzana jest pewna struktura dźwiękowa, w postaci akordu lub pasażu, a w kolejnych powtórzeniach przesuwają się jeden lub kilka składników w dół lub w górę, co na fortepianie osiąga się w łatwy sposób – wystarczy przesunąć palec, nie zmieniając pozycji ręki,
- 5) Przesuwanie struktur w całości w dół lub w górę na zasadzie translacji (progresji),
- 6) Zawężenie materiału tylko do jednego typu współbrzmień, np. kwart czystych.

⁴¹ L. Stawowy, J. Zając, op. cit., s. 572.

⁴² Ibidem.

Chociaż kompozycja na dany instrument z założenia powinna uwzględniać jego ograniczenia wykonawcze, to o pragmatyzmie możemy mówić wtedy, kiedy ich świadomość staje się jedynym regulatorem wysokości dźwięku. Ta postawa twórcza jest więc odwrotnością kreowania wirtuozerii romantycznej, podporządkowanej materiałowi, ale i zupełnie spekulatywnej organizacji diastematyki, charakterystycznej dla powojennego serializmu.

Przy analizie partii orkiestrowej badacz ma do czynienia z dużą liczbą głosów traktowanych solowo oraz z ciągłą przemianą współbrzmień, będącą konsekwencją niemal zupełnej desynchronizacji rytmicznej głosów. Jest to sytuacja, w której diastematyka staje się percepcyjnie nieuchwytna – melosfera staje się sferą podrzędną wobec sonosfery i faktury (już w kontekście *II Koncertu* Stawowy pisała o „nowej fakturze orkiestrowej”, a w opisie *IV Koncertu* znajdziemy frapujące zdanie: „faktura zastępuje tu dawną harmonikę”). Tkankę orkiestrową stanowią swobodnie konstruowane frazy, pisane z uwzględnieniem możliwości każdego z instrumentów (prawdopodobnie również komponowane w sposób pragmatyczny). Percepcyjny chaos jest Schaefferowi potrzebny do wprowadzania lokalnych porządków dźwiękowych, będących nie wynikiem formalnego planowania, ale „redukcji z wyboru”. Można tu wymienić np. rozrzedzenie skomplikowanej tkanki rytmicznej do postaci akordowej, co pozwala na prowadzenie atonalnych lub nawiązujących do tercjowej harmoniki tonalnej chorałów. Często zdarzają się drony orkiestrowe, w których część instrumentów gra jeden konkretny dźwięk, a część oscyluje wokół niego. Pojawiają się też fragmenty z centrum tonalnym, których najlepszym przykładem jest pierwsza część *III Koncertu*, oparta na dźwięku *c*, oplecionym współbrzmieniami symetrycznymi. Zdarza się, że Schaeffer rezygnuje z pragmatyzmu w partii fortepianu i konstruuje porządek diastematyczny wspólny z orkiestrą. Najwięcej tego typu sekcji odnajdziemy w *V Koncercie*, w którym harmonika częściej niż w pozostałych koncertach gra konstytutywną rolę, ze względu na jednorodną barwę zespołu (chór) i częste stosowanie trójdźwięków.

Charakterystycznym idiomem, który pojawia się w *II, III, IV i V Koncercie* jest „BlueS”. Nie jest to blues w rozumieniu gatunku muzycznego o określonych normach, ale stylizacja, będąca wynikiem m.in. redukcji

melosfery do zasad porządkowania diastematyki panujących w muzyce rozrywkowej. W odcinkach tego typu wprowadzona zostaje regularna rytmika i metrum, orkiestracja staje się czytelna, a przede wszystkim wysokość dźwięków jest organizowana w ramach systemu harmonicznego-melodycznego opartego na wielodźwiękach tercjowych (wielodźwięki tercjowe, zawierające w sobie kilka trójdźwięków, są gwarantem labilności harmonicznego, którą według Stawowy preferował Schaeffer⁴³).

Melosfera bywa też kształtowana na sposób zupełnie spekulatywny, czego przykładem są właśnie preferowane przez Schaeffera akordy symetryczne. W *V Koncercie* w głosach wokalnych pojawiają się przebiegi w sposób nadmiernie skomplikowany opisane znakami chromatycznymi, niewątpliwie w celu zaburzenia intonacji. Oprócz tego znajdziemy w koncertach melodie oparte tylko na jednym typie interwału czy tylko na dźwiękach z bemolami. Ulubionym używanym przez Schaeffera spekulatywnym środkiem jest korzystanie z muzycznych monogramów: J.S. Bacha (*b-a-c-h*) oraz swojego (*b-es-c-h*), który można znaleźć nie raz w każdym z utworów. Opisane sposoby regulacji melosfery często obowiązują jednocześnie, np. na przestrzeni danego odcinka formy. Nagromadzenie w danym fragmencie różnych sposobów organizacji diastematyki zbliża wyjściowe brzmienie do ideału złożoności.

