

BOGUSŁAW SCHAEFFER W STUDIO EKSPERYMENTALNYM POLSKIEGO RADIA

W panoramie postaw twórczych daje się z grubsza wyróżnić dwie przeciwstawne strategie. Pierwsza z nich polega na śledzeniu i wyczuwaniu przez artystę aktualnie panujących tendencji czy też modnych konwencji i na tworzeniu zgodnie z nimi kolejnych dzieł, dzięki czemu spełnia on powszechne oczekiwania. Druga, kontrastująca postawa, charakteryzuje twórców wykraczających poza obowiązujące modele, kreujących światy nowe, w pewien sposób z niczym nieporównywalne. Takie właśnie wyzwania stawia przed odbiorcą sztuka Bogusława Schaeffera. Urodzony w 1929 roku, we Lwowie, *enfant terrible* polskiej kultury współczesnej zajmuje na jej mapie szczególne, stałe miejsce, choć przez pół wieku twórczości stał się już klasykiem awangardy.

Gdyby Schaeffer nie istniał, należałoby go powołać do życia, jest on bowiem ikoną twórczego eksperymentu, otwierającego przed muzyką nowe tereny. Ten wszechstronny uczeń Zdzisława Jachimeckiego (wychowanek Schoenberga) i Artura Malawskiego, znany jest jako muzykolog, autor książek, leksykonów, dramaturg, także autor prac plastycznych, którymi bywają między innymi jego kaligraficzne, wysmakowane partytury. Główną domeną renesansowego twórcy jest kompozycja, a jego dorobek obejmuje ok. sześćset utworów klasycznych, jazzowych, elektronicznych i parateatralnych¹.

Cechą natury Schaeffera jest interdyscyplinarność, potrzeba ciągłego przekraczania granic, wychodzenia poza schemat. Pomaga mu w tym obcowanie z artystami innych sztuk, ich także umie on inspirować swymi ideami. Kompozytor współdziałał z plastykami - Tadeuszem Kantorem i Kazimierzem Mikulskim. Pisał muzykę dla wybitnych reżyserów teatralnych i twórców filmowego dokumentu, byli wśród nich Józef Szajna, Bohdan Cybulski, Andrzej Trzos-Rastawiecki. Aktorzy przyznający się do wpływu Schaeffera na ich artystyczną tożsamość to m.in. Jan Peszek, Jerzy Bończak, Mikołaj i Andrzej Grabowscy. Swego czasu, Stefan Kisielewski ochrzcił Schaeffera „ojcem nowej muzyki w Polsce”. Dokonania i osobowość kompozytora oddziałują na muzyków jazzowych i rosnącą dziś rzeszę młodych improwizatorów. Scena nowej muzyki bogata jest w licznych absolwentów Schaeffera z uczelni w Krakowie i Salzburgu.

„Muzyka współczesna na pewno jeszcze nie dojrzała do tego, by ją uogólnić”² – uczy swych studentów. Istotnie robi on wciąż wszystko, aby nie dało się jego własnej muzyki zaszufladkować czy wtłoczyć w jakiegokolwiek ramy. Co ciekawe, w przypadku Schaeffera miano t w ó r c y określa nie tylko profesję, ale sposób bycia, charakter funkcjonowania i komunikacji ze światem. Konsekwentnie pisze wciąż nowe kompozycje i utwory sceniczne, jako pianista bierze udział w ich wykonaniach.

Jego osoby nie mogło zabraknąć w jednej z najważniejszych polskich placówek muzycznych XX wieku, którym było Studio Eksperymentalne Polskiego Radia. Wniosło ono niezwykle wkład we współczesny obraz kultury: autonomiczna muzyka elektroakustyczna i elektroniczna, słuchowiska, ilustracje dzieł wizualnych. Dzięki

¹ Przez 40 lat (od 1969 roku) odbyło się ok. 90 koncertów monograficznych Schaeffera, m.in. w Krakowie, Warszawie, Oslo, Amsterdamie, Shiraz, Princeton, Meksyku, Salzburgu, Istambule, Berlinie i Wiedniu.

² Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, Kraków 1976, s. 7

rzetelnemu i wszechstronnie uprawianemu tu eksperymentowi, proces realizacji stawał się kreacją. Istotna jest tu zwłaszcza postać współzałożyciela Studia i jego długoletniego szefa, Józefa Patkowskiego, któremu udało się unikalny – zwłaszcza w realiach PRL – ośrodek twórczo-badawczy otworzyć na świat, stawiając go w jednym rzędzie z ważnymi tego typu placówkami europejskimi i amerykańskimi.

To właśnie w warszawskim Studio, Bogusław Schaeffer stawiał swe pierwsze kroki na polu muzycznej elektroniki.

Utworem, który otwiera jego bogaty dorobek w tej dziedzinie³ jest *Assemblage* ukończony wiosną 1966 roku. Dobór tytułu (w języku francuskim oznaczającego zbiór, a także montaż) sugeruje pokrewieństwo z plastyką, której materia nieobca jest przecież kompozytorowi. W tym samym czasie żywe były praktyki ujawniające specjalne, pozaestetyczne funkcje dzieła plastycznego – uprawiano malarstwo *informel*, kolaż, powstawały *Ambalaze* Tadeusza Kantora, wreszcie plastyczne *a s a m b l a ż e*. Podobnie jak w pracach i działaniach plastycznych tworzonych w wymienionych konwencjach, tak u Schaeffera – samo tworzywo staje się w znacznym stopniu treścią dzieła. Tworzywem tym w *Asamblażu* jest brzmienie skrzypiec i fortepianu, traktowane tu w najróżniejszy sposób. Na narrację utworu składają się zróżnicowane odcinki - od lirycznych fraz nasuwających skojarzenia z muzyką romantyczną - aż po brutalne deformacje dźwięków, uzyskane poprzez preparację instrumentów, odkrywczę środki artykulacyjne i zastosowanie mikrofonów kontaktowych wyolbrzymiających nawet niezwykle ciche szmery. Użyte tu zostały skrzypce o ośmiu strunach, skonstruowane samodzielnie przez kompozytora. Wszystkie dźwięki instrumentów i zapisane wcześniej przebiegi muzyczne (w postaci 150 graficznych emotywoGRAFÓW) nagrał w warszawskim Studio sam Schaeffer. Następnie poddał materiał obróbce, w sposób niezwykle wszak oszczędny stosując dostępne wówczas techniki. Zależało mu, w wyraźny sposób, na werystycznej surowości, bliskości, brzmieniowej prawdzie o instrumencie, strukturze dźwięku, co uwydatnia zresztą osobisty, indywidualny charakter narracji. W jakimś sensie jest więc *Asamblaż d e k o m p o z y c j a*, próbą instrumentalnego ekshibicjonizmu. Zgodzić się należy przy tym z niezbyt już, znakomitą uczennicą kompozytora, Barbarą Buczkówną, że „dekompozycja nie wyrasta u Schaeffera wyłącznie z negatywnej postawy wobec materiału i formy, jest ona natomiast komponowaniem na nowo”⁴. Procesy tworzenia i niszczenia u Schaeffera, przenikają się wzajemnie i dopiero współdziałając, stymulują rozwój jego sztuki.

