

W muzyce instrumentalnej największy rozgłos zyskała w ostatnich wiekach muzyka orkiestrowa, muzyka na orkiestrę i muzyka z towarzyszeniem orkiestry. Ma to swój wyraz w licznych - może przesadnie licznych - nagraniach, dokonywanych przez dyrygentów i solistów, którzy w dziwny sposób urosli do osobistości niezwykle ważnych, a w szczególnych wypadkach nawet - do gigantów muzyki, co jest już perwersyjne. Jeden z moich ulubionych profesorów, Józef Reiss, poświęcił kiedyś temu problemowi osobny wykład. Dzieje się coś niedobrego w świecie muzyki, mówił przed pół wiekiem dobrotliwy, mądry i wielce zasłużony profesor Reiss. Oglądam afisz - i co widzę: olbrzymimi czcionkami wywalone nazwisko dyrygenta lub też dyrygenta i solisty, a nazwiska kompozytorów stoją w absurdalnej proporcji (jeden do dwunastu, albo jeszcze gorzej) do zasług twórców w porównaniu do wciąż niekiedy jeszcze wątpliwych zasług mistrzów batuty czy pianistów. Bez dyrygenta można by się obejść /były na to przykłady/, ale czy można się obejść bez kompozytorów? - zapytywał profesor Reiss. I miał rację. Bo porównajmy <sup>dyrygentów z kompozytorami</sup> - choćby w encyklopediach czy podręcznikach historii muzyki - przecież tam bardzo mało poświęca się <sup>miejsca mistrzom</sup> batuty czy klawiatury, nawet w przypadku Karajana, czy Toscaniniego i Beachama autarzy ograniczają się do biografii, nie wdając się w charakterystykę wykonawstwa, gdy kompozytorom poświęca całe strony czy dziesiątki szpalt, które zawierają obok danych biograficznych obszerne zestawienia twórczości i szeroko rozbudowaną charakterystykę dorobku danego kompozytora. więc afisze kłamią lub przynaj-

2

mniej mocno i szczególnie niesprawiedliwie przesadzają. Przesadzają, gdyż istnieje absurdalny kult żywych mistrzów, któremu towarzyszy <sup>niepojęta</sup> abominacja dla tworców, bez których w muzyce nie moglibyśmy się obejść.

Muzycy wybitni, jeśli nie są pianistami czy skrzypkami, mogą sobie być wybitni i nikt tego nie zauważy. Jeśli są arcymuzykalni i tworzą kwartety smyczkowe czy kwintety dęte - też nie mają zbyt wielkich szans, bo najważniejsza na estradzie jest orkiestra.

W połowie minionego XX wieku kompozytorzy zaczęli się dość niechętnie odnosić do orkiestry. Pojawił się wielki zapach do muzyki elektroakustycznej, do muzyki solistycznej czy ensemble'owej z towarzyszeniem taśmy, zaroilo się od utworów na różne kombinacje instrumentalne, bardzo odległe od kwartetu smyczkowego czy kwintetu dętego lub tria fortepianowego, wyglądało na to, że kompozytorzy nie chcieli mieć wiele wspólnego z orkiestrą, która jakoś "nie im mówiła". Oczywiście mówię tu o kompozytorach, którzy zważyli na rozwoju muzyki tego okresu, nie o tradycjonalistach myślących i piszących "po staremu". Orkiestra stereotypowa o tzw. podwójnej, potrójnej czy poczwórnej obsadzie nie mogła być polem do bardziej wyrazistych eksperymentów i trzeba było kilkunastu lat, by zaczęto poważniej traktować orkiestrę jako zespół umożliwiający tworzenie nowej muzyki. Pierwsze - doskonalsze - próby odnowienia muzyki orkiestrowej dawały może pojęcie o wysiłkach kompozytorów, ale nie mogły konkurować z muzyką orkiestrową poprzednich dziesięcioleci, gdyż oferowa-

3

ły wówczas niezrozumiałą złożoność —  
 - zwłaszcza wówczas, gdy opierały się na serializ-  
 mie czy totalnej organizacji dźwiękowej, w której  
 pracowita dokładność nie mogła stać w żadnej propor-  
 cji do efektu wrażeniowego. O symfoniach nikt nie  
 myślał, nie mówiąc już o koncertach instrumentalnych,  
 które wciąż pozostawały w gestii kompozytorów - co  
 tu ukrywać - niechętnych nowej muzyce i eksperymen-  
 tatorstwu.

