

Kwartety smyczkowe Bogusława Schaeffera

– polemika z tradycją gatunkową

Na tle XX-wiecznej polskiej, a nawet europejskiej historii gatunku twórczość kwartetowa Bogusława Scheffera stanowi zjawisko szczególne, imponujące nie tylko oryginalnością i nowatorstwem, ale także skalą. Na przestrzeni ponad półwiecza powstało bowiem 17 kwartetów smyczkowych¹, ponadto na kwartet smyczkowy przeznaczona jest *Muzyka (Musik für Streichquartett)* 1954; *Koncert (Concerto für Streichquartett)* 1959; *6 etiud (Sechs Etüden für Streichquartett)* 1999 oraz *12 krótkich utworów (Zwölf kurze Stücke für Streichquartett)* 2000².

„Jakieś osiem lat temu [pisał Bogusław Schaeffer w 2006 roku] wyjechałem na południe pomyśleć trochę o muzyce i komponowaniu i doszedłem do wniosku, że najbardziej zaniedbany jest kwartet smyczkowy. Możliwości muzyki są dziś o wiele większe niż spodziewaliśmy się przed pół wiekiem, kwartet nie jest wygodny do pisania, bo jest tylko kwartetem, nie orkiestrą, czy jakąś podobną okazją chóralno-orkiestralną, w której można oszukiwać (siebie również). Kwartet wymaga przemyślenia, a jeśli ma być nowy – to musi być wzbogacony przez elementy spoza rutynowych koncepcji, a to wymaga o ileż większej koncentracji”³.

W podobnym tonie utrzymana jest inna wypowiedź kompozytora:

„Pisanie kwartetów smyczkowych wymaga nie tylko znajomości (...) możliwości instrumentów smyczkowych, ale – moim zdaniem – specyficznego fanatyzmu. Kwartet umożliwia najprzeróżniejsze brzmienia, ale w literaturze tego fenomenu brak jest rozwiązań ciekawych i dalej idących. Kwartet

¹ *I Streichquartett* (1957); *II. Streichquartett* (1964); *III. Streichquartett* (1971); *IV. Streichquartett* „19 kurze Stücke“ (1973); *V. Streichquartet* (1986); *VI. Streichquartett* (1993); *VII. Streichquartett* (1997); *VIII. Streichquartett* (1998); *X Streichquartett mit elektroakustischen Medien* (1999); *XI. Streichquartett* (2000); *XII. Streichquartett* (2001); *XIII. Streichquartett* (2003); *XIV. Streichquartett* (2005); *XV. Streichquartett* (2006); *XVI. Streichquartett* (2006); *XVII. Streichquartett* (2009). Ostatni - XVII miał swą światową premierę 19 lipca 2009 roku w Museum of Modern Art w Nowym Jorku.

² W ciągu kolejnych dwóch lat, jakie upłynęły od czasu wygłoszenia przez autorkę niniejszego referatu kompozytor stworzył kolejne 3 kwartety (XVIII, XIX i XX).

³ B. Schaeffer - list do autorki z 10 maja 2006.

oprócz wszystkich zalet – a ma ich wiele – dyscyplina wykonawcza, arcyciekawe brzmienia (...) dysponuje wielkim obszarem rozwiązań i pomysłów nie tkniętych przez nikogo⁴.

Kwartet smyczkowy jest zatem przez Bogusława Schaeffera postrzegany jako gatunek atrakcyjny, choć nieco zacofany, co dla kompozytora głęboko przekonanego, że „w twórczości liczą się wyłącznie dzieła oryginalne”⁵ i że to właśnie nowatorstwo stanowi najważniejsze kryterium sztuki, było impulsem do podjęcia radykalnych eksperymentów we wszystkich zakresach dzieła muzycznego. Refleksja nad twórczością kwartetową Bogusława Schaeffera powinna się zatem koncentrować wokół dwu zagadnień: analizy tych dzieł uwzględniającej ich oryginalność, a także stosunku kompozytora do gatunkowej tradycji. Należałoby również zastanowić się, czy akcentowany tak wyraźnie przez kompozytora postulat oryginalności, kreatywności i nowatorstwa nie wyklucza idei gatunkowości, która zakłada powtarzalność pewnego wzorca? Czy mamy tu zatem do czynienia jedynie z pewnego rodzaju „grą” lub polemiką z kategorią gatunkową występującą w swej kanonicznej postaci i czy nie prowadzi ona do negacji gatunkowej tradycji, do powstania kontrgatunków, jak miało to miejsce choćby w przypadku „antyopery”?

