

BARBARA BUCZEK

WIELOŚĆ I JEDNOŚĆ W MUZYCE SAKRALNEJ BOGUSŁAWA SCHAEFFERA

Chwalcie Pana wszystkie narody,
wysławiajcie Go wszystkie ludy.
Psalm 117, 1

Refleksja nad genezą dzieł religijnych prowadzi do wniosku, że przyczyny ich powstawania są zasadniczo dwojakiego rodzaju. Do jednego z nich należą czynniki wobec twórcy zewnętrzne: zainteresowania i najszerzej rozumiany mecenat potencjalnych odbiorców (może to być hierarchia kościelna, grupa wyznaniowa, przeciętna publiczność koncertowa etc.): do drugiego - najgłębsze i najbardziej osobiste stany psychiczne i doznania człowieka, które w przypadku artysty przejawiają się w formie dzieła sztuki. Oba rodzaje przyczyn nie muszą się wykluczać, jeśli jednak współwystępują, to na ogół jeden z nich wyraźnie dominuje.

Kompozycje religijne B. Schaeffera nie były tworzone na zamówienie, jak również żadna z nich nie została napisana z zamiarem spełnienia prawdopodobnych oczekiwań przyszłych odbiorców. Wyjątek stanowi tu muzyka do filmu *Pielgrzym*, ale jest to odrębne zagadnienie i zostanie omówione osobno.

Wśród utworów napisanych przez Schaeffera do połowy 1986 roku znajduje się sześć kompozycji o jednoznacznie religijnym charakterze: *aDieu* na puzon solo, *Missa elettronica* na chór chłopięcy i taśmę elektroniczną, *Miserere* na sopran, chór, orkiestrę i taśmę, *Te Deum* na głosy solowe, zespół wokalny i orkiestrę, *Stabat Mater* na sopran, alt, chór (dyszkanty, alty), instrumenty smyczkowe i organy, a także *Missa sinfonica* na orkiestrę (oraz sopran, skrzypce i saksofon sopranowy solo). Dwie z nich - *Miserere* i *Mszę elektroniczną* umieścił kompozytor w 1983 roku na liście swoich najważniejszych utworów. Dla orientacji można dodać, że w spisie tym znajduje się jeszcze 21 dzieł wybranych spośród istniejących już wówczas niemal 250 kompozycji Schaeffera. Muzyka religijna stanowi więc osobny dział jego twórczości, samemu kompozytorowi wyraźnie bliski, a jednocześnie - wyjąwszy *Mszę elektroniczną* - niemal nieznaną, niedostrzeganą. Utwory z tego działu powstawały jako wynik autonomicznego rozwoju twórczości Schaeffera, a genetycznie związane są bezpośrednio z jego światopoglądem oraz z tradycjami, w jakich wzrastał od najwcześniejszego dzieciństwa. Tu też należy szukać przyczyn, dla których kompozytor pisał te utwory przede wszystkim dla siebie i nie zajmował się na ogół ich udostępnianiem.

Pierwszym z grupy utworów religijnych Schaeffera o jednoznacznie religijnym ujęciu i przeznaczeniu, wyrażonym już w tytule, jest *aDieu* na puzon solo. Kompozycja ta powstała w 1973 roku, a więc jeszcze przed wyborem pierwszego w historii Papieża Polaka.

Konkluwe z 1978 roku było najwspanialszym wydarzeniem stymulującym ożywienie religijności oraz sakralnej twórczości artystycznej w Polsce. Jest to jednak układ odniesienia, wobec którego fakt rozpoczęcia przez Schaeffera o parę lat wcześniej serii dzieł sakralnych trzeba uznać za jeszcze jedno potwierdzenie ich autentyczności, ich powstawania w wyniku indywidualnej inspiracji, niezależnej od okoliczności zewnętrznych.

Czas trwania *aDieu* zbliża się do 30 minut, co wyróżnia ten utwór wśród tradycyjnych i współczesnych kompozycji solowych, na ogół znacznie krótszych. Założona została również możliwość innych ujęć formalnych - w odniesieniu do nich ramy czasowe utworu wynoszą odpowiednio 7'30'' - 15''. (W tej drugiej postaci kompozycja jest obecnie przygotowywana w Stanach Zjednoczonych do wydania.) Zakwestionowane tu zostało potoczne rozumienie czasu, gdyż mimo tak dużych różnic - postać pierwsza trwa czterokrotnie dłużej od najkrótszej - utwór w żadnej z tych form nie traci nic ze swojej tożsamości.

W momencie rozpoczęcia pracy nad *aDieu* był już Schaeffer autorem licznych utworów solowych: wiele z nich słyszał w wykonaniu wybitnych instrumentalistów specjalizujących się w interpretacji skomplikowanych i nowatorskich kompozycji współczesnych. Dopiero w oparciu o te doświadczenia zdecydował się napisać - aludując do roli instrumentów dętych blaszanych w *Starym Testamencie* - utwór sakralny na puzon suwakowy solo.

Podstawowe tworzywo stanowią w *aDieu* motywy zaczerpnięte z chorału gregoriańskiego, stąd preferowane są długie wartości rytmiczne. Symbolizują one trwanie i jednocześnie, w myśl zasady dopełniających się przeciwieństw, stają się przedmiotem różnych zmiennych akcji interpretacyjnych. W ten tok narracji muzycznej wplecione są dla kontrastu dźwięki o bardzo krótkim czasie trwania: przednutki oraz analogiczne do nich swego rodzaju "międzynutki" i "ponutki", a także ekspresyjne, urywane akcenty.

W *aDieu* eksponuje kompozytor w sposób artystyczny specyfikę instrumentu. Wśród różnorodnych kunsztownych rozwiązań mikrointerwałowych na uwagę zasługuje zwłaszcza kwalifikowana seria wielointerwałowa zbudowana w oparciu o skalę ćwierćtonową. Jest to także następstwo 24 różnych stopni tej skali, w którym żaden z nich nie powtarza się przed wyczerpaniem wszystkich pozostałych, przy jednoczesnym zastosowaniu wszystkich 23 możliwych tu interwałów.

Fakturę utworu wzbogaca złożony system glissand, wykraczający poza tradycyjne rozwiązania w tym zakresie, a także poza umiejętności typowego puzonisty orkiestrowego. Innym środkiem wymagającym wirtuozerii są tryle wargowe wykorzystujące następstwa alikwotów - ich rozpiętość nie ogranicza się do najczęściej stosowanej sekundy wielkiej, lecz sięga aż po tercję wielką. Do szczególnie złożonych fragmentów należą te, w których ruchy ręką i rytmy dźwięków nie zawsze zgadzają się ze sobą. Stanowią one przykład wysoce kunsztownego sposobu wyrażania w utworze relacji: złożoność - wypadkowość.

Nowa, a przy tym interesujące brzmienie puzonu osiąga kompozytor dzięki zastosowaniu licznych i różnorodnych tłumików (niektóre z nich stanowią jeszcze zupełną rzadkość, nawet w skali światowej!). Tak osiągnięte bogactwo barw ulega dodatkowemu zwielokrotnieniu w wyniku użycia różnych ustników zalecanych przez Stuarta Dempstera.

Dużą grupę ciekawych, wręcz intrygujących brzmień stanowi rezultat wykonywania paru fragmentów po umieszczeniu w puzonie wody. W ten prosty sposób odwołuje się kompozytor do natury i jedno-

cześnie - co znacznie ważniejsze - do funkcji symbolu wody w religii.

Istotne znaczenie w muzyce mają zmiany dynamiczne jako jeden z najbardziej bezpośrednich i czytelnych wykładników stanów emocjonalnych człowieka. W *aDieu* uprzewilejowane są środki subtelne - niuanse dynamiczne.

