



# Najpiękniejsze partytury

## Jak w XX wieku zapisywano muzykę? Zdziwilibyście się!

W połowie ubiegłego wieku w zapisie muzycznym zaszła niemała rewolucja, w którą zaangażowani byli nie tylko kompozytorzy, ale jeszcze bardziej wykonawcy, a nawet słuchacze.

Co widzimy, gdy zajrzemy do XX-wiecznych partytur? Na pierwszy rzut oka zmiany w notacji tradycyjnej: nowe znaki artykulacyjne lub dynamiczne, zmienione kształty główek nut, nowe funkcje kresek lub strzałek, nowe symbole wysokościowe (np. na oznaczenie mikrotonów), a także szczegółowe instrukcje wykonawcze. Obok tego naturalnego w sumie rozwoju dotychczasowej notacji, w pewnym momencie zaczynają pojawiać się zupełnie inne kształty – figury geometryczne, rysunki, szkice, a nawet partytury-obrazy. Zaś podstawowe symbole „starej” notacji — kropki, kreski, litery, cyfry — ulegają radykalnym modyfikacjom i uzyskują całkiem inne znaczenie. Można stwierdzić, że w połowie ubiegłego wieku w zapisie muzycznym zaszła niemała rewolucja, w którą zaangażowani byli nie tylko kompozytorzy, ale jeszcze bardziej wykonawcy, a nawet słuchacze.

Ten przełomowy moment poprzedziły jednak stopniowe zmiany, które zachodziły równocześnie z przeobrażeniami języka muzycznego czy wręcz z nich wynikały. Wraz ze schyłkiem harmoniki funkcyjnej tradycyjny zapis (szczególnie wysokościowy) zaczął być ograniczający, nie wystarczał nowym wyobrażeniom twórców. Już na początku ubiegłego wieku pierwsze próby użycia techniki dwunastotonowej i mikrotonowości skłaniały kompozytorów rosyjskiej awangardy do licznych eksperymentów notacyjnych, między innymi u Nikołaja Obuchowa. Nowe techniki gry i artykulacji także wymagały odpowiednich symboli: Henry Cowell poszukiwał sposobu na graficzne odwzorowanie klasterów, Luigi Russolo rozpisywał glissanda własnoręcznie skonstruowanych instrumentów *intonarumori*, a Arnold Schönberg wynalazł najlepszy istniejący symbol [dla wokalnejszej techniki \*Sprechstimme\*](#).

(ciąg dalszy tekstu pod przykładami partytur)



Notacja N. Obuchowa, z *La paix pour les réconciliés*



Klaster Henry'ego Cowella



Luigi Russolo, *Przebudzenie miasta*



A. Schoenberg, *Sprechstimme*

Od jednoznacznej notacji precyzyjnej po „otwarte” graficzne odwzorowanie

Od wczesnych utworów dodekafonicznych po dojrzały serializm partytury ulegały coraz większej komplikacji — im bardziej złożone stawały się podstawy kompozycji, tym bardziej potrzebny był ich precyzyjny zapis. Muzyka doszła w zakresie notacyjnym do swoistego ekstremum, a maksymalnie dokładny i zawiły zapis rodził coraz większe problemy wykonawcze. Jednym z takich legendarnych utworów była [II Sonata na fortepian Pierre’a Bouleza](#) (1948), której zagranie stanowiło nie lada wyczyn (podjął się go m.in. David Tudor). Namnożenie szczegółów i dookreśleń notacyjnych sprawiało, że partytury były właściwie tylko do odczytu, a nie do interpretacji: zapis zabijał wręcz kreatywność wykonawców. Z drugiej strony, pozwalało na rozwinięcie wirtuozerii wykonania, czego przykładem są skrajnie [złożone partytury Briana Ferneyhough](#). Był to pierwszy kierunek rozwoju notacji, poprzez którą kompozytorzy dążyli do zwiększenia kontroli nad swoimi utworami, zaś partytura jednoznacznie oddawała dokładny, skończony i zamknięty „obraz dźwiękowy”.