Schaeffer używa więc trzech głównych technik w porządkowaniu melosfery: pragmatyzmu (przede wszystkim w partii fortepianu), podporządkowania melosfery fakturze oraz spekulatywnych sposobów organizacji dźwięku. O ile w pierwszym z koncertów na pierwszy plan wysuwają się modernistyczne systemy dźwiękowe, o tyle w późniejszych melosfera w ogóle nie jest dla utworu sferą istotną. Perspektywa historyczna ukazuje malejące zainteresowanie Schaeffera melosferą, niemal po kontestację jej znaczenia.

ORGANIZACJA CZASU MUZYCZNEGO

Także chronosfera *Quattro movimenti* jest przestrzenią dla manifestacji modernistycznych idei. Jest ona realizowana całkowicie w domenie rytmiki ustalonej

⁴³ Ibidem, s. 572.

(uporządkowanej metrycznie). W dwóch spośród czterech części żywa („witalistyczna”) rytmika jest elementem formotwórczym, w pozostałych dwóch pełni rolę organizacyjną. *Struktura*, której serialny konstruktywizm najmocniej burzy tradycyjną hierarchię elementów muzyki, w sferze organizacji czasu oparta jest na koncepcji metrów zmiennych Borisa Blachera. W późniejszych koncertach przedwojenne środki ustępują miejsca podporządkowaniu fakturze i lokalnym systemom organizacji.

Opisana wcześniej z punktu widzenia odbiorcy zasada wyłaniania się lokalnych porządków z chaosu obowiązuje także w przypadku chronosfery. Obok dwóch głównych typów organizacji globalnej, chronosfery *ad libitum* i *a battuta*, Schaeffer stosuje ich kombinacje. Mowa tu jednak nie tylko o równoczesnym współlistnieniu tych dwóch typów organizacji, ale m.in. o wypełnieniu chronosfery podzielonej na takty materiałem bez wartości rytmicznych i odwrotnie – wypełnieniu odcinków *ad libitum* wartościami rytmicznymi. Odcinki o chronosferze konstruowanej na różne sposoby stanowią często jednostki formalne kompozycji. Ich przemiany powiązane są ze zmianą obsady wykonawczej i faktury, czyli dyspozycjami.

W „chaotycznych” fragmentach *a battuta* można zaobserwować przewagę wolnych temp (od 40 do 80 uderzeń na minutę), wypełnionych drobnymi wartościami rytmicznymi. Podstawowa jednostka rytmiczna, ćwierćnuta, dzielona jest w systemie Schaeffera na 2, 3, 4, lub 5. Puls metryczny w takich fragmentach pełni jedynie funkcję organizacyjną i nie zakłada regularnej akcentacji. Wynikiem takiej organizacji czasu muzycznego jest charakterystyczna statyczna faktura o dużej złożoności, jednorodna w odbiorze. W wyniku silnej redukcji „entropii rytmicznej” kompozytor otrzymuje w pewnych odcinkach tradycyjną, regularną metrykę. Równie często występują w koncertach fragmenty niepodzielone na takty (w przypadku *VI Koncertu* odgrywają rolę dominującą). Zdarza się, że kompozytor stosuje różne tempa dla różnych instrumentów. Sposoby organizacji czasu można więc ulokować na kontinuum pomiędzy dawną rytmiką dowolną i ustaloną. Zmienność organizacji chronosfery, włącznie z współlistnieniem różnych porządków na poziomie partytury, gwarantuje maksymalną złożoność odbieranego obrazu dźwiękowego. Wszystkie

powyższe sposoby organizacji czasu muzycznego służą kreowaniu faktury muzycznej.

ORGANIZACJA BRZMIENIA

Ze spadkiem znaczenia materiału melodycznego i rytmicznego na rzecz faktury muzycznej nie wiąże się wzrost roli barwy muzycznej. Jedynie w koncercie *Quattro movimenti* barwa przejmuje pierwszoplanową rolę (cz. pierwsza *Barwa*). Nie są wykorzystywane jednak żadne rozszerzone techniki gry, a jedynie złożone tremola smyczków, przecinające się glissanda w przeciwnych kierunkach oraz bardzo gęste akordy. Środki te wyznaczają przede wszystkim kierunek rozwoju twórczości kompozytora w stronę niesynchronizowanych wertykalnie faktur orkiestrowych, jakie stosuje w późniejszych koncertach.

W koncertach dojrzałych można już mówić o sonosferze jako dziedzinie, w której dawne elementy muzyki – kolorystyka, dynamika i artykulacja – ulegają przewartościowaniu, mającemu na celu uczynienie barwy dźwiękowej autonomicznym materiałem muzycznym. Schaeffer nie rezygnuje jednak z tradycyjnej kontroli nad powyższymi trzema elementami muzyki. Dominacja jednej konkretnej artykulacji lub dynamiki nad innymi wiąże się zazwyczaj z charakterystyczną fakturą. Na przykład druga część *II Koncertu* rozpoczyna się w smyczkach szesnastkami *staccato*, które tworzą fakturę kontrastującą ze statyczną fakturą części pierwszej.