Utwór w całości stawia przed potencjalnym odtwórcą trudne i złożone zadania. Wykonawca ma tu "uczynić sobie instrument poddany" w zakresach na ogół dopiero odkrywanych i badanych przez współczesnych instrumentalistów. Niezbędna dla realizacji *aDieu* nowa wirtuozeria nie jest jednak celem samym w sobie, nie ma służyć olśnieniu słuchaczy maestrią i techniką. W przypadku znakomitego wykonania odbiorca bez specjalnego przygotowania nie będzie prawdopodobnie umiał docenić mistrzostwa instrumentalisty. Kompozytor podporządkował tu rozwiązania wszystkich właściwych utworowi problemów warsztatowych ideom artystycznym, a te z kolei wyższym, bardziej ogólnym i nadrzędnym celom. Zadania, które postawił Schaeffer podczas pracy nad *aDieu* najpierw sobie, a następnie przyszłym wykonawcom utworu, odpowiadają z założenia naturalnym i w swojej istocie religijnym dążeniom człowieka do doskonałości, do ciągłego przekraczania osiągalnych w danym momencie granic.

Z kompozycją został pomysłowo zestawiony tytuł - dzięki zastosowanej pisowni wyraża on bezpośrednio intencje twórcy, pełniąc jednocześnie funkcję dedykacji. W związku z dwuletnim milczeniem kompozytora, które rozpoczęło się po ukończeniu *aDieu*, można tu wyrazić przypuszczenie, że tytułowe pożegnanie dotyczy twórczości muzycznej, a dedykacja obejmuje wszystkie wcześniej kreowane przez Schaeffera wartości muzyczne.

Kres niepokojącego, pozornie bezterminowemu milczeniu kompozytora (działającego w tym czasie intensywnie w innych dziedzinach sztuki) wyznacza ukończone w 1975 roku następne dzieło sakralne. Przypuszczalnie to właśnie radość z powrotu do twórczości muzycznej skłoniła Schaeffera do napisania w intencji dziękczynnej utworu religijnego. Nosi on tytuł *Missa elettronica* i jest skomponowany na chór chłopięcy i taśmę elektroniczną. Trwa około trzech kwadransów, czyli mieści się w granicach czasowych współczesnej liturgii mszalnej.

Kompozycji patronuje św. Cecylia z noszącego jej imię obrazu Rafaela; do partytury włączona została reprodukcja tego malowidła. Święta odrzuca kategorycznym gestem instrumenty, słucha natomiast w skupieniu aniołów śpiewających wśród obłoków. Zainspirowany dostojnym pięknem obrazu kompozytor zapragnął nawiązać do dawnych wzorów muzyki liturgicznej i napisać utwór religijny na chór chłopięcy a *cappella*. Świętej Cecylii oraz każdej z symetrycznie rozmieszczonych wokół Niej czterech postaci przypisał kolejno po jednej części utworu. Dostrzegł w nich odpowiedniki pięciu stałych części mszy (co jest zaznaczone przy reprodukcji umieszczonej w partyturze) i obrał dla powstającej kompozycji tę właśnie formę. W wierności wobec pierwowzoru zadbał nawet o analogię pomiędzy liczbą śpiewających aniołków a ilością głosów w chórze (jest ich tu sześć).

Rozwijając początkową koncepcję dołączył do chóru muzykę nagrałą na taśmę elektroniczną stereo. Przeciwstawienie śpiewających dzieci brzmieniom odtwarzanym z taśmy magnetofonowej, wielowiekowego wzorca sztuki liturgicznej stosunkowo surowej jeszcze i dalekiej od doskonałości muzyce elektronicznej, należy odczytać jako odwzorowanie konfliktu między ideałem niewinności (dzieci) a mrocznym chaosem naszej epoki.

Zasadnicza koncepcja formy jest przejrzysta i prosta - partie elektroniczne i chóralne występują tu na przemian. Każdą z pięciu stałych części mszy wykonuje chór. Są one poprzedzane - a jednocześnie rozdzielane - dłuższymi, samodzielными fragmentami muzyki elektronicznej, które funkcjonują tu jako swego rodzaju rozbudowane preludia, wprowadzające kolejne części właściwe. Służą temu takie środki jak brzmienie dzwonów na początku, dźwięki dzwonek po *Credo*, wyłaniający się spośród innych efektów śpiew chóru nagranych na taśmę, a zwłaszcza analogia - czasem dla podkreślenia różnicy właśnie kontrast - z typem ekspresji właściwym poprzedzanej części chóralnej. Zaledwie w kilku miejscach dochodzi do współbrzmienia muzyki wokalne z elektroniczną; przykładem może być *Sanctus* - wejście chóru nakłada się tu na ostinato (aluzja do baroku!) struktur dźwiękowych odtwarzanych z taśmy magnetofonowej. Rozwój formy kształtują przeciwstawne tendencje, właściwe w *Mszy* relacjom muzyki wokalne do elektronicznej. Materiał brzmieniowy nagrany na taśmę jest początkowo bardzo bogaty, a następnie ulega uproszczeniu i zredukowaniu aż do minimum, gdy tymczasem w częściach chóralnych stopień komplikacji wzrasta, a język dźwiękowy (zwłaszcza harmonia) rekapitułuje kolejne przemiany zachodzące w muzyce europejskiej w ciągu ostatnich dziewięciu stuleci. Dzięki takiemu przewartościowaniu proporcji konflikt między muzyką elektroniczną i wokalną oraz między symbolizowanymi przez nie sferami życia duchowego człowieka zostaje rozstrzygnięty. Kończąca całość sekwencja wokalna jest tryumfem słowa liturgicznego, a finałowy śpiew monumentalnie brzmiącego chóru i modlitwa: "dona nobis pacem" to optymistyczny wyraz nadziei i zaufania. Konstrukcja utworu nie jest więc pustym pomysłem formalnym, lecz jednoznacznym odpowiednikiem zasadniczego przesłania *Mszy elektronicznej*.

W częściach wokalnych o wszystkich rozstrzygnięciach kompozytorskich decyduje tekst liturgiczny. Schaeffer tworzył te części zgodnie z podstawowymi, często nawet najstarszymi zaleceniami dotyczącymi muzyki kościelnej. Już sam wybór chóru chłopięcego odpowiada sformułowanej w 578 roku zasadzie: "mulier taceat in ecclesia". Charakterystyczne jest również zachowanie łacińskiej wersji tekstu oraz maksymalna dbałość o jego czytelność. W tym celu wyeliminowane zostały powtórzenia oraz figuracje, a we wszystkich fragmentach chóralnych (łącznie z nagranych na taśmę) przeważa w sposób uderzający dawna, prosta kontrapunktyczna technika *nota contra notam*. Bezpośrednio z prozodii tekstu wywodzi się rytm - najważniejszy w tej kompozycji element muzyczny. Niektóre zwroty meliczne pozostają w prostym związku ze znaczeniem odpowiadających im słów - przykładem może być kierunek opadający przy wyrazie "descendit" czy - przeciwnie - wznoszący przy "ascendit". Motyw A-G-E, który odczytany jako słowo "age" znaczy "działaj", pojawia się tuż obok zwrotu dotyczącego kościoła apostołskiego. Zrozumiałości tekstu sprzyja także wolne tempo, które jednocześnie jest tu wynikiem powiązań z chorałem gregoriańskim. Rozwój meliki ma znaczenie symboliczne, zgodne z zasadniczą ideą utworu - punktem wyjścia jest dorycka diatonika, a zakończenie utworu opiera się na kunsztownych modelach chromatyczno-enharmonicznych; jednocześnie elementarne motywy stają się coraz bogatsze. Istota każdej z pięciu części *Mszy* znajduje swój odpowiednik w melodyce, np. w *Credo* dominuje ton recytacyjny i ujęcie sylabiczne, w *Agnus Dei* natomiast z chóru śpiewających dzieci wyłania się wykonywana przez chłopięcy dyskant solo melizmatyczna, przejmująco piękna melodia o niespotykanej oryginalności.