Dlatego tego typu totalnie dookreślone kompozycje początkowo przenoszone były na wykonania muzyki elektronicznej. Cechą charakterystyczną wielu utworów elektronicznych było to, że kompozytor stawał się jednocześnie wykonawcą — wówczas problemy notacyjno-wykonawcze zniknęły. Nurt ten powstał na początku lat 50. XX wieku w odpowiedzi na muzykę konkretną Pierre’a Schaeffera, która korzystała z nagrań gotowych dźwięków-obiektów lub instrumentów akustycznych montowanych i zapisywanych wprost na taśmie magnetycznej. Materiał muzyki elektronicznej nie był „gotowy”, z założenia miał pozostać natomiast czysto abstrakcyjny, zrywając wszelkie odniesienia do tradycyjnych muzycznych barw, narracji i dźwięków. Jako że muzyka elektroniczna zakwestionowała u podstaw używany do tej pory materiał dźwiękowy, a wykorzystywała wielotony, pasma szumowe czy zdarzenia dźwiękowe trudne do określenia pod względem wysokości lub wykazujące dużą zmienność w czasie, tradycyjna notacja stała się zupełnie nieadekwatna.

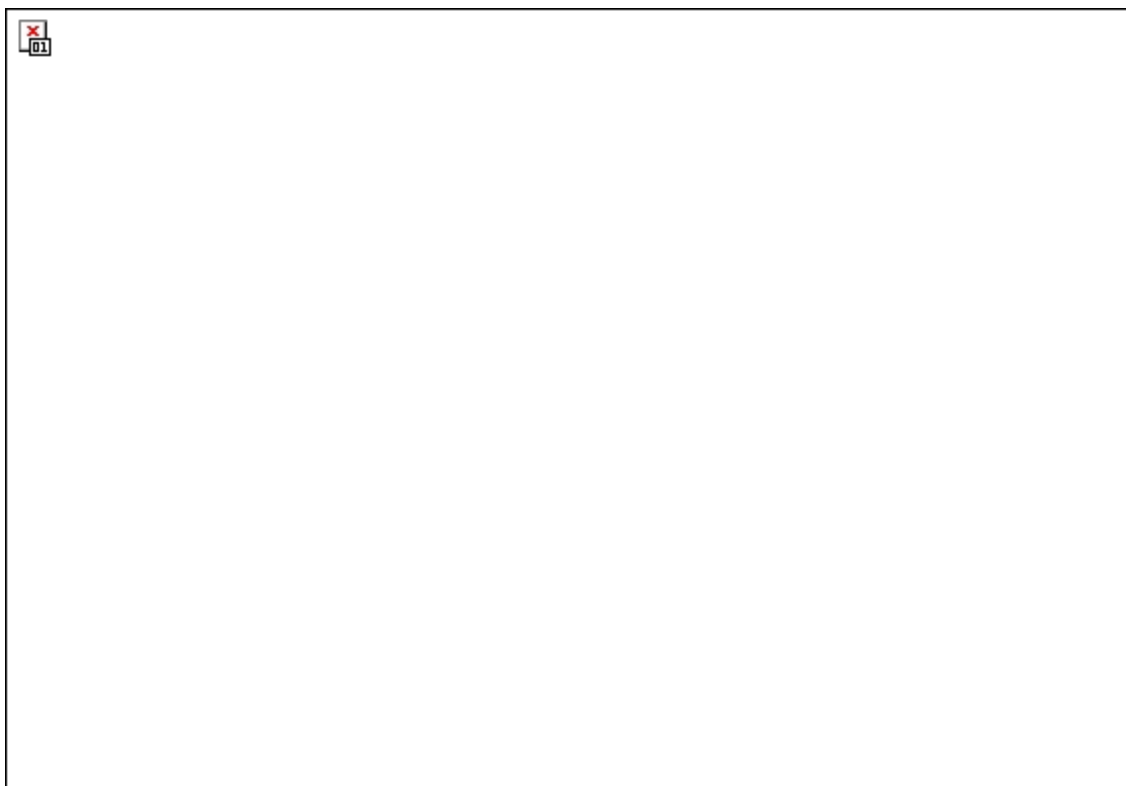
Pierwszą kompletną partyturą, a raczej kompozytorsko-wykonawczym szkicem, było [Studie II Karla Heinza Stockhausena](#) (1954), które powstało w słynnym Studiu Muzyki Elektronicznej WDR w Kolonii. Materiałem dźwiękowym są tu wyłącznie wytwarzane przez generatory fal sinusoidalnych pojedyncze i nakładane na siebie tony proste, zorganizowane serialnie. Aby odzwierciedlić przebieg utworu, Stockhausen przyjął prostą zasadę graficzną, wedle której każda strona podzielona jest na dwie części: w części górnej, na osi pionowej przedstawione zostały częstotliwości (wysokość), a w dolnej amplitudy (przebieg dynamiczny); zaś oś pozioma, wspólna dla obu części, określa czas. Warto zauważyć, że to rozwiązanie nawiązuje