„Tak gra, czuje i rozumie swoją muzykę sam kompozytor”, powiada z kolei autor w eksplikacji *Asamblażu*⁵. Co więcej, pozostawił on trzy wersje utworu, zróżnicowane pod względem zagęszczenia zdarzeń – przy tej samej liczbie użytych emotywoGRAFÓW, czas każdej następnej wersji w stosunku do poprzedniej jest w przybliżeniu podwojony, a więc im dłuższy czas trwania, tym *asamblaż* – a więc montaż poszczególnych elementów – bardziej rozrzedzony.

³ W 1975 roku Bogusław Schaeffer był autorem ponad połowy nagranej w SEPR muzyki autonomicznej, na nagrane ogółem 257 minut, wypełnił on 136'26". Te wyliczenia zawdzięczamy zachowanym zapisom w zeszytach codziennej pracy Studia, skrupulatnie egzekwowanym przez J. Patkowskiego

⁴ Barbara Buczek, *Twórczość Bogusław Schaeffera – tendencje, idee, realizacje*, w: *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70*, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Krakowie, Kraków 1988

⁵ Program koncertu *Les grands classiques de la musique experimentale*, Bourges, druk niedatowany

To jeden z wielu utworów Schaeffera, potwierdzających jego zamiłowanie do wieloznaczności. Pisze on: „Zamykanie utworu w ramy definitywnego układu nie spełnia warunków, jakie stawiamy współczesnej muzyce. Komponując muzykę o różnych wersjach, otwieramy sobie dostęp do penetracji tych zakresów, które w najwcześniejszej świadomości kompozytora uchodzą za najbardziej płynne. Muzyka poliwersjonalna ma większe znaczenie dla kompozytora, niż dla słuchacza, co jednak wcale nie obniża jej wartości”⁶.

Warto dodać, że techniki komponowania w studio elektroakustycznym, jak kolaż czy nakładanie na siebie niekoherentnych materii brzmieniowych stosował kompozytor także na gruncie muzyki instrumentalnej. Świadczą o tym utwory, choćby samymi tytułami nawiązujące do wspomnianych technik, np. *Montaggio* (1960) dla 2 perkusistów i 4 pianistów, *Collage and form* (1963) (nagrodzony w 1964 Nagrodą na Konkursie im. G. Fitelberga w Katowicach), czy *Collage* (1966) na orkiestrę kameralną, którego partyturę wyróżniono na Konkursie im. A. Maławskiego w Krakowie, w roku ukończenia kompozycji, wykonanej jednak po raz pierwszy dopiero 20 lat później w Warszawie.

Prawdopodobnie najważniejszym w omawianym dorobku i jednocześnie najbardziej znanym na świecie utworem powstałym w SEPR, w całym okresie jego istnienia, jest *Symfonia: muzyka elektroniczna*. Dzieło, stanowiące dziś klasykę gatunku, powstawało od jesieni 1964 do wiosny 1966. *Symfonię* dedykował kompozytor Józefowi Patkowskiemu.

Pierwsza jej część (jako *Movimento sinfonico*) zabrzmiała po raz pierwszy w Paryżu 25 stycznia 1966 podczas „Expositio des Musiques Experimentales”, a całość *Symfonii* odtworzono tego samego roku, na koncercie z cyklu „Horyzonty muzyki” w Warszawie 16 czerwca.

Kompozytor powierzył specyficzną rolę realizatorowi, Bohdanowi Mazurkowi, który jest tu w pełnym znaczeniu tego słowa wykonawcą utworu – zgodnie z wykładnią pojęcia *performer*, którą sformułował Patkowski. Realizator – w tym przypadku Mazurek, stał się współautorem ostatecznego oblicza dźwiękowego dzieła w niespotykanym dotąd, szerokim zakresie. Jego rolę można porównać do instrumentalisty interpretującego dzieło, a nawet samodzielnie konstruującego złożone struktury i wypełniającego Schaefferowskie ramy własną substancją dźwiękową. Umowność zapisu, ubóstwo wskazań technologicznych, zaskakująco zaś bogata, opisowa, niemal poetycka legenda poszczególnych symboli zawartych w partyturze pozwala według słów samego realizatora na „wyzwolenie własnej fantazji i wyobrażeń muzycznych”⁷.

„Podstawą pracy [nad *Symfonią*] była partytura, stanowiąca pomost między kompozytorem a realizatorem, którego pracy nie można mierzyć w kategoriach reprodukcyjności – było to coś więcej niż „twórcze wykonawstwo”⁸. Diagram, stanowiący partyturę *Symfonii*, opiera się na systemie znaków tylko do pewnego stopnia zanalogizowanych z przebiegiem.”⁹

⁶ Bogusław Schaeffer, *Wstęp do kompozycji*, PWM, Kraków 1975, s. 70

⁷ Bohdan Mazurek, *Komentarz realizatora partytury Symfonii Elektronicznej Bogusław Schaeffera*, PWM, Kraków 1968

⁸ Bogusław Schaeffer, *Eksplikacja Symfonii*, tekst w archiwum Krzysztofa Szlifirskiego, maszynopis niedatowany

⁹ Bogusław Schaeffer, *Komentarz do Symfonii: muzyki elektronicznej*, PWM, Kraków 1968

Schaeffer z właściwą sobie bezpośredniością tak wyjaśnia genezę dzieła: „przypatrywałem się przez kilka lat pracy kompozytorów, którzy zajmowali się muzyką elektroakustyczną i doszedłem do wniosku, że wszyscy bez wyjątku postępują niewłaściwie; ustalając dokładnie wszystkie parametry muzyczne, nie pozwolili oni ustanowić utworowi tkanki żywej, porównywalnej do muzyki chóralnej czy orkiestrowej. Dokładność, konieczna (...) w architekturze czy konstrukcji pojazdów, w sztuce jest niepotrzebna, utrupia muzykę”.

Podłoże utworu stanowi jednak przemyślana koncepcja, zakres realizacyjnej swobody poddany jest kontroli kompozytora. „85 procent muzyki [*Symfonii*] to ściśle dyspozycje materiałowe, przez długie miesiące w studio sam wszystkiego dopilnowywałem, (...) zaś w paru źródłach można przeczytać, że zostawiłem Mazurkowi partyturę i pojechałem w nieznaną. Było zupełnie inaczej”¹⁰.

Jak podkreślał wielokrotnie kompozytor, wersja zrealizowana 40 lat temu w SEPR jest w sensie autorskim wersją główną, centralną, nie stanowi jednak interpretacji definitywnej, ostatecznej. Wraz z towarzyszącym biegowi czasu postępem technologicznym, Schaeffer dopuszcza tworzenie kolejnych wariantów, zachęca wręcz do tego mające nadzieję kolejne generacje artystów dźwięku.

Oto co pisze kompozytor: „Zaprojektowałem w szczegółach dzieło wielkich jak na muzykę elektroniczną rozmiarów i czekałem na wezwanie do dzieła, z biciem serca. Było dość głośne – bicie serca, nie dzieło – tak, że usłyszał je Józef Patkowski i postanowił ulżyć moim cierpieniom. (...) *Symfonia* ma szansę na realizację w każdym następnym dziesięcioleciu, przy użyciu nowych środków. Tak wyobrażałem sobie zwycięstwo ducha nad materią, (...) twór multiwersyjny, nigdy się nie starzejący, w którym każda nowa epoka może wyrazić swoje emocje, swój stosunek do tworzywa, swoją ekspresję”¹¹.