W odniesieniu do akordyki symbolika muzyczna dotyczy w tym

utworze interwałów (kompozytor wzorował się tu na działającym w jedenastym wieku H. Contractusie) oraz sum interwałowych. Dla każdej części *Mszy* zostały specjalnie wybrane inne quasi-funkcyjne połączenia harmoniczne oraz odpowiednie sumy interwałowe. Jakkolwiek harmonika kolejnych części odpowiada rozwojowi tego środka w muzyce europejskiej dziewięciu ubiegłych wieków, to jednak - co trzeba specjalnie podkreślić - nie dzieje się to zgodnie z zasadą stylizacji, lecz w oparciu o wypracowaną przez Schaeffera indywidualną techniką interwałową i jego własny system sum strukturalnych. Współbrzmienia i ich następstwa bywają również odpowiednikami tekstu - przekształcenia enharmoniczne przy zwrocie "lumen de lumine" dają łatwo-rozpoznawalne rozjaśnienie barwy, a politonalność przy słowie "hosanna" obrazuje wielojęzyczny tłum wielbiący Syna Dawidowego.

Struktury dźwiękowe nagrane na taśmę są zasadniczo trojakiego rodzaju: obok czystych brzmień elektronicznych znajduje się tu muzyka konkretna oraz stereofonicznie ujęty materiał chórny. Brzmienia elektroniczne zostały zrealizowane za pomocą syntzi 100. Do nagrania muzyki konkretnej posłużyły specjalnie przekonstruowane skrzypce o ośmiu strunach, fagot (włączona została również gra na jego częściach), instrumenty perkusyjne a także przedmioty dźwiękowe (którym zostały przypisane zmiany dynamiczne o skrajnej rozpiętości - od *pppp* po *fffff* !). Podstawę nagranych materiałów chóralnych stanowi 48 izolowanych fragmentów; zróżnicowania fakturalne sięgają tu duetów dyskantowych po dwudziestogłosowy zespół.

W *Mszy elektronicznej* wiele struktur dźwiękowych ma dodatkowe, ukryte znaczenie pozamuzyczne. Tę polifunkcyjność środków mógł Schaeffer osiągnąć dzięki temu, że jak zauważa po wnikliwym przestudiowaniu jego twórczości E. Synowiec - "jest człowiekiem o wyjątkowych, autentycznie twórczych predyspozycjach, o równie wszechstronnych talentach co zainteresowaniach i wiedzy" ¹

Światowe prawykonanie *Mszy elektronicznej* B. Schaeffera odbyło się podczas jubileuszowej, XX *Warszawskiej Jesieni* 24 września 1976 roku, w kościele ewangelickim w Warszawie. Śpiewał Poznański Chór Chłopięcy pod dykcją Jerzego Kurczewskiego, odtworzeniem i reżyserią muzyki elektronicznej zajmował się sam kompozytor. Dzieło stało się wydarzeniem festiwalu. B. Pocięj stwierdza, że Schaeffer pogodził w *Mszy* sprzeczności według powszechnych opinii wykluczające się wzajemnie: dawną liturgię i współczesną muzykę wyzwolonych dysonansów, szmerów i szelestów, a jednocześnie w nowym dziele zawarł starą symbolikę, głęboką i pełną wyrazu ². W swoim dogłębnym studium poświęconym *Mszy elektronicznej* B. Hubisz ³ powołuje się na jeszcze inne istotne stwierdzenie z tego samego artykułu B. Pocięja. Jego zdaniem *Missa elettronica* może być wykonywana w kościele podczas nabożeństwa, gdyż jest wybitnym dziełem muzycznym i liturgicznym zarazem. B. Hubisz ujmuje to zagadnienie jeszcze szerzej - w konkluzji swoich rozważań pisze: "In ihrer Quintessenz bewegt sich die «Elektronische Messe» in einer metaphysischen, mystischen, ritualen, magischen und «historisch-musikalischen» Welt" ⁴.

W 1978 roku powstało następne dzieło religijne B. Schaeffera - *Miserere*. Tym razem kompozytor posłużył się bardzo rozbudowanym aparatem wykonawczym; sopranowi solo towarzyszy tu chór mieszany, orkiestra oraz taśma magnetofonowa. Zastosowane zostało zwiększone instrumentarium: 4444+Sx1 - 6441 - Perc. 4 - 24·886.

W wyniku przyjętej koncepcji architektonicznej i założonego wolnego tempa muzycznej narracji czas trwania utworu zbliża się do 40 minut. Ujęcie formalne oddala się od tradycji ukształtowanych

przez wielkich mistrzów przeszłości: J. des Prés, O. di Lasso czy G. P. Palestrinę. Zgodnie ze swoimi ideałami artystycznymi B. Schaeffer nie poprzestaje na bezpośrednim odwzorowaniu tekstu, lecz tworzy wokół niego *suū generis* muzyczną panoramę.

Partię sopranu charakteryzuje ton lamentacyjny. Śpiew solistki, zwłaszcza w zestawieniu z muzyką elektroniczną, to głos współczesnego człowieka osamotnionego wobec demona technologii, to wołanie - oby nie za późno! - "Miserere!". W zestawieniach z sopranem orkiestra pełni rolę akompaniamentu (czasem stanowi tylko tło).

Chórem posługuje się tu kompozytor jako środkiem archaizacji. W tym celu stosuje często dźwięki burdonowe, formy organalne oraz zwielokrotnienia podkreślające wybrane elementy. Do bliższych tradycji nawiązuje natomiast w tych fragmentach, gdzie chór utrzymany jest w fakturze 9-głosowej. Ten rodzaj faktury to bezpośrednia aluzja do słynnego 9-głosowego *Miserere* G. Allegriego, wykonywanego w Wielkim Tygodniu wyłącznie w Kaplicy Sekstyńskiej (z zakazem rozpowszechniania), a spisane go z pamięci przez 12-letniego W. A. Mozarta.

Orkiestrze powierzone zostało zadanie łączenia partii chóralnych z muzyką elektroniczną. Środkiem zbliżającym w tym utworze fakturę orkiestrową do chóralnej jest polifonia, lecz z uwagi na możliwości instrumentów nie sprowadza się tu ona do prostych ujęć linearnych, ale stanowi wynik symultatywnej wielości brzmień, wątków i planów. Przy tym często wprowadza kompozytor w orkiestrze struktury upodobnione brzmieniowo do muzyki odtwarzanej z taśmy magnetofonowej; osiąga to stosując współczesne, awangardowe środki, najczęściej - mikrotonalność.

Zgodnie z dramaturgią utworu fragmenty, których brzmienie staje się coraz bardziej estetyczne, zostają gwałtownie przerwane interwencją muzyki elektronicznej lub szczególnie agresywnie brzmiącej orkiestry. Rezultat takiego zderzenia nie został jednak powierzony przypadkowi, gdyż - zgodnie z zaleceniem kompozytora - w praktyce wykonawczej muzyka odtwarzana z taśmy magnetofonowej musi być dynamicznie sterowana.

Muzyka elektroniczna została zrealizowana przy współpracy Eugeniusza Rudnika w Studio Eksperymentalnym Polskiego Radia w Warszawie; posłużono się urządzeniem o nazwie "synthi". W *Miserere* muzyka nagrana na taśmę magnetofonową odzywa się dwudziestokrotnie. Przeważają brzmienia nieharmonijne, przenikliwe, niekiedy o bardzo osobliwej barwie, często - w potocznym znaczeniu tych wyrazów - przykre czy wręcz brzydkie. Kompozytor wprowadza je celowo, ponieważ środki udostępnione przez studio elektroniczne stanowią charakterystyczne *novum* wniesione do muzyki przez współczesną cywilizację i jako typowe dla dwudziestego wieku są w *Miserere* jego symbolem. Podobnie "synthi" jest tu odpowiednikiem współczesnej technologii, dziedziny wciąż jeszcze rozwijanej - mimo niesionych przez nią ostatecznych zagrożeń! - w sposób niemal niekontrolowany, na ogół wręcz z bezkrytycznym, infantylnym entuzjazmem. W tej sytuacji staje się oczywiste przesłanie utworu i tytułowa inwokacja.

