

Bogusław Schaeffer

33

Teatr instrumentalny

W poszukiwaniu nowatorskich rozwiązań w zakresie muzyki niektórzy /bardzo nieliczni/ kompozytórzy zaczęli się zastanawiać nad możliwościami rozszerzenia muzyki. Sięgano poza materiał poza muzyczny /w dotychczasowym sensie/, więc powstała muzyka konkretna i jej przedłużenie - muzyka elektroakustyczna, powstała idea łączenia muzyki z jazzem /Third-stream music/, wreszcie pomyślano też o odnowienie muzyki dzięki jej teatralizacji. A teatr - to aktorzy. Niestety muzycy nie są dobrymi aktorami i w ich produkcjach czy nawet wyczynach zawsze jest jakaś doza amatorstwa i niekompetencji - po prostu: nie ta szkoła. Muzyka - najpiękniejsza ze sztuk - nie znosi prymitywności. Jeżeli na scenie kontrabasista tłucze, a nawet kopie swój instrumenty /a były takie popis na koncertach muzyki na sięk awangardowej/, to jest to tylko żałosne i niestetyczne. Tego typu ekstrawagancje odrzucamy z obrzydzeniem. Z nieco mniejszym niesmakiem odrzuciliśmy próbę grania muzyki na podstawie obrazu - po prostu nie można grać byle co udając, że się interpretuje obraz, gdyż muzyka opiera się na własnej notacji /notabene/nierozumiałej dla laików/, a przez to elitarniej /i nie zasługuje na to, by tworzono ją w stanie estetycznej i technicznej nieprzytomności. Słowem: wszelkie ekscesy muszą być w muzyce wyeliminowane, jako zupełnie nieprzydatne.

Ale pomyślano też poważnie o możliwościach rozszerzenia tworzenia muzycznego przez użycie słowa mó-

2

AG s.2

wionego czy słowa przybliżonego do śpiewu /Schaenber-
berg/. Tekst mówiony łączony był z muzyką przede
wszystkim w melodramach, w muzyce mamy wiele przy-
kładów użycia tekstu, wna przykład w muzyce teatralnej
Beethovena /Egnont/ czy w Lelio Berlioz, później
doszło nawet do dominacji tekstu w utworach muzycz-
nych, czego przykładem mogą być Chansons de Bilitis
Debussy'ego baśń muzyczna Prokofiewa Piotruś i wilk.

Rzeczywisty teatr instrumentalny pojawił się na
początku lat sześćdziesiątych jako idea odległa od
recytatorstwa i tekstu, stąd nacisk na słowo in-
strumentalne. Ideałem wykonawczym stały się zespo-
ły czysto instrumentalne, w których muzyka miała
przemawiać przez ruch, akcję i samą wizualność mu-
zykujących wykonawców. Uderzające jest tu, że owe
wszystkie elementy były /czasem arcydokładnie/ kom-
ponowane przez autorów, którzy tworzyli atematycz-
ne i rozmyślnie nonsensowne "przepisy" muzyczne,
wyrażone częściowo w nutach i komentarzach do akcji.
Teatr instrumentalny - hak wszystko w muzyce - roz-
winął się w różnych kierunkach: mógł być w pewnych
utworach częściowo improwizowany /oczywiście po-
dług wystarczająco czytelnych wskazówek/, mógł po-
sługiwać się /czasem absurdalnym/ tekstem i mógł
być dopełniany tańcem czy pantomimą, oczywiście
bardzo oszczędnie i jakby drugoplanowo. Na pierwszy
plan wysuwali się muzycy, którzy prowadzili akcje
owego teatru nowego typu".

Najbardziej przekonującą formą jest w tym przypad-
ku audiowizualność muzyki. Jej najwyrazistsze prze-
jawy mamy w muzyce, wykonywanej przez perkusistów.
Perkusja łączy się nierozdzielnie z akcją, jest o-
parta na elementach ruchowych, które odbierane są nie

1 3

tylko muzycznie, lecz również wizualnie, co jest dodatkowym elementem fascynacji. Na antypodach muzyki akcji mieści się muzyka elektroakustyczna, odbierana z "martwych" głośników. W teatrze instrumentalnym można /i warto/ posługiwać się najprzeróżniejszymi środkami technicznymi, lecz dominować powinna tu muzyka instrumentalna, która sprawia, że mamy tu do czynienia z muzyką, innymi słowy: że muzyka tworzy "teatr" - a nie odwrotnie.

Możliwości teatru instrumentalnego są olbrzymie /i wciąż jeszcze nie wyzyskane w pełni/, ale w komponowaniu utworów tego typu pojawiają się liczne trudności. Jedną z nich jest brak przygotowania kompozytorów do tworzenia takiej muzyki. Pisząc symfonię czy kwartet smyczkowy współczesny kompozytor może mieć wzorce w najlepszych dziełach muzycznych tego typu, natomiast tworząc teatr instrumentalny musi mieć wielopostaciową wizję komponowanej muzyki, aktora nie towarzyszy akcji scenicznej, lecz ją ewokuje. Z pewnością nie każdy wybitny kompozytor miałby tu wiele do powiedzenia, gdyż większość środków, którymi dysponuje nie ma w tym /nowym/ przypadku zastosowania. W świadomości kompozytorów współczesnych nie pojawiła się jeszcze wiedza o związkach, jakie mogą zachodzić pomiędzy takimi parametrami, jak dźwięk, barwa dźwięku, ruch, słowo traktowane fonicznie, rytm czasu "teatralnego", gest i /choćby cząstkowa/ akcja. W operze inicjatorem układu muzyki w czasie jest libretto, w teatrze instrumentalnym byłaby to rozbudowana teatralna partytura, rzecz nie tak łatwa do skomponowania choćby z uwagi na różnorodność interpretacji zapisu. Pamiętajmy, że mamy tu do czynienia z kameralną i solistyczną koncepcją muzyki, że każdy z wykonawców nie tylko gra

różniącym się od innych instrumentów, ale też ma /jako jakby aktor w teatrze/ inne zadania do spełnienia. Cała trudność wykonania kompozycji polega na słabym zazwyczaj przygotowaniu muzyków do łączenia ich kompetencji muzycznych z nowymi zupełnie zadaniami scenicznymi, które z natury rzeczy nie mają wiele wspólnego z odtwarzaniem muzyki.

Teatr instrumentalny przeżywał swój rozkwit w trzecim kwartale minionego stulecia, po czym zmniejszył swój zasięg, zresztą z wielu względów. Publiczność poznała już kilka najważniejszych utworów, dowiedziała się, że w tym gatunku muzyki panuje swoisty dadaizm i surrealizm, ciekawość została zaspokojona, więc teatr instrumentalny, stojący na uboczu praktykowanej i podziwianej muzyki przeszedł jakby do historii /podobnie jak brutyzm, muzyka konkretna czy minimalistyczna/. Muzyka żyje z tradycji, z tradycji bardzo okrojonej, przystosowanej do wspaniałe zmanipulowanych "potrzeb" publiczności i na tym terenie teatr instrumentalny może się zaliczyć do zjawisk ważnych, ale marginesowych, ważnych dla rozwoju muzyki, a marginesowych dla odbiorców, którzy poprzestają na słuchaniu muzyki, a którym audiowizualność nie mówi.