

fax (22) 648 88 38

A 31 s. 1

Bogusław Schaeffer

28

Współczesna partytura

Gdyby Berliozowi, który tak ukochał orkiestrę i jej cudowne tajemnice, ktoś pokazał współczesną, dobrą partyturę, zważyłby w muzykę. "To nie jest muzyka, to są jakieś nieprzytomne fantazje, których nikt nie będzie nigdy grał, bo nie ma takiej potrzeby". Ze wzruszeniem czytam, że słynny Hector Berlioz rozczytywał się we wcześniejszych partyturach, a niektórymi zachwycał się wprost wyjątkowo. Przyglądnąłem się owym parturom, coż: po prostu nie ma tam niczego, co by nie pachniało XVIII-wieczną rutyną, w dodatku słynny kompozytor francuski miał pojęcie, że wszystko lub niemal wszystko zawdzięczać <sup>będzie</sup> sobie, nie innym. Był pomysłowy, był bez porównania większym znawcą orkiestry niż na przykład Mendelssohn czy Schumann, nie mówiąc już o naszym Chopinie, o Paganinim czy Kalkbrennerze, którym nasz geniusz fortepianu tak się zachwycał.

Nowe partytury, jeśli są nowe, cechuje wyjątkowe bogactwo brzmień i kontrastów; od instrumentalistów kompozytorzy wymagają gotowości do wykonywania najprzeróżniejszych faktur, opartych na złożonych kombinacjach rytmów, na niewygodnych interwałach i temu podobnych trudnościach. Czasami - bywają takie kaprysy - kompozytorzy uzupełniają trudne do realnego zrozumienia zapisy osobnymi komentarzami, których nie sposób ani pojąć, ani tym bardziej zapamiętać. Dyrygenci "uwielbiają" takie wytwory pracowitości i braku polotu, więc może słusznie - ze swej strony - wolą poprowadzić Beethovena czy Mahlera, gdzie wszystko jest proste /choć bogate w efekty wrażeniowe/ i łatwo uchwytnie. Mahler, który był wspaniałym dyrygentem, często zapisuje uwagi typu "keine Triole", bo wiedział - praktyk orkiestrowy - że większość muzyków,

jak zobaczą trzy równe ósemki, pomyśli sobie, że jest to ~~trzy~~ znana im dobrze triola. Tak, niestety, rozwój muzyki zależy nie tylko od inspiracji kompozytorów, lecz również od praktycznego potencjału muzyków, którzy mają grać nowe utwory. Na szczęście rozwój umiejętności przebiega równoległe do czasu i dzisiaj nawet prowincjonalne orkiestry europejskie są w stanie dobrze wykonać utwór, który przed 40 laty wydawał się niewykonalny. Jest to tym dziwniejsze, że w praktyce pedagogicznej brak jest wprawek orkiestrowych obejmujących nowe kombinacje dźwiękowe i brzmieniowe, gdyż wszystko kończy się Maurycym, Ryszardzie /nie mylić z Janem Drugim, tym od walców/ i na obu Sergiejach.

Jak wiemy już, możliwości muzyki są olbrzymie. Był czas, że do muzyki orkiestrowej co wybitniejsi kompozytorzy odnosili się niechętnie, podobnie jak do formy poematów symfonicznych, które zajmować mogły tylko tradycyjnie nastawionych kompozytorów. Po latach okazało się, że potencjalnie wielki aparat orkiestrowy traktowany jest „po staremu”, a przecież z niego można wydobyć najprzeróżniejsze efekty ekspresyjne i wrażeniowe, więc postanowiono zająć się orkiestrą, dziś znakomicie rozszerzaną nawet w orkiestrach mniejszych; mowa tu oczywiście głównie o perkusji, która jeszcze u Liszta ograniczała się do paru czy kilku instrumentów oraz o rzadziej pojawiających się w partyturach. Świat muzyczny (łącznie z kompozytorami, którzy nigdy nie mieli patentu na mądrość) bardzo niechętnie odniósł się do saksofonów, które na dobrą sprawę tylko we Francji otrzymały malenki status instrumentu, nadającego do wzbogacenia muzyki orkiestrowej.