Eksperymentalny kompromis pomiędzy intencją a realizacją, stanowiący wówczas absolutną nowość w muzyce elektroakustycznej, przyniósł doskonały efekt artystyczny. Julian Przyboś określił publicznie *Symfonię* jako najważniejszy utwór powojennego dwudziestolecia. Dzieło stało się po części znakiem firmowym warszawskiego Studia. Krzysztof Szlifirski - ostatni szef tej placówki w jej historycznej postaci, a także wieloletni i obecny dziekan Wydziału Reżyserii Dźwięku stołecznego Uniwersytetu Muzycznego, wprowadził jako obowiązkowe dla swych studentów ćwiczenia realizacyjne, oparte właśnie na fragmentach Schaefferowskiego dzieła. Zajęcia te funkcjonują zresztą w programie nauczania wydziału po dziś dzień.

Zatem istotnie, w jakimś sensie Schaeffer przewidział przyszłość muzyki. Otwarcie furty do reinterpretacji jego własnego dzieła, to nic innego jak przyzwolenie na remiks, dźwiękowy recykling, tak obecnie powszechny, a nawet modny. Koncepcja *Symfonii* w najwyższym stopniu wyczerpuje cechy dzieła wizjonerskiego.

Także z 1966 roku pochodzi pomysł utworu *Music for tape*, której ideogram, „projekt graficzny”, powstał podczas pracy nad *Symfonią*. Bogusław Schaeffer wykazuje zresztą w swej pracy tendencję do stosowania pewnej odskoczni od aktualnie komponowanej makroformy, uciekając się do komponowania pewnego jej studium, wariantu. Realizacji *Music* – pomyślanej jako gra czterech równoległych, stereofonicznych warstw – miał się jednak podjąć dopiero po siedmiu latach i to w Belgradzie, podczas pracy nad zamówionym

¹⁰ Jadwiga Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusław Schaeffera*, Collsch Edition, Salzburg 1992, s. 13

¹¹ Bogusław Schaeffer, omówienie utworu w: *Warszawska Jesień 1987*, s. 116

przez tamtejsze Radio utworem *Synthistory*. (Belgradzkie studio wyposażone było w unikatowy wówczas syntezator Synthi 100). Dzięki precyzyjnemu graficznemu scenariuszowi, nosząc już od kilku lat „w głowie” zarys utworu, poświęcił realizacji zaledwie 55 godzin.¹²

W 1967 roku Schaeffer napisał *Trio* na flet, altówkę i harfę z towarzyszeniem taśmy. Partie instrumentalne nagrali Elżbieta Dastych, Artur Paciorkiewicz i Urszula Mazurek. Pastelowe barwy w partiach instrumentalnych, zintegrowane są z taśmą, wspólnie tworząc pełną tajemniczości, dźwiękową tkaninę. *Trio* jest jednym z niewielu polskich dzieł z tamtych lat (obok utworów Andrzeja Dobrowolskiego) przeznaczonym na instrumenty z towarzyszeniem taśmy.

W tym samym roku, Schaeffer stworzył elektroakustyczną ścieżkę dźwiękową do biograficznego filmu *Władysław Strzemiński*. Kompozytor uznał, że zebrany przy tej okazji materiał może posłużyć do nowego utworu autonomicznego. Mowa o *Hommage a Strzemiński*.

Nie bez znaczenia była tu inspiracja dorobkiem pioniera polskiej sztuki nowoczesnej, twórcy malarskiego unizmu. Teksty teoretyczne Strzemińskiego są w utworze recytowane przez zwielokrotniony głos żeński, poddawany niezwykle wysublimowanym przekształceniom. Ascetyczne tło wypowiedzanego dyskursu estetycznego, „wykładu o sztuce”, stanowią przetworzone brzmienia preparowanego fortepianu, talerza i wielkiego bębna. Współistnieją z nimi także odgłosy gniecionych przed mikrofonem kartek papieru i kalki. Pojawia się też sopran, operujący rozległą skalą środków – od oddechu poprzez mowę, śmiech, chichot, śpiew, krzyk, aż do gwizdu. Za pomocą tzw. *zeitreglera*, niezwykle cennego i unikalnego urządzenia, które uznać można za praprzodka dzisiejszego samplera, w odcinkach mówionych kompozytor dokonuje obniżenia skali nagrałego dźwięku. Dzięki temu zabiegowi, głos przekazujący słowa nieżyjącego artysty, odznacza się siłą dramatycznego wyrazu. T e o r i ę w i d z e n i a Strzemińskiego, o której mówi tekst, konfrontuje tu Schaeffer z aurą eksperymentu dźwiękowego, stosując np. panoramiczne efekty akustyczne, wywołując u słuchacza swoiste złudzenia słuchowe. Te iluzoryczne konstrukcje przynoszą mu percepcyjne niespodzianki. Na drodze technologicznej twórca buduje zjawisko, które odbiorca zdaje się doświadczać, jako „nowe słyszenie”.

A oto jak sam Schaeffer charakteryzuje swe upodobania twórcze z dziedziny pracy studyjnej: „Preferuję materię płynną, zmieniającą się wewnętrznie, niepostrzeżenie, można by rzec liryczną, nie dramatyczną; atmosfera dźwiękowa interesuje mnie w równym stopniu, co sam pokaz materiału. Ulubiona wieloznaczność muzyki ma dla mnie tyleż uroku, co odrębność i swoistość przetworzonej materii dźwiękowej.”¹³

Koncert na taśmę stanowi w jakiejś mierze sumę środków, technik właściwych muzyce konkretnej. Obiektami dźwiękowymi są tu głównie brzmienia instrumentalne (kwartetu smyczkowego, fortepianu, harfy, fletów, klarnetu i puzonu) oraz, śladowo, materiał

¹² Opis utworu zamieścił kompozytor w programie Warszawskiej Jesieni w 1974 roku. Jako, że zrealizował go poza SEPR, nie piszę tu o nim szerzej.

¹³ Bogusław Schaeffer, *Kilka uwag na temat pracy kompozytora w studiu*, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1976, s. 16

wokalny. Są one przetwarzane w niewielkim stopniu. Struktury generowane elektronicznie – głównie filtrowane szумы – stanowią tu margines, można zatem słuchać *Koncertu* jak muzyki instrumentalnej. Najbardziej interesująco brzmią montowane bezpośrednio po sobie wybrzmienia złożonych akordów. Jak zwykle u Schaeffera, duży stopień komplikacji materiału nie powoduje u słuchacza zmęczenia, raczej zaś otwiera go na bogactwo nieprzeczuwanych dotąd sytuacji dźwiękowych – niespotykanych stanów fonicznych, nieznanych światów. Percepcję ułatwia odbiorcy przejrzysta konstrukcja formalna utworu, pozwalająca żyć narracji z jasnym układem napięć i kulminacji. *Koncert*, swoim tytułem nie opisuje klasycznej formy, lecz wskazuje na bogactwo materiału, rozpisanego na instrumenty solowe, stawiającego przed wykonawcami wirtuozowskie wymagania.

Zgodnie z programowym Schaefferowskim postulatem niejednoznaczności kompozycji, słuchacz odkrywa za każdym razem nowe wymiary *Koncertu*, będącego z jednej strony utworem instrumentalnym, z drugiej zaś frapującą kreacją elektroakustyczną.