do układu w zapisie tradycyjnym. Zdarzenia dźwiękowe przyjmują zaś postać odwzorowujących je kształtem figur geometrycznych: prostokątów i trójkątów. To elementarny przykład sposobu zapisu partytury muzyki elektronicznej, który stał się punktem wyjścia dla kolejnych, bardziej rozbudowanych kompozycji.



Karlheinz Stockhausen, *Studie II*

Kształty graficzne na tyle dobrze sprawdzały się w opisywaniu muzyki elektronicznej, że postanowiono wykorzystać ten fakt w tak zwanych partyturach „do czytania” (*listening scores*). Były sugestywne, przejrzyste graficznie i estetycznie nieobojętne, a służyły przede wszystkim ułatwieniu w percepcji (nie zawsze prostych w odbiorze utworów, zwłaszcza dla słuchaczy nieprzywykłych do nowych brzmień). Przykładem takiej partytury był zapis Rainera Wehingera do [Artikulation György Ligetiego](#) (1970), który dzięki swojej prostocie i atrakcyjności kolorystyczno-wizualnej stał się niemal integralnym składnikiem odbioru tego utworu (1958) powstałego 12 lat wcześniej. Innym ciekawym eksperymentem z graficzną notacją było bezpośrednie przeniesienie rysunku na dźwięk, co szczególnie udało się Iannisowi Xenakisowi w jego utworze [Mycenae Alpha](#) (1978) na dwuścieżkową taśmę i cztery głośniki. Kompozytor-architekt, obdarzony wyjątkową wyobraźnią przestrzenną, stworzył autorski program UPIC, który pozwalał „przetłumaczyć” rysunek na formę dźwiękową. W powyższej/poniższej partyturze pourywane, złowieszcze wręcz kształty doskonale podkreślają niewątpliwy urok brzmieniowy utworu Xenakisa.



## Partytury „do czytania” *Artikulation* György Ligetiego (zapis: Reiner Wehinger)



### Iannis Xenakis, *Mycenae Alpha*

Na drugim biegunie do Stockhausenowskiej totalnej kontroli w pierwszych kompozycjach elektronicznych można by postawić *Symfonię – muzykę elektroniczną* Bogusława Schaeffera (1964–66). Polski autor stworzył niejako formę bardziej „otwartą”, w której to realizator staje się nie tylko wykonawcą, ale nawet współautorem ostatecznego efektu dźwiękowego. Niekoniecznie musi to być sam kompozytor, ale choćby inżynier dźwięku pracujący w studiu muzyki elektronicznej. Zapis jest umowny, wskazania technologiczne bardzo oszczędne, a szczegółowa legenda niezwykle dokładnie opisuje symbole zawarte w czysto graficznej partyturze. Kształty, linie, figury czy znaki graficzne w partyturach elektronicznych były zazwyczaj dość dokładnym oddaniem „charakteru” dźwięków — ich czasu trwania, natężenia, ale przede wszystkim barwy, która wyróżniała dźwięki elektroniczne. Tworzone były zatem na zasadzie asocjacji z ich akustycznymi właściwościami. Dzięki tak skrupulatnie sporządzonej partyturze wykonawczej otwierają się możliwości [na późniejsze reinterpretacje utworu](#), zaś brak dookreślonego zapisu stanowi dziś poważny problem w wykonawstwie muzyki elektroakustycznej.