Najważniejsze dla Schaefferowskiej sonosfery jest jednak konstruowanie barw zespołów instrumentalnych. Zasadę instrumentacji stanowi oczywiście eksperymentalna technika dyspozycji, czyli taki spekulatywny dobór składu, który pozwala uzyskać „nie-spotykane wcześniej brzmienie”. Warto wspomnieć tu o *V Koncercie*, w którym kompozytor dysponuje jedynym w swoim rodzaju homogenicznym barwowo zespołem. W utworze tym znajdują się fragmenty ostentacyjnie sonorystyczne (rozszerzone techniki głosu ludzkiego, gra we wnętrzu fortepianu), będące przeciwwagą dla quasi-tonalnych fragmentów chorałowych.

W kontekście organizacji sonosfery warto wspomnieć o jeszcze jednym działaniu, które w swoich konsekwencjach wykracza już poza jej zakres. Dotyczy

ono oznaczeń interpretacyjnych, które w tradycji kompozytorskiej w pewnym stopniu regulują brzmienie i artykulację utworu, ale wykraczają też poza sam materiał muzyczny. Schaeffer stosuje je obficie już w *Quattro movimenti*. W pierwszej części znajdziemy np. określenia: *teneramente, quasi dolce, agitato, deciso, quasi infantile, senza colore, quasi urlando, contemplativo, patetico, scomparando, quasi morendo*. W kontekście późniejszych kompozycji owo „dohumanizowanie” modernistycznego dzieła zapowiada znużenie totalną kontrolą i zainteresowanie elementem teatralnym. W *IV Koncercie* każda wprowadzona faktura, a w *VI Koncercie* każdy system posiada własne włoskie oznaczenie interpretacyjne⁴⁴. Nakaz komunikowania przez wykonawców stanów emocjonalnych w odcieciu od języka romantycznego nie tylko zapewnia obecność składnika emocjonalnego w wykonawstwie, ale ma też aspekt performatyczny, teatralny, który czasem zyskuje nawet status głównego pomysłu na utwór (wobec indyferentności materiału muzycznego). To tylko pierwszy z aspektów teatralności koncertów.

Natomiast nowatorskie techniki wykonawcze i sonorystyczne traktowanie instrumentów są dla Schaeffera „chlebem powszednim”, jeszcze jedną, lokalnie stosowaną, opanowaną techniką. Sonosfera zazwyczaj pozostaje w służbie faktury, postawiona na równi z zakresami tworzywa muzycznego, które zajmowały najważniejsze miejsce przed jej dwudziestowieczną emancypacją.

FAKTURA I FORMA

Deklarowana przez kompozytora koncertów niechęć do formy (w szczególności tradycyjnej, szkolnej) w sposób nie budzący wątpliwości manifestuje się w architekturze formalnej omawianych utworów. Ta bywa jakby umyślnie nielogiczna. Często regulują ją spekulatywne, eksperymentalne wybory – kompozytor mówi o technice dyspozycji zapytany właśnie o formę. Wybór obsady determinuje późniejsze kształ-

towanie melosfery, chronosfery i sonosfery w ramach kompozytorskiego wyzwania. W efekcie fragmenty o danej obsadzie zyskują rolę „jednostek syntaktycznych”. Powiązanie dyspozycji z ekonomią partytury sprawia, że status owych jednostek można przyznać nawet poszczególnym systemom partytury.

Jednostkami formalnymi wyższego rzędu są grupy systemów powiązane jednorodną fakturą muzyczną, która jest najważniejszym nośnikiem narracji muzycznej. Modernistyczny fetyszizm materiałowy ustępuje miejsca skupieniu na fakturze, wiązaniu ze sobą materiału różnego typu. Stworzenie typologii Schaefferowskich faktur jest zadaniem karkołomnym, ale nie trudno zaproponować kryteria ich badania. Punktem odniesienia należy uczynić utopijną, „idealną fakturę Schaefferowską”, charakteryzującą się maksymalną złożonością w zakresach melosfery, chronosfery i sonosfery. W każdym przypadku należy odpowiedzieć na pytanie, jakie elementy muzyki są lokalnie eksplorowane, a jakie pozostają na dalszym planie. Najbliższa idealnej fakturze jest faktura mikropolifoniczna. W tym wypadku dla słuchacza z trudem uchwytnie słuchowo są zarówno przemiany diastematyczne, jak i rytmiczne, niewiele prostsza jest percepcja przemian barwy. Tego typu gęsta faktura ma charakter statyczny i często stanowi w koncertach tło dla kontrastującej z nią partii fortepianu.

Regulacja melosfery skutkuje eksploracją diastematyki. W koncertach liczne są odcinki chorałowe, fragmenty „BlueSa” oraz drony. Pojawieniu się uchwytniej percepcyjnie harmonii towarzyszy zazwyczaj uproszczenie rytmiki. Element melodyczny Schaeffer eksponuje też sprowadzając mikropolifonię do zwykłej polifonii, a więc zmniejszając liczbę głosów muzycznych – w takich sytuacjach pojawiają się kanyony i fugi, techniki serialne, ale także swobodne melodyczne przebiegi atonalne. Uproszczenie rytmiki prowadzi do faktur o wyraźnym pulsie rytmicznym, wykorzystywanym w „BlueSie” i odcinkach chorałowych, ale też we fragmentach o charakterze witalistycznym. Te ostatnie często niosą ze sobą artykulację *staccato*, przewagę drobnych wartości i repetowanych dźwięków. Do obsady wprowadzana jest perkusja. W dziedzinie brzmienia Schaeffer komponuje faktury głównie na podstawie instrumentacji, artykulacji i dynamiki – faktury oparte na środkach sonorystycznych są rzadkością. Taki, a nie inny dobór instrumentów

