

The image displays a musical score for two staves, labeled I and II. The lyrics are 'mia u' for the first part and 'mia u, ma u' for the second part. The score includes glissando markings ('Gliss. sempre') and various musical notations such as slurs and accents.

Zagraj to sam #2: Współczesna do grania

Czy rzeczywiście muzyka współczesna leży poza zasięgiem technicznych możliwości niezbyt zaawansowanych instrumentalistów?

Dla większości muzyków materia współczesnych kompozycji, zwłaszcza tych najbardziej innowacyjnych, nadal jest nieoswojona. Tu chyba szukać należy najważniejszej przyczyny, dla której uczący się gry na instrumentach rzadko mają do czynienia z „zaawansowaną” nową muzyką. Ale przykłady utworów wyjątkowo przystępnych można znaleźć nawet w twórczości uchodzących za „hermetycznych” i „elitarnych” Wiedeńców z kręgu [Schönberga](#). Przyjrzyjmy się choćby drugiemu z jego *Sześciu drobnych utworów fortepianowych* op. 19 (dla naszych celów nadałbysię również ostatni, szósty).

Od strony manualnych i innych czysto technicznych trudności utwór ten jest wręcz trywialny. Jeśli jednak zagra go ktoś, kto o estetyce muzyki wiedeńskiego kręgu nie ma pojęcia, możemy się spodziewać rezultatu w postaci uduchowionego marsza z „wybijanymi” powtarzającymi się tercjami. Kłopot zatem nie w technicznych umiejętnościach, lecz w interpretacji. Podobnie rzecz się ma z *Utworem dziecięcym* (*Kinderstück*) [Antona Weberna](#) – nie wiem, czy w tym przypadku zamiarem kompozytora było napisanie czegoś do zagrania przez dzieci, czy może raczej ewokacja dziecięcego świata poprzez elementarnie proste układy dźwiękowe. W każdym razie artystyczny sens nie powstanie tutaj sam, bez rozumiejącej interpretacji. Ale żeby odczuć ducha tej muzyki chyba nie potrzeba być **Glennem Gouldem** (wykonawcą poniższego nagrania).

Od historycznych już Wiedeńców przejdźmy do muzyki nowszej – już nie najnowszej, lecz nadal uchodzącej za

„awangardę”. [Helmut Lachenmann](#) (ur. 1935), jeden z najwybitniejszych jej przedstawicieli, w roku 1980 napisał *Kinderspiel*, cykl siedmiu utworów trwających łącznie 15-20 minut. Na koncertach publicznych wykonywała je wówczas siedmioletnia córka kompozytora, jednak w jego intencji nie jest to muzyka pedagogiczna, ani przeznaczona specjalnie dla dzieci. Lachenmann wyjaśnia, że piosenki dziecięce lub palcówki dla początkujących pianistów są tu raczej pewnym modelem, inspiracją – w tym sensie, w jakim w innych utworach, na swój bardzo specyficzny sposób, sięgał do wzorów zaczerpniętych z klasycznych form lub powszechnie znanych melodii. Łatwość wykonania nie oznacza jednak, że *Kinderspiel* jest mniej ważnym artystycznie dokonaniem niż jego kompozycje przeznaczone dla wirtuozów: kilku znanych pianistów nagrało cykl na płyty, a sam Lachenmann wielokrotnie wykonywał go na koncertach.

Na *Kinderspiel* składa się siedem miniatur, wszystkie części cyklu gra się wyłącznie na klawiaturze, kompozytor nie każe pianaście grać na bezpośrednio na strunach ani w ogóle zaglądać do wnętrza instrumentu. Niemniej wydobywane z fortepianu brzmienia oraz sposoby ich artykułowania są tu mocno osobliwe. Lachenmann stosuje dwa zasadnicze metody uzyskiwania niekonwencjonalnych rezultatów dźwiękowych: starannie opracowaną pedalizację i flażolety fortepianowe, czyli uderzanie klawiszy jedną ręką podczas gdy druga bezgłośnie naciska inne – odzywają się wtedy alikwoty dźwięków odpowiadających przytrzymanym klawiszom).

Filter-Schaukel zaczyna się od regularnych półnutowych [klasterów](#) w obrębie des¹-b¹ (prawa ręka uderza białe klawisze, lewa – czarne). Tytułowe „filtrowanie” polega na tym, że w połowie trwania (czyli po ćwierćnucie) część klawiszy (za każdym razem inna z należących do klasteru) zostaje zwolniona, pozostałe zaś przetrzymuje się do końca trwania półnuty. W następnym odcinku utworu prawa ręka uderza jeden akord, a w trakcie jego wybrzmiewania ręka lewa naciska bezgłośnie klawisze odpowiadające klasterom i akordom w rozmaitych rejestrach. Pod koniec kompozycji klawisze bezgłośnie przytrzymywanego [akordu](#) zwalniane są kolejno. **Cała ta miniatura jest fascynującą grą subtelnie różnicowanych pasm alikwotowych: okazuje się, że również w ten sposób mogą powstawać wyrafinowane i urozmaicone przebiegi dźwiękowe. Nawet jeśli kompozytor prawie nie różnicuje materiału wysokości dźwięków uderzanych, ani rytmu, ani dynamiki, czyli tego, co zwykle składa się na muzykę. W pozostałych utworach cyklu owych zróżnicowań jest nieco więcej, lecz nadal stosunkowo niewiele: na przykład pierwsza miniatura, *Hänschen klein*, to pomysłowo opracowany spacer [półtonami](#) od najwyższych do najniższych dźwięków fortepianu w całym elementarnym rytmie wspomnianej piosenki (rytm to zresztą jedyne nawiązanie).**