Po ukończeniu pracy nad *Koncertem*, Schaeffer napisał utwór całkowicie z nim kontrastujący. *Temat: muzyka elektroniczna* to przygoda kompozytora z dźwiękami syntetycznymi, generowanymi. Brak tu eksploatowanego wcześniej materiału konkretnego, jakichkolwiek odniesień do tego, co już było. To swoista – jak na czas swego powstania „muzyka przyszłości”. Można odnieść wrażenie, że Schaeffer wciela się w jakiegoś hipotetycznego kompozytora mającej nadejść dopiero, odległej generacji. Staje się muzycznym prorokiem dzisiejszej kultury elektronicznej. Gigantyczna wielowarstwowość tej zapisanej w najdrobniejszych parametrach muzyki (w odróżnieniu od sugerującej swobodną interpretację *Symfonii*) wymagała użycia komputera, o którym wówczas w warszawskim Studio jeszcze nawet nie marzono. Bohdan Mazurek ukończył swą pracę realizacyjną *Tematu* w EMS w Sztokholmie dopiero w 1978 roku. Utwór nosi znamiona wariacji tematycznych, rozpoczętych grą prostymi strukturami brzmieniowymi, sukcesywnie komplikowanymi. Schaeffer w podziwu godny sposób ściśle kontroluje narrację i formę, tworząc przy tym wrażenie „gry” elektroniką, choć przecież „muzyka elektroniczna odbiega jednak od praktyki muzycznej, a sposób jej komponowania niczym nie przypomina realizacji odtwórczych, jakie znamy pod nazwą wykonawstwa.”¹⁴

Dzięki swemu niesłychanemu głodowi nowości, Schaeffer stosuje wciąż nowe proporcje poszczególnych parametrów muzyki. Jak stwierdza znawczyni twórczości kompozytora „można uważać ją za nieprzerwany ciąg poszukiwań i badań, problemów kompozycyjnych, realizacyjnych i odbiorczych, rozstrzygających i odkrywających niezauważone dotąd zagadnienia i zjawiska.”¹⁵

Utwór *Temat: muzyka elektroniczna* zabrzmiał zupełnie na nowo prawie cztery dekady po jego napisaniu, a trzy po realizacji. Skierowane przez Festiwal Warszawska Jesień w 2009 roku zaproszenie do młodych twórców – także nieprofesjonalnych, zachęcające do reinterpretacji fragmentu utworu udostępnionego w internetowej sieci, przyniosło pokaźną liczbę ciekawych propozycji pochodzących od najmłodszych. W pewien sposób spełniła się zatem Schaefferowska wizja „muzyki przyszłości”.

¹⁴ Bogusław Schaeffer, *Mały informator muzyki XX wieku*, PWM, Kraków 1987, s. 119

¹⁵ Jadwiga Hodor, *Bogusław Schaeffer i jego twórczość*, Filharmonia Narodowa, Warszawa 1988, s. 7

Gatunkiem opery radiowej Polsce zainteresowała się niewielka liczba twórców, lecz byli wśród nich tak znakomici, jak m.in.: Grażyna Bacewicz, Bernadetta Matuszczak, Tadeusz Szeliński, Witold Rudziński, Tadeusz Paciorek, Zbigniew Wiszniewski, Zbigniew Penherski i Tomasz Sikorski, a także Schaeffer. Także w dorobku Krzysztofa Pendereckiego znajdziemy tego rodzaju utwór, jednak sam kompozytor nie uważa swej *Brygady śmierci* (1963) za próbę udaną.

Forma opery radiowej, oscylując pomiędzy słuchowiskiem literackim a kompozycją elektroakustyczną, stwarzała nowe, niezwykle możliwości wyrazu. Brzmienia i całe frazy instrumentalne, a także rozmaite „przedmioty dźwiękowe”, mogły być dowolnie kształtowane – dzięki zabiegom studyjnym, podobnie partie wokalne i kwestie aktorskie. Wkraczając w świat radiowego teatru, kompozytor stawał przed niedostępną w inny sposób szansą opanowania fonicznego wszechświata, mógł pozwolić sobie na własne próby dramatyczne, nie wspominając o atrakcyjnej, kuszącej możliwościami, nowej fakturze. Nieograniczony właściwie aparat wykonawczy, technika wielośladowa, wielowarstwowy montaż i reżyseria mikrofonowa – to wszystko oferował radiowy teatr twórczej wyobraźni.

Cechą wyróżniającą radiowe opery od tradycyjnie formowanych słuchowisk była naturalnie dominująca funkcja muzyki, podporządkowanie jej warstwy literackiej oraz aktorskiej interpretacji. Narracja dzieł (np. w *Monodramie* Schaeffera czy *Przygodach Sindbada Żeglarza* Tomasza Sikorskiego ze wspaniałą kreacją Gustawa Holoubka) zdaje się być nieskończenie powolna, rozciągnięta w czasie, zanurzona w oceanie trudnych do identyfikacji, onirycznych brzmień, odpowiadających aurze poetyckiej dziwności epickiego monologu. Wszystko to nie osłabia jednak dramaturgii, czytelności literackiego przekazu, buduje za to sugestywny charakter i nastrój interpretacji.

Stosując w swym *Monodramie* metodę heterogenicznego kolażu, Schaeffer stworzył dzieło odznaczające się wielkim artyzmem, ekspresyjne, wstrząsające w wyrazie. Psychologiczne studium samotności starej kobiety posiada subiektywny, intymny klimat, który dla słuchacza staje się wprost zniewalający, zdaje się narzucać mu identyfikację z partnerem bohaterki istniejącym być może tylko w jej wyobraźni.¹⁶

To jedno z najbardziej udanych wśród polskich oper radiowych, przejmujące dzieło oparte zostało na tekstach współczesnych poetów greckich Iannisa Ritsosa (*Stare domy*) i Jorgosa Seferisa (*Drozd*). Wybitną kreację aktorską stworzyła w nim Irena Jun, znana m.in. z legendarnych spektakli Józefa Szajny. Materiał wokalny wykonała Izabela Jasińska, a partie instrumentalne nagrał Kwartet Smyczkowy Teatru Wielkiego: Panajot Bojadziejew, Sławomir Jankowski, Błażej Sroczyński i Jerzy Węśławski. Kompozytor sam grał na fortepianie preparowanym i „przedmiotach dźwiękowych”, wykorzystał ponadto nagrania z okresu pracy nad *Triem* (1967). Wspomnieć należy o użytym tu także materiale perkusyjnym, nagrany przez Michaela Rantę z inicjatywy i dla potrzeb Studia Eksperymentalnego w połowie lat sześćdziesiątych. Jedną z ambicji Józefa Patkowskiego było pełnienie przez Studio roli zaplecza nie tylko technologicznego ale i estetycznego, pewnej bazy materiałowej (brzmieniowej) dla tworzonej tu muzyki eksperymentalnej. Był to jeden z czynników decydujących o indywidualnym, określonym charakterze produkcji Studia. Gdyby nie jego istnienie, w Polskim Radio nie pojawiłoby się wielu znakomitych solistów, którzy pozostawili swój ślad w postaci nagrań materiałów wyjściowych do utworów elektroakustycznych, lub też

¹⁶ Szerzej o *Monodramie*, a także innych dziełach na taśmę Bogusław Schaeffera pisze Bożena Gawrońska (Muzyka nr 1, PAN, Warszawa 1975)

zostali wykonawcami partii solowych w tychże. Zresztą w „produkcji” katalogu brzmień Studia uczestniczyli nie tylko soliści. Kilka godzin niezwykle materiału nagrała w latach 80-tych na zamówienie Eugeniusza Rudnika Orkiestra Kameralna Polskiego Radia „Amadeus” kierowana przez Agnieszkę Duczmal.