⁴⁴ Warto przypomnieć stosowanie przez Schaeffera podobnych określeń w poszczególnych scenach utworów dramatycznych, np. w *Kaczo*, por. B. Schaeffer, *Kaczo: metawariacje; collage teatralny dla dwóch aktorów i aktorki*, <http://www.boguslawschaeffer.pl/pl/work/> (dostęp: 19.09.2023)

może prowadzić do faktur o barwie jasnej lub ciemnej, wykorzystujących brzmienie oksyfoniczne lub baryfoniczne⁴⁵, skupionych na instrumentach smyczkowych, dętych drewnianych lub innych. Charakter danej faktury często podkreślany jest za pomocą konkretnej artykulacji *legato*, *staccato* i innych.

Wydaje się, iż owocne w badaniu faktur byłoby podejście oparte na efekcie percepcyjnym, jaki zamierzył kompozytor. Schaeffer często tak właśnie rozumował: „autonomiczna siła poszczególnego elementu muzycznego jest tym większa, im większa jest możliwość skupienia się właśnie na tym elemencie. Dlatego też kompozytorzy uciekają się do techniki różnicowania wybranego czy pewnych wybranych elementów przy jednoczesnej niezmienności lub małej zmienności w zakresie innych. Taka technika pozwala na wydobycie specyficznej dla każdego elementu siły tektonicznej”⁴⁶.

Przemiany faktury i jej kontrasty mają większe znaczenie dla narracji muzycznej niż formalny podział utworów na części, a czasem wręcz dzieją się „obok” tych podziałów. Są z pewnością najbardziej uchwytne percepcyjnie. W koncertach liczba części waha się od 4 (*Quattro movimenti*) do 11 (*III Koncert*). Jedynie w tych dwóch wymienionych kompozycjach części noszą tytuły i są fakturalnie jednorodne. W *Quattro movimenti*, i tylko tam, kompozytor nawiązuje do formy klasycznej. *II Koncert* jest podzielony na sześć części, delikatnie skonstruowanych sposobem budowania orkiestry w ramach techniki dyspozycji. Części monumentalnego *III Koncertu* o charakterystycznych tytułach są natomiast ewidentnie skonstruowane, ale w skali niemal godzinnej utworu gubią swój sens dialektyczny. Na pierwszy plan wysuwają się przemiany faktury i charakteru, zestawiane na zasadzie kolażu. Podobnie kształtowany *IV Koncert* składa się z dziewięciu części (była to rzekomo jedna z ulubionych liczb Schaeffera). Części złożone są z odcinków o spójnym charakterze i orkiestracji, opatrzonych zmiennymi oznaczeniami interpretacyjnymi, np. część pierwsza składa się z odcinków *Risoluto – Inquieto – Delicato – Vigoroso*, które ko-

respondują z wykorzystywanymi fakturami i dyspozycjami orkiestrowymi. W architekturze *V Koncertu* ważną rolę gra liczba pięć. Utwór składa się z tylu właśnie części i zawiera pięć wydzielonych kadencji. Ostatni z koncertów ma mniejsze rozmiary niż poprzednie, został raczej arbitralnie podzielony na osiem części. Zasadą architektoniczną utworu jest przyporządkowanie systemom partyturowym oznaczeń interpretacyjnych. Kontynuowana jest więc idea z *IV Koncertu*, w której oznaczenia interpretacyjne przyjmują rolę formotwórczą, wiążąc fakturę z aspektem ekspresyjnym poprzez element teatralny.

Niechętna formie postawa polskiego kompozytora może kojarzyć się z estetyką amerykańskiej muzyki eksperymentalnej i postulatami uwolnienia dźwięku od jego znaczenia. Schaeffer wyciąga jednak konsekwencje z zupełnie innych założeń i nie rezygnuje z kontroli nad kształtem swojego dzieła. Obecna w koncertach forma to szeregowo-kolażowa forma oparta na technice dyspozycji i pozostająca w służbie faktury.

PARTIA SOŁOWA I JEJ WYKONAWSTWO

Powyższe wnioski analityczne zostaną uzupełnione kilkoma uwagami dotyczącymi pianistyki, przede wszystkim ze względu na kontekst gatunkowy oraz fakt, iż dwa koncerty Schaeffer napisał dla siebie. Nie bez znaczenia jest tu świadomość teatralna kompozytora. Przytaczane już słowa Zajęc o „pierwotnym planie teatralnym”, który tworzy opozycja fortepianu i orkiestry, są najpewniej poglądem pochodzącym ze „szkoły” Schaeffera. Świadomość teatralności sytuacji wykonawczej była Schaefferowi bardzo bliska i kiedy przypomnimy, co fascynowało go w gatunku koncertu solowego, okaże się, że wykonanie utworów przez samego kompozytora również trzeba poddać analizie.