Doceniając medium kwartetu smyczkowego – zespołu, który wprowadzie „nie nadaje się do powierzchownych eksperymentów”⁶, lecz dysponuje niezwykle wręcz możliwościami fakturalnymi, bogatą skalą odcieni brzmieniowych, a także ogromnym potencjałem ekspresyjnym, kompozytor stawiał zarówno przed sobą, jak i wykonawcami czy słuchaczami swych kwartetów smyczkowych szczególne zadania. Jego kompozycje przeznaczone na cztery instrumenty smyczkowe są nie tylko poligonem doświadczeń z mikrotonowością, świadectwem niezwyklej pomysłowości rytmicznej, artykulacyjnej i fakturalnej, lecz również efektem poszukiwań nowych

⁴ B. Schaeffer - list do autorki z 10 maja 2006.

⁵ J. Zając, *Muzyka, teatr i filozofia Bogusław Schaeffera*, Salzburg 1992, s. 21.

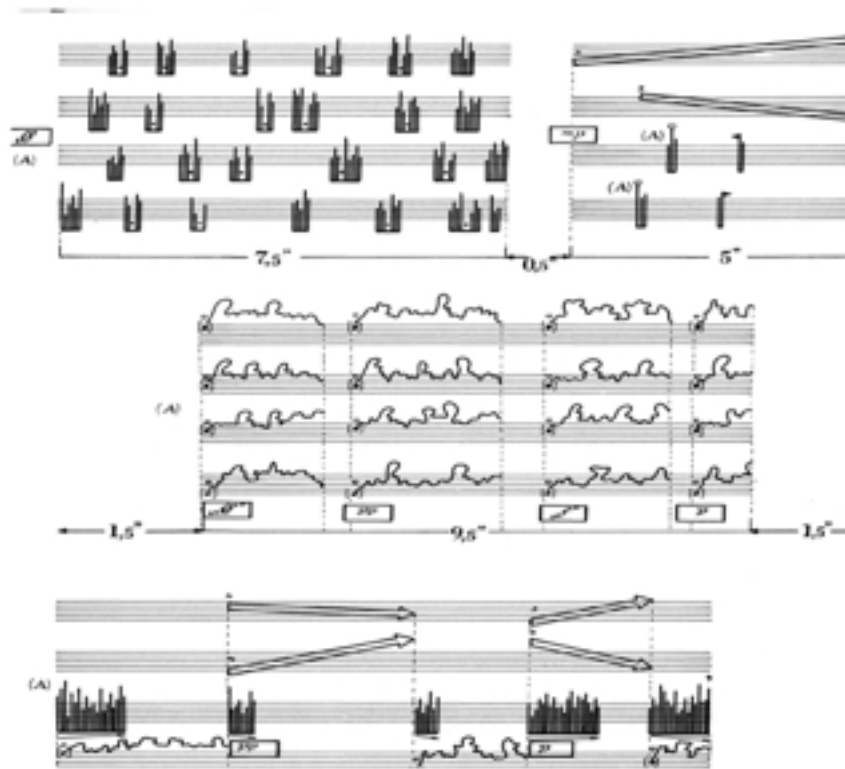
⁶ L. Stawowy, *Bogusław Schaeffer. Leben, Werk, Bedeutung*, Innsbruck 1991, s. 156.

rozwiązań wyrazowych. Nowatorstwo przejawia się w kwartetach smyczkowych Bogusława Schaeffera poprzez dyspozycję materiału dźwiękowego (mikrotonowość i wprowadzenie scordatury, jako sposobu na tworzenie nowych jakości brzmieniowych); koordynację partii instrumentalnych (zastosowanie poliagogiki prowadzącej do mobilności formy), pomysłowość fakturalną, a także na planie formy, będącej wypadkową wszystkich (poddanych wspomnianym eksperymentom) elementów dzieła.