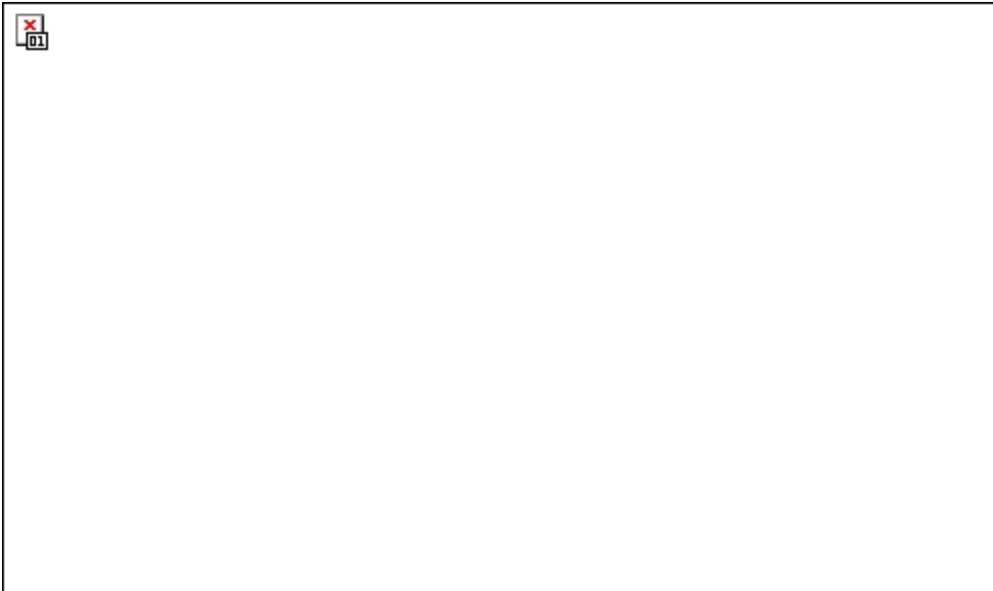
Bogusław Schaeffer, *Symfonia – muzyka elektroniczna*

### **Wieloznaczność notacji graficznej a swoboda interpretacji**

Prekursorem wprowadzenia do praktyki muzycznej konsekwentnej indeterminacji i notacji graficznej był John Cage. Wpływy buddyzmu Zen i studia nad starochińską księgą I Ching doprowadziły na przełomie lat 40. i 50. XX wieku do radykalnych przemian w jego światopoglądzie estetycznym — filozoficzne oddanie się „nieintencjonalności” skłoniło go do wprowadzenia zakresu technik kompozytorskich pozwalających na wyrzeczenie się kontroli nad własnymi dziełami. Odpowiedzialność za właściwy, ostateczny kształt utworu — wspierana przez otwartą interpretację partytur graficznych i włączenie do kompozycji przypadku — przenosiła się na wykonawcę. Cage podkreślał, że esencją jego podejścia jest traktowanie kompozycji nie jako obiekt, lecz jako proces, „stawanie się” utworu podczas aktu wykonania.

Zarówno w [Koncercie na fortepian i orkiestrę](#), jak i [Arii](#) (1957/8) podstawowym budulcem notacyjnym są kropki i linie, czyli

elementy tradycyjnej notacji, lecz użyte w nowatorski sposób – kropki wskazują na przybliżone wysokości, a linie i ich różne kształty zarysowują sposoby artykulacji (*Aria*) lub symbolicznie organizują przebiegi dźwiękowe (*Koncert...*). Każdy z utworów Cage opatrywał mniej lub bardziej rozbudowaną instrukcją. W telegraficznym skrócie: w *Koncertcie* zapisane pojedynczo partie orkiestrowe mogą być zagrane w dowolnej kolejności, składzie i czasie trwania, a pianista ma dodatkowo pełną dowolność w wyborze spośród 84 różnych rodzajów notacji; w *Arii* złożonej ze spółgłosek, samogłosek i słów w różnych językach wysokość dźwięków „pociętych” linii odczytywać można jedynie w przybliżeniu, a różne kolory sugerują zastosowanie odmiennych stylów wykonawczych. Przy niedookreśleniu tak wielu komponentów w utworze wykonawcy mogą tworzyć wręcz nieskończoną ilość wersji, a każda z nich z konieczności jest unikatowa.