Przy pisaniu *II Koncertu* Schaeffer postulował zupełnie nowe podejście do fortepianu. Z wypracowanych wtedy technik korzystał w kolejnych utworach (często dosłownie – kopiując materiał za pomocą techniki wyklejania). Środki te to przede wszystkim spekulatywna i pragmatyczna organizacja materiału muzycznego. W tradycji gatunku zdarzało się konstruowanie partii instrumentu solowego z uwzględnieniem wygo-

⁴⁵ Tzn. brzmienia bardzo wysokie lub bardzo niskie. Por. J.M. Chomiński, *Formy muzyczne. T. 1 Małe formy instrumentalne*, Kraków 1983, s. 109.

⁴⁶ B. Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, Kraków 1987, s. 30.

dy gry (*Symfonia koncertująca* Szymanowskiego), ale jego wyróżnikiem pozostawało podolewanie wyzwaniom technicznym, będące świadectwem wirtuozerii pianisty. Kiedy jednak znika komunikacyjna rola materiału muzycznego, wirtuozeria musi przemawiać w swoim własnym imieniu – w tym, co aktorskie⁴⁷. Tworząc partię fortepianu Schaeffer kierował się przede wszystkim wygodą i efektem. Nie przeczy to zasadzie innowacji – jest nią w tym przypadku właśnie idea „nowego stylu pianistycznego”. W postulowanej nowej pianistycie instrumentalista przejmując się przede wszystkim artykulacją i gestem, nie zaś materiałem, który jest podporządkowany fakturze, a często nawet nie jest zdeterminowany. Co charakterystyczne, w dwóch koncertach pisanych przez Schaeffera dla siebie środkiem do zapisu czystej artykulacji i gestu jest użycie notacji graficznej typu wskazującego. Notacja taka sugeruje sposób posługiwania się ciałem podczas gry, ale nie obliguje do zagrania konkretnych dźwięków. Jest to cel ewidentny i o wiele ważniejszy, niż zwrócenie uwagi wykonawcy na barwę, o czym pisała Stawowy.

Wraz z pojawieniem się w partii solowej notacji graficznej następuje bowiem połączenie żywiołów koncertowania komponowanego z pierwiastkiem improwizacji. Jeżeli Schaefferowski wirtuoz przypomina Schaefferowskiego kompozytora (czasem są tożsami), to jest hedonistycznym i pragmatycznym eksperymentatorem. Instrumentalista cyzelujący miesiącami wykonanie partii solowej jawi się wtedy jako odpowiednik „kompozytora-impotentu”⁴⁸, któremu brakuje radości twórczej i ciekawości. Pianista-eksperymentator poszukuje zaś „nowych możliwości fortepianu”. W jego poszukiwaniach ma liczyć się gest, artykulacja i faktura, na drugi zaś plan schodzi materiał muzyczny, a wraz z nim precyzja techniczna. Za takiego pianistę Schaeffer uważał zapewne siebie, pisząc z myślą o sobie *III* i *IV Koncert*.

Wnioski te oparte są na analizie sztuki wykonawczej Schaeffera, w tym realizacji notacji graficznej i zdeterminowanych części partii. Po wysłuchaniu

IV Koncertu z partyturą w dłoni rzuca się w oczy nierzetelne wykonawstwo solisty. Nie tylko nie realizuje on wszystkich znaków graficznych, ale nierzadko zwykłe nuty traktuje jako zapis aproksymatywny. Pasaż przeklepany z *II Koncertu*, który Magdalena Lisak wykonuje dosłownie, Schaeffer zamienia w pianistyczną plamę dźwiękową, mimo że jest to pasaż należący do „wygodnych”. Gra Schaeffera jest zgodna z partyturą niemal jedynie tam, gdzie materiał jest rozrzedzony w czasie, a więc względnie prosty. Kompozytor zawsze rzetelnie wykonuje swój muzyczny monogram. Szybkie, gęste przebiegi zamienia natomiast na nieokreślone pasáže. Natomiast Magdalena Lisak (*II Koncert*) oraz Gabriela Szendzielorz (*V Koncert*) interpretują nowatorski zapis głównie jako nowe sposoby artykulacji, związane z totalnością fortepianu (a więc z szeroko rozumianym wydobywaniem dźwięku z instrumentu z pominięciem klawiatury), a nuty zapisane tradycyjnie jako zdeterminowany materiał. Pomiedzy kompozytorem–pianistą a pianistą–wykonawcą nie ma więc równowagi. Zapis partii fortepianowej był dla Schaeffera jedynie pretekstem do tego, co ma być odegrane na scenie.