W całkowicie odmiennych okolicznościach powstało *Te Deum* na głosy solowe, zespół wokalny i orkiestrę (4512+Sx2 - 5141 - Cel,A - Perc.3 - Vno solo+0886). B. Schaeffer ukończył tę kompozycję w roku swoich pięćdziesiątych urodzin (1979), pragnąc w ten sposób podziękować za przeżyte lata.

Z uwagi na wspaniałą tekst o charakterze odwiecznego hymnu pochwalnego starał się w niczym nie naruszyć właściwości muzyki

kościelnej. W dwu poprzednich dziełach religijnych - w *Missa elettronica* i *Miserere* - chciał skonfrontować ostre i przykre brzmienia elektroniczne ze szlachetną łagodnością doskonałej przez tysiąclecia muzyki wokalne. W *Te Deum* kompozytor odszedł od tych założeń - tu ideałem stało się dla niego jakby zapomniane, czy niedoceniane przez współczesną awangardę, czyste piękno muzyki.

Tendencje te zarysowały się już wcześniej, m. in. we fragmentach *Miserere* czy, paradoksalnie, w utworze przeznaczonym wyłącznie na taśmę magnetofonową, w *Monodramie*. Uważnie śledząc rozwój twórczości Schaeffera można je zresztą zauważyć w dziełach z każdego okresu - od młodzieńczych *Mazurków* po utwory najnowsze.

Jakkolwiek do wielu wcześniejszych dzieł muzycznych poświęconych tekstowi *Te Deum*, zwłaszcza do utworów H. Berliozą, A. Brucknera i G. Verdiego, Schaeffer odnosi się z szacunkiem, często wręcz z zachwytem, to jednak nie wzoruje się na nich, lecz kształtuje oryginalną koncepcję współczesnej muzyki sakralnej. Z całym pietyzmem zachowuje jednak niezmienny, niezależny od miejsca i czasu pierwowzór muzyki religijnej określony trzema słowami: *dignitas, gravitas, sanctitas*.

Te Deum pisał Schaeffer z myślą o wykonywaniu utworu we wnętrzach kościelnych nie tylko z racji jego religijnego charakteru, lecz także z uwagi na odpowiadające tej kompozycji wolne i bardzo wolne tempa. Wykonania estradowe nie są wykluczone, ale kościół z właściwą mu architekturą i akustyką stwarza najlepsze warunki dla odbioru tego dzieła. Dźwięki o długim czasie trwania mogą tu swobodnie rozbrzmiewać i uzyskać odpowiedni pogłos, a jednocześnie słuchacz bez przeszkód osiąga wewnętrzny spokój, skupienie i religijny nastrój.

Całość ujął kompozytor w formę ulubionej przez siebie *passacaglii*, rozumianej stosunkowo dość swobodnie. Ponieważ rozwija się ona w majestatycznym, powolnym tempie, brak tu wyraźniejszej, w dłuższych utworach niemal obligatoryjnej, zmienności agogicznej. Utwór jest stosunkowo długi - trwa ok. 24 minut - toteż Schaeffer zrekompensował tę jednostajność różnicując starannie metrum i wprowadził tu nawet oznaczenia taktowe w rodzaju 1/1.

Tekst został opracowany w sposób naturalny i jednocześnie dokładnie przemyślany. Poszczególne wersety *Te Deum* różnią się między sobą formalnym, czy raczej mikroformalnym ujęciem. Nie zostały one ujednoczone w czasie, co sprzeciwiałoby się ich strukturze, lecz odpowiednio dopełnione muzyką orkiestrową. Wprowadza je ona lub zamyka, w niczym nie naruszając ich zasadniczego układu. W wyniku takiego postępowania tekst pojawia się jakby w dowolnym miejscu *passacaglii*. Z uwagi na optymalną zrozumiałość łacińskiego języka soliści w *Te Deum* śpiewają na ogół w swoich środkowych rejestrach, a faktura zespołu wokálnego odznacza się względną prostotą. Punkt wyjścia stanowią tu sześciodźwiękowe akordy podlegające w toku rozwoju muzyki coraz swobodniejszym modyfikacjom. Z przeważającymi, stosunkowo prostymi strukturami kontrastują fragmenty o wysokim stopniu złożoności, powierzane zasadniczo orkiestrze.

Swoją powagą i dostojnością *Te Deum* Schaeffera zbliża się raczej do mszy, niż do kantaty czy oratorium - jest jednym z najpoważniejszych i najbliższych kompozytorowi utworów.

Do najsubtelniejszych natomiast i najbardziej uduchowionych należy ukończona w 1983 roku *Stabat Mater*. Kompozycja ta została napisana na sopran, alt, chór chłopięcy (dyszkanty, alty), instrumenty smyczkowe (7221) i organy; całość trwa 23 do 25 minut. Zbieżność z obsadą znaną z arcydzieła G. B. Pergolesego to nie

tylko oryginalny hołd złożony innemu kompozytorowi. Schaeffera zainteresowała również możliwość usłyszenia współczesnego utworu napisanego na zespół, któremu wykonanie *Stabat Mater* powierzył jeden z najmuzykalniejszych twórców swoich czasów. Tu jednak analogie się kończą. Schaeffer zauważył, że Pergolese komponował to dzieło pod wieloma względami zgodnie z panującą wówczas swego rodzaju modą muzyczną. Z uwagi na powagę tekstu twórca współczesny postanowił więc postąpić odwrotnie - właśnie wyeliminować środki typu: serializm, aleatoryzm, collage etc., czyli to wszystko, co można by uznać za modne w kompozycjach ostatnich dziesięcioleci.

W *Stabat Mater* zastosował Schaeffer wymyśloną przez siebie homogeniczną akordykę pochodzenia polifonicznego, gdyż uważał, że wyrazi dziś ona cierpienie i współczucie bardziej bezpośrednio, niż wielogłosowość tradycyjna. Materiał dźwiękowy stanowią tu pary interwałów, wśród których najczęściej powtarza się mała sekunda. Oto przykłady takich duetów interwałowych: mała i wielka sekunda, mała sekunda i tercja wielka, mała sekunda i kwarta czysta. Nie stanowią one rygorystycznie przestrzegane języka dźwiękowego, mają jednak tak zdecydowaną przewagę nad pozostałymi odległościami, że decydują o kolorycie interwałowym kolejnych fragmentów utworu. Natomiast pewna swoboda w ich traktowaniu prowadzi do wzbogacenia ekspresji meliki i umożliwia naturalność w rozwijaniu muzycznej narracji.

Do tekstu *Stabat Mater* odnosi się Schaeffer z najwyższym szacunkiem, toteż dla większej jego przejrzystości głosy solowe (sopran i alt) prowadzi przeważnie na zmianę. Ich wejścia wyznaczają dyskretnie formę; temu samemu celowi służą sporadyczne wystąpienia obu głosów w duecie.

Różnica między obiema kompozycjami najwyraźniej zaznacza się w partii organów. U Schaeffera długie, delikatne i na ogół bardzo ciche dźwięki tego instrumentu są tak zestawiane, że wytwarzają się między nimi ciekawe zdudnienia upodabniające brzmienie organów do muzyki elektronicznej w jej najszlachetniejszej postaci.

Instrumenty smyczkowe natomiast z założenia współdziałają z chórem, często po prostu poddają mu właściwe wysokości - kompozytorowi zleży tu bowiem bardzo na nienagannej czystości intonacji.

Całość integruje jeden - wspólny wielu zakresom - strukturalny model strofowy: *aab-ccb*; równocześnie wprowadza on do kompozycji wyczuwalny, nadrzędny ład. Podobnie funkcjonuje w koncercie organowym Schaeffera zwrot B-A-C-H oraz ponad 200 różnorodnych, tonalnych i metatonalnych harmonizacji tego motywu.

Stabat Mater Schaeffera włączono do programu przygotowywanego obecnie w Kassel międzynarodowego festiwalu muzyki religijnej.