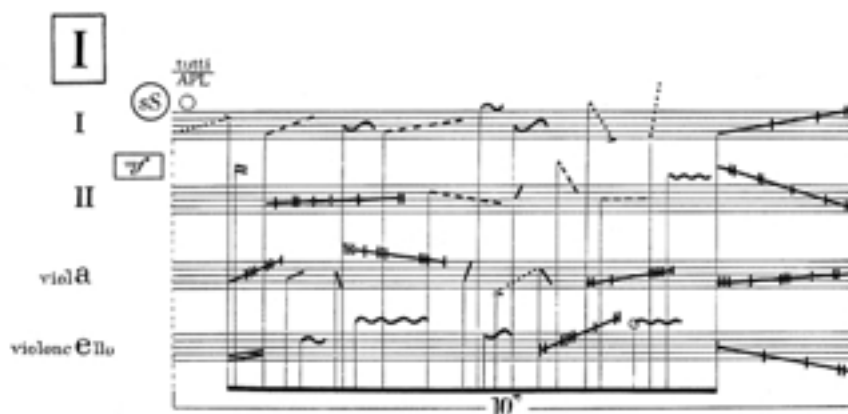
„Przedmiotem szczególnych zainteresowań Schaeffera są idee nowych faktur. Często z wynajdywanych współcześnie środków instrumentalnych kompozytor tworzy oryginalne faktury, a po ukształtowaniu z nich kunsztownych struktur bada ich właściwości estetyczne i wyrazowe” pisała w 1986 roku Barbara Buczek⁷ i stwierdzenie to nawet po ponad dwudziestu latach nie utraciło nic ze swej aktualności. Istotnie, muzykę Bogusława Schaeffera cechuje niezwykle wręcz zróżnicowanie fakturalne szczególnie wyraźnie widoczne na tle współczesnej kompozytorowi twórczości kwartetowej. Odrębność tę potęguje jeszcze fakt, że eksperymenty fakturalne podejmowane przez Bogusława Schaeffera we wczesnych kwartetach smyczkowych mają wyraźnie graficzną proveniencję i są notowane w sposób aproksymatywny, z uwzględnieniem pewnego zakresu niedookreślenia, pozwalającego na ujawnienie się kreatywności wykonawców. Źródłem inspiracji dla pomysłów fakturalnych, najczęściej bardzo sugestywnych i jednorodnych w swym charakterze, są często elementarne jakości graficzne:

⁷ B. Buczek, *Twórczość Bogusława Schaeffera – tendencje, idee, realizacje*, (w:) *Przemiany techniki dźwiękowej, stylu i estetyki w polskiej muzyce lat 70.*, red. Leszek Polony, Kraków 1986, s. 120.

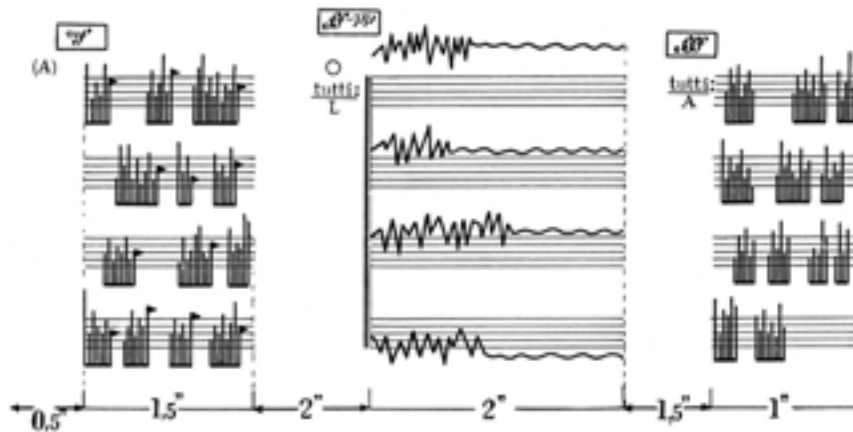
Przykład 1. B. Schaeffer // Kwartet smyczkowy s. 28 © by Ahn & Simrock



Przykład 2. B. Schaeffer, // Kwartet smyczkowy, s.4. © by Ahn & Simrock



Przykład 3. B. Schaeffer, *II Kwartet smyczkowy*, s. 44 © by Ahn & Simrock



Na charakter rozwiązań fakturalnych stosowanych przez Bogusława Schaeffera we wczesnej twórczości kwartetowej miało także wpływ wykorzystanie techniki dodekafonicznej. W pochodzącej z roku 1954 *Muzyce na kwartet smyczkowy* kompozytor po raz pierwszy zastosował technikę, którą określił jako „naddodekafonię” polegającą na operowaniu serią 24 wysokości dźwiękowych (mikrointerwalika) i 23 różnych interwałów (seria wszechinterwałowa z uwzględnieniem ćwierćtonów)⁸. Wprawdzie serie wszechinterwałowe nie są obecne w całym utworze, lecz jedynie w dłuższych epizodach⁹, to jednak ich zastosowanie ma istotne konsekwencje brzmieniowe i fakturalne.