Monodram Schaeffera pozostaje do dziś jedną z najbardziej oryginalnych, polskich kompozycji współczesnych, nie dość często goszczącą jednak na antenie czy w salach koncertowych.

Bogusław Schaeffer pozostawił w Studio także niezwykle intrygującą wariację swej radio-opery, swoiste *post scriptum* – przeznaczony na taśmę utwór *Według Monodramu*. Pokażnych rozmiarów kompozycja przynosi refleksyjny, zanurzony w tajemniczej aurze pejzaż brzmieniowy, w którym głos aktorki pojawia się zaledwie w kilku wypowiedzianych kwestiach. Obydwa dzieła, wykorzystując właściwie ten sam materiał dźwiękowy, dopełniają się wzajemnie, ukazując w pełni wykreowany w studio, fantasmagoryczny świat.

W roku 1970 w warszawskim, słynnym „czarnym pokoju” budynku radiowego przy ul. Malczewskiego należącym do Studia Eksperymentalnego, Schaeffer stworzył *Heraklitianę*, taśmę do kompozycji, w której kolejnych dziś kilkunastu już wersjach instrumentalna partia solowa należy do coraz innego instrumentu. Jest to więc taśma na tyle uniwersalna, że w połączeniu z nią udało się jej autorowi wykreować liczne, odrębne, interesujące utwory. Pierwszą wersję przeznaczył on dla zaprzyjaźnionej, znakomitej harfistki Urszuli Mazurek. Zainteresowanie kompozytora myślicielem z Efezu nie było przypadkowe¹⁷, co wyjaśnia on następująco: „Lubię odwagę (przeciwstawianie się innemu, posiadanie własnych poglądów etc.), stąd moje zamiłowanie do Heraklita; to jednak tylko jeden motyw. Uważano, że to co prezentuję w kompozycjach i to co piszę jest niejasne, (...) w Heraklitie widziałem sprzymierzeńca, cieszyłem się, że w dziejach myśli ludzkiej pojawił się ktoś, kto odsłaniał swoją prawdę, jednocześnie strzegąc, by nie była prosta, łatwa do powtórzeń. W muzyce liczy się tylko to, czego nie można imitować.”¹⁸

Schaeffer kieruje do solisty konkretne wskazówki: „grać w duchu Heraklita – wszystko to należy podporządkować zasadzie wieloznaczności. Poddając się muzyce na taśmie solista powinien w niej odnajdywać raczej to, co MOŻNA zrobić, niż to, co WYNIKA z muzyki. Grać stale p r z e c i w muzyce(...)”¹⁹

Partytura *Heraklitiany* obfituje w wiele wskazań pozamuzycznych. W 1986 roku miałem okazję wysłuchać *Heraklitiany* w najbardziej niezwyklej postaci – na taśmę i malarza²⁰, tworzącego na żywo swoją wrażliwą wariację plastyczną muzyki Schaeffera, który w symboliczny sposób również uczestniczył w wykonaniu. Wielki, kolisty stojak od gongu posłużył kompozytorowi jako rama, na której przy akompaniamencie wstępnych fraz

¹⁷ Bogusław Schaeffer jest doktorem filozofii. Wśród kompozycji nią inspirowanych znajdziemy m.in. utwory: *Bergsoniana* i *Heideggeiana*

¹⁸ Bogusław Schaeffer, omówienie utworu w: *Międzynarodowe Forum Młodych Kompozytorów*, Centralny Klub Studentów Politechniki Warszawskiej „Stodoła”, Warszawa 1983

¹⁹ Bogusław Schaeffer, *Heraklitiana*, rękopis partytury

²⁰ Był nim Ryszard Wojtyński. Koncert odbył się podczas I Międzynarodowego Forum Młodych Kompozytorów, 24 kwietnia 1983 roku w warszawskiej „Stodole”. Nie bez powodu, na festiwal o tej nazwie, organizatorzy zaprosili 54-letniego już wówczas, lecz wiecznie młodego duchem Profesora

dobiegających z taśmy, hałaśliwie lecz z prawdziwą gracją, posługując się przy tym taśmą klejącą, umieszczał pasma czystego płótna dla mającego powstać obrazu. Wytworzona została pełna humoru sytuacja happeningowa.

Podobnym poliwersyjnym utworem stał się *Projekt* na instrument i taśmę, którego pierwszą wersję Schaeffer napisał dla światowej sławy kontrabasisty amerykańskiego Bertrama Turetzky'ego. Materiał brzmieniowy taśmy ponownie sfabrykował sam kompozytor grając na ośmiostrunowych skrzypcach. Przy okazji do warszawskiego Studia trafił również fagocista Henry Riedelbaum, odkrywca wielotonów na tym instrumencie, dostarczając cennego materiału, który kompozytor poddał następnie elektronicznym przetworzeniom. Gotową partię solową, według wspomnień Krzysztofa Szlifirskiego, interpretował także na fagocie Charles Lipp, amerykański kompozytor, jak wielu innych odbywający swój stypendialny staż w znanym w świecie warszawskim Studio.

Kolejnym wykonawcą, któremu Schaeffer powierzył swój *Projekt*, był wirtuoz tuby, Zdzisław Piernik, znany ze swej instrumentalnej ekwilibrystyki. Twórca pisał o *Projekcie*: „Utwory wirtuozowskie tego typu umożliwiają muzykowi sięganie po rzeczy niemożliwe i niewiarygodne, a to mnie zawsze interesowało (...). Jeśli zestawimy ze sobą kolejne wersje *Projektu*, będące wszak odrębnymi utworami, uderza nas inny, nowy program materiałowy, techniczny, audiowizualny i ekspresyjny. Są to bowiem starannie przez kompozytora wystudiowane portrety instrumentów czy głosów.”²¹ Utwór jest wymagający, lecz daje soliście wiele satysfakcji. Schaeffer uważa przecież, że „nowa muzyka nie powinna zniżać artysty do roli muzyka odczytującego ‘nowe nuty’, lecz ma nobilitować jego osobowość.”²²

Utwór znany również jako *Proietto* istnieje dziś w dużej liczbie postaci²³. Jak każdy projekt, choć jest skończonym dziełem, znajduje się wciąż w fazie modelowania i jako taki jest niezwykle znamieny dla niepoprawnego eksperymentatora – Schaeffera.

O skali licznych, zaskakujących zainteresowań Schaeffera świadczy kompozycja *Howl*, oparta na wizjonerskim, skandalizującym tekście *Skowyt* legendarnego poety, duchowego przywódcy pokolenia beatników i hipisów, Allena Ginsberga. Utwór reprezentuje inny, obok opery radiowej, niegdyś niebywale modny, a wymarły już dziś gatunek teatru instrumentalnego, który stanowił ówczesny ideał pewnego rodzaju syntezy sztuk, tak upragnionej przez wielu artystów. Był on prawdziwą sztuką multimedialną – w najbardziej rozbudowanych przejawach gatunku prócz zespołu muzyków, wokalistów, czasem jazzmanów, angażowano do wykonań tancerzy, aktorów, mimów a nawet tworzących na żywo malarzy. Wykorzystywano również grę świateł, projekcje filmowe itp. Najważniejszym wyróżnikiem teatru instrumentalnego było jednak traktowanie aktora jako instrumentu, mającego swą ścisłą funkcję w partyturze muzycznej. Muzycy zaś obdarzeni zostali z kolei rolami po części aktorskimi. Nurt „muzyki dla aktorów” reprezentują u Schaeffera m.in.: cykl solowych *Audiencji* (pisanych w drugiej połowie lat sześćdziesiątych), *Scenariusz dla nieistniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* (1963) czy słynny,

²¹ Bogusław Schaeffer, omówienie utworu w: *Międzynarodowe Forum Młodych Kompozytorów*, Centralny Klub Studentów Politechniki Warszawskiej „Stodoła”, Warszawa 1983

²² Bogusław Schaeffer, omówienie utworu w *Warszawska Jesień 1979*, s. 195

²³ Wymieńmy choćby warianty dzieła napisane dla śpiewaczki Olgi Sz wajgier, oboisty Mariusza Pędziałka, saksofonisty Davida Alana Pitucha, czy wiolonczelisty Adama Klocka

przesycony Schaefferowskim dowcipem *Kwartet dla czterech aktorów* (1966), w którym pobrzmiwa nota bene zmontowana w SEPR taśma.