Z biegiem lat można było - myślę, że <sup>głównie</sup> dzięki muzyce  
 elektroakustycznej - zaakceptować różne formy muzy-  
 ki orkiestrowej, dysharmonia stała się chlebem pow-  
 szednym, można było wreszcie nie zważać na "prawid-  
 łowość" muzyki, co ważniejsze: można było kształto-  
 wac muzykę materiałowo i formalnie w zupełnej nie-  
 zależności od tradycji i konwencji stylistycznych.  
 Skorzystał na tym przewrocie również świat muzyki  
 orkiestrowej, poszerzanej metodycznie w wielu zakre-  
 sach. Oto bowiem zaczęła znikac instrumentacja, owe  
 ustawiczne /tradycyjne/ zdwojenia, oktawy itp., po-  
 jawił się nowy świat dźwięków nieokreślonych /perku-  
 sja/, instrumenty smyczkowe coraz częściej używane  
 były solistycznie, ważną rolę przejęły określone  
 dźwiękowo instrumenty perkusyjne typu wibrafon, ksy-  
 lofon, ksylomarimba; fortepian mógł być wykorzysta-  
 na jako instrument orkiestrowy, podobnie jak czele-  
 sta czy klawesyn, z żalem stwierdzam, że kompozyto-  
 rzy nadal unikali saksofonów, a przecież jest to spo-  
 ra grupa wspaniale brzmiących instrumentów od sopra-  
 nina aż po saksofon basowy, ale to są owe szkodliwe  
 dla muzyki nawyki, które <sup>(zawsze będą)</sup> silniejsze od chęci nau-  
 czenia się czegoś i przyswojenia sobie <sup>ogromu</sup> możliwości

danego instrumentu. Za mało używa się <sup>też</sup> skrajnie wysokich i niskich instrumentów.

Orkiestra musi mieć w nowej muzyce nowe podłoże fakturalne, powinna być komponowana przebiegle dzięki starannie dobranej dyspozycji, dzięki której samo jej brzmienie winno być a priori nowe, dotąd nie stosowane, odkrywcze. Na ogół wprowadza się zbyt dużą ilość instrumentów, które potem nie mają wiele do zrobienia. Trzeba sobie zdać sprawę, że pomniejszenie orkiestry o połowę nie oznacza bynajmniej, że jest to orkiestra dużo uboższa. Wcale nie: za pomocą tego instrumentarium można uzyskać podobne efekty wrażeniowe, a "straty" wyniosą nie więcej niż 8 do 12 procent /a: nie 50/. Tu powinna obowiązywać ekonomia środków, ważna nawet wówczas, gdy kompozytor zamierza uzyskać wrażenie wielkiej ilości instrumentów. W teatrze wynaleziono sposób robienia "tłumów" za pomocą 8 czy 10 aktorów: po prostu wykrzykują oni specjalnie w tym celu spreparowany język sylabiczny, który daje wrażenie obecności tłumów.

Orkiestra dzisiejsza dysponuje przede wszystkim wielką rozpiętością, różnymi stopniami gęstości, nowymi zestawieniami fakturalnymi. Dzięki bogactwu barw instrumentalnych umożliwia <sup>ona</sup> kompozytorom nowego typu wyrafinowanie. Możliwości orkiestry są wciąż jeszcze nie odkryte, kontrapunktyka barw instrumentalnych jest wciąż jeszcze nie znana, podobnie jak mało praktykowana jest identyfikacja rytmiczna instrumentów. Fakt, że wielkiego znaczenia nabiera obecnie szmer, suma brzmień nieokreślonych przesuwając punkt ciężkości z materiału i jego dyspozycji /czy organizacji/ na autentyczne wrażenie nowej substancji. Idzie więc tylko

o to, by owa substancja miała sympatyczny <sup>A33 s. 5</sup> charakter estetyczny.

Publicznosci nowa muzyka orkiestrowa nie kojarzy się dobrze z jej doświadczeniami i upodobaniami, które wciąż jeszcze mieszczą się między Bachem a Ravelem, do którego można jeszcze dorzucić Prokofiewa i Strawińskiego. Obca jej jest w dalszym ciągu muzyka takich mistrzów jak Schoenberg, Messiaen czy Carter. Nowa muzyka jawi się wielu miłośnikom jako muzyka hałaśliwa (nikt nie lubi przesadnej dynamiki, która ma niby to zaświadczać o tym, że współczesny kompozytor ma temperament, a mówi tylko o tym, że choćby w ten sposób <sup>chce</sup> dojść do głosu; w końcu ~~XXXXXX~~ mówi się "głośny kompozytor" czyli że o nim głośno.../.

W nowej muzyce orkiestrowej nie wytworzyła się jeszcze wystarczająco atrakcyjna kultura dźwięku; dźwięki wysublimowane, ciepłe, przyjazne należą do rzadkości, przeważa brzmienie surowe, jakieś bezwzględne, prymitywne i niewybredne. Z pewnością nie tak wyobraża sobie współczesny miłośnik nowej muzyki jej przyszłość. W kontraście do zalewającej nas "muzyki odmuzycznionej" nowa muzyka orkiestrowa powinna ujawnić swój blask, wytwarzając nie osiąganą dotąd, a możliwą atmosferę i hołdując nowemu pięknu, które mogło by konkurować z najpiękniejszymi osiągnięciami muzyki wcześniejszej. Moim zdaniem powinna mieć swoją tajemnicę dzięki swemu bogactwu i swojej nieprzewidywalności. W końcu — po to zbiera się liczebne grono wykształconych muzyków, którzy tworzą współczesną - w porównaniu z przeszłością - arcybogata orkiestrę.