⁸ I. Lindstedt, *Dodekafonia i serializm w twórczości kompozytorów polskich XX wieku*, Lublin 2001, s. 93.

⁹ B. Schaeffer - list do autorki z 2005 r.

Radykalizm podejmowanych przez Bogusława Schaeffera eksperymentów mikrotonalnych wynika z operowania interwałami mniejszymi od najczęściej przez kompozytorów stosowanych – $\frac{1}{4}$, czy $\frac{1}{3}$ tonu¹⁰, a także odmiennej funkcji pełnionej przez mikrotonowość w tych kompozycjach. Interwały mniejsze od półtonu wykorzystywane były zazwyczaj do zagęszczania pasma brzmieniowego, czy wzbogacania linii melodycznej dźwiękami przejściowymi, zaś w twórczości Bogusława Schaeffera są współbrzmieniami w pełni autonomicznymi i stanowiącymi naturalną konsekwencję operowania skalą dwudziestoczerodźwiękową. Mikrotonowość jest stosowana przez kompozytora „polifonicznie i polirytmicznie, a przede wszystkim równoważnie do zwykłej chromatyki”¹¹, a szczególnie atrakcyjne pod tym względem są: *Muzyka na kwartet smyczkowy* (1954), w której występuje $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{5}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{7}$ tonu; *Kwartet smyczkowy nr 1* (1957) – $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$ tonu oraz *Concerto na kwartet smyczkowy* (1959) – $\frac{1}{3}$, $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{6}$, $\frac{1}{8}$ tonu.

Przykład 4. B. Schaeffer, *Concerto für Streichquartett s. 5* © by Collsch Edition Salzburg

artet
artet
t na
i II
owy;
styna
artet
artet

Już w *I Kwartecie smyczkowym* z 1957 roku kompozytor rozpoczął eksperymenty zmierzające do rozluźnienia związków pomiędzy poszczególnymi partiami instrumentalnymi poprzez wprowadzenie w II i IV części utworu odcinków, w których obecna była poliagogika. Wprawdzie występowały wówczas dość radykalne różnice pomiędzy tempami poszczególnych partii instrumentalnych, a ich zmiany następowały często, to jednak były to zaledwie dwa krótkie odcinki (cz. II s. 7 i cz. IV s. 15-16), zaś w pozostałych fragmentach utworu zachowane było wspólne tempo i koordynacja czterech głosów.

Przykład 5. B. Schaeffer *I Kwartet smyczkowy*, s. 16 © by Collsch Edition Salzburg

Idea ta została rozwinięta w dwa lata późniejszym *Concerto für Streichquartett* (1959), powróci do niej kompozytor jeszcze po ponad 4 dekadach w *XII Kwartecie smyczkowym* (2001). Pomysł, stanowiący zaledwie epizod w *I Kwartecie smyczkowym* stał się we wspomnianych utworach ideą nadrzędną, o istotnych konsekwencjach fakturalnych i formalnych. Operowanie na przestrzeni całego dzieła poliagogiką i częste zmiany temp we wszystkich partiach instrumentalnych prowadziło do zniesienia wspólnego pulsu, niezależności poszczególnych planów i w efekcie do mobilności formy.

Przykład. 6 Poliagogika w *Concerto für Streichquartett*

Numer odcinka	1	2	3	4	5	6	7	8	9		10	
V I			58	47	74	48	48	48	60	66		50
V II	48	48	60	58	66	54	64	62	74	61	66	66
Vla			62	52	72	60	46	60	77	37		70
VC			66	60	60	64	60	42	68	40		76

Numer odcinka	11		12	13	14	15	16	17	18	19
V I		64	54	66	60				48	29
V II	66	76	66	62	56	52	52	60	63	47
Vla		70	60	48	50				53	60
VC		72	64	68	46				60	70

Numer odcinka	20	21	22	23	24	25	26	27		28		29
V I	70			36	64	60	54		50		63	56
V II	60	63	63	42	68	48	62	19	60	27	60	63
Vla	63			45	56	63	65		68		48	67
VC	57			48	60	66	68		63		66	60