W wykonaniach kompozycji teatru instrumentalnego specjalizowała się grupa kierowana we Wrocławiu przez Ryszarda Gwalberta Miśka, a wcześniej krakowski zespół MW-2 (Młodzi Wykonawcy Muzyki Współczesnej) kierowany przez Adama Kaczyńskiego, „etatowo” dokonujący Schaefferowskich prawykonań.

Zachowane nagranie *Howl* dokonane podczas koncertu zespołu MW-2 w Filharmonii Narodowej 12 kwietnia 1971 roku, nie daje pełnego pojęcia o podejmowanych tam paramuzycznych akcjach. Prowokującym tekstem Ginsberga, podawanym niestety w banalny, pompatyczny sposób przez recytatora Zygmunta Józefczaka, towarzyszą ciekawsze dramatycznie kwestie dwóch aktorów – Jana Peszka i Mikołaja Grabowskiego. Warstwę instrumentalną wypełnia trio jazzowe (fortepian, kontrabas, perkusja) oraz zespół kameralny, w skład którego wchodzi również fortepian, a także instrumenty perkusyjne, wiolonczela, kontrabas oraz puzon. Partytura przypomina swą formą scenopis filmowy. Oś czasu nie przebiega więc poziomo jak w tradycyjnej partyturze. Kolejne zdarzenia muzyczne – notowane wyłącznie graficznie, towarzyszące poszczególnym fragmentom tekstu, uszeregowane są w pionie, a całość podzielona jest na 85 scen. Taśma trwająca zaledwie 4’50” towarzyszy tylko czterem pierwszym i pięciu ostatnim scenom utworu. Nagrane na niej wysmakowane, piękne brzmienia elektroniczne (częściowo również z przetworzonego dźwięku fletu) kontrastują z jazgotliwym chaosem, krzykiem, tytułowym „skowytym” Ginsbergowskiego protestu, wymierzonego w konsumpcyjne społeczeństwo.

Choć piękna graficzna partytura (do której PWM dołączyło winylową płytkę z partią taśmy) opatrzona jest datą 1966, to za rok ukończenia całości *Howl* należy przyjąć rok 1971, kiedy to Schaeffer przy pomocy Bohdana Mazurka zrealizował wspomnianą warstwę elektroakustyczną.

Do interpretacji tego wyjątkowego pod wieloma względami utworu powrócono dopiero w 2009 roku. Niestety, nie mogłem być obecny na tym bardzo interesującym wykonaniu, lecz fragment jego zapisu pojawił się w internecie.

Bogusław Schaeffer konsekwentnie rozszerza granice dzieła muzycznego w ciekawy sposób wyjaśniając podłoże swych działań: „W muzyce stale pracuje się kontrastami dobra i zła, rozbawienia i przerażenia, refleksji i bezmyślności; żądanie od sztuki monolityczności jest równie absurdalne, [jak to] by film barwny robiony był w technice czarno-białej.”²⁴

W warszawskim Studio powstały także dwie kompozycje Schaeffera z nurtu jazzowego.

W utworze *E.S. Jazz* (czyli *Electronic Studio Jazz*) Schaeffer wspólnie z Mazurkiem podjęli próbę stworzenia utworu na taśmę, opierającego się na strukturach i idiomatyce jazzowej. Znowu nawiązuje tu kompozytor do swej idei osiągnięcia niemożliwego – nagrywa jazz bez instrumentów, bez żywych wykonawców.

Świadectwem fascynacji improwizacją, ideą przeszczepiania jej na grunt profesjonalnego wykonawstwa klasycznego jest z kolei *blueS I*, konfrontujący jazzowy fortepian z muzyką elektroniczną zapisaną na taśmie. Istniejący dziś już w ośmiu kolejnych postaciach utwór, w oryginalny sposób penetruje wciąż ukryte związki łączące różne

²⁴ Bogusław Schaeffer, *Lektura po teatrze*, w: *Mroki*, Teatr Nowy, Warszawa 1988

muzyczne światy, wpisując się w tzw. trzeci nurt (*third stream*), którym w Polsce czynnie interesowali się m.in. Krzysztof Penderecki, Tomasz Stańko, Krzysztof Komeda, Mateusz Świącicki, Andrzej Trzaskowski czy Krzysztof Knittel. Warto wspomnieć o wpływie Bogusława Schaeffera na środowisko muzyków jazzowych w Polsce. Z całą pewnością jako pierwszy i jeden z nielicznych twórców z kręgu muzyki klasycznej sięgnął on po ogromny potencjał tkwiący w artystach jazzu, zapraszając ich do wykonań swych dzieł z lat sześćdziesiątych (*Koncert jazzowy*, *Collage and form*, *Music for MI*). Miał ponadto odwagę zamykać muzykę jazzową, która dotąd wymykała się zapisowi, w nutach, podporządkowując jej struktury nadrzędnej formie swych kompozycji. Połączenie dwóch muzycznych światów dało ów trzeci nurt, a w należących do niego kompozycjach Schaeffer czuje się swobodnie, tworząc utwory prawdziwie atrakcyjne, prowadząc ekscytującą grę konwencjami. Utwory te (wśród których jest cykl *blueS* – ów), wykonywane wielokrotnie poza granicami Polski zdobyły międzynarodowe uznanie. Znany, amerykański krytyk jazzowy Leighton Kerner określił wszak *Koncert jazzowy* jako „najbliższy krytyk utworu jazzowy od czasów *Błękitnej Rapsodii* George’a Gershwina.”

Antiphona, określona przez kompozytora w opisie jako szkic muzyki konkretnej, oparta jest na brzmieniu żeńskich głosów wokalnych. Wychodząc od najprostszyc struktur jednogłosowych, autor stopniowo komplikuje i zagęszcza wykorzystywany materiał. W dalszym przebiegu tytułową antyfonę przeciwstawia on zagmatwanej pracy kontrapunktycznej, obejmującej szereg motywów, bawi się chóralną fakturą akordową, stosuje skalę mikrotonową. Stara się zatem wykorzystać do granic materię wokalną, nie będąc ograniczonym możliwościami wykonawczymi śpiewaków ani ich liczbą. Celem Schaeffera zdaje się być doskonały utwór chóralny, ideał nie do spełnienia w żywym wykonaniu. W *Antiphonie* uwydatnia on przy tym eteryczne piękno kobiecego głosu, z upodobaniem wijąc jego misterne oploty. Przy okazji słuchania utworu można zrewidować pewien dość powszechny wśród laików (także muzyków!) stereotyp muzyki współczesnej jako niekomunikatywnej, „nieładnej”, dalekiej od ogólnie aprobowanych wzorców estetycznych.