Już zrealizowana została natomiast najnowsza kompozycja religijna Schaeffera - ukończona w 1986 roku *Missa sinfonica* na orkiestrę (oraz sopran, skrzypce i saksofon sopranowy solo). Światowe prawykonanie tego utworu odbyło się 25 kwietnia 1986 roku w Katowicach, grała Orkiestra Symfoniczna Filharmonii Śląskiej pod dyktando B. Ołędzkiego, a jako soliści wystąpili: A. Malewicz-Madey (mezzosopran), P. Święty (skrzypce) i D. Pituch (saksofon sopranowy).

Forma mszy, uważana przez Schaeffera za doskonałą, pojawia się wśród jego dzieł religijnych po raz drugi. Mimo dystansu 11 lat obie kompozycje pozostają ze sobą w bliskim związku, dopełniają się wzajemnie. Jest to odkrycie L. Stawowy, która stwierdza: "kompozytor napisał *Mszę elektroniczną* na chór (chłopięcy) i taśmę. W utworze połączył dwa odrębne światy: muzykę wokalną z muzyką

elektroniczną. Muzyka instrumentalna (więc także orkiestrowa) była w dziejach muzyki [...] środkowym ogniwem tej wielkiej triady (muzyka wokalna - instrumentalna - elektroniczna). Teraz, w *Missa sinfonica* Schaeffer skoncentrował się na członie środkowym, na wielkim aparacie orkiestrowym, potraktowanym na swój sposób kolorystycznie" ⁵. Dla realizacji swego zamysłu wybrał kompozytor zwiększoną orkiestrę symfoniczną: 4444+Sx1 - 4341 - Vb=X1, Cel=G1, A - Perc.3 - 14'755. Między tak bogatym instrumentarium a czasem trwania utworu zachowana została odpowiednia proporcja - jest to najbardziej (jak dotąd) rozbudowane formalnie dzieło religijne Schaeffera i trwa niemal godzinę (czas prawykonania - 55 minut).

Schaeffer wyczuwa, że nieprzebrane bogactwo otaczającego nas i danego nam świata powinno znaleźć swój odblask - określony możliwościami człowieka - właśnie w dziełach sakralnych. W wyniku nasuwających się wizji dźwiękowych i jednocześnie w rezultacie starannych przemyśleń dąży więc w swoich kompozycjach religijnych do wielości i różnorodności. Równocześnie jednak w *Missa sinfonica* pomija chór i muzykę elektroniczną, a tym samym ogranicza w sposób istotny zasób środków. Nie rezygnuje jednak bynajmniej ze swoich ideałów, lecz znajduje dla ich realizacji inne obszary kompozytorskiego działania. Dokonuje przewartościowania hierarchii elementów muzycznych i wśród najważniejszych umieszcza instrumentację. W tym momencie dostrzega możliwość autonomicznego komponowania ujęć instrumentacyjnych, a następnie w oparciu o to śmiało i wysoce oryginalne odkrycie w nowy sposób buduje wielką formę orkiestrową. Właściwą dramaturgii symfonicznej grę zmiennych napięć osiąga m. in. dzięki odpowiednim zestawieniom licznych i różnorodnych modeli instrumentacyjnych. Łączy je, stosując specyficzne modulacje barwy, lub posługuje się kontrastem i w tym celu wprowadza bez przygotowania nową, odrębną brzmieniowo grupę instrumentalną

To indywidualne odkrycie dokonane przez Schaeffera w dziedzinie instrumentacji otwiera nowe możliwości w zakresie kształtowania faktury symfonicznej, a jednocześnie wydatnie wzbogaca zasób środków ekspresji. Wiąże się ono z faktem, że kompozytor napisał już około 20 utworów orkiestrowych (nie licząc koncertów instrumentalnych etc.), wykonania wielu z nich słyszał, a w oparciu o tak zdobyte doświadczenie umiał w sposób twórczy przekroczyć granice współczesnego rozumienia możliwości orkiestry. W *Mszy symfonicznej* zastosował to nowe medium od razu w postaci rozwiniętej - nie poprzestał na wyodrębnianiu z orkiestry oryginalnych hetero- i homogenicznych zespołów instrumentalnych, lecz z każdym z nich zestawiał odpowiedni język dźwiękowy. Tu pozostał wierny swoim ideom i podobnie jak w poprzednich utworach sakralnych nawiązał do historycznych języków muzycznych posługując się przy tym własnym systemem następstw interwałowych i harmonicznym.

Otwierające utwór pierwsze takty *Kyrie* to dramatyczne, utrzymane w dynamice krzyku wejście (niemal) całej orkiestry. Charakteryzującym tę część mszy powtórzeniem tekstu odpowiadają słuchowo rozpoznawalne, uporczywe powroty tych samych motywów. O bogactwie kolorystycznym dalszego toku kompozycji decydują stopniowe metamorfozy instrumentacji, nasuwające czasem skojarzenia z właściwym technice filmowej efektem przenikania. Po sukcesywnych przekształceniach barwy następuje środkowa część *Kyrie*, wykonywana przez dwa instrumenty solowe i kwartet smyczkowy (obsada w muzyce symfonicznej zupełnie niespotykana!). Skrzypcom solo towarzyszą tu na zmianę: saksofon sopranowy, flet pierwszy i harfa. Tak

skomponowanemu instrumentarium powierza Schaeffer muzykę delikatną i liryczną, a jednocześnie przemawiającą do słuchacza z wielką prostotą i bezpośredniością. Ze splotów kilku melodii wyłania się, a następnie wznosi ku najwyższym rejestrom ekspresyjny śpiew skrzypiec - znaczenie tego symbolu odbiera się zupełnie spontanicznie. Bardzo subtelnie, niemal niezauważalnie, pięć instrumentów z tego zespołu przemienia się w pełny, właściwy orkiestrze kwintet smyczkowy. Od tego momentu wzrasta szybko intensywność akcji muzycznych, rozwój ich zostaje jednak przerwany nieoczekiwanym unieruchomieniem toku utworu. Tak wyeksponowana coda przywołuje w sposób bardzo oryginalny - bez użycia słów! - tekst *Kyrie*. Kompozytor posłużył się w tym celu techniką swobodnego autocytatu. Wprowadził analogiczną część z *Mszy elektronicznej*, z tym, że partię chóru chłopięcego odpowiadającą słowom *Kyrie eleison* powierzył teraz instrumentom dętym (są one tak zestawione, że brzmią jak śpiew mnichów w średniowiecznym klasztorze lub jak archaiczne instrumenty), natomiast fragment odnoszący się do słów *Christe eleison* - 12 skrzypcom z orkiestry (tu analogia z chórem dziecięcym jest uderzająca). Coda, jako całość, ujął w formę collage'u, dodając dla kontrastu fragmenty napisane współczesnym językiem muzycznym.

W żywiłowym *Gloria* wielkie rzesze instrumentów wielbią Stwórcę wszelkimi dostępnymi sobie sposobami. Ptaszące tryle w wysokich rejestrach, kolorystyczne figuracje i glissanda, niezwykle brzmienia dźwięków multifonicznych, lecz także delikatne flażolety instrumentów smyczkowych i kontrastujące z nimi dynamiczne wystąpienia perkusji oraz inne tego rodzaju środki współtworzą całość mieniącą się zmiennymi barwami, pełną wewnętrznego rozradowania i blasku. Przekształcenia modeli instrumentacyjnych co 16 taktów (czyli zachowanie regularnej budowy okresowej) oraz ciągła obecność kwintetu smyczkowego nadają tej części pozorne rysy tradycyjnej symfoniki. Inne środki, zwłaszcza materiał dźwiękowy oraz jego faktura i brzmienie, są tu jednak konsekwentnie, od początku do końca *par excellence* współczesne. Szesnastotaktowość natomiast, szybkie tempo, zdecydowana przewaga metrum 3/4 oraz powtarzająca się w grupie instrumentów smyczkowych aluzja do mazurka to środki, dzięki którym można chwilami wyczuć w tej części wysublimowaną tańeczność, znakomicie współtworzącą radosny nastrój całości.