„Z czego jestem najbardziej zadowolony? Z języka dźwiękowego, który sam stworzyłem, z instrumentacji, zmiennej i giętkiej, i z umiejętności wydobywania ekspresji nowej, a mimo to intensywnej” mówił kompozytor w rozmowie z Joanną Zając w roku 1992¹². I dalej: „Byłem i jestem fanatykiem wykorzystywania możliwości muzyki, która – szczególnie w naszym półwieczu – jest w stanie oddać wszystkie niuansy ekspresyjne i emocjonalne”¹³. Słowa te wydają się być dość zaskakujące w ustach kompozytora, który pomimo niezwyklej wręcz różnorodności w podejmowaniu artystycznych wyzwań pozostał wierny postawie modernistycznej z jej „kultem scjentyzmu, nowatorstwa, eksperymentu jako podstawowej wartości”¹⁴ oraz „unikaniem asocjacji z europejską tradycją muzyczną kojarzoną m.in. z eufonicznym brzmieniem”¹⁵.

Kwartety smyczkowe Bogusława Schaeffera z ostatniego ćwierćwiecza XX wieku i początku XXI zachowują stylistyczną i estetyczną odrębność wynikającą z dystansu tego twórcy wobec tendencji obecnych w ówczesnej praktyce kompozytorskiej - idei „dialogowania z tradycją” czy operowania materiałową heterogenicznością prowadzącą do polistylistyki. Bogusław Schaeffer nie był wprawdzie również zainteresowany „rehabilitacją brzmień eufonicznych i ekspresywnej melodyki”¹⁶, ale posłużył się w powstających wówczas kompozycjach zróżnicowanymi kategoriami wyrazowymi, wykorzystując w swym *VIII Kwartecie smyczkowym* nie tylko bogaty, ale też niezwykle oryginalny katalog określeń: *demoniaco, accarezzando, commodo, esatto, tranquillo, adirato, con furia, angelico,*

¹² J. Zając, op. cit., s. 51.

¹³ Ibidem, s. 57.

¹⁴ A. Jarzębska, *Modernizm i postmodernizm w refleksji o muzyce*, (w:) *Idee modernizmu i postmodernizmu w poetyce kompozytorskiej i refleksji o muzyce*, red. A. Jarzębska i J. Paja Stach, Kraków 2007, s. 15.

¹⁵ A. Jarzębska, op. cit., s. 15.

¹⁶ A. Jarzębska, op. cit., s. 15.

soave, nobilmente, servolando, duro, spigliato, ancora servolando, spontaneo, con nobiltà, patetico, ardente, infernale, quieto, delicatamente, gaio, serio, con vigore, gracile, virtuoso, fugace, vaneggiando, urlando, triste, pacato.

Posłużenie się przez kompozytora tak rozległą skalą środków wyrazowych prowadzi do kalejdoskopowości formy zbudowanej z ponad trzydziestu obrazów o skali od *angelico* po *infernale*, a realizacji tak kunsztownie nakreślonego planu ekspresyjnego podporządkowane zostały wszystkie elementy dzieła muzycznego (z dominującą rolą faktury). Katalog ten jest bogatszy aniżeli we wcześniejszym o pięć lat *VI Kwartecie smyczkowym*, w którym występuje zaledwie 13 ogniów: *veemente, calmo, enigmatico, flebile, brillante, misterioso, magico, dolce, ruvido, armonioso, delicato, tranquillissimo, tenero*, czy pochodzącym z 1997 r. *VII Kwartecie smyczkowym*, w którym w ramach budowy sześcioczęściowej kompozytor stosuje wewnętrzne podziały na odcinki zróżnicowane pod względem wyrazowym:

CZEŚĆ I – *calm, grim, serious, freely, heavy, floating, expressive, magic;*

CZEŚĆ II – *mystic, pure, with rage, praying, joking, puzzling;*

CZEŚĆ III – *lucid, extravagant, shaded, rough, dreaming, enraged, charming;*

CZEŚĆ IV – *sinister, alarmed, careful, distressed, with agility, with softness;*

CZEŚĆ V – *demonic, graceful, gaily, idyllic, impatient, pleasant;*

CZEŚĆ VI – *unbridled, grotesque, with verve, torn, incisive, marked, softening.*

