

ALEKSANDRA ORCZYKOWSKA

Akademia Muzyczna im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi

Wydział Kompozycji, Teorii Muzyki, Dyrygentury, Rytmiki i Edukacji Muzycznej

Katedra Edukacji Muzycznej

Ewolucja rozmieszczenia scenicznego orkiestry symfonicznej – od klasycyzmu do współczesności

STRESZCZENIE:

W artykule nakreślona została w porządku chronologicznym, od epoki klasycyzmu do XX wieku, historia ewolucji scenicznego rozmieszczenia muzyków orkiestrowych. Przedstawiona jest w nim także charakterystyka układów przestrzennych orkiestry symfonicznej, zwanych inaczej antyfonalnymi lub topofonicznymi. W toku ewolucji historycznych typów rozmieszczenia instrumentalistów w orkiestrze symfonicznej we współcześnie i powszechnie znane oraz stosowane zaszły tak poważne zmiany jak np.: rezygnacja z podziału przestrzennego na grupy (np. realizatorów basso continuo, ripieni i soli) na rzecz spójnych sekcji instrumentów tego samego typu, przemieszczenie grupy I skrzypiec z prawej na lewą stronę sceny czy przeniesienie chóru za orkiestrę. Z wielu istniejących w praktyce koncertowej wersji rozmieszczenia orkiestry symfonicznej, wprowadzanych pomiędzy XVII a XIX stuleciem, w wieku XX wyłoniły się tradycyjne cztery układy rozmieszczenia, które swoją strukturę opierają na rotacji w sekcji instrumentów smyczkowych. Jednym z uzasadnionych wyjątków odbiegających od kształtu rozpowszechnionych schematów jest topofoniczne rozmieszczenie muzyków orkiestrowych, które zawsze dostosowywane jest do: zamysłu kompozytora (lub ewentualnie dyrygenta), struktury konkretnego dzieła, akustyki i budowy sali koncertowej oraz idei osiągnięcia zamierzonego efektu antyfonalnego brzmienia zespołu.

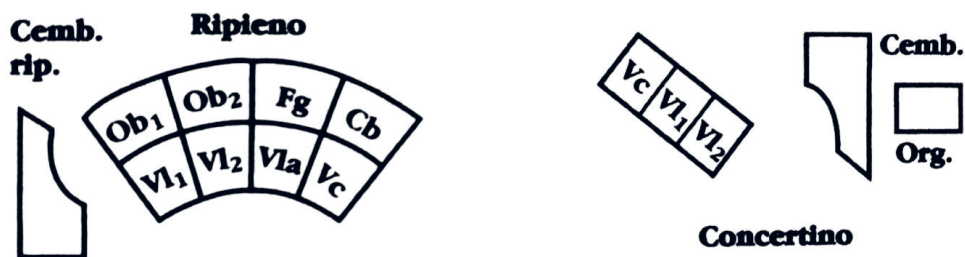
SŁOWA KLUCZOWE: orkiestra, symfoniczna, rozmieszczenie, ewolucja, topofonia, antyfonalność, klasycyzm, romantyzm, współczesność.

EWOLUCJA ROZMIESZCZENIA SCENICZNEGO ORKIESTRY SYMFONICZNEJ

Termin „rozmeszczenie orkiestry” może dotyczyć jej usytuowania w konkretnym obszarze sali koncertowej – np. na balkonie, w orkiestronie czy na scenie, jednak częściej obejmuje on przestrzenne rozplanowanie jej wewnętrznej struktury instrumentalnej. Dokładne odtworzenie rozstawienia zespołowego czy orkiestrowego instrumentarium z dawnych epok nie należy do najprostszyc – można opierać się na historycznych opisach lub nielicznych rycinach, lecz są one niekoniernie wiarygodnym źródłem, a same grafiki wielokrotnie są nieczytelne. Często rozmieszczenia można się domyślić na podstawie partytur – kiedy instrumenty łączono w grupy (instrumenty melodyczne, harmoniczne, będące podstawą basową, dynamiczno-rytmiczne), logiczne jest, iż reprezentanci danego podzespołu znajdowali się w niedalekim dystansie od siebie. Można założyć, że w kompozycjach takich jak barokowe *concerto grosso*, gdzie muzycy podzieleni byli na grupy *sol* i *tutti* (każda wspierana przez własny zespół realizujący *basso continuo*), zespoły te powinny być od siebie wyraźnie odseparowane. W obecnej praktyce zdarza się, że partię *concertino* wykonują muzycy z pierwszych pulpitów, jednak według Nikolausa Harnoncourta redukuje to efekt kontrastowania obu grup. Preferował on sposób rozmieszczenia przedstawiony poniżej (Rys. 1.):

W ten sposób z jednej strony dialog *concertino* – *ripieno* staje się bardzo czytelny, z drugiej zaś efekty brzmieniowe [...] objawiają cały swój sens. Ponadto części w których *concertino* i *ripieno* grają razem, przybierają szczególny i trafiający do przekonania koloryt, ponieważ cały aparat dźwiękowy jest niejako otoczony przez instrumenty continuo oraz dzięki temu, że głosy wyższe dochodzą nie tylko z lewej strony, jak to się dzieje zazwyczaj, lecz również z prawej, co jest źródłem interesującego efektu przestrzennego [Harnoncourt 2011, s. 171].

Rysunek 1. Rozmieszczenie zespołu orkiestrowego do realizacji *concerti grossi*



Źródło: Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, ME-KOMP, Warszawa 2011, s. 171.

Gdy zaczęto organizować instrumenty orkiestrowe w sekcje, forma ta zaczęła warunkować łączenie w podgrupy instrumentów z danej rodziny: smyczkowych, dętych drewnianych, dętych blaszanych, potem perkusyjnych. Z czasem zaczęły pojawiać się nowe instrumenty – część można było dołączyć do już istniejących sekcji, natomiast inne musiały zająć nowe miejsca w orkiestrze (np. instrumenty klawiszowe czy strunowe szarpane). Choć rozwinęły się niezliczone możliwości ustawienia orkiestry symfonicznej, to jednak sposób ustawienia kwintetu smyczkowego ogranicza się do czterech głównych typów, o których mowa będzie w dalszej części artykułu. To, w którym miejscu sceny

znajdować się będą instrumenty, leży z reguły w kompetencjach dyrygenta, który musi swoją koncepcję ustawienia dostosować do licznych czynników, związanych m.in. z wymaganiami partytury, warunkami scenicznymi i akustyką sali.

ROZMIESZCZENIE ORKIESTRY KLASYCZNEJ

Współczesne wykonania symfonicznej muzyki klasycznej i romantycznej dostosowuje się często do układów obecnie stosowanych, jednak są one niezgodne z wiedzą historyczną. Pewne jest, że układ, w którym skrzypce II występują w sąsiedztwie I, nie występował przed wiekiem XX (układ ten został wprowadzony przez Sir Henry'ego Wooda [Smith 2009, s. 8]). Możliwe jest także to, że skrzypce I znajdowały się bliżej prawej strony sceny, tak jak przedstawia to m.in. przedklasyczny kompozytor Johann Joachim Quantz (Rys. 2.).