Nie miejsce tu, aby rozstrzygać, czy opisana sytuacja jest przykładem kompromitacji, czy konceptualnej gry z gatunkiem (i czy te dwie interpretacje się wykluczają). Za drugą hipotezą przemawia częsty dialog kompozytora z tradycyjną sytuacją koncertową oraz powyższe rozważania na temat znikomej roli materiału muzycznego w jego twórczości. Kiedy materiał niczego nie komunikuje, jedynym czytelnym dla odbiorcy znakiem staje się sytuacja sceniczna. Dlatego dla kompozytora–solisty tak istotny był teatralny wymiar wirtuozostwa, regulowany gestem i emocją, które próbował „zakomponować” w swoich utworach, a tak mało istotny – tekst muzyczny. Oprócz stosowania określeń wykonawczych i aleatoryzmu przemawia za tym „przybliżony” sposób realizacji partytury.

Podobnie jak technika wyklejania i dyspozycji, teatralizowanie koncertu mocno polemizuje z zastaną kulturą muzyczną. Pod znakiem zapytania stawiana jest nie tylko ontologia dzieła muzycznego (która wersja jest teraz odautorska – partytura czy nagranie?), ale i etyka wykonawcza (czy Schaeffer złamał jej zasady, nierzetelnie wykonując własny utwór?) oraz koncertowy konwenans (czy kompozytor polemizuje

⁴⁷ Problem komunikatywności sztuki współczesnej zajmował Schaeffera o wiele wcześniej, czego wymownym świadectwem jest *Scenariusz dla nieistniejącego, lecz możliwego aktora instrumentalnego* (1963) opublikowany w: B. Schaeffer, *Aktor. Dramaty*, Warszawa 2014.

⁴⁸ Por. T. Kaczyński, B. Schaeffer, op. cit.

z ceremoniałem „koncertu muzyki poważnej”? Czy przypadkiem nie próbuje wszystkich okpić?).

PODSUMOWANIE. STYL PÓŹNY

Analiza logocentryczna koncertów fortepianowych Bogusława Schaeffera potwierdza realizację wielu elementów artystycznego *credo* kompozytora. Przede wszystkim wykazano, że złożoność jest faktycznie najistotniejszym regulatorem materiału muzycznego. W dojrzałych utworach kompozytor nie jest zainteresowany organizacją melosfery, chronosfery i sonosfery jako celem samym w sobie, a raczej żonglerką lokalnymi sposobami ich porządkowania w imię zmienności charakteru muzyki i budowania innowacyjnych, bogatych faktur (koncert *Quattro movimenti* stanowi wyjątek od tej reguły, dowodząc opanowania przez kompozytora również typowo modernistycznych, konstruktywistycznych metod kompozycji). Budowanie faktur ma z kolei na celu rozwiązywanie kompozytorskich zadań wynikających ze stosowania techniki dyspozycji. Spójność eksplikowanych ideałów kompozytorskich z wynikami analizy pozwala na wniosek, iż koncerty są reprezentatywne dla całej twórczości Schaeffera.

Oprócz realizacji jawnych założeń, dla zrozumienia dzieł kluczowe wydają się trzy nowo odkryte ich aspekty: wyklejanie (powszechne autocytaty), wymiar ekonomiczny techniki dyspozycji („zakomponowywanie” stron) oraz wymiar teatralny dzieła muzycznego (oznaczenia interpretacyjne i praktyka pianistyczna). Komponując od razu najbardziej złożoną warstwę dzieła muzycznego, artysta doprowadził do sytuacji, w której sam materiał muzyczny nic nie znaczy, można go przekleić z innego utworu albo zaimprovizować. Jest to wyciągnięcie skrajnych konsekwencji z post-seryalnej świadomości faktu, iż nadmiar bodźców poddanych regulacji raczej stępi uwagę słuchacza, niż ją pobudza. Tu należy doszukiwać się uzasadnienia stosowania zaczerpniętej z dziedziny sztuk pięknych techniki kolażu, realizowanej na poziomie techniki kompozytorskiej, stylu i przede wszystkim – samego materiału, swobodnie przepływającego pomiędzy dziełami. Schaefferowskie „zapętlenie się” w autokolażach może mieć też wymiar konceptualny, podbudowany świadomością wyczerpania się zna-

nej formuły komponowania. Omawiana technika o postmodernistycznym zapleczu ideowym niesie w sobie bowiem inherentną ironię. Odcięcie się od establishmentu kompozytorskiego zbliżyło Schaeffera do kontrkulturowego niemal buntu, który w osobiwy sposób zmieszał się z awangardowym kultem postępu i oryginalności. Owa sprzeczność podtrzymywała późną twórczość Schaeffera, która przyjęła formę uporczywego samopowielania. Koncertów podobnych do omawianych powyżej powstało kilkadziesiąt.

Obok wymiaru antykonstruktywistycznego na pierwszy plan wysuwa się oryginalne traktowanie wirtuozostwa i jego związki ze świadomością performatyczną. Schaeffer nie stawia solisty na środku sceny w celu poddania próbie jego umiejętności technicznych. Od strony czysto dźwiękowej koncerty można uznać za symfonie. Powodem, dla którego Schaeffer cały późny okres twórczości poświęcił na „produkcję” koncertów, było właśnie skupienie się na teatralnym aspekcie dzieła muzycznego, wpisujące się w ogólne tendencje postawangardowej kultury muzycznej. Wobec zarzucenia zainteresowania kształtowaniem materiału muzycznego, to wymiar aktorski miał być środkiem komunikacji artysty z publicznością. Być może namnożenie oznaczeń interpretacyjnych w późniejszych koncertach miało na celu połączenie wymiaru aktorskiego z kształtowaniem muzycznej faktury (relacja faktura – odcinek formalny – oznaczenie interpretacyjne). Performatyczny kierunek poszukiwań Schaeffera jest zaskakująco zbieżny z najnowszymi trendami kompozytorskimi (np. „nowa dyscyplina”).