Na przestrzeni tylko 3 kompozycji – *Kwartetów VI, VII i VIII* (lata 1993-98) kompozytor wykorzystał łącznie ponad osiemdziesiąt włoskich i angielskich terminów określających charakter wykonywanej muzyki:

accarezzando (VIII), adirato (VIII), alarmed (VII), ancora servolando (VIII), angelico (VIII), ardente (VIII), armonioso (VI), brillante (VI), calm (VII), calmo (VI), careful (VII), charming (VII), commodo

(VIII), con furia (VIII), con nobiltà (VIII), con vigore (VIII), delicatamente (VIII), delicato (VI), demoniaco (VIII), demonic (VII), distressed (VII), dolce (VI), dreaming (VII), duro (VIII), enigmatico (VI), enraged (VII), esatto (VIII), expressive (VII), extravagant (VII), flebile (VI), floating (VII), freely (VII), fugace (VIII), gaily (VII), gaio (VIII), graceful (VII), gracile (VIII), grim (VII), grotesque (VII), heavy (VII), idyllic (VII), impatient (VII), incisive (VII), infernale (VIII), joking (VII), lucid (VII), magic (VII), magico (VI), marked (VII), misterioso (VI), mystic (VII), nobilmente (VIII), pacato (VIII), patetico (VIII), pleasant (VII); praying (VII), pure (VII), puzzling (VII), quieto (VIII), rough (VII), ruvido (VI), serio (VIII), serious (VII), servolando (VIII), shaded (VII), sinister (VII), soave (VIII), softening (VII), spigliato (VIII), spontaneo (VIII), tenero (VI), torn (VII), tranquillissimo (VI), tranquillo (VIII), triste (VIII), unbridled (VII), urlando (VIII), vaneggiando (VIII), veemente (VI), virtuoso (VIII), with agility (VII), with rage (VII), with softness (VII), with verve (VII).

Skala omawianego zjawiska jest o tyle zaskakująca, że zarówno we wcześniejszych, jak i późniejszych kwartetach smyczkowych określenia odnoszące się do ekspresji są przez Bogusława Schaeffera stosowane bardzo rzadko lub nie pojawiają się w ogóle. Liczba i charakter określeń wyrazowych zastosowanych w tworzonych w latach 90. kwartetach smyczkowych, a także sama koncepcja formy, będącej ciągiem quasi-teatralnych obrazów wskazywać może również na łączność ze sceniczną twórczością kompozytora¹⁷. Należy także podkreślić, że dla osiągnięcia tak dużego zróżnicowania wyrazowego Bogusław Schaeffer operował głównie pomysłami fakturalnymi, posługując się w tym zakresie bogatą paletą oryginalnych rozwiązań. Dla ich przekazania kompozytor wprowadzał aproksymatywne formy zapisu z uwzględnieniem w notacji elementów graficznych, pozwalających na ujawnienie się kreatywności wykonawców i ich twórczy wkład w realizację zaproponowanych kategorii ekspresyjnych.

¹⁷ W *Scenariuszu dla nie istniejącego lecz możliwego aktora instrumentalnego* dla zróżnicowania charakteru przekazywanego przez aktorów tekstu Bogusław Schaeffer posłużył się następującymi określeniami: „oficjalnie; poważnie (wykład); rzeczowo; konfidencjonalnie; spokojnie; swobodnie – relaksowo; prywatnie; poważnie – w przygnębiającym smutku niemal; drwiącym głosem; strasznie cedzić; mówić «do siebie»; przechodzić stopniowo z młodzieńczego głosu do głosu starca – i z powrotem; w tonie (jak dawniej) do służby; szept konspiracyjny; wrzeszczy – w trakcie uspokaja się idealnie i znów wrzeszczy; zahamowania w mówieniu; ton niemal pogardliwy; mówić nieumiejętnie; nieumiejętność tę stopniować; fałszywa akcentacja; słowa urywać – czekać aż się ktoś zlituje i skończy; śmiech stale potęgowany aż do nieprzyzwoitości”. Cyt. za: E. Synowiec, *Teatr instrumentalny Bogusława Schaeffera*, Gdańsk 1983, s. 14.

Przykład. 6 c.d.