W twórczości Schaeffera od lat obecny jest nurt religijny. Reprezentują go zwłaszcza duże dzieła wokalne – instrumentalne nawiązujące architekturą do form klasycznych. Debiutem kompozytora w tej materii stała się kompozycja na chór chłopięcy i taśmę *Missa elettronica* (funkcjonująca także jako *Missa electronica* albo po prostu *Msza elektroniczna*.) Materiał wokalny został nagrany w poznańskim Radio przez chór chłopięcy Jerzego Kurczewskiego, a następnie przywieziony o SEPR, gdzie warstwę elektroniczną tworzył kompozytor, pracując równolegle z parą realizatorów Eugeniuszem Rudnikiem i Barbarą Okoń-Makowską. Każde z nich realizowało inne, wybrane części powstającej *Mszy*, a ów podział pracy był świadomym wyborem Schaeffera. Ufając ich odmiennym predyspozycjom i temperamentom, oryginalnemu poczuciu estetyki, sposobowi pracy, przeciwstawiał im sukcesywnie swe wyobrażenia brzmieniowe, panując jednocześnie nad ścisłą formą, dążąc do integracji odmiennych faktur.

Powstał utwór, który wyróżnia bardzo wyselekcjonowany język muzyczny i ekspresyjny ascetyzm, przesycony jakby mistycznym światłem. Podobnie jak w *Antiphonie*, dochodzi tu do głosu tęsknota Schaeffera za wokalną „niebiańską harmonią”, którą

niesłuchanie trudno zrealizować w żywym wykonaniu złożonej i niezwykle wymagającej partytury.

Z okazji prawykonania *Mszy*, kompozytor pisał: „Muzyka elektroniczna i chóralna przebiegają tu na przemian. (...) W przenikaniu proporcji między światem elektronicznym a chóralnym jest odpowiedniość liturgicznego przesłania kompozycji (zwycięża słowo liturgiczne). W poszczególnych częściach (*Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Agnus Dei*) pojawia się niemal pełny tekst liturgiczny, bez powtórzeń. Spełnione są także najstarsze zalecenia gatunku: czytelność tekstu, uproszczony, antyfiguracywny charakter faktury oraz zasada *mulier taceat in ecclesia*, a więc „kobieta w kościele milczy”. Styl harmoniczny poszczególnych części odpowiada w zarysie rozwojowi tego elementu na przestrzeni dziewięciu wieków – w skali od wczesnośredniowiecznej archaizacji aż po styl współczesny (...)”²⁵

Warto zaznaczyć, że swą *Mszę* Schaeffer zaprezentował na kilka lat przed wyborem papieża Polaka, a więc zanim zapanował niezwykle urodzaj na kompozycje o tematyce religijnej, nawet wśród kompozytorów, którzy dotąd byli od niej jak najdalej. Gdy zaś Schaeffer komponował muzykę do filmu Andrzeja Trzosa-Rastawieckiego *Pielgrzym*, nakręconego podczas pierwszej pielgrzymki Jana Pawła II do ojczyzny, użył w niej również fragmentów swej elektroniczno-chóralnej kompozycji.

Swe *Miserere* kompozytor kończył w 1978 roku, również jeszcze przed pamiętnym konklawe. Interesująco brzmią robocze tytuły niektórych elementów tego dzieła przeznaczonego na sopran, chór i taśmę, ilustrując zarówno indywidualny charakter muzyki, jak i samego twórcy. Są to m.in.: *Motyw niebiański, Mixturmelodie, Fuga mistica, Ptaszki – natura, Totalny fragment, Sekwencja „ex-oriente”, Piekło, B-eS-C-H*. Ostatni z wymienionych to muzyczny monogram Schaeffera, wykorzystywany przez niego w wielu kompozycjach.

Miserere ciągle czeka na swe prawykonanie, w dorobku kompozytora nie jest zresztą pod tym względem odosobniony.

Utwory elektroakustyczne, stworzone przez Bogusława Schaeffera w SEPR, prezentowane były na wielu festiwalach w kraju i za granicą. Wystarczy wspomnieć, że *Heraklitiana, Koncert na taśmę, Missa elettronica* miały swe prawykonania na Festiwalu Warszawski Jesień.

W zakresie dźwiękowej ilustracji Schaeffer dokonał w SEPR znaczących osiągnięć. Zrealizował tu ścieżki dźwiękowe do kilku filmów dokumentalnych, portretujących artystów - Władysława Strzemińskiego, Magdalenę Abakanowicz, jak również do filmowego portretu elbląskiej, awangardowej Galerii EL, współorganizującej niezwykle ważne Biennale Form Przestrzennych. Schaeffer skomponował również muzykę do filmu *Pomnik*, upamiętniającego odsłonięcie monumentu ku czci ofiar obozu w Oświęcimiu – Brzezince.

Niewielka ilość taśm w radiowym archiwum reprezentuje muzykę tworzoną przez kompozytora dla teatru. Większość z nich bowiem spoczywa być może po dziś dzień w teatrach w całej Polsce, a niestety nie wszystkie prace powstałe w Studio zachowywano w kopiach archiwalnych. Wiemy wszak, że ilustracji tych była pokaźna liczba. W archiwum

²⁵ Bogusław Schaeffer, omówienie utworu w: *Warszawska Jesień 1976*, s. 177

warszawskiego Teatru Studio zachowała się na przykład taśma z muzyką do głośnego przedstawienia Józefa Szajny *Replika IV*. Teatr, powstały przez uruchomienie plastycznej kompozycji przestrzennej, z dodaniem żywych aktorów, odtwarzał świat zagłady, piekło obozu koncentracyjnego, przez które przeszedł niegdyś sam Szajna. Recenzent pisał po premierze: „Bardzo istotnym, współtworzącym elementem *Repliki* jest muzyka Bogusława Schaeffera, muzyka konkretna odznaczająca się stalowymi cięciami, groźnym tupotem odgłosów, czy organową tkanką dźwięku. Kiedy po przedstawieniu schodzimy po schodach, w foyer na I piętrze czeka na nas wspaniały koncert perkusyjny, językiem muzycznym przekazujący w syntetycznym skrócie to, cośmy przed chwilą przeżyli.”²⁶

Sugestywna, frapująca swą złożonością i wysublimowanym brzmieniem muzyka Schaeffera, tworzona na potrzeby sztuk wizualnych zdolna jest w moim przekonaniu do samoistnej egzystencji, do funkcjonowania bez obrazu.

Na postawione sobie pytanie czym jest dla niego Studio, wiele lat temu Schaeffer odpowiadał: „Warsztatem niezwykle interesującej pracy kompozytora, bo wbrew nazwie (Studio Eksperymentalne) tu się nie eksperymentuje, tu się po prostu tworzy. Pisząc utwór na papierze nie „słyszy” się wszystkiego; pracując w studio, cały czas kontroluję słuchem nie tylko rezultat, ale i drogę do niego prowadzącą, tutaj komponuje się i realizuje zarazem – rzecz to niemożliwa w innych dziedzinach muzyki.”²⁷

Dziś z perspektywy czasu, profesor uważa swą pracę w SEPR za doniosły rozdział swej drogi artystycznej, lecz samo Studio, służące przecież rozwojowi muzyki oraz samego radia, ma mu do zawdzięczenia nieskończenie wiele.