Dźwięk a', w świadomości każdego muzyka punkt wyjścia i układ odniesienia decydujący o zestrojeniu i współdziałaniu instrumentów, przy tym dźwięk obdarzony cechą *constans*, rozpoczyna część następną - *Credo*, wobec której pełni funkcję przejrzystego symbolu. Już w pierwszych taktach wyłaniają się z tego dźwięku różne akcje muzyczne, najpierw są to mikrotonowe wychylenia, potem jednak do gry włączają się kolejno wszystkie dźwięki. W oparciu o ten dźwięk wprowadza Schaeffer charakterystyczny dla tej części (i całej twórczości!) motyw B-A-C-H; w ten sposób zostało jednocześnie wyrażone muzyczne credo kompozytora. Po flecie, oboju i kwartecie smyczkowym, grających a' *all'unisono*, motywy krążące wokół tego dźwięku wykonują następne instrumenty zestawione w zmieniające się zespoły o wyszukany kolorystyce. Początkowy minimalny ambitus rozrasta się stopniowo, dołączają się instrumenty bardzo niskie i bardzo wysokie, grające m. in. w swoich skrajnych rejestrach, toteż zamarkowany zostaje pełny diapazon orkiestry - od A₂ kontrafagotu po c⁶ fletu piccolo. Część ta odznacza się również rozległą skalą zastosowanych wartości rytmicznych, rozszerzoną dodatkowo w wyniku licznych i różnorodnych zmian agogicznych. Faktura, w pierwszych taktach skrajnie lakoniczna, przekształca się stopniowo, aby w

punktach kulminacyjnych osiągnąć wielokształtne i wysoce kunsztowne postacie. W odniesieniu do tej części rozumianej jako całość, początek pełni więc rolę ziarna gorczycznego; przy tym *Credo* - nie przez przypadek - wyrażone jest współczesnym językiem muzycznym.

Dzięki technice autocytatu koneksje obu *Mszy* zostają ponownie przypomniane w czwartej części *Missa sinfonica*. Rozpoczynający tę część w pierwszej *Mszy* akord G-dur (powtarzany w rytmie poruszania kadzielnicą!) wykonuje teraz już nie chór chłopięcy, lecz wielki chór instrumentów orkiestrowych. W ten sposób zostają tu pośrednio wprowadzone słowa: "Sanctus, Sanctus, Sanctus". Dominujący spokój oraz powolne tempo (wobec którego sporadyczne figuracje brzmią jak swego rodzaju fioritury) sprawiają, że muzyka istnieje tu raczej jako trwanie niż jako akcja. Całość brzmi bardzo uroczyście, a przy tym odznacza się liryzmem i wzruszającą śpiewnością. Forma rozwija się swobodnie, niezależnie od jakichkolwiek schematów i w sposób niemożliwy do przewidzenia. W pewnym momencie w tok utworu zostaje subtelnie i misternie wkomponowany śpiew sopranu. Pojawia się jeszcze raz - przekształcony, lecz rozpoznawalny - początek tej części; obok skrzypiec solo prowadzących swoją (tonalną!) melodię oraz na tle delikatnego akompaniamentu kwartetu smyczkowego solistka śpiewa piano tekst *Sanctus*. Gdy milknie jej głos, muzyka przekształca się najzupełniej nieoczekiwanie w trwający już do końca tej części koncert skrzypcowy. Intensywność ekspresji wzrasta dzięki dołączającym się tu do skrzypiec solo melodiom innych instrumentów, w tym zwłaszcza saksofonu sopranowego.

Łagodną i świetlistą barwą wysokich rejestrów orkiestry rozpoczyna się część ostatnia - *Agnus Dei*. Prosta, homofoniczna faktura *sui generis* wstępu przemienia się stopniowo - w wyniku zastosowania pomysłowych przesunięć synkopowych - w kunsztowną grę polirytmiczną, a nawet polimetryczną; pomiędzy tymi dwoma ujęciami oscylować będzie dalszy przebieg utworu. Jednocześnie materiał dźwiękowy, sprowadzający się początkowo do tonacji D-dur, rozwija się i przekształca, aby po kolejnych komplikacjach i uproszczeniach osiągnąć przed kulminacją tej części postać pełnej, wielointervalowej serii ćwierćtonowej, następnie znowu powrócić do ujęć quasi-tonalnych. Intencje kompozytora najbardziej bezpośrednio wyraża tu - niemal "niekończąca się"! - melodia. Z niewielkimi pauzami płynie ona od pierwszych dźwięków tej części, aż po finałowe akordy utworu. Wykonuje ją najpierw przez długi czas saksofon sopranowy, po czym następuje rozbudowana wokaliza solistki; po niewielkiej przerwie (podczas której inne instrumenty kontynuują swoje dalszoplanowe melodie) powraca saksofon, aby przygotować ponowne wejście sopranu, śpiewającego odtąd, już do końca tekst *Agnus Dei*. W partiach saksofonu melodię wzbogacają tryle, glissanda, dźwięki multifoniczne, a nawet figuracje. Śpiew sopranu rozwija się w oparciu o proste zwroty tonalne, obok których pojawiają się ciekawe motywy kwartowe, a także osobliwe konstelacje sekundowe, dopełniające się do dwunastodźwiękowej skali chromatycznej. Właściwą tej części wielką śpiewność oraz powolne tempo narracji muzycznej podkreślają kontrastujące z jej charakterem dwa epizody skomponowane z ruchliwych, kolorystycznych figuracji. W *Agnus Dei* również zastosował kompozytor technikę swobodnego autocytatu - do pierwszej z obu *Mszy* odwołał się m. in. w finałowej sekwencji, włącznie z zamykającym dzieło potężnym, długo rozbrzmiewającym, końcowym akordem E-dur.

Właściwa *Mszy symfonicznej* różnorodność środków i form wypowiedzi wynika m. in. z niezależności, jaką zachowuje Schaeffer wobec wszelkich konwencji i ogólnie przyjętych rozwiązań. Widząc

możliwość pogodzenia w muzyce religijnej wartości niejednokrotnie bardzo od siebie odległych, celowo i artystycznie zestawili w *Missa sinfonica* w sposób nigdy wcześniej nie praktykowany elementy o obcej sobie muzycznej proveniencji. Stwierdzenie to dotyczy nie tylko modeli instrumentacji czy historycznych języków muzycznych, lecz także rodzajów ekspresji, aluzji stylistycznych, ujęć formalnych, rozwiązań rytmicznych, konstrukcji faktury, a nawet współwystępowania hermetycznych i przystępnych środków działania etc. Tym samym respektuje kompozytor jednocześnie psychologię odbioru, gdyż stosunkowo często forma utworu zmienia się i odnawia, na co słuchacz w sposób naturalny reaguje ciągłą koncentracją uwagi. Na podstawie takich dzieł, jak obie *Msze* dostrzeżono w twórczości Schaeffera punkty wyjścia dla dalszego rozwoju muzyki, a jego samego uznano za inicjatora nowych idei.

Z omawianymi utworami wiąże się pośrednio jeszcze jedna pozycja - muzyka do filmu pt. *Pielgrzym*, relacjonującego (jak wiadomo) pobyt Papieża w Ojczyźnie. Film reżyserował A. R. Trzos-Rostawiecki, a podstawę opracowania muzycznego stanowi *Uwertura warszawska* - I część *Harmonii i kontrpunktów* B. Schaeffera. Nie jest to więc autonomiczny utwór religijny, gdyż funkcję tę nadano mu *post factum*. Wybór dokonany przez kompozytora i reżysera przesądził jednak o przynależności adaptacji *Uwertury warszawskiej* do szeroko rozumianego działu muzyki sakralnej.

Uwertura została ukończona w 1975 roku, a wydana przez PWM dziewięć lat później. Jej prawykonanie światowe odbyło się 20 września 1975 roku, w ramach *XIX Warszawskiej Jesieni*; Orkiestrą Symfoniczną Filharmonii Narodowej dyrygował W. Michniewski; całość została utrwalona na płycie Muzy SX 1311 (nagranie posiada również Polskie Radio w Warszawie). Utwór trwa 8 minut i 30 sekund; napisany jest na zwiększoną orkiestrę symfoniczną o składzie: 4444 - 6441 - Perc.2 - Vbf, Ar, Cel, Pf - 30'10"86.