1. *Hänschen klein* (Mały Janek, to nawiązanie do znanej ludowej piosenki dziecięcej), 2. *Wolken im eisigen Mondlicht* (Chmury w lodowatym świetle księżycy), 3. *Akiko*, 4. *Falscher Chinese (ein wenig besoffen)* (Falszywy Chińczyk, nieco wstawiony):

Ale nie tylko Lachenmannem muzyka stoi. *Duetti per due violini* Luciana Berio to jedna z najciekawszych współczesnych propozycji dla młodych instrumentalistów. Na cykl składają się 34 utwory i wiele z nich łączy cel pedagogiczny z artystycznym. W innych włoski twórca nie stawia sobie natomiast technicznych ograniczeń, zapominając jakby o zamiarze napisania muzyki dostosowanej do umiejętności niezbyt zaawansowanych skrzypków. Wiele z *Duetti* pomyślane zostało w ten sposób, że jedna partia jest partia jest całkiem prosta – często składa się z kilku tylko dźwięków i skupia na konkretnym pedagogicznym zagadnieniu – podczas gdy druga przeznaczona jest dla doświadczonego skrzypka. Muzyka ta zaskakuje, choćby harmonią, młodych wykonawców przyzwyczajonych do klasyczno-romantycznego języka muzycznego, jednak *Duetti* trudno byłoby dziś nazwać „nowoczesnymi”. Cykl utworów włoskiego kompozytora bywał już kilkakrotnie wykonywany publicznie przez uczniów polskich szkół muzycznych. Oto przykład chyba ostatni, z warszawskiego festiwalu Muzyczne Ogrody w roku 2014.

Bardziej śmiałą propozycją są mniej znane, lecz warte z pewnością szerszego rozpropagowania *Duöli* Heinza Holligera (tytuł w dialekcie szwajcarskim). Cykl 24 duetów (zapoczątkowany kilkoma utwórkami napisanymi dla wnuczki kompozytora) zaczyna się niewinnie: od prościutkich imitacji w [kwintach w skali lidyjskiej](#). Potem pojawiają się coraz to inne nowości: zmienne metra, mocno dysonansowe współbrzmienia, mikrotony, nałożenia [trioli](#) i kwintoli, [przybliżona „aleatoryczna” notacja](#), *sul ponticello* i mocny nacisk smyczka. W *Pfyffschtückli* wykonawcy mają sprawdzić, czy gwizd jest ładniejszy: skrzypiec czy własny? A w *Chatzemusig bi Vollmond* (Kocia muzyka w pełni księżycy) wymyślne [glissanda](#) uzupełnić trzeba

własnym miauczeniem.

Mamy tu dość bogaty repertuar nowoczesnych technik kompozytorskich i instrumentalnych, a choć zapis z początku na pewno wygląda obco i tajemniczo, niemniej szwajcarski twórca mocno trzyma się jednej przyjaznej niewprawnym skrzypkom zasady. Jeśli coś jest trudne (na przykład rytmiczne nałożenia w utworze o klockach lego, które nie chcą się do siebie dopasować), to pozostałe elementy zostają uproszczone (w tym samym utworze, na długich odcinkach każdy ze skrzypków ma do zagrania tylko trzy wysokości dźwięków). We wstępie kompozytor zaręcza, że dzięki *Duöli* „poznawanie muzyki współczesnej może być świetną zabawą”. Nagrań utworu niestety jeszcze nie ma, zainteresowanych odsyłam do partytury wydanej przez Schott-Verlag. Na zachętę i na zakończenie przykład nutowy.

Chatzemusig bi Vollmond

(Beidi chöi, wenn si wei, mit dr Giüge zäme mitmiaue, so unisono wie mögch!)
(Beide können, wenn sie mögen, mit der Geige zusammen mitmiauen, möglichst unisono)

First system of musical notation. It consists of two staves, I and II. Staff I has the lyrics "mia — u" and "mia — u, ma — u". Staff II has the lyrics "mia — u" and "mia — u". Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and a "Gliss. sempre" instruction. A vertical bar line separates the two parts of the system.

Second system of musical notation. It consists of two staves, I and II. Staff I has the lyrics "mia — u" and "mia — a — u". Staff II has the lyrics "mia — u" and "mia — u". Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and a "Gliss. sempre" instruction. A vertical bar line separates the two parts of the system.

Third system of musical notation. It consists of two staves, I and II. Staff I has the lyrics "ma — u" and "mia — u". Staff II has the lyrics "ma — a — a — u" and "mia — u". Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and a "Gliss. sempre" instruction. A vertical bar line separates the two parts of the system.

Fourth system of musical notation. It consists of two staves, I and II. Staff I has the lyrics "ma — u" and "mia — u". Staff II has the lyrics "mia — u" and "mia — (a) — u". Both staves include a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature (C). The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and a "Gliss. sempre" instruction. A vertical bar line separates the two parts of the system.

2011 SCHOTT MUSIC, Mainz - Germany. reprodukcja za zgodą wydawcy, wszystkie prawa zastrzeżone,
partytura dostępna [pod tym adresem](#)

Krzysztof Kwiatkowski