Numer odcinka	30	31	32	33	34	35	36	37			38	
V I	60	64	42	53	38	50		48		60	48	50
V II	53	58	46	66	53	68		60	30	52	38	56
Vla	48	60	38	63	42	64	38	68			60	63
VC	64	55	43	60	50	60		63		43	50	60

Numer odcinka	39	40	41	42			43	44		45	46	47
V I	52	56	52		46		48	52		55		
V II	48	60	60	46	60	56	62	63	100	65	100	60
Vla	64	66	66		48		62	58		60		60
VC	60	62	63		52		66	60		62		60

Przykład 7. B. Schaeffer VIII Kwartet smyczkowy © by Collsch Edition Salzburg

Przykład 8. B. Schaeffer VII Kwartet smyczkowy, s. 6 © by Collsch Edition Salzburg

The musical score for 'magic' is presented in two systems. The first system, starting at measure 40, features four staves (1, 2, a, e) with a tempo marking of quarter note = 40. The first staff has a 'magic' instruction and a dynamic marking of *p*. The second system, starting at measure 248, includes a dynamic marking of *pp* and a performance instruction '5 8' with a corresponding bracketed section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Przykład 9. B. Schaeffer VII Kwartet smyczkowy, s. 18 © by Collsch Edition Salzburg

The musical score for 'charming' is presented in two systems. The first system, starting at measure 46, features four staves (1, 2, a, e) with a tempo marking of quarter note = 46. The first staff has a 'charming' instruction and a circled 'CS' marking. The second system, starting at measure 62, includes a dynamic marking of *mf* and a performance instruction 'pp' with a corresponding bracketed section. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Obok oryginalności i nowatorstwa istotną cechą twórczości kwartetowej Bogusława Schaeffera jest jej złożoność. Andrzej Chłopecki diagnozując w dyskusji zamykającej sesję „Muzyka polska 1945–1995” twórczość kompozytorską ostatnich dekad wspominał o „jednoczesnym rozwoju dwu przeciwstawnych nurtów. Jeden zaczął iść w kierunku uproszczenia, odwrotu, a drugi w kierunku dalszego komplikowania”, wskazując jako głównego przedstawiciela nurtu „new complicity” („nowej złożoności”) Briana Ferneyhougha, zaś w polskiej twórczości kompozytorskiej antycypację tego zjawiska upatrując w *Anekumenie* Barbary Buczek. Nie ulega jednak wątpliwości, że głównym admiratorem „złożoności” muzyki jest przede wszystkim Bogusław Schaeffer, dla którego:

„Utwór złożony jest przede wszystkim bardziej żywotny, nie starzeje się tak szybko. (...) Jeśli ktoś w moich utworach odkrywa ów ciekawy fenomen, że one się nie starzeją, to głównie dzięki złożoności, z jaką je komponowałem. Nie ma prostego sposobu na muzykę, prostota może się szybko objawić jako prostactwo; w życiu nie, ale w sztuce – z pewnością”¹⁸.

”Istotnie w moich utworach nie ograniczam się do jakiegoś jednego problemu i jednego rozwiązania, w najbardziej udanych kompozycjach i problemach, i rozwiązań jest więcej niżby to – z pozoru – było potrzebne. (...) Ze złożonością przenoszę się wciąż na inne tereny muzyki, stąd można czasem odnieść wrażenie, że w końcu nie jest to muzyka zbyt trudna, zbyt hermetyczna, zbyt kunsztowna, może dlatego, że złożoność nie jest celem moich utworów, lecz tylko środkiem, który uwalnia je od banału, od zawsze niebezpiecznej powierzchowności”¹⁹.

Konsekwencją złożoności może być jednak tworzenie muzyki o – jak wspomniano podczas przywołanej już dyskusji – „uroku niemożliwości”, zaś nadmierne wymagania stawiane wykonawcom i słuchaczom prowadzą do elitarności i w efekcie negatywnie wpływając na recepcję tej muzyki.

Grzegorz Gazda w swych rozważaniach dotyczących stosunku awangardy do tradycji gatunkowej pisze, że: „rządzi gatunkiem ciągły, dialektyczny proces progresji i regresji,

¹⁸ J.Zajac, op. cit., s. 44.

¹⁹ Ibidem, s. 45.

destrukcji dynamizmu i statyki. Jest także kod genologiczny grą dwu przeciwstawnych wektorów decydujących o nieustannym przemieszczaniu się elementów wewnątrz gatunku: twórca z jednej strony ulega naciskom istniejącej konwencji, z drugiej – dąży do indywidualizacji swojej twórczości, zgodnie z narzuconymi sobie intencjami ideowymi²⁰.