Znamienna jest dotycząca *Uwertury warszawskiej* odautorska informacja zamieszczona w książce programowej *XIX Warszawskiej Jesieni*. Schaeffer pisze tu m. in., że kompozycja ta jest "prosta, bezpośrednia. Poświęcona - jeśli wolno kojarzyć muzykę z historią - bohaterom Warszawy, szczególnie - tym bezimiennym". *Uwertura* w całości odznacza się najwyższą powagą i z tej racji mogła stać się podstawą opracowania muzycznego, funkcjonującego w filmie o pielgrzymce Papieża do Polski. Posiada ona jednak jeszcze inne cechy, kwalifikujące ją w sposób szczególny do tego zadania. Kompozytor posługiwał się tu z założenia całymi masami dźwiękowymi i blokami brzmień. Doskonale harmonizują one w filmie z ujęciami przedstawiającymi tłumy ludzi, zjednoczonych wokół wspólnej Idei. Na specjalną uwagę zasługuje *tutti* orkiestrowe w taktach 54 - 85; poszczególne instrumenty współtworzące tu rozbudowaną strukturę heterogeniczną są traktowane solistycznie, a całość nie stanowi mechanicznej sumy głosów, gdyż rezultatem ich równoczesnej gry jest nowa jakość muzyczna wyższego rzędu. Nasuwa się tu skojarzenie z personalistyczną koncepcją człowieka - tłum przestaje być bezwolny i anonimowy, - gdyż przekształca się w społeczność wolnych osób, które zachowują swoją indywidualność i odrębność, mimo że równocześnie solidaryzują się i jednoczą w obliczu wartości nadrzędnych. W obecności Papieża można było zaobserwować takie właśnie zjawisko.

Uwertura warszawska jest wprawdzie utworem jednoczęściowym, jednak z uwagi na jej ujęcie formalne można tu wyodrębnić wyraźne, kolejne fazy rozwoju. Odznaczają się one różnorodnością, dzięki której mogły zostać odpowiednio dostosowane do potrzeb filmu. Oto

jeszcze dwa przykłady: wejście w takcie 17. trąbek z motywem B-Es-C-H (inicjały kompozytora!) i następujący po nim akord instrumentów dętych blaszanych pełni doskonale funkcję uroczystej fanfary, a powtarzające się parokrotnie jednorodne tutti instrumentów smyczkowych grających *con sordino* brzmi jak odległy chór (śpiewający zgodnie z określeniem *bocca chiusa*).

W partyturze zwraca na siebie uwagę szczególnie wart odnotowania - na końcu utworu umieścił Schaeffer napis: "L. T. D.!". Komponując w kwietniu i maju 1975 roku w Mondsee *Uwerturę warszawską* nie mógł jeszcze przewidzieć, że po upływie niewielu lat, w odpowiedzi na zamówienie zwierzchników Kościoła tym właśnie utworem posłuży się jako podstawą opracowania muzyki do filmu o wielkim wydarzeniu religijnym.

Liturgia rzymskokatolicka i właściwe jej formy muzyczne odpowiadają w szczególnie wysokim stopniu osobowości i koncepcjom twórczym B. Schaeffera. Kompozytor ceni w nich bogate, przez wieki doskonalone tradycje europejskie oraz odległe echa dawnych kultur. Podkreśla też ponadczasowość i ponadnarodowość form katolickiej muzyki liturgicznej, co potwierdzają kolejne arcydzieła tworzone w tym duchu przez kompozytorów różnych krajów i epok. Przy tym liturgiczne teksty łacińskie odznaczają się niezmiennością, omijają niszczyielskie działanie czasu, w czym twórca *Heraklitianów* dostrzega ukryty znak tajemnicy. I co istotne - struktury i brzmienia języka łacińskiego znakomicie funkcjonują w utworach muzycznych, a sam ten język symbolizuje do dziś wartości wytworzone przez dawny europejski uniwersalizm.

Dla Schaeffera specjalnie inspirujące jest znaczenie oraz religijny ideał słowa "katolicki". W jego utworach powszechność znajduje swój odpowiednik w wielości i różnorodności zastosowanych środków i wszelkich muzycznych języków, którymi wolno, czy nawet należy, "chwalić Pana". Wystąpienia chóru chłopięcego utrzymane w formach organalnych sąsiadują więc z przedmiotami dźwiękowymi odtwarzanymi z taśmy magnetofonowej; proste, tonalne fragmenty z kunsztownie skomponowanym chaosem brzmień i wysokości; skomplikowane konstelacje mikrointerwałów ze specjalnymi układami tercji, tworzącymi ciekawe, paratonalne harmonie. Śpiewają "Panu na chwałę" dzieci i dorośli, kobiety i mężczyźni, chóry i zespoły. Wykonawcy posługują się instrumentami wszelkich rodzajów - od organów po syntę, od harfy po egzotyczne instrumenty perkusyjne. Każdy utwór religijny napisany jest na inną obsadę - *aDieu* np. wykonuje solista, a *Miserere* zespół o monumentalnym brzmieniu (sopran, chór, orkiestra, muzyka elektroniczna); zróżnicowania są tu więc doprowadzone do skrajności.

Rozległa skala zastosowanych środków sięga od zmian subtelnych, niuansów (*Stabat Mater*) - po zderzenia przeciwieństw (obie *Msze*); od archaizacji (chóry) - po rozwiązania skrajnie awangardowe (*aDieu*); od pełnego prostoty, naturalnego liryzmu partii wokalnych - po dostojność i potęgę dramatycznych brzmień orkiestry. Pojęcie estetyki ulega rozszerzeniu - uszlachetniane przez wieki media muzyki wokально-instrumentalnej współdziałają z najnowszymi środkami, w tym nawet z dopiero ostatnio nobilitowaną do funkcji religijnej muzyką elektroniczną.

W celu orientacyjnego określenia miejsca muzyki sakralnej wśród dzieł Schaeffera należy przynajmniej skrótowo przypomnieć jego twórczą działalność. Jako jeden z najbardziej aktywnych kompozytorów uprawia on - łącznie z omawianymi dziełami religijnymi - ponad 20 gatunków muzycznych: obok koncertów, utworów solowych, kameralnych, orkiestrowych i wokально-instrumentalnych tworzy

również programy ideowe, utwory konceptualne, dekompozycje, muzykę ponadparametrową, wizualną, graficzną, komputerową, a także jazzowe utwory trzecionurtowe, kompozycje multimedialne, happeningi, emotywoграфы, utwory typu be-in, muzykę elektroniczną, teatr instrumentalny, muzykę akcji, kompozycje na głos lub instrument i taśmę magnetofonową, formy otwarte, mobilne i nieokreślone, utwory dla aktorów (zupełne *novum!*), muzykę poliwersyjną, dzieła symbiotyczne, paramuzyczne etc.

Jako całość kompozycje Schaeffera odpowiadają wszystkim centralnym problemom i zjawiskom właściwym muzyce XX w. oraz - co szczególnie ważne! - odsłaniają przed nią nowe, pasjonujące perspektywy. Już w 1976 roku E. Karkoschka wyraził pogląd, że: "Schaeffers Weg ist, wie mir scheint, einer der wenigen, die weiterführen"⁶. W wyniku dokonanego we wczesnej młodości odkrycia, że o rozwoju muzyki decydują jej możliwości, Schaeffer w celach poznawczych podejmuje niejednokrotnie ryzyko eksperymentu, nie cofając się nawet przed prowokacją artystyczną. Badając w ten sposób możliwości muzyki aż po sytuacje graniczne, staje się współtwórcą współczesnej rewolty intelektualnej w sztuce. Dzięki takiej postawie i specjalnym predyspozycjom twórczym Schaeffer kreuje niekiedy muzykę sięgając niemal samej jej istoty. Fundamentalne struktury i zasadnicze idee muzyki przekształca, burzy i tworzy od nowa, rozszerzając przy tym pojęcie sztuki i wartości. Metodycznie odnawia swoją postawę wobec kategorii technicznych i estetycznych, a przy tym modyfikuje ich podstawowe kryteria. Należy do tych wyjątkowych twórców, których przełomowe znaczenie dostrzega się zazwyczaj z dłuższego dystansu czasu, gdy ich niepojęte innowacje okazują się naturalną i niezbędną konsekwencją ciągłego rozwoju środków oraz idei artystycznych.