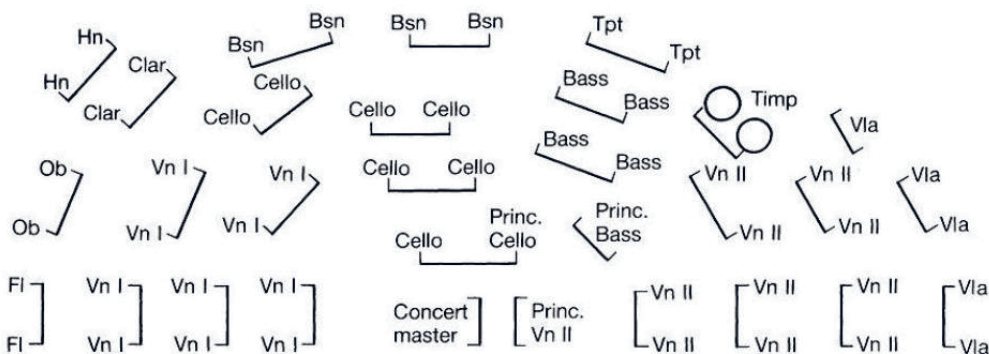
Rysunek 2. Rozmieszczenie orkiestry kameralnej wg Joachima Quantza



Źródło: Alier R. i in., *Świat muzyki, wielkie dzieła, wielcy twórcy*, Muza SA, 2000, s. 169.

Planem dostarczającym wiele informacji o początkach tradycyjnego układu rozmieszczenia orkiestry, jest ten z paryskiego *Concert des amateurs* z lat 70. XVIII wieku, zrekonstruowany przez Neala Zaslawa (Rys. 3.).

Rysunek 3. Rekonstrukcja rozmieszczenia *Concert des amateurs* z ok. 1770 r. według Neala Zaslawa



Źródło: Smith Jack D., *Orchestral Seating in Modern Performance, Origins and Variations*, dostępne pod adresem: https://www.academia.edu/37152239/Orchestral_Seating_in_Modern_Performance (dostęp: 8.05.2019)

W tym planie zawartych jest wiele cech charakterystycznych dla układów stosowanych w XIX wieku, lecz model Zaslawa może zdradzać wpływy współczesnych praktyk (choćby w zakresie umieszczenia grup skrzypiec), toteż autor określa go jako hipotetyczną rekonstrukcję. Jednakże istnieją źródła zawierające wiele dowodów, potwierdzających zasady rozmieszczenia stosowane w tamtym czasie nie tylko przez *Concert des amateurs*, ale także przez *Concert spirituel*. Fakt rywalizacji pomiędzy tymi dwoma zespołami doprowadził do wykształcenia się różnych form rozmieszczenia, wprowadzanych przez orkiestry w celu poprawienia jakości gry:

Układ orkiestry jest bardzo znaczący, musi zatem podlegać następującym zasadom, mianowicie: należy umieścić drugie skrzypce naprzeciwko, a nie przy pierwszych; umieścić instrumenty basowe tak blisko jak to możliwe przy pierwszych skrzypcach, ponieważ w harmonii bas jest zasadniczą częścią akordów; w końcu, umieścić razem instrumenty dęte – takie jak oboje, flety, waltornie, etc. – i uwieńczyć to altówkami. Ze wszystkich orkiestr, najlepiej ułożoną i zaaranżowaną jest, bez wyjątków... *Concert des amateurs*. Chociaż mają instrumenty basowe za bardzo odseparowane od pierwszych skrzypiec, i pamiętam to z czasów, kiedy grałem tam solo, zadbałem o to, [...] żeby poprosić [pierwszego wiolonczelistę] by zbliżył się do mnie, dzięki czemu mogłem wskazać i ściśle zaznaczyć tempo za jakim orkiestra miała podążać. Opóźnienie dźwięku, spowodowane przez dystans, w sposób nieunikniony zakłócało muzyczną całość i, jako że bas jest podstawą koncertu, musiał on być blisko melodii. Stąd umieszczenie pierwszych i drugich skrzypiec przy instrumentach basowych; wtedy całość jest perfekcyjna [Smith 2009, s. 23].

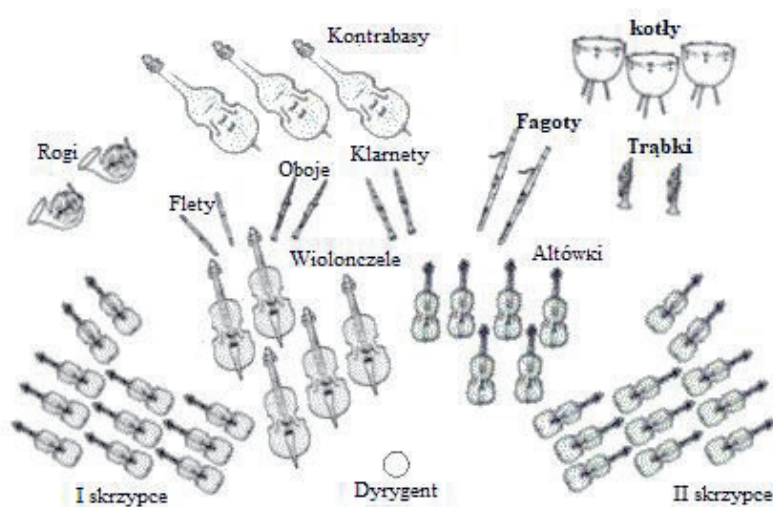
Meude-Montpas pozostawia niektóre aspekty niejasnymi – wśród nich jest traktowanie przez niego instrumentów dętych i altówek; pomija on także problem rozmieszczenia poszczególnych sekcji skrzypiec. Francesco Galeazzi w dziele *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino* (1817) tak opisuje koncertowe rozmieszczenie włoskich orkiestr tego samego okresu:

Skrzypce [powinny być] rozmieszczone w dwóch rzędach, jeden na przeciwko drugiego, po to by pierwsze wyglądały jak drugie... Odnośnie do instrumentów realizujących linię basową, jeśli są tylko dwa, umieścić je blisko klawesynu (jeśli takowy jest), w sposób taki, jak wiolonczela, pozostająca blisko lidera pierwszych skrzypiec i kontrabasu po przeciwnej stronie, a pomiędzy nimi maestro lub klawesynista; lecz jeśli jest więcej instrumentów realizujących linię basową, i jeśli grają na nich dobrzy, profesjonalni muzycy, umieścić ich trzeba u podnóża – tak jest, na innym końcu – orkiestry; w przeciwnym razie [tj. jeśli nie grają na nich dobrzy profesjonalni muzycy] powinniśmy umieścić ich tak blisko pierwszych, jak to tylko możliwe. Altówki są zawsze najlepsze w pobliżu drugich skrzypiec, z którymi muszą często się jednoczyć w tercjach, sektach, itd., a oboje najlepiej, jeśli są przy pierwszych skrzypcach. Dęte blaszane mogą wtedy być umieszczone niedaleko od lidera. W tym układzie wszystkie głowy sekcji – mianowicie liderzy, koncertmistrz drugich skrzypiec, maestro... itd. – są sąsiadami, co nie warunkuje uzyskania perfekcyjnego zespołu, ale może on w rezultacie takim się stać [Smith 2009, s. 23].

Jedność pomiędzy pierwszymi skrzypcami (prowadzącymi główną linię melodyczną) i basowymi instrumentami, ma wciąż nadrzędne znaczenie, jednak prawie tak samo ważne jest to, że basy powinny być słyszalne przez jak największą część orkiestry; być może określenie „u podnóża” Francesco Galeazzi rozumiał to w taki sposób, że wszystkie instrumenty basowe powinny być ustawione wzdłuż lub wokół tyłu orkiestry, co jest spotykane także w niektórych układach stosowanych współcześnie (np. w orkiestrze *Wiener Philharmoniker*). Uważał on, że altówki nie należą do grupy instrumentów basowych, ale występują jako uzupełnienie partii drugich skrzypiec.

