

Bogusław Schaeffer

D y s p o z y c j e o r k i e s t r o w e

W nowej muzyce bardzo istotną innowacją jest tzw. prekompozycja. Twórca nowej muzyki, jeśli nie powtarza dawnych schematów i nawyków powinien sobie zdać sprawę, że pracując nad dużym utworem o rozbudowanej obsadzie, musi sobie tę pracę ułatwić. Może to uczynić nie planując formę, bo forma powinna wypływać z materiału i z wprowadzanych koncepcji architektonicznych, lecz przede wszystkim ustalając typ orkiestry, tworząc za każdym razem, bo tego wymaga nowa muzyka, inny swoisty i odrębny zespół instrumentów. Jeśli w swojej dyspozycji wyeliminuje pewne instrumenty, a innym nada większe znaczenie, będzie miał od razu gotowe rezultaty brzmieniowe, które mają to do siebie, że gdy jeszcze nie napisaliśmy ani jednej nuty, już jesteśmy w sferze ^{nowej} sonorystyki danego utworu. Oczywiście większość kompozytorów będzie pisała po dawnemu, tak jak każe tradycja i wyprodukowany papier nutowy, przy czym tradycja nie robi takiego zamętu i nie prowadzi do ^{smętnego} zniechęcenia - jak papier partyturowy, produkowany niemal na całym świecie jakby z myślą, jak by tu kompozytorowi zaszkodzić, a w szczęśliwszym wypadku uniemożliwić napisanie dobrego utworu, który by zaświadczał o możliwościach nowej muzyki. Jeśli kompozytor ma jakąś wizję wielkiej obsady orkiestrowej, musi coś wymyślić. Istnieją liczne możliwości uporania się z tym problemem, ale studia współczesnych partytur mówią nam, że większość kompozytorów nie zastanawia się powstałymi w tej sytuacji problemami i pisze tak, jakby się nic nie stało. Tymczasem nowa muzyka często musi być złożona, a partytura powinna operować bogactwem różnych dotąd nie stosowanych rozwiązań. Wydawcy są - rzecz jasna w ich sytuacji - zwolennikami partytur konwencjonalnych /podwójna obsada, stadne potraktowanie smyczków, nikła ilość perkusji, eliminacja fortepianu itd./.

Partytury tego typu już z racji konwencjonalnej obsady nie wnoszą wiele do nowej muzyki. W sumie proces odnowy muzyki zostaje zahamowany przez niemożność ogarnięcia większego zespołu na kartach współczesnej partytury. Powie ktoś, że kompozytorzy mają tworzyć i nie zajmować się niczym innym. Nie wie jednak, że kompozytor nowej muzyki powinien mieć komfort wyboru środków ujętych w pionie, który by pomieścił więcej niż trzydzieści głosów.

Potrzebna jest zatem, jak w każdym z takich przypadków, szczególna ekonomia, której jednak myślą przewodnią nie może być oszczędność miejsca. Stale przypominam, że na jednej stronie partytury Mozarta czy Haydna mieści się może 80 do 150 nut, gdy na stronie złożonej partytury współczesnej ~~XXXXX~~ może ich być 800 czy nawet więcej. Znajdujemy się w zupełnie ^{dotąd} nieprzewidzianej sytuacji. (Niechętnie powołuję się na moje utwory, ale tu zrobię wyjątek: partytura mojego I Koncertu skrzypcowego, gdyby nie była pisana stenograficznie - miała by wysokość około 130 centymetrow!)

I tu z pomocą może nam przyjść tylko dobrze wyważona dyspozycja orkiestrowa. Nie wymagajmy, by słuchacz, nawet uważny i wykształcony, był w stanie wysłyszeć więcej niż cztery do sześciu odrębnych linii. Pisanie nadmiernie bogatej polifonii daje tylko ogólny efekt wrażeniowy: oto mamy muzykę niezwykle gęstą, a ilość linii jest tak duża, że już nic z tego nie słyszymy /zamiast rozmowy kilku starszych panów w kawiarni, mamy nałaz knajpy o późnej porze/. Można więc pójść tą drogą: coś jednak z tego, co piszemy, musi dotrzeć do słuchającego, więc na cóż nam aż tyle nut! Muzyka bardzo oszczędna - taką pisał m. in. Luigi Dallapiccola, który wzorem Weberna każdej nutce przypisywał szczególne znaczenie - już po kilku latach nie robi na nas wrażenia; muzyka zbyt prosta nie jest muzyką, jest wytworem - nie bójmy się tego słowa - prostactwa muzycznego. Nowa muzyka - takie jest

moje prywatne zdanie - musi być odkrywalna dopiero po bliższym poznaniu, ergo powinna odznaczać się pewną złożonością, przynajmniej w paru zakresach /nie we wszystkich, gdyż wtedy nie jest w stanie do nas przemówić, dowody tego mamy w obserwacji tzw. totalnej organizacji materiału dźwiękowego/. Owa złożoność stanowi podstawę - że się tak wyrażę - tajemnicy, która zawarta jest w starannie urzeczywistnionym utworze muzycznym. Ową tajemnicę odszyfrowuje się łatwiej po wielu latach i po licznych kontaktach z danym utworem /że nie powinny to być kontakty analityczne, tego jestem pewien; analiza nic nie mówi albo też zaledwie nieśmiało zbliża nas ku tajemnicom utworów/. Ideałem byłaby muzyka, której nikt nie może - nawet w przybliżeniu - odtworzyć /spotykamy ją np. u Nona czy u późnego Cartera/.

Prekomponowane dyspozycje orkiestrowe dają kompozytorom olbrzymią szansę napisania muzyki, której przed nim nikt nie ~~napisał~~ urzeczywistnił. Oto prosty przykład: jeśli zadysponuję kilka stron partytury, na których grać będzie kwintet różnych saksofonów, wibrafon, harfa i osiem wiolonczel - to taka dyspozycja nie tylko pobudzić może autora muzyki do wykorzystania specyficznej barwy "orkiestry", ale i do inspiracji, która by prowadziła do jeszcze silniejszej separacji ^{jej} brzmienia od brzmienia konwencjonalnej orkiestry. Wówczas kompozytor - jeśli jest pomysłowy - wyznaczy danym instrumentom specjalne zadania czysto sonorystyczne, dzięki np. wykorzystaniu w saksofonach dźwięków multifonicznych (na każdym z całej piątki dobrze brzmią zupełnie od siebie odmienne dźwięki tego typu), dzięki wprowadzeniu we wiolonczelach wyłącznie flażoletów /również sztucznych/ i gry sul tasto można otrzymać aurę dźwiękową nieznaną nikomu i zupełnie nową, zwłaszcza gdy się doda w odstępach półtonowych sześciodźwięki wibrafonu i harfy. Takich przykładów można by mnożyć bez końca. Są to - posługując się terminem Barbary Bucz-

kówny - anekumena, obszary nie zamieszkałe, nie tknięte, wabiące co światlejszych kompozytorów swoją niezwykłą oryginalnością. Oto jak sama dyspozycja orkiestrowa ukazuje nam swoją siłę inspiracyjną. (Odejście od konwencji nie musi oznaczać dezorganizacji i chaosu.)