John Cage, *Aria*

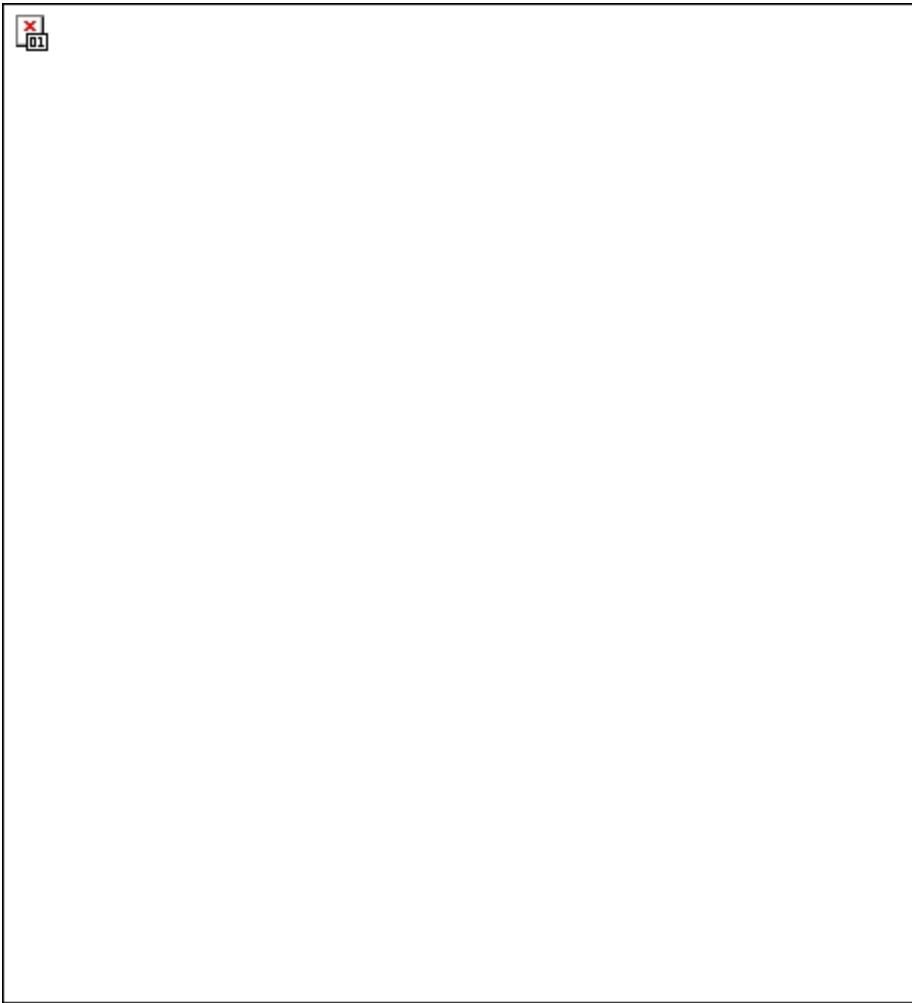


John Cage, *Koncert na fortepian i orkiestrę*

Szczytowym punktem w rozwoju notacji graficznej stały się muzyczne grafiki. Muzyka przenika się tu z malarstwem, a partytury-obrazy — ze względu na swoją wieloznaczność w odczytywaniu poszczególnych rysunków-znaków — dostarczają wykonawcom największej wolności w interpretacji. Przy takim podejściu utwór powinno się tak samo zobaczyć, jak i usłyszeć. Jednym z pierwszych, który stworzył taki rodzaj zapisu, był Earle Brown, jeden z nowojorskich kompozytorów skupionych wokół Cage’a. Oprócz malarstwa Jacksona Pollocka szczególnie inspirowały go [ruchome rzeźby Alexandra Caldera, tzw. mobile](#). Taką mobilną i otwartą formę Brown zastosował w swoim [December 1952](#), którego partyturę sugeruje odczytywać przestrzennie w dowolnym kierunku, z dowolnego punktu, w dowolnym czasie, od dowolnego z czterech rotacyjnych położeń w dowolnej kolejności. Trzeba przyznać, że realizacja tak oszczędnego zapisu (linie różnej grubości rozmieszczone w „przestrzeni” białej kartki), połączonego z określonymi sugestiami wykonawczymi kompozytora, wymaga wyjątkowo rozbudowanej wyobraźni.



