

XIII

[del]

Muzyka ametryczna

A 11 s. 1

Problemy rytmicznych nie da się zbyć paroma uwagami. Rytmika była bardzo słabym punktem muzyki ostatnich wieków. Była traktowana drugorzędnie, a nawet pomijana, jak gdyby kompozytorzy nie mieli w tym zakresie nic do powiedzenia. A przecież - jak już na to zwróciłem uwagę - jest to jeden z najważniejszych elementów muzyki, niestety nie wykorzystany, jakby zadbany, zignorowany.

Muzyka przebiega w czasie. Nie możemy jej ogarnąć naraz, jak obraz w malarstwie. Zbieramy o niej informacje w czasie jej przebiegu. W muzyce utarło się powiedzenie, iż ona trwa. Nie jest to zbyt mądre; muzyka przechodzi, przemija, upływa, wciąż pojawia się inna muzyka i może na tym polega jej urok /jakby wyższość muzyki europejskiej nad pozaeuropejską/. Utwór trwa 28 minut. Jest to informacja tak ogólna, jak "szafa biblioteczna stoi na podłodze", prawdziwa, ale nic nie mówiąca. Niemo woli przychodzi nam na myśl pytanie, jakimi ^{to} książkami wypełnione są jej półki, a nigdy nie pomyślimy o tym, na czym ona stoi. Projekcja muzyki w czasie jest problemem w kompozycji najistotniejszym. Przyzwyczajiliśmy się do muzyki metrycznej - nie jednorodnej do tego stopnia, że kompozytorom zabrakło odpowiedniej kultury i techniki, by dokonać istotnych zmian w tym zakresie. Często widzimy partytury /raczej odstręczające dyrygentów/, w których są ustawiczne zmiany metrum. Malawski, kompozytor o wyjątkowym nerwie rytmicznym - cecha kompozytorów, którzy byli skrzypkami, zauważył, że skrzypce nie mają lewej ręki do sytuowania rytmu w prawej, jak pianiści - ^{otóż Malawski} opowiadał nam kiedyś prywatnie, że Roman Palester, po zapoznaniu się z partyturą Święta wiosna Strawińskiego, orzekł, iż za dwieście złotych, mógłby przepisać partyturę rosyjskiego mistrza na cztery czwarte! Jaka więc była siła konwencji myślowej i praktycznej, że tak inteligentny kom-

pozytor, jakim był pan Roman, dopuścił się tak idiotycznej uwagi. Ani jedno ze znanych nam "trudnych" miejsc w partyturze Strawińskiego nie nadaje się do uproszczenia, wszystkie zmiany są tak udane, że sam Strawiński nie potrafił po latach do nich nawiązać /inni kompozytorzy też nie/.

Metrum jest stałą miarą, natomiast rytm - mieszcząc się w metrum, w takcie może być zmienny, przeciwakcentacyjny, nawet wyrafinowany. Przypatrzmy się dobrze nowej muzyce, nowym partyturom: rytm jest na ogół podporządkowany banalnemu podziałowi mechanicznie według miary taktu i mówi bardzo źle o kompozytorze, dowodzi, że całą problematykę metryczno-rytmiczną traktuje on mechanicznie, jakby bezwiednie, nonszalancko, niechlujnie. Dlatego każda najmniejsza innowacja typu przesunięcia akcentów, hemiole, zmienne rozumienie tego samego metrum witamy w nowej muzyce i w poprzedniej jako przejaw sporej kompozytorskiej inteligencji. Jak rozlegle rozumieli rytm Debussy, Ives, Varèse, Webern, wczesny Schoenberg, Bartók, a po nich Frank Martin, Dallapiccola, Hartmann, a jak stereotypowo traktuje rytm Hindemith, Szostakowicz, Milhaud i wielu, wielu twórców owych czterech czy pięciu generacji. Można by rzec: pokaż mi twoją technikę rytmiczną, a powiem ci kim jesteś.

Poczucie i rozumienie rytmu to cechy arcydzieł. Problemy zaczynają się już w dzieciństwie, więc u niektórych muzyków trwają aż do późnej starości /niemal u każdego kompozytora można dostrzec ~~KAKAKAKAK~~ w miarę wieku tendencję do uproszczenia rytmu - może jest to dowód na to, gdzie tkwią trudności kompozytorskiego zawodu/. Rytm kształtuje się na drodze intelektualnej, nie ma czegoś takiego jak "szuch rytmiczny", każdy, kto zajmuje się kompozycją dowiaduje się prędzej czy później, że jest to problematyka o wiele trudniejsza niż harmonika. Być może u większości kompozytorów nie istnieje potrzeba wyrażania muzyki za pomocą techniki jej rytmicznego ukształtowania. Schoenberga /wczesnego/ chwaliłbym bez końca już tylko za to, że potrafił

niektórych utworach wprowadzać w dużej ilości rzadkie i w stosunku do metrum dość złożone jednostki, a w uderzająco małej jednostki najprostsze - tu nikt go nigdy nie prześcignął, może dlatego, że nikt takiego problemu w swojej muzyce nie widział, no, może jeden Elliott Carter, ale dopiero po sześćdziesięciu latach.