We wcześniej przedstawionej rekonstrukcji Zaslawa widać pewne przesunięcie grupy dętej drewnianej do przedniej krawędzi sceny. Być może mogło być ono spowodowane tym, że wyżej brzmiące dęte dublowały partie I skrzypiec, zaś np. fagoty – partie wiolonczel. Wraz z uniezależnieniem się instrumentów dętych drewnianych od smyczkowych oraz pojmowaniem ich już jako oddzielnej i samodzielnej sekcji instrumentalnej, bliskie umieszczanie instrumentów dawniej realizujących tożsame partie nie miało już znaczenia. Najpewniej grupa ta usytuowana była za smyczkami, w centrum orkiestry, między instrumentami dętymi blaszanymi, a przed (w linii prostej lub po skosie) kotłami; ułożone od najwyższych z lewej, do najniższych z prawej, czyli kolejno: flety, oboje, klarnety i fagoty (Rys. 4.).

Rysunek 4. Rozmieszczenie sceniczne standardowej orkiestry późnoklasycznej



Źródło: Opracowanie własne na podstawie: *Instruments in The Classical Period*, dostępne pod adresem: <http://musicandcultureenjoy.blogspot.com/2016/04/instruments-in-classical-period.html> (data dostępu: 23.02.2018)

Wyraźną różnicą między powyższymi dwiema grafikami jest także to, że w orkiestrze późnoklasycznej liderzy poszczególnych grup smyczkowych nie znajdują się już w tak ścisłym sąsiedztwie, gdyż rozdziela ich dyrygent, który przejął funkcję lidera zespołu, dotychczas piastowaną przez koncertmistrza. Gdy kompozytorzy dołączali w swych utworach do składu orkiestry nowe instrumenty, były one logicznie dopasowywane do pokrewnych grup, np. flet piccolo do fletów poprzecznych, kontrafagot do fagotów itd. Partie trąbek zazwyczaj łączone były z partią kotłów, więc zawsze występują one w niewielkiej odległości.

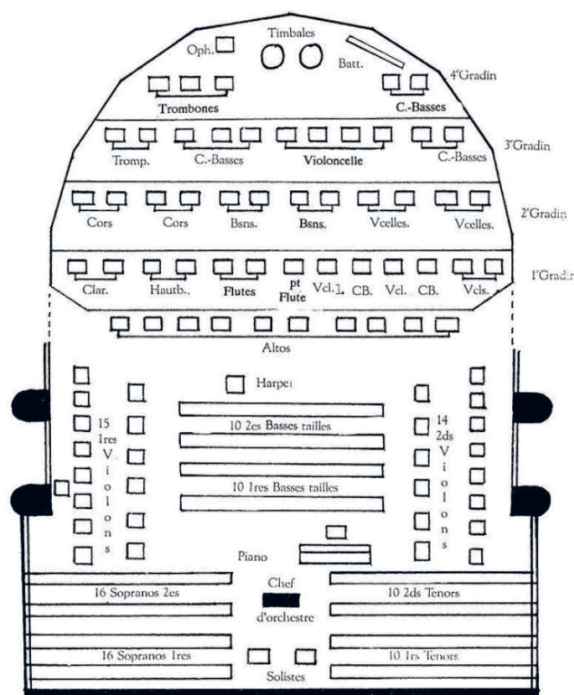
Mimo że zaprzestano łączenia instrumentów w grupy, to instrumenty dęte blaszane w klasycyzmie nie były jeszcze zbyt samodzielne. Rogi były odseparowane od trąbek, ponieważ spełniały one odrębną funkcję – wspierały harmonicznie zespół; powodem tego dystansu mogła być także chęć uzyskania symetrycznego źródła brzmienia instrumentów dętych blaszanych podczas ich jednoczesnej gry.

Istniało wówczas, podobnie jak obecnie, wiele wariantów podstawowego układu rozmieszczenia orkiestry symfonicznej, dostosowanych do składu, przestrzeni scenicznej czy rodzaju wykonywanej muzyki – układ orkiestry wykonującej symfonię różnił się nieznacznie od układu orkiestry towarzyszącej instrumentalistom podczas koncertu solowego. Ciągłe poszerzanie składu orkiestry, zarówno pod względem liczby, jak i różnorodności instrumentów, pociągało za sobą rozwój planów rozmieszczania instrumentarium, często dostosowanych do specyfiki konkretnej estrady koncertowej.

ROZMIESZCZENIE ORKIESTRY ROMANTYCZNEJ

Rozmieszczenie orkiestry było przedmiotem wielkiego zainteresowania wśród muzyków epoki romantyzmu; w traktatach często publikowano plany znanych orkiestr. Prawie zawsze ukazywały one skrzypce z przodu orkiestry, tradycyjnie w grupach naprzeciwko siebie. Instrumenty dęte drewniane umieszczone były często na stopniach w tylnej części orkiestry, wraz z dętymi blaszanymi, które umiejscowione były najbardziej z tyłu ze wszystkich dętych. Za nimi lub obok znajdowała się sekcja perkusyjna. Altówki, wiolonczele i kontrabasy nie miały przypisanego stałego miejsca na scenie. Dyrygent czasem stał w centrum orkiestry, pośród instrumentalistów, często twarzą do widowni, co przeczy teraźniejszym praktykom. Jednym z przykładów takich planów jest układ *Société des Concerts* w paryskim konserwatorium pod kierownictwem François-Antoine'a Habanecka (1781–1849) z 1828 roku (Rys. 5.).

Rysunek 5. Plan *Société des Concerts* w paryskim konserwatorium z 1828 roku



Źródło: Smith Jack D., *Orchestral Seating in Modern Performance, Origins and Variations*, s. 21

Zarówno wiolonczele, jak i kontrabasy są wymieszane dość swobodnie z instrumentami dętymi drewnianymi i blaszanymi w tylnej części orkiestry, aczkolwiek liderzy tych sekcji są stosunkowo blisko frontu (sąsiadując z fletami), co zdaje się być spowodowane niezwykle głębokim lub przedłużonym rozplanowaniem sceny. Wszystkie instrumenty dęte blaszane znajdują się tu w tylnym lewym rogu.

W jednym z najważniejszych romantycznych traktatów romantyzmu o instrumentacji i orkiestracji, Hector Berlioz zwraca uwagę na istotność licznych aspektów, mających wpływ na jakość wykonywanej przez orkiestrę muzyki, np.: miejsce zajmowane przez muzyków, sposób, w jaki są oni ustawieni na poziomej lub schodkowej platformie, zamkniętej z trzech stron ścianami sali koncertowej, obecność ekranów sterujących dźwiękiem (z twardych materiałów, by odbijać dźwięk, z miękkich – by go pochłaniać i skracać vibracje). Ekran są nieodzowne – skonstruowane zawsze odpowiednio dla danego budynku, a im bliżej są źródła dźwięku, tym bardziej efektywne się stają. Z powodu braku tych ważnych akustycznie elementów, muzyka na wolnym powietrzu była trudna do ujarznienia. Najpotężniejsza orkiestra umieszczona w centrum ogromnego ogrodu, odkrytego ze wszystkich stron, nawet jeśli znajduje się naprzeciw ścian pałacu, nie będzie miała siły przebicia – dźwięk rozproszy się we wszystkie strony. Berlioz twierdzi, iż orkiestra złożona z ok. 1000 instrumentów dętych i chóru z 2000 głosów, nie będzie nawet w 5% tak efektywna jak zwykła orkiestra złożona z 80 muzyków i chóru 100 głosów, starannie rozmieszczonych w sali paryskiego konserwatorium. Zdawałoby się, że zaprzecza temu znakomity efekt orkiestr wojskowych. Jednakże muzyka tego typu nie jest wykonywana na całkowicie otwartej przestrzeni: ściany domów po obu stronach ulicy, rzędy drzew, fasady pałaców i sąsiadujące pomniki – wszystko to działa jak reflektor dźwięku. Jednak gdy taka orkiestra wyjdzie poza teren zabudowań, dźwięk całego zespołu zaniknie i nie powstanie żadna muzyka [Austin 2001].