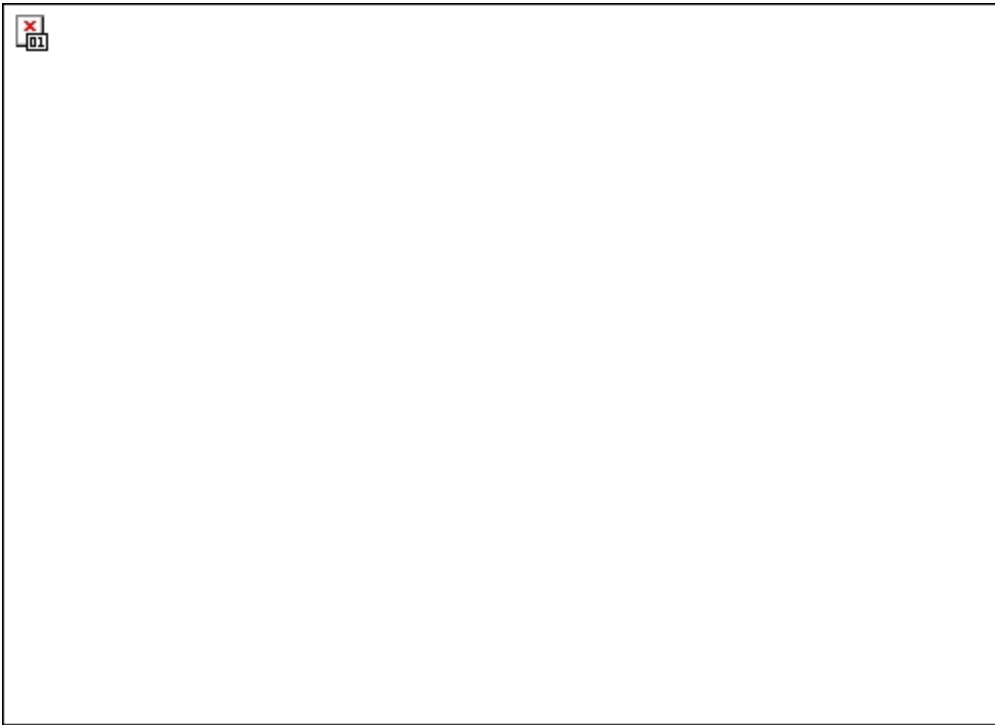
Earle Brown, *December 1952*



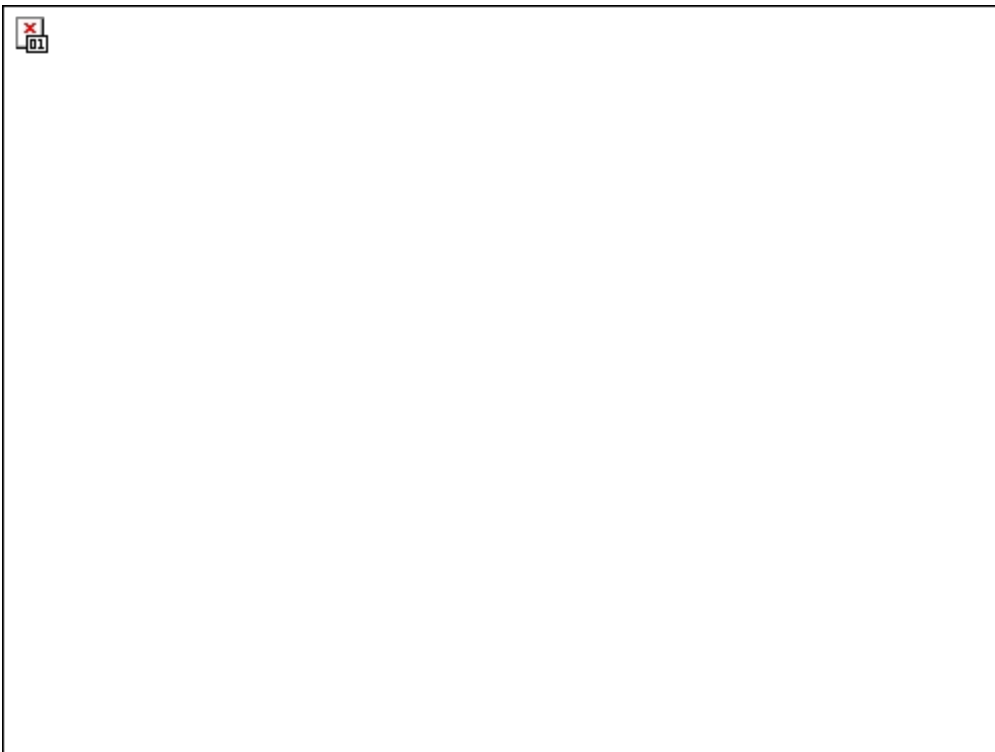
### Cornelius Cardew, *Treatise*

Niektóre grafiki muzyczne radykalnie zbliżyły się do malarstwa — abstrakcyjnie wykorzystywały elementy notacji, a pozbawione jakichkolwiek instrukcji wykonawczych miały zachęcać wręcz do swobodnej improwizacji. Przykładem takiej partytury-obrazu jest [Konstellationen Romana Haubenstock-Ramatiego](#) (1971), kompozytora i malarza, który bezpośrednio nawiązuje do współtwórcy abstrakcjonizmu, Wassilija Kandinsky'ego . W tym przypadku element graficzny na tyle umownie symbolizuje zdarzenia muzyczne, że trudno orzekać o zgodności z rezultatem akustycznym wykonania. Powstaje zatem pytanie: czy to jeszcze partytura-obraz czy już „umuzyczniony” obraz? Ten problem zauważył Cornelius Cardew po stworzeniu monumentalnego [Treatise](#) (1963–67) — niemal 200-stronicowego zbioru grafik muzycznych. W przeciwieństwie do poniższej grafiki Haubenstock-Ramatiego, który postawił po prostu na walory wizualne, Cardew chciał oddać za pomocą swoich wymyślonych notacji pewne zjawiska matematyczne, logiczne i fizyczne (np. multiplikacje elementów, fragmentacje, eksplozje). Okrasiał to dodatkowo m. in. trójwymiarowymi efektami czy enigmatycznymi symbolami muzycznymi. Po wielu wykonaniach zauważył jednak podwójną paradoksalność takiej formy notacji — wykonawcy tak skupiają się na odtworzeniu analogicznego obrazu dźwiękowego, że nie przekazują odbiorcom nic ponad to. Zatem finalny moment odbioru pozbawiony zostaje zawartych w utworze znaczeń.