W ramach dalszych badań konieczne będzie pochylenie się nad trzema technikami, do których Schaeffer nie przyznawał się w swoich wypowiedziach. Dotyczą one samego procesu kompozycji. Technika kolażu materiałowego, czyli wyklejania, jest najważniejszą z nich, ponieważ rzuca zupełnie nowe światło na Schaefferowski stosunek do idei twórczości muzycznej i dzieła muzycznego. Drugą jest pragmatyczne komponowanie ograniczone partyturą, trzecim – akty performatywne wokół komponowanych utworów. Wszystkie te środki stanowią niewolną od sprzeczności odpowiedź Schaeffera na kryzys muzyki współczesnej, o który rozbiła się wielka moderna XX wieku. Miejsce, w którym Schaeffer znalazł się pod koniec swojego życia twórczego można opisać, sięgając po pojęcie „stylu późnego” Edwarda W. Saida,

kontynuującego myśl Adorna⁴⁹. Dla owej „późności” charakterystyczne są m.in. „swoista, celowo nieproduktywna produktywność pod prąd”⁵⁰, fragmentaryczność i niemożliwość syntezy, pęknięty obiektywizm dzieła sztuki. Późny twórca – również ze względu na swój wiek i stan zdrowia – pozostaje na zewnątrz społeczeństwa. Postulowana przez bohatera tej pracy dziecięca, naiwna postawa jest również „późna”, ponieważ stanowi przekroczenie usankcjonowanego przez kulturę porządku ludzkiego życia.

Jak pokazano, Schaeffer zawsze podążał za awangardowym imperatywem nowości, ale Adornowska koncepcja postępu materiałowego szybko okazała się dla niego zbyt ciasna. Z jednej więc strony jawnie się jej przeciwstawiał, korzystając z technik postmodernistycznych, i ostatecznie zupełnie zrezygnował z formalnego kształtowania materiału, ale z drugiej sięgał zawsze po modernistyczną retorykę i innowacje opisywał w kategoriach postępu. W odróżnieniu od wielu rówieśników, całe życie pozostał „awangardą awangardy”. Owa wewnętrznie sprzeczna tendencja do utrzymywania się w poszukiwaniach nosi wyraźne znamiona stylu późnego. Nie następuje bowiem u Schaeffera żadna Hegłowska synteza nowego ze starym. Zamiast tego niespójności są potęgowane. Trwają nierozwiązane sprzeczności: kompozycja i improwizacja, logos i chaos, powtarzalność i oryginalność, kontestacja i powaga, postępek i gra, mistrzostwo i grafomania. Ani odwołanie do tradycji, ani racjonalna technika czy uproszczenie środków, które zapewniłyby komunikatywność muzyki, nie wchodziły u Schaeffera w grę. Z pewnością jego twórczość można też nadal nazwać twórczością wyobcowaną.

Kompozytor, który całe życie tworzy utwory skrajnie różnorodne, pod koniec życia poświęca się pracy nad jednym gatunkiem, produkując taśmowo dzieła oparte na tej samej zasadzie kompozytorskiej i mimo to jest przekonany, że ciągle poszukuje. Zasada innowacji zostaje przeniesiona z dziedziny obiektywnej w subiektywną, we własny warsztat twórczy. Celem kompozycji staje się po prostu sam akt komponowania, rozumiany jako codzienny nawyk. Żonglerka technikami przestaje być znakiem mistrzostwa, a staje się sposobem na spędzanie czasu, a więc także sposobem na odsunięcie śmierci.

Niespójność wynikająca ze stosowania kolażu i nielogicznej formy przypomina nieco paradygmatyczną późność Beethovena i niewykluczone, że lubiący historyczne analogie Schaeffer chciałby się za takiego Beethovena uważać. Nie wiadomo jednak, czy koncerty staną się fundamentem estetyki kolejnej epoki. Jest za to pewne, że niemożliwość wynika tu z zupełnie nowych problemów. Sprzeczności podtrzymują niemożliwy mit wiecznej awangardy i postępu materiałowego (dziś wyraźnie już zdezaktualizowany). Zniesmaczony rozwojem kultury muzycznej kompozytor, aby pozostać wiernym sobie, był skazany na mechaniczne, ciągłe tworzenie na nowo swoistej metakompozycji, której jedyną treścią była aranżacja sytuacji koncertowej, na różne sposoby obnażająca aspekt teatralny nie tylko dzieła, ale i całej muzycznej kultury. Tak zrealizował się paradoks stylu późnego: Schaeffer otwarcie broniąc swoich przekonań, kontestował własne dzieła od środka.