Dysponował bowiem Schaeffer inwencją i pomysłowością, która zapładniała członków zespołu Studia do technologicznych poszukiwań. Na przykład potrzeba kompozytora użycia wielotonów do specyficznej gry harmoniczej zmusiła realizatorów do montażu dodatkowych, specjalnych głowic w magnetofonach, co ułatwiało znacznie inne, późniejsze realizacje.

Na podstawie wieloletnich doświadczeń w pracy z kompozytorami, szefowie i pracownicy placówki dysponowali unikalną wiedzą o specyfice i charakterze poszczególnych twórców. Sformułowali nawet ich pewną klasyfikację: formaliści, improwizatorzy i wizjonerzy. Krzysztof Szlifirski, zdecydowanie zalicza Schaeffera do tych ostatnich, z zastrzeżeniem, jednak, że wizje swe poddawał twórca ścisłej dyscyplinie formalnej, w sposób innowacyjny przekraczając dotychczasowe bariery technologiczne. Do zasług Bogusława Schaeffera należy też przełom w kompozytorskiej relacji z realizatorem dźwięku, poprzez nadanie realizatorowi – na drodze decyzji artystycznych – pewnej swobody, roli wykonawcy, a więc współtwórcy dzieła muzycznego.

Kompozytor powiada: „Eksperymentatorstwo muzyczne zawsze miało w sobie coś z utopii. Zrazu bywało ono abstrakcyjne. Ale dzięki możliwości zamiany abstrakcji w konkret, (...)każdy eksperyment nabierał z czasem sensu i bodaj nie było przypadku, by jakieś odkrycia zostały później w muzyce zlekceważone.”²⁸

²⁶ Augusty Grodzicki, *Replika Szajny i Schaeffera*, w: *Życie Warszawy* nr 243, 11.10.1973

²⁷ Bogusław Schaeffer, *Kilka uwag na temat pracy kompozytora w studiu*, Biuletyn Muzyczny, Wydawnictwa Radia i Telewizji, Warszawa 1976, s. 15

²⁸ Bogusław Schaeffer, *Dzieje muzyki*, WsiP, Warszawa 1983, s. 490

Do kompozycji Schaeffera powstałych w SEPR można odnieść następujące słowa muzykologa: „Jego muzyka dostarcza słuchaczowi sporo satysfakcji; imponuje swobodą i niezależnością, potwierdza odporność kompozytora i niezachwianą wierność własnej etyce. Przy każdym kolejnym spotkaniu z jego dziełem odkrywa się nowe szczegóły, które ukryte głęboko, w miarę upływu lat i zbliżania się do nich, chronią utwory od zapomnienia, tego typu muzyka nie starzeje się. Jej odrębność, na którą skłonni jesteśmy dziś utyskiwać – jest jej najautentyczniejszą siłą.”²⁹

Jestem przekonany, że powyższe opracowanie nie wyczerpuje tematu, jest jedynie skrótowym, nie wolnym od uproszczeń przeglądem, powstałym w Warszawie elektroakustycznych utworów Schaeffera. Opracowałem je początkowo we wstępnej formie, dla potrzeb Centrum Historii Radiofonii Polskiej, którego działalność zawieszono w 2006 roku. Na osobne omówienie zasługuje praca, której oddawał się kompozytor w innych studiach elektronicznych, m.in. w Krakowie, Belgradzie, Berlinie i Grazu.

(C) Bolesław Błaszczyk 2009

Kompozycje Bogusława Schaeffera, powstałe w całości, bądź w części w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia

Uwagi:

- spis opracowano porządku alfabetycznym
- w nawiasie umieszczono rok ukończenia utworu
- jeśli nie podano inaczej, utwór zrealizował Bohdan Mazurek
- jeśli nie podano inaczej, utwór zrealizowany w wersji stereofonicznej

Kompozycje autonomiczne

Antiphona na taśmę (1975) 7'17''

Assemblage na taśmę (1966) 3 wersje: 4'13'', 8'30'', 18'04''

blueS I na dwa fortepiany i taśmę (1972) 35'45''

E.S. Jazz na taśmę (1969) 12'15'' (mono)

Heraklitiana na instrument solowy i taśmę (1970) 20'45''

Hommage a Strzemiński na taśmę (1967) 5'45''

Howl na zespół wykonawców I taśmę (1971) ca 38'

Koncert na taśmę (1969) 17'55''

²⁹ Jadwiga Hodor, *Bogusław Schaeffer i jego twórczość*, Filharmonia Narodowa, Warszawa 1988

Miserere na sopran, chór i taśmę (1978) 29'25" (realizacja Barbara Okoń – Makowska, Eugeniusz Rudnik)

Missa elettronica na chór chłopięcy i taśmę (1975) 40'25" (realizacja Barbara Okoń – Makowska, Eugeniusz Rudnik)

Monodram na taśmę (1968) opera radiowa 65'10"

Music for tape (1966 – ideogram, 1973 – realizacja)

Proietto na instrument solowy I taśmę (1975) ca 15'

Symfonia: muzyka elektroniczna na taśmę (1966) 17'40"

Temat: muzyka elektroniczna na taśmę (1978) 11'52"

Trio na flet, altówkę, harfę oraz taśmę (1967) 7'40"

Kompozycje ilustracyjne

Film

Abakany, reż. Jarosław Brzozowski, Kazimierz Mucha, prod. WFO 1970

Epitafium, reż. Franciszek Fuchs, prod. WFD 1969

Galeria EL, reż. Witold Żukowski, prod. WFO 1967

Pielgrzym, reż. Andrzej Trzos-Rastawiecki, prod. Episkopat Polski, Stolica Apostolska, Watykan 1979

Pomnik, reż. Franciszek Fuchs, prod. WFD 1967

Władysław Strzemiński, reż. Bohdan Mościcki, prod. WFO 1967

Teatr

J.W. Goethe, *Faust*, reż. Józef Szajna, Teatr Polski, Warszawa 1971

M. Czernerle, J. Szajna, *Gulgutiera*, Teatr Studio, Warszawa 1973

W. Majakowski, *Łażnia*, reż. Józef Szajna, Teatr Kameralny, Kraków 1971

H. Kajzar, *Pater noster*, reż. Jerzy Jarocki, Teatr Współczesny, Wrocław 1970

Replika IV, reż. Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1973

Replika, reż. Józef Szajna, Teatr Telewizji, Warszawa 1978

E. Bryll, *Rzecz listopadowa*, reż. Józef Szajna, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Katowice 1969

S.O'Casey, *Szkarłatny pył*, reż. Józef Szajna, Teatr Śląski im. St. Wyspiańskiego, Katowice 1968

W. Shakespeare, *Troilus i Kresyda*, reż. Piotr Paradowski, teatr Wybrzeże, Gdańsk 1965

Witkacy, reż. Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1972

Wratislavia Cantans – muzyka do widowiska plenerowego, Wrocław 1967

Wykaz niektórych skrótów użytych w tekście

EMS – Elektronik Musik Studio, Sztokholm

PAN – Polska Akademia Nauk

PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne

SEPR – Studio Eksperymentalne Polskiego Radia, Warszawa

WFD – Wytwórnia Filmów Dokumentalnych

WFO – Wytwórnia Filmów Oświatowych, Łódź

WsiP – Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne

(C) Bolesław Błaszczyk 2009