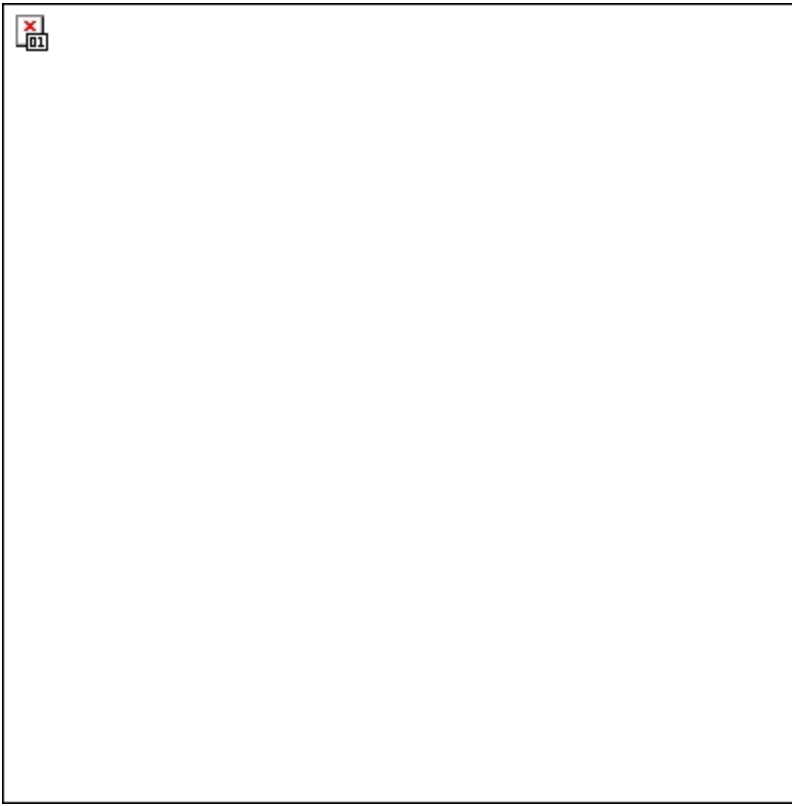


Roman Haubenstock-Ramati, *Konstellationen*

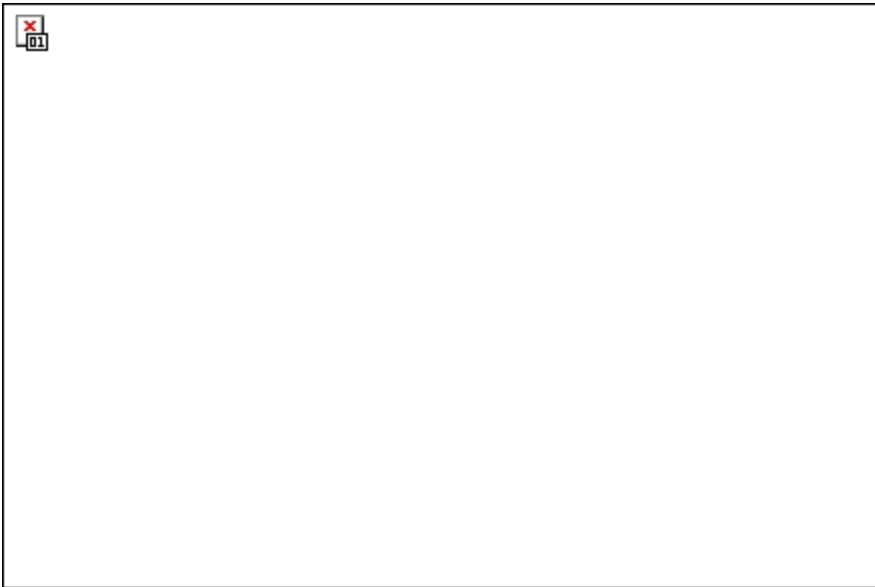


Cornelius Cardew, *Treatise*

W latach 60. eksperymentujący kompozytorzy poszli jeszcze o krok dalej, angażując odbiorcę we współtworzenie zdarzeń dźwiękowych właśnie poprzez zapis. Ruch fluxusowy włączał publiczność do procesu twórczego – oczekiwano otwartego i kreatywnego nastawienia widza do wytworu artystycznego, który jako performance albo spisana koncepcja często musiał powstawać dopiero właśnie dzięki czynnemu udziałowi odbiorcy. Tym sposobem, znaczenia nabierał wizualno-performatywny wymiar muzyki. Fluxusowe happeningi i performance były zaprogramowane jako wydarzenia, określane często mianem koncertu z zapisem partyturowym w rodzaju szkicu akcji, tzw. *event scores* — krótkich, podobnych do instrukcji tekstów sugerujących konkretne akcje, a także symboli lub bardzo prostego zapisu pojedynczych dźwięków. Były przeznaczone jak najbardziej również do wyobrażenia. Na koniec, proponuję wykonanie prostej instrukcji Georga Brechta (ciekawe, co usłyszymy?), wsłuchanie się w wybrzmiewającą nieskończenie kwintę czystą La Monte Younga i podążanie za pauzami Dietricha Schnebela.



Georg Brecht, *Instruction*



La Monte Young, *Composition 1960 #7*



Dietrich Schnebel, *Umriss*

Adriana Jagoda Borowska