BIBLIOGRAFIA

- Bogusław Schaeffer. *Możliwości muzyki*, red. Marek Chołojewski, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2016.
- Chomiński Józef Michał, *Formy muzyczne. T. 1. Małe formy instrumentalne*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1983.
- Czarny pokój i inne pokoje: zbiór tekstów o Studiu Eksperymentalnym Polskiego Radia*, red. Michał Libera, Michał Mendyk, Fundacja Automatophone, Muzeum Sztuki w Łodzi, Warszawa–Łódź 2018.
- Eigeldinger Jean-Jacques et al., *Chopin: Pianist and Teacher. As seen by his Pupils*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Gołąb Maciej, *Muzyczna moderna w XX wieku: między kontynuacją, nowością a zmianą fonosystemu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2011.
- Gołąb Maciej, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2012.
- Grafiki Bogusława Schaeffera. Sześćdziesiąt lat twórczości kompozytorskiej*, red. Jadwiga Maria Hodor, Państwowy Instytut Wydawniczy, Fundacja Przyjaciół Sztuk Aurea Porta, Warszawa 2007.
- Hodor Jadwiga Maria, *Bogusław Schaeffer*, [w:] *Encyklopedia muzyczna PWM, część biograficzna, t. s–ś*, red. Elżbieta

⁴⁹ E. W. Said, op. cit.

⁵⁰ Ibidem., s. 11.

- Dziębowska, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- Karkoschka Erhard, *Das Schriftpild der Neuen Musik: Bestandsaufnahme neuer Notationssymbole: Anleitung zu deren Deutung, Realisation und Kritik*, Herman Moeck Verlag, Celle 1966.
- Katalog dzieł B. Schaeffera w portalu Music Austria, <https://db.musicaustria.at/werke-von-komponisten/63650> (dostęp: 19.09.2023).
- Kosińska Małgorzata, *Bogusław Schaeffer*, <https://culture.pl/pl/tworca/boguslaw-schaeffer> (dostęp: 19.09.2023)
- Lindstedt Iwona, *Sonorystyka w twórczości kompozytorów polskich XX w.*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.
- Nowak Anna, *Współczesny koncert polski: przemiany gatunku*, Akademia Muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego, Bydgoszcz 1997.
- Nyman Michael, *Muzyka eksperymentalna: Cage i po Cage'u*, tłum. Michał Mendyk, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011.
- Said Edward W., *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska, Ossolineum, Wrocław 2017.
- Schaeffer Bogusław, *Aktor. Dramaty*, Instytut Badań Literackich, Warszawa 2014.
- Schaeffer Bogusław, *Kaczo*, <http://www.boguslawschaeffer.pl/pl/work/> (dostęp: 19.09.2023).
- Schaeffer Bogusław, *Mały informator muzyki XX w.*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1987.
- Schaeffer Bogusław, *Nowa muzyka: problemy współczesnej techniki kompozytorskiej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1958.
- Schaeffer Bogusław, *Wstęp do kompozycji*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1976.
- Schaeffer Bogusław, Kaczyński Tadeusz, *Trzyznaście wcieleni samobójcy*, „Ruch Muzyczny” 1990, nr 3–5.
- Schaeffer Bogusław, Zając Joanna, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusława Schaeffera. Trzy rozmowy*, Collsch Edition, Salzburg 1992.
- Skowron Zbigniew, *Teoria i estetyka awangardy muzycznej drugiej połowy XX wieku*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1989.
- Stawowy Ludomira, Zając Joanna, *Bogusław Schaeffer. Kompozycje muzyczne. Sztuki teatralne*, Collsch Edition, Salzburg [sa].
- Szatravski Krzysztof, *Olsztyn słucha Schaeffera*, „Ruch Muzyczny” 2005, nr 1.
- Zając Joanna, *IV Koncert fortepianowy Bogusława Schaeffera (prawykonanie światowe)* <http://aureaporta4schaeffer.pl/literatura/673> (dostęp: 19.09.2023).

SUMMARY

Szymon Atys

Collage, Dispositions and Performativity in Bogusław Schaeffer's Piano Concertos

Bogusław Schaeffer (1929–2019) was one of the most prominent figures of the Polish musical avant-garde in the 20th century. This article focuses on Schaeffer's six Piano Concertos and is based on a logocentric analysis of the pieces. Studying Schaeffer's declared aesthetics has revealed that 'innovation' (invention of something without precedence) was a key concept organising his music, which became the foundation of the performed analysis. Subsequently, the pieces are described by areas of musical material and other aspects of composition (technology of sound, notation, melosphere, chronosphere, sonosphere, texture, form and performance). Three newly discovered aspects of Schaeffer's compositional craft are distinguished: collage of the composer's own musical material, practical consequences of the composer's declared 'orchestral dispositions' technique and theatrical aspects of musical performance. Their aim is interpreted as devaluing the role of the musical material in favour of musical texture and the executional act. Contradictions noticed in Schaeffer's compositional craft lead to the conclusion that Schaeffer's late music can be described as an example of Said's 'Late style'.

Keywords

Bogusław Schaeffer, piano concerto, Polish contemporary music, avant-garde, collage, musical performance, logocentric analysis.