W latach 60., w momencie największego nasilenia tendencji awangardowych amplituda modyfikacji struktury gatunkowej²¹ stała się tak duża, że prowokowała do rozważań, czy uchwytna jest jeszcze w tych dziełach łączność z tradycją gatunku, czy nie mamy tu do czynienia z „kreacją gatunków sytuujących się w opozycji do swoich modelowych źródeł” i czy analogicznie do sytuacji w literaturze możemy mówić o impulsie danym przez awangardę „do powstania kontrgatunków, których związek z tradycją daje się określić tylko przez negację?”²²

Jednak w twórczości Bogusława Schaeffera – kompozytora nazwanego przez Zbigniewa Skowrona „wszechstronnym i niezłomnym koryfeuszem polskiej awangardy”, nie dostrzegamy tendencji destrukcyjnych wobec kwartetu smyczkowego jako gatunku. Pomimo dużej różnorodności i pomysłowości rozwiązań formalnych punktem wyjścia staje się dla tego twórcy cykliczność formy z zachowaniem zasady kontrastu pomiędzy częściami, zaś dodatkowe wewnętrzne podziały potęgują tylko efekt kalejdoskopowej zmienności formy. Pomimo swojego radykalizmu i postawy eksperymentatora Bogusław Schaeffer działa przez cały czas w granicach zakreślonych przez gatunkową konwencję. Konsekwentnie odróżnia utwory pisane „na kwartet smyczkowy” (*Muzyka; Koncert; 6 etiud; 12 Krótkich utworów*) od *Kwartetów smyczkowych*, których napisał 17, co jeszcze bardziej utwierdza nas w

²⁰ G. Gazda Grzegorz, *Awangarda wobec tradycji gatunkowych*. Acta Universitatis Lodziensis. Folia scientiarum artium et librorum 3, 1982, s. 20.

²¹ Problem żywotności gatunków literackich był szerzej omawiany przez Stefanię Skwarczyńską we *Wstępie do nauki o literaturze*, t. III, Warszawa 1965, s. 296-298.

²² Gazda Grzegorz, *Awangarda wobec tradycji gatunkowych*, 1982, s. 34.

przekonaniu, że „kwartet smyczkowy”, to dla tego twórcy coś więcej, aniżeli wykonawcze medium i w archetypie gatunkowym dostrzega duży i nie wykorzystany do tej pory potencjał.

Streszczenie:

Ewa Kowalska-Zajac

Kwartety smyczkowe Bogusława Schaeffera

– polemika z tradycją gatunkową

Na przestrzeni ponad półwiecza (1957-2009) Bogusław Schaeffer skomponował 17 kwartetów smyczkowych oraz kilka innych utworów przeznaczonych na ten zespół (*Musik für Streichquartett* 1954; *Concerto für Streichquartett* 1959; *Sechs Etüden für Streichquartett* 1999 oraz *Zwölf kurze Stücke für Streichquartett* 2000). Zarówno liczba tych dzieł, jak i ich oryginalność i nowatorstwo powodują, że jest to zjawisko szczególne na tle polskiej, a także europejskiej twórczości kwartetowej.

Kompozycje Bogusława Schaeffera przeznaczone na kwartet smyczkowy są nie tylko obszarem doświadczeń z mikrotonowością, świadectwem niezwyklej pomysłowości rytmicznej, artykulacyjnej i fakturalnej, lecz również efektem poszukiwań nowych rozwiązań wyrazowych. Nowatorstwo przejawia się w kwartetach smyczkowych Bogusława Sachaeffera poprzez dyspozycję materiału dźwiękowego (mikrotonowość i wprowadzenie scordatury, jako sposobu na tworzenie nowych rozwiązań brzmieniowych); koordynację partii instrumentalnych (zastosowanie poliiagogiki prowadzącej do mobilności formy), pomysłowość

fakturalną, a także na planie formy, będącej wypadkową wszystkich (poddanych wspomnianym eksperymentom) elementów dzieła.

Przedmiotem analizy w niniejszym tekście są nie tylko nowatorskie rozwiązania warsztatowe zastosowane przez Bogusława Schaeffera w kompozycjach przeznaczonych na kwartet smyczkowy, ale także stosunek kompozytora do gatunkowej tradycji. Autorka artykułu omawia w nim również relacje pomiędzy akcentowanym wyraźnie przez kompozytora postulatami oryginalności, pomysłowości i kreatywności a ideą gatunkowości, która zakłada powtarzalność pewnego wzorca.