Podobnie jak w teatrze najłatwiejszym sposobem radykalniejszego odnowienia stał się antyteatr /z antybohaterami i antydekoracjami/, w muzyce najłatwiejszym sposobem było wprowadzenie ametryczności. Innowacja słuszna, gdyż można - da się - traktować rytm inaczej niż dotąd, a jeśli można, to należy to czynić, choćby po to, by zobaczyć, co z tego wyniknie. A więc na przykład - omówiony już przeze mnie - podział na sekundy, innowacja jakby sezonowa, na jed n lub dwa utwory, innowacja dość płytka, bo ośmieszająca dyrygenta, a poza tym - eliminująca tak ważne szczegóły kształtowania muzyki w czasie jak proporcje /proporcje metryczne były same w sobie bardzo istotne, szkodliwy był tylko ich schematyzm/, akcenty w ramach tych proporcji, rozpoznawalność wartości rytmicznych i - rzecz niebagatelna - czytelność toku narracyjnego. Jak żałosny bywał i jest jeszcze widok dyrygenta, który daje tylko znaki wejścia, podnieca się niepotrzebnie przy zerwaniu kompleksu dźwiękowego, dla muzyków orkiestrowych jest to męka /szczególnie dla tych, którym chce się grać porządnie/, w nagraniach czuje się rękę nie mistrza, lecz jakiegoś „pilnowacza”, w sumie okropne.

Można jednak ametryczność rozumieć inaczej: jako system otwarty dla swobodnego kształtowania muzyki. Podana rytmika, uwolniona od metrum, ale choćby najściślejsza, urzeczywistniana realnie przez indywidualnych muzyków, w sposób, w jaki oni ową rytmikę rozumieją, może przyczynić się do ożywienia muzyki nieco podobnie jak się to niekiedy dzieje w jazzie. Można też kształtować muzykę niezależnie od wszelkich reguł synchronizacyjnych, które miały swoje znaczenie w tradycyjnej muzyce metrycznie

A 11 s. 4

jednorodnej. Swoiste apogeum widzę w muzyce, w której partię solistyczną w swoim głosie ^{ma} każdy muzyk orkiestrowy /mowa tu o koncercie instrumentalnym/, a pod nim swoją partię, którą gra wyłącznie w kontakcie z solistą /warto podkreślić, że w takim przypadku, muzycy nie są petentami, którzy czekają na swoje wejścia, lecz - czytając tekst solisty, który zawiera jedną trzecią lub więcej wykonywanej muzyki, nie lenią się i biorą o ileż żywszym udział w grze orkiestry/. Muzycy orkiestrowi często utyskują na to, że "właściwie nie wiedzą, co grają"; w Beethovenie czy w Brahmsie orientują się nie tylko w nutach /które są prostsze na ogół niż w nowej muzyce/, ale i w roli, jaką w utworze spełniają. Większość muzyków grała zresztą dany utwór nie jeden raz tylko i może się odwoływać nawet do pamięci, nie tylko do dyspozycyjnej sprawności. W nowej muzyce, przeważnie granej "raz i nigdy więcej" schodzą gdzieś w dół, do rzędu amatorów, do których kompozytor ^{Tatwo} traci zaufanie. Tu warto podnieść jeden problem: kompozytor współczesny ma w orkiestrze do czynienia z muzykami nie przygotowanymi do grania muzyki nowej, gdyż po pierwsze grają muzykę dużo wcześniejszą /przeciętnie muzykę sprzed 150 lat - tak!/, po drugie nigdy nie mieli w ręku ćwiczeń czy etюд czy czego tam jeszcze, co by służyło w wykonaniu nowej muzyki, a po trzecie nie mają kontaktu z nową muzyką, gdyż ta jest na ogół niedostępna nawet dla tych, którzy chcieliby ją poznać. Kompozytor współczesny może tylko pocieszać się myślą, że wszystkie prawykonania muzyki nowatorów były znośne i z pewnością nie doskonałe. A poza tym, któż rozumie nową muzykę... Najgorsze, że przymierza się do niej stare miary. /Jakaś entuzjastka mojej muzyki gratulowała mi serdecznie, dodając że "szkoda tylko, że w pana muzyce skrzypkowie nie grają równo" - dla informacji podam, że od 1959 roku nigdy nie posługuję się "stadnym" czyli hurtowym traktowaniem instrumentów smyczkowych, kształceni kiedyś na solistów, są nawet w orkiestrze u mnie solistami./