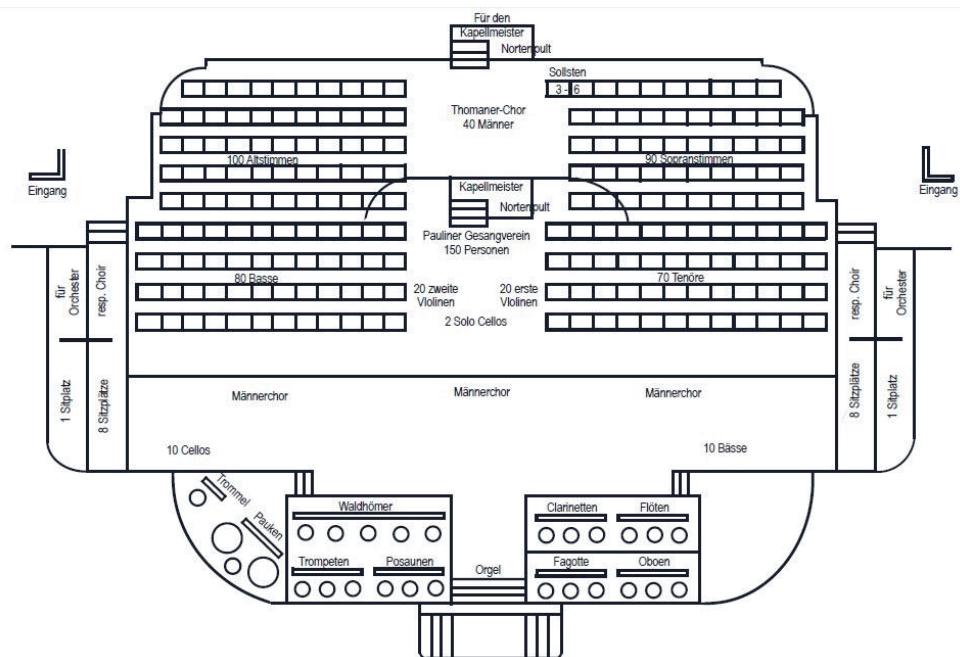
Według Berlioza, najlepszym układem rozmieszczenia wykonawców w sali koncertowej, która jest przystosowana do odpowiedniej liczby muzyków, jest rozmieszczenie ich jeden nad drugim, w serii rzędów, z których będzie wydobywał się dźwięk docierający do publiczności bez najmniejszych przeszkód. Kiedy w jakimś utworze z udziałem orkiestry symfonicznej występował także chór, był on umieszczony z przodu orkiestry, czyli przed nią lub po jej bokach (jak najbliżej przodu sceny). Fakt, że chóry były właściwie zawsze umieszczane z przodu orkiestry, jest bezsprzeczny – choć dziś jest to praktycznie nie spotykane (w niektórych przypadkach ten typ ustawienia przetrwał nawet do początku XX wieku). Jednym z największych problemów z układem tego typu było to, że chór, stojąc po bokach orkiestry, nie widział dobrze dyrygenta, a stojąc przed nim – wcale. Berlioz tak opisał układ w amfiteatrze paryskiego konserwatorium:

Skrzypce i altówki są na scenie, a tylko basy i instrumenty dęte zajmują stopnie; chór siedzi z przodu sceny, skierowany w stronę publiczności. Wszystkie sopran i alty są niezdolne widzieć ruchy dyrygenta, albowiem są zwrócone plecami do niego. Układ ten jest bardzo niewygodny dla tej części chóru [Joseph 2014, s. 5].

By rozwiązać ten problem, zamiast przesunąć chór za orkiestrę, tak jak w dzisiejszych czasach, często angażowano do koncertu dwóch lub więcej dyrygentów. Układ rozmieszczenia z Leipzig Gewandhaus z lat 80. XIX wieku przedstawia duży chór z przodu sceny. Występuje tam dwóch dyrygentów, zaś orkiestra jest ułożona w łuk z tyłu sceny: najpierw

skrzypce, które poprzedzone są instrumentami dętymi blaszanymi i drewnianymi na platformach za nimi, zaś pomiędzy sekcją smyczkową a dętą znajduje się kolejny chór – męski (Rys. 6.).

Rysunek 6. Rozmieszczenie orkiestry i chóru w Leipzig Gewandhaus – lata 80. XIX wieku



Źródło: Joseph Deanna, *Nineteenth-Century Performance Practice: Reassessing Tradition and Revitalizing Interpretation*

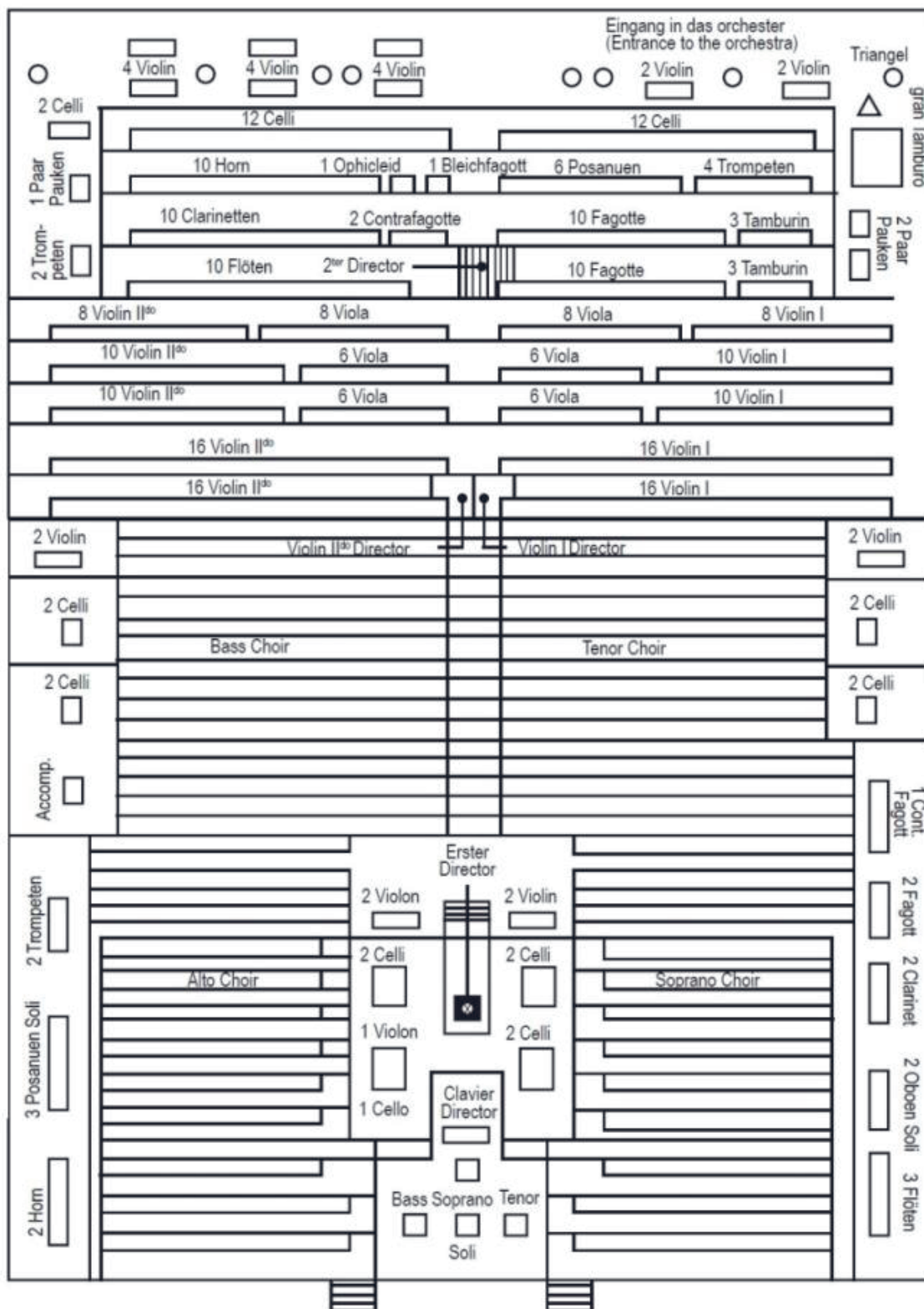
Wykonanie *Stworzenia Świata* Josepha Haydna w Gesellschaft der Musikfreunde (Wiedeń, 1843 r.) wymagało obecności nie tylko pierwszego i drugiego dyrygenta, ale też trzeciego, grającego na klawesynie i dwóch dodatkowych dyrygentów dla I i II skrzypiec – razem koncert prowadziło pięciu dyrygentów (Rys. 7.).