Dziś do orkiestry podchodzi się różnie. Bardziej wyrafinowani kompozytorzy posługują się obsadami solistycznymi /instrumenty smyczkowe!/, uzupełniają instrumenty wyższymi czy niższymi podobnego rodzaju /flety altowe, klarnety kontrabasowe/, mnożą - czasem zbyt - instrumenty perkusyjne, mniej

wyrafinowanym wystarczająco tradycyjne divisi w smyczkach i homogeniczna obsada instrumentów dętych, a jeszcze inni - tych jest najwięcej - po prostu piszą tak, jak dawniej pisano i są zadowoleni /głównie z siebie/.

Nowe partytury - nikt ich nie widział, bo wydawcy od lat nie łożą na faktycznie nową muzykę - są wyrazistymi ekwiwalentami dróg myślenia kompozytorskiego, są dowodem na to, że muzyka nie zamyka się w uwielbieniu tradycji i że kompozytorzy ciekawi są nowych rozwiązań. Partytura nie powstaje mechanicznie; już sama dyspozycja instrumentów /powiększanie pewnych grup, eliminowanie innych, dobór instrumentów specyficznych, wśród których królują rzadziej używane i mniej znane instrumenty perkusyjne/ tworzy pewien specyficzny rodzaj muzyki, rozpoznawalny potem /gdy się dokładniej zapoznamy z muzyką/ jako produkt odrębności i <sup>wysoka</sup> jakości wizji sonorystycznej. Nacisk, jaki łożył Messiaen, a za nim Boulez na instrumenty perkusyjne o określonych wysokościach sprawia, że jego /czy ich/ muzyka zawiera w sobie coś w rodzaju tajemnicy odrębności. Toru Takemitsu wiele zawdzięczał wprowadzaniu do instrumentarium instrumentów, które my nazwalibyśmy egzotycznymi, gdy dla niego były to bardzo bliskie instrumenty.

Czy istnieją <sup>nowe</sup> koncepcje partytur. Muszą być. Najciekawszych nie znamy, bo <sup>sa</sup> nie opublikowane. Uczestnicząc w jury często napotykałyśmy na partytury napisane z niezwykłą akrybią, partytury w których nuty są czymś więcej niż nutami, a ich autorzy - zupełnie nie znani lub znani tylko paru wtajemniczonym. Muzyka współczesna pozwala - jak nigdy dotąd - na rozwijanie nowych, oryginalnych koncepcji. Dotyczy to w pierwszym rzędzie muzyki orkiestrowej, ujmowanych w postaci partytur. Przed kilkudziesięciu laty była moda na partytury. Partyturami nazywał Tadeusz Kantor swoje niektóre pomysły, oczywiście nie miało to nic wspólnego z muzyką, o której nie miał

żadnego pojęcia.

Współczesna partytura powinna być tak ujęta, by bez obecności kompozytora mogła być rozczytana i wykonana przez dyrygenta. (Przypomina mi się przygoda dyrygenta na jednym z festiwali. Na pierwszej próbie pojawił się kompozytor i zamiast słuchać muzyki /w końcu była to jego muzyka/ - skwapliwie notować na dużych kartkach papieru swoje uwagi. Po przegraniu utworu, przygotowanego już przez dyrygenta, kompozytor podszedł do niego i przekazał mu 135 uwag, które miały charakter poprawek. Zarozumiały kompozytor odczytywał je głośno jak akt oskarżenia, budząc grozę, litość i niechęć do autora i jego "źle" wykonanej muzyki. Niestety nie były to uwagi najwyższego lotu. Kilka próbek, który utkwiły mi w pamięci: "W tym miejscu altowiolista powinien grać wyłącznie smyczkiem w dół." - Puzon jest za głośny. Obój powinien się bardziej wybijać na początku, a potem schować się. Wibrafon mógłby prawą ręką grać twardą pałką, a lewą - bardzo miękką. W którymś tam takcie należałoby zwolnić tempo, najlepiej od połowy taktu. I tym podobne uwagi. Dyrygent spokojnie wytłumaczył kompozytorowi, że o tym wszystkim powinien powiadomić nie jego, lecz partyturę. „Marnujemy tylko czas. Jeżeli uda się panu - rzekł dyrygent - namówić orkiestrę na osobnej próbie, by wysłuchała /nieodpłatnie!/ wszystkich pana próśb i zaleceń, będę szczęśliwy. Dziękuję. Następny utwór - po dziesięciu minutach, po ustawieniu wszystkich krzeseł i pulpitów.”