Na podstawie dogłębnej znajomości współczesnej twórczości muzycznej i związanej z nią problematyki oraz w wyniku własnych wnikliwych przemyśleń rozwinął Schaeffer oryginalną filozofię muzyki, a do pewnego stopnia także sztuki, traktowanej jako całość. Dzięki znajomości i zrozumieniu tych zagadnień oraz w wyniku rozległej wiedzy kompozytor działa intensywnie również jako pisarz muzyczny. Jest - jak wiadomo - autorem prac teoretycznych, książek muzykologicznych, podręczników, artykułów problemowych, felietonów, krytyk muzycznych i innych tego rodzaju tekstów, w których formę oraz język wypowiedzi dostosowuje do obranej tematyki i potencjalnego odbiorcy. Również ta dziedzina jego twórczości charakteryzuje się bogactwem pomysłów i rozwiązań.

Jako wyjątkowo wszechstronny artysta przekracza Schaeffer w swej działalności granice muzyki. Opierając się na doświadczeniu wyniesionym z pracy nad kompozycjami dla aktorów, pisze kolejno trzy sztuki teatralne (grane obecnie w Warszawie i Poznaniu). Zwraca w nich uwagę na jeden z najtrudniejszych problemów naszych czasów - na marnowanie możliwości duchowych człowieka. W jeszcze innym kierunku zwróciły się zainteresowania Schaeffera podczas notowania muzyki graficznej. Dbalność o estetyczny wygląd nowatorskiego zapisu oraz wizualną atrakcyjność muzycznych pomysłów kompozycyjnych przerodziły się stopniowo w autonomiczną twórczość plastyczną. W Polsce oraz w Europie Zachodniej zorganizowano już parokrotnie wystawy indywidualne jego nastrojowych abstrakcyjnych obrazów oraz grafik konceptualnych o niewielkich rozmiarach.

Schaeffer działa także jako pedagog - kształcił młodych kompozytorów, teoretyków oraz odtwórców nowej muzyki w Polsce i Austrii. Okazjonalnie bywa też wykonawcą własnych utworów jako pianista, klawesynista, skrzypek a nawet scenograf.

W ramach każdej z dziedzin swojej twórczości różnicuje środki i formy wypowiedzi, a następnie rozwija je i wzbogaca o doświadczenia wyniesione z innych obszarów sztuki lub dokonuje ich swobodnej syntezy wyższego rzędu. Z uwagi na tę zwielokrotnioną różnorodność Schaeffer został uznany za artystę o policentrycznej strukturze osobowości, za twórcę - jak go określa N. Slonimsky - multidymensjonalnego. Problem dotychczasowej działalności Schaeffera pozostaje jednak nadal otwarty. Przyczyn jest tu wiele; jedną z najważniejszych i najbardziej nieoczekiwanych podaje biograf kompozytora, J. Hodor: "Fenomen Schaeffera w skali światowej polega na tym, że nie dał on się poznać we wszystkich zakresach jego twórczości"⁷.

W odniesieniu do całokształtu dokonań artystycznych Schaeffera, jego sztukę religijną - mimo wewnętrznego bogactwa i różnorodności - cechuje jednak daleko idący ascetyzm środków. Media pozamuzyczne zostały wyeliminowane, struktury dźwiękowe, które mogłyby być celem samym dla siebie - usunięte, a rozwiązania eksperymentalne - zredukowane do minimum. Kompozycje te nie służą chwale wykonawców-wirtuozów, ani nawet samej muzyki czy kompozytora, toteż selekcja środków działania zmierza wyraźnie w kierunku prostoty (kunsztownej!). Nie ma tu miejsca na prowokacje artystyczne; pojawiają się natomiast fragmenty, które cechuje liryzm, bezpośredniość emocjonalna i wzruszające piękno brzmienia. Przeciwności nie ulegają syntezie, lecz zostają pogodzone, czego przykładem mogą być celowo ze sobą skomponowane języki muzyczne odległych epok.

W utworach sakralnych B. Schaeffera aktualność traci swoje znaczenie, a data ukończenia dzieła przestaje być ważna, gdyż powstają one jakby poza czasem chronologicznym. Wszystkie środki, formy, idee i rozstrzygnięcia kompozytorskie jednoczy nadrzędny cel; jest nim autentyczne i bezinteresowne pragnienie kreowania muzyki religijnej. Artysta niezależny, w wyniku wyboru dokonanego w wolności, składa Panu Bogu w darze to, co posiada najcenniejszego - swoje dzieła, swoją twórczość.

P r z y p i s y

¹ E. S y n o w i e c. *Teatr Instrumentalny Bogusława Schäffera*. Gdańsk 1983.

² B. P o c i e j. *Missa elettronica*. "Polen" 10: 1976 s. 10.

³ B. H u b i s z. *Ein neues Werk von Boguslaw Schäffer*. "Polnische Musik" 2: 1977 s. 5-10.

⁴ H u b i s z. *Ein neues Werk von Boguslaw Schäffer* s. 10.

⁵ L. S t a w o w y. *Schaeffer*. W: *Program koncertu symfonicznego Państwowej Filharmonii Śląskiej w Katowicach*. 25.IV.1986 s. 9.

⁶ E. K a r k o s c h k a. *Über B. Schäffer und einige Kriterien musikalischer Qualität*. "Melos und Neue Zeitschrift für Musik" III: 1976 s. 197-201.

⁷ J. H o d o r. *Wszechstronny twórca*. W: *Sztuka poza sztuką. Katalog wystawy w Teatrze Nowym*. Warszawa XII. 1985 - II. 1986.

PLURALITY AND UNITY IN THE SACRED MUSIC OF BOGUSŁAW SCHAEFFER

S u m m a r y

Among the compositions written by B. Schaeffer before 1986 there are six of a definitely religious character: "aDieu" (1973) for trombone solo, "Missa eletronica" (1975) for boyschoir and an electronic tape, "Miserere" (1978) for soprano, choir and tape, "Te Deum" (1979) for solo voices, vocal group and orchestra, "Stabat Mater" (1983) for soprano, alt, choir (descants and contraltos), stringed instruments and organ, "Missa symphonica" (1986) for orchestra, soprano, violin and soprano saxophone solo. "Miserere" and "Missa eletronica" are considered by the author to be two of his most important compositions. Thus religious music is a separate chapter in his musical production - it is very close to the composer himself and at the same time (except for the "Missa eletronica") it is quite an unknown part of his work.

The religious compositions of Schaeffer were not composed to order and probably none of them were made to meet the future demands of his audience. The compositions came into being as a result of the autonomous development of the author's creativity and they are genetically related to his world outlook and to the traditions he was brought up in. Here we should look for the reasons for which he composed these works, which were meant primarily for himself, e. g. "Te Deum" is a composition of thanksgiving on his 50th birthday.

The meaning and the religious ideas of the word "catholic" are especially inspiring motives for Schaeffer. Universality in his compositions finds its correspondent in the plurality and diversity present both in the techniques used and in all possible musical languages which may and should be employed to "praise the Lord". The range of techniques is vast: from subtle changes and nuances ("Stabat Mater") to clashes of contrast (both Masses), from archaization (choirs) to extremely avantgard solutions ("aDieu"), from the natural lyricism, full of simplicity of the vocal parts to the dignity and seriousness of the sounds of the orchestra. The concept of aesthetics becomes more pronounced: vocal and instrumental music, venerated for centuries, now cooperate with the newest musical forms like electronic music which only lately was elevated to a religious function.