W planach XIX-wiecznych zauważalna jest tendencja występowania wąskich i głębokich scen koncertowych. Obecnie tendencja jest raczej odwrotna – są one szerokie i dość płytkie. W takim pojmowaniu wymiaru i rozmiaru sali koncertowej, współczesne odwzorowanie rozmieszczenia orkiestry romantycznej przedstawiałoby się tak jak pokazano na rys. 8.

Plan rozmieszczenia orkiestry z reguły był dostosowywany do miejsca koncertu, lecz zdarzało się, iż dzieło wymuszało powstanie nowego budynku. Przykładem na to jest powstały na zlecenie Richarda Wagnera teatr w Bayreuth (budowany w latach 1872–1875), który został stworzony na potrzeby wykonania jego ogromnej tetralogii *Pierścień Nibelunga*. Wcześniej orkiestra zawsze umieszczona była w odkrytym kanale orkiestrowym (orkiestronie), tutaj natomiast znajduje się ona w przykrytym pomieszczeniu, z którego dźwięk wydobywa się jedynie na scenę (Rys. 9.).

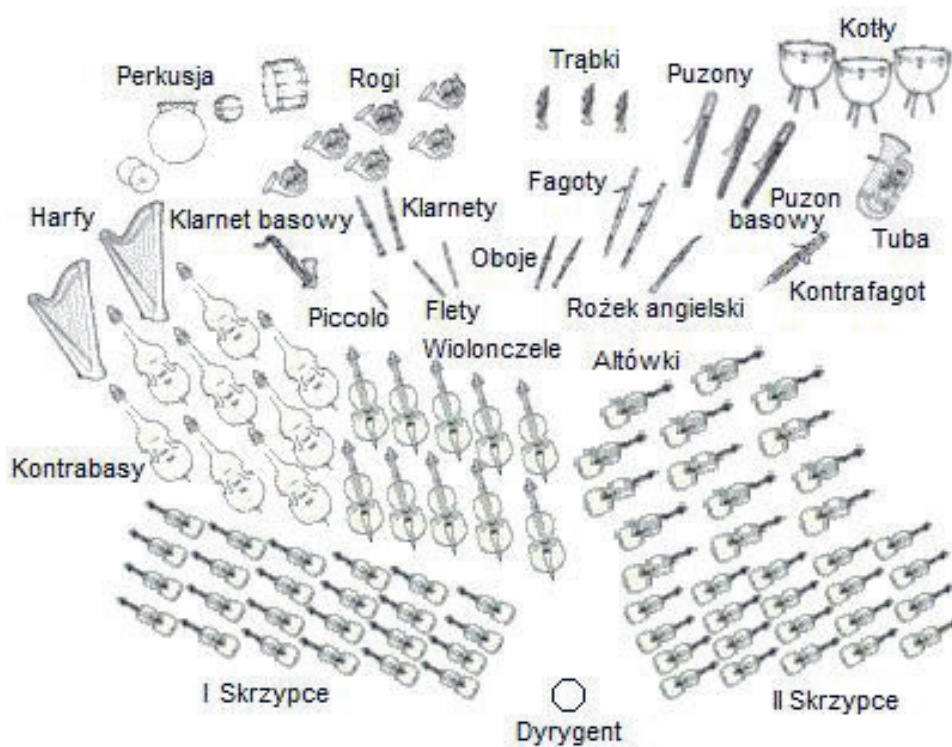
Dzięki temu muzyka jest dobrze słyszalna dla śpiewaków, a jednocześnie nie zagłusza ich, przez co nie muszą oni wkładać aż tak ogromnego wysiłku, by przebić się przez wielką wagnerowską orkiestrę symfoniczną. Wadą tego typu rozmieszczenia jest z kolei tłumienie licznych subtelnych solowych fragmentów muzycznych.

Rysunek 7. Plan *Stworzenia Świata* J. Haydna w Gesellschaft der Musikfreunde, Wiedeń, 1843 r.



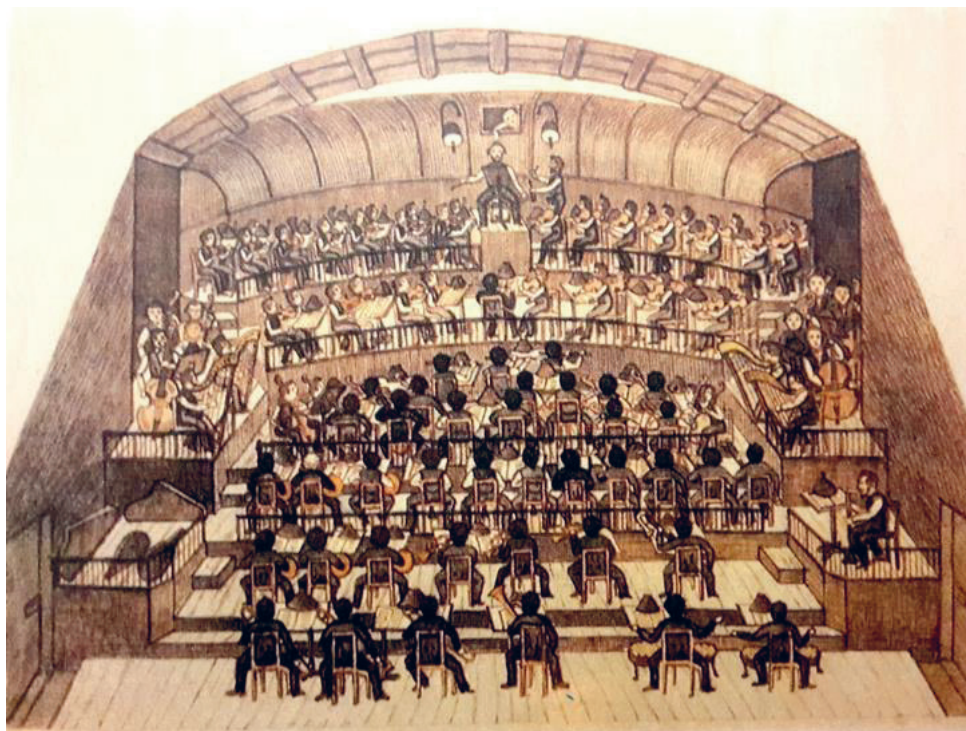
Źródło: Joseph D., *Nineteenth-Century Performance Practice: Reassessing Tradition and Revitalizing Interpretation*

Rysunek 8. Rozmieszczenie romantycznej orkiestry symfonicznej – współczesna adaptacja



Źródło: Opracowanie własne na podstawie: *Symphony orchestra layout*, dostępne pod adresem: <http://laomao.info/mbscat-symphony-orchestra-instruments.asp>

Rysunek 9. Rozmieszczenie wagnerowskiej orkiestry symfonicznej w gmachu festiwalowym w Bayreuth



Źródło: Michalak Marian i in., *Kronika Opery*, Kronika, 1993, s. 214

Wraz z dynamicznym rozwojem liczebności orkiestr symfonicznych zaczęły pojawiać się problemy z przeładowaniem nieprzystosowanych do takich składów scen (Rys. 10.). Jednak wraz z nadejściem zmięczenia epoki gigantomanii w zakresie składu orkiestr symfonicznych, wiek XX przyniósł tendencję do kameralizacji obsady. Pojawiają się wciąż nowe instrumenty, a także nowe pomysły na rozmieszczenie tradycyjnej orkiestry symfonicznej.

Rysunek 10. Przeludniony orkiestron w operze w Monte Carlo – koniec XIX wieku



Źródło: Michalak Marian i in., *Kronika Opery*, Kronika, 1993, s. 287

ROZMIESZCZENIE ORKIESTRY W XX WIEKU

W wieku XX kontynuowano dawne tradycje rozmieszczania muzyków orkiestrowych, jednak na podstawie grafik lub fotografii można stwierdzić, że przestrzeń na estradzie stała się płytsza i szersza, co skutkowało rozprzestrzenieniem się zespołu instrumentalnego wszere (zamiast w głąb) sceny. Orkiestra ułożona jest w dużym półkolu (czy inaczej w układzie wiatraka), muzycy zwróceni są jednocześnie w stronę publiczności i środka sceny, której centrum stanowi dyrygent; chór stoi na stopniach za orkiestrą, a jedynie soliści znajdują się z przodu. Niewątpliwą zaletą tego rozmieszczenia jest to, że każdy muzyk orkiestrowy, czy chórzysta, ma możliwość śledzenia wskazówek dyrygenta – kilku odrębnych dyrygentów jest rzadkością i to odstępstwo dotyczy już jedynie kompozycji bardzo rozbudowanych pod względem składu, do wykonania których angażuje się kilka, z reguły rozproszonych zespołów. Dotąd stosowano jedynie ustawienia, w których skrzypce znajdowały się w dwóch naprzeciwległych grupach. Na początku XX wieku pojawia się nowy typ rozmieszczenia, w którym skrzypce I i II znajdują się obok siebie, po lewej stronie dyrygenta. Takie ustawienie stosował Sir Henry Wood na koncertach w London Philharmony Society (wprowadzone zostało przez niego od ok. 1911 r.). Swoją wybiórow ustawienia muzyków argumentował następująco:

Wolę mieć swoje pierwsze i drugie skrzypce po mojej lewej, po moich długich doświadczeniach utrzymuję, że przez takie rozmieszczenie zapewniona jest lepsza spójność, a głośność i jakość brzmienia są ulepszone dzięki eform skierowanym do słuchaczy; wiolonczele i kontrabasy po mojej prawej, ponieważ są zbliżonej barwy, stanowią lepszą całość, kiedy umieszcza się razem instrumenty z jednej rodziny [Smith 2009, s. 16–17].

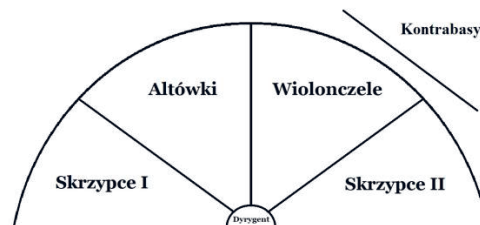
Ten typ rozmieszczenia, z wysoko brzmiącymi smyczkami po lewej stronie i nisko – po prawej, utrwalił się jako dominujący aż do czasów współczesnych. Wyłoniły się wówczas cztery główne typy rozmieszczenia kwintetu smyczkowego orkiestry symfonicznej. Pomimo ich różnorodności, dla wszystkich obowiązują dwie naczelną zasady: I skrzypce zawsze są umiejscowione po lewej stronie sceny (widok z widowni), a II skrzypce mogą występować tylko albo obok I skrzypiec, albo na przeciwko nich, z prawej strony dyrygenta, przy brzegu sceny. Nazewnictwo tych planów rozmieszczenia nie jest ujednolicone, lecz dla uproszczenia można określić je w sposób następujący: układ w stylu niemieckim (skrzypce II znajdują się na przeciwko I) i amerykańskim (skrzypce II umieszczone są w sąsiedztwie I). W każdym z nich istnieją dwa warianty: w niemieckim – podstawowy (czasem zwany wiedeńskim), z basami w lewej części estrady (Rys. 11.) i mieszany, z basami w prawej części estrady (Rys. 12.); w amerykańskim – podstawowy, z wiolonczelami po prawej przy krawędzi sceny (Rys. 13.) i jego wariacja, z altówkami po prawej bliżej krawędzi sceny (Rys. 14.). Schematy przedstawiono poniżej.

Rysunek 11. Układ ork. niemiecki podstawowy



Źródło: opracowanie własne

Rysunek 12. Układ ork. niemiecki mieszany



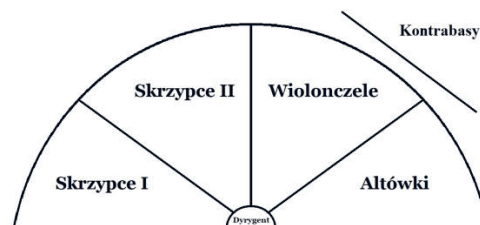
Źródło: opracowanie własne

Rysunek 13. Układ ork. amerykański podstawowy



Źródło: opracowanie własne

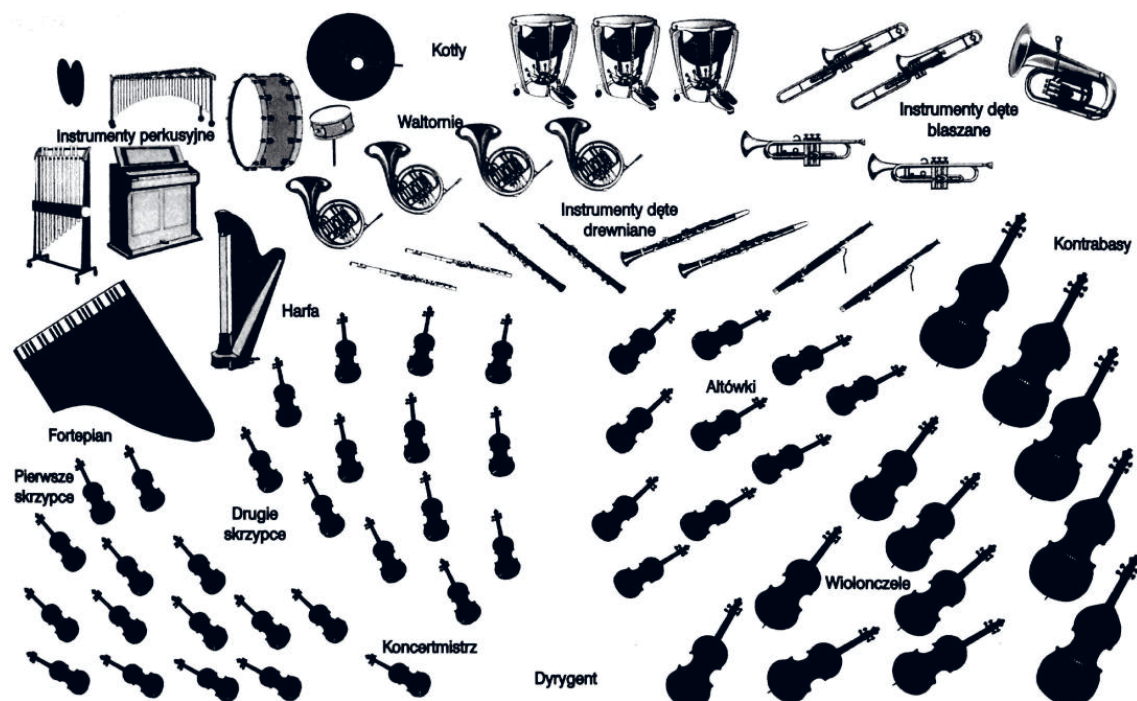
Rysunek 14. Układ ork. amerykański wariacja



Źródło: opracowanie własne

Istnieje nieskończona liczba możliwości rozmieszczenia orkiestry – zależna jedynie od kompozycji, warunków scenicznych i woli dyrygenta. Jednak do wykonania większości utworów stosowało się i stosuje po dzień dzisiejszy cztery wyżej wymienione zasadnicze układy, z wyraźną dominacją standardowego układu amerykańskiego – poniżej przedstawiono pełny skład nowożytnej wielkiej orkiestry symfonicznej (Rys. 15.).

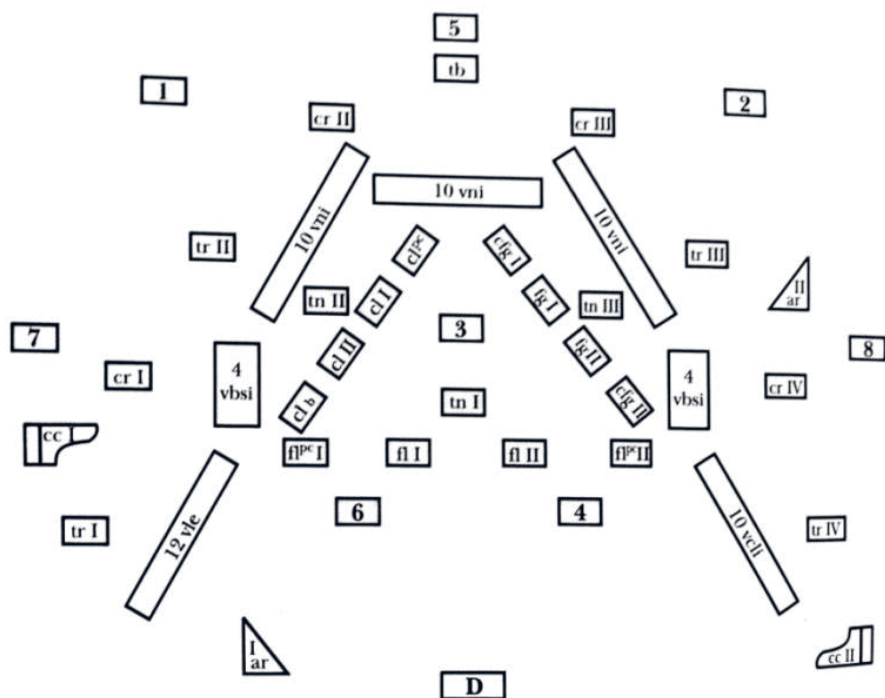
Rysunek 15. Rozmieszczenie i skład nowożytnej wielkiej orkiestry symfonicznej



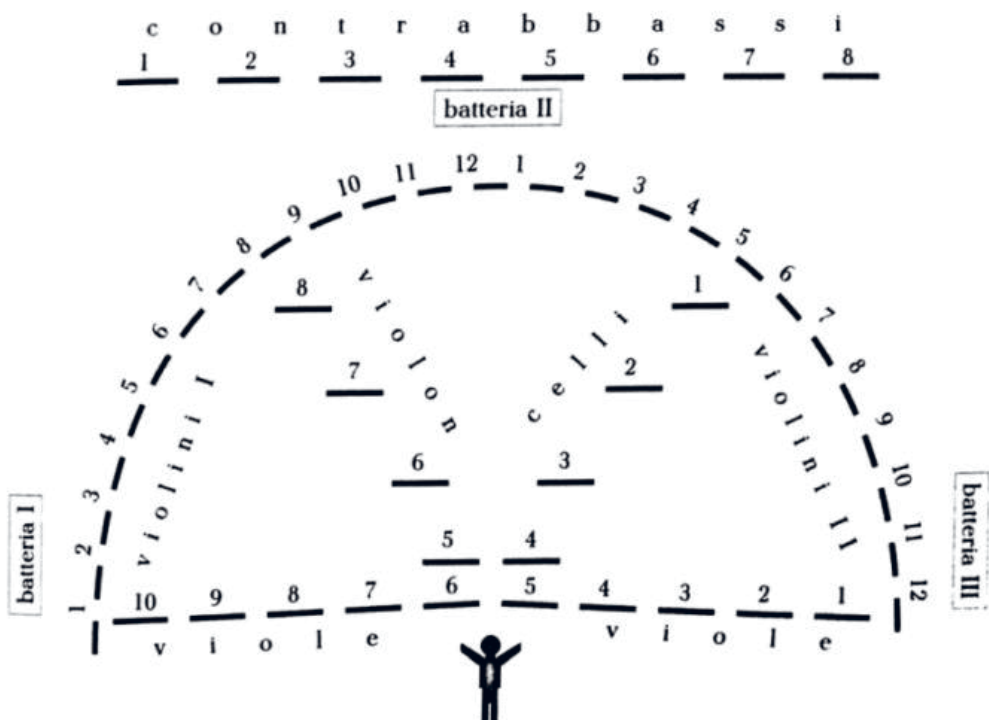
Źródło: Alier R. i in., *Świat muzyki, wielkie dzieła, wielcy twórcy*, Muza SA, 2000, s. 168

Oprócz wyżej wymienionych standardowych schematów ustawienia orkiestry symfonicznej pojawiają się także eksperymentalne, dedykowane konkretnym utworom, przestrzenne rozmieszczenia instrumentalistów (wciąż jednak w ramach przestrzeni scenicznej). Już Claude Debussy zastanawiał się nad zmianą rozmieszczenia orkiestry: „Smyczki winny tworzyć nie barierę, lecz krąg wokół innych instrumentów. Rozproszyć drzewo! Zmieszać fagoty z wiolonczelami, a klarnety i oboje ze smyczkami...” [Gwizdałanka 2009, s. 17]. Jednym z przykładów takiego nowatorskiego ustawienia muzyków jest układ do *Scontri* Henryka Mikołaja Góreckiego (Rys. 16.). Smyczki ułożone są w kształt litery V, wewnątrz znajdują się głównie dęte drewniane, na zewnątrz – dęte blaszane. Numerami od 1 do 8 oznaczone są na grafice grupy instrumentów perkusyjnych, oprócz tego występują odseparowane pary klawesynów i harf.

Kolejnym przykładem korespondującym z pomysłem Debussy’ego jest rozmieszczenie wykonawców do przeznaczonych na zespół smyczkowy *Epizodów* Kazimierza Serockiego (Rys. 17.).

Rysunek 16. Układ orkiestry do *Scontri* H. M. Góreckiego

Źródło: Gwizdalanka Danuta, *Historia Muzyki 3*, PWM SA, Kraków 2006, s. 258

Rysunek 17. Rozmieszczenie wykonawców *Epizodów* K. Serockiego

Źródło: Gwizdalanka Danuta, *Historia Muzyki 3*, PWM SA, Kraków 2006, s. 235

CHARAKTERYSTYKA UKŁADÓW ANTYFONALNYCH I TOPOFONICZNYCH ORKIESTRY SYMFONICZNEJ

Faktura antyfonalna i topofonia zaliczają się do zjawisk muzycznych, mających na celu uzyskanie brzmieniowych efektów przestrzennych. Sama antyfonalność, czy też polichoralność nawiązywała głównie do przestrzennego rozmieszczenia chórów wokalnych (potem instrumentalnych oraz mieszanych), praktykowanego przede wszystkim wśród twórców renesansowej szkoły weneckiej. Topofonię można rozumieć dwojako: w sensie fakturalnym, jako wykorzystanie oddziaływania przestrzennego dźwięku na słuchaczy (przykładem jest *Tuba mirum* z *Requiem* G. Verdiego, gdzie sekcja dęta orkiestry dialoguje z umieszczonymi najczęściej za widownią trąbkami), a także jako współpracę jednej lub więcej orkiestr dodatkowych z orkiestrą główną (przykładami są np. opery: *Eraclea* Alessandra Scarlattiego czy *Urowadzenie z Seraju* lub *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta). Użycie specyficznych efektów antyfonalnych, echa itp., obejmujących precyzyjne umiejscowienie dźwięku w przestrzeni wynika z założenia, że określony układ rozmieszczenia będzie działał w sposób zamierzony przez twórcę. Takie efekty są w dużej mierze osiągnane poprzez umieszczanie muzyków poza sceną, używanie tzw. odległego brzmienia orkiestry i innych podobnych rozwiązań zapewniających efekt topofoniczny.

Inspiracją dla dojrzałej orkiestrowej topofonii i efektów przestrzennych była renesansowa technika polichoralna, wł. *cori spezzati* (chóry podzielone). Instrumentaliści wraz ze śpiewakami byli podzieleni na odseparowane od siebie zespoły; niektóre chóry składały się wyłącznie ze śpiewaków, inne tylko z instrumentalistów, część z instrumentalistów i śpiewaków, w których wykonywane partie mogły być oddzielne dla jednych i drugich, lub instrumenty dublowały partie wokalne. Wielość chórów i ich przestrzenna separacja prowadziły do problemów z koordynacją. Rozwiązaniem było umieszczenie *maestro di capella* z jednym chórem w pozycji centralnej i wyznaczenie po jednej osobie w każdym z pozostałych chórów, które odbierały od maestra tempo i przekazywały je swojemu zespołowi. Istotność aspektu brzmienia przestrzennego w muzyce dawnej (od renesansu, przez barok, z klasycyzmem włącznie) opisuje znakomicie Harnoncourt:

Znaczna część muzyki tego czasu nie rozbrzmiewała z estrady, jak to się dzieje dzisiaj, ale z różnych stron pomieszczenia [...] Polichoralną praktykę wykonawczą często stosowano nawet wobec utworów jednochórowych. Prostą, czterogłosową muzykę można było przecież wykonywać także wielochórowo, jeśli wykonawców podzieliło się na szeregi czterogłosowych grup rozmieszczonych przestrzennie [...] W katedrze w Salzburgu takie rozdzielanie zarówno chóru, jak orkiestry praktykowano jeszcze w II połowie XVIII wieku. Msze Leopolda Mozarta, komponowane jednochórowo, [...] w katedrze wykonywane były polichoralnie [...] Zaaranżowanie rozstawienia przestrzennego było bardziej sprawą wykonania niż samego utworu. W gruncie rzeczy koncepcja pomieszczenia wypełnionego dźwiękiem wiązała się z zamysłem religijnym. Muzyka była nie tylko wykonaniem utworu, któremu się przysłuchiwano, ale brzmieniową manifestacją przestrzeni sakralnej. [...] dla muzyki baroku ta jedność dźwięku i przestrzeni miała pierwszorzędne znaczenie: jej zadaniem było zawładnięcie człowiekiem i przeobrażenie go [Harnoncourt 2011, s. 82].

Jednym z pierwszych przykładów takiego utworu jest bożonarodzeniowy motet Giovanniego Gabrielego *Quem vidistis pastores* z *Symphoniae sacrae* (1615). Na utwór składa się 14 partii, z których część opatrzona jest tekstem, zaś pozostała część nie: przewidziano też oddzielną partię dla organisty – *basso per l'organo*. Zespół dzieli się na dwa symetryczne chóry, z trzema śpiewakami i czterema instrumentalistami w każdym. W bazylice św. Marka każdy chór miał swojego organistę, więc partia organów była kopowana i wykonywana przez dwóch organistów.

Kolejnym przykładem tego typu utworu jest *Missa Salisburgensis* napisana w 1682 roku najprawdopodobniej przez Heinricha Bibera. Składa się on aż z 53 oddzielnych partii: 16 dla śpiewaków, 37 dla instrumentów: są one zorganizowane w osiem chórów, z których niektóre są czysto wokalne, niektóre instrumentalne, a część z nich jest mieszana. Skład przedstawiał się następująco: Chór I: osiem głosów, organy; Chór II: dwoje skrzypiec, cztery *viole*; Chór III: dwa oboje, cztery flety, dwie trąbki *clarino*; Chór IV: dwa kornety, trzy puzony; Chór V: osiem głosów; Chór VI: dwoje skrzypiec, cztery *viole*; Chór VII: cztery trąbki, kotły (umieszczony na pierwszej galerii); Chór VIII: cztery trąbki, kotły (umieszczony na drugiej galerii) [Spitzer i Zaslav 2002, s. 58–59].

W operach często pożądanym efektem przestrzennym były dodatkowe orkiestry umieszczane na scenie – pojawiają się one m.in. u Christopa Willibalda Glucka w operze *Orfeusz i Eurydyka*, gdzie jeden z dodatkowych zespołów przeznaczony jest dla Orfeusza, drugi zaś dla mieszkańców zaświatów; u Wagnera – w dziełach takich jak *Rienzi*, *Tannhäuser* czy *Tristan i Izolda*, dodatkowa orkiestra składająca się z trzech trąbek, trzech puzonów, sześciu rogów i rożka angielskiego, jest umieszczona za sceną. Niezwykle często występującym efektem toponomicznym jest oddalone brzmienie trąbki, zapisywane w partyturze jako *sulla scena* (wł. „za sceny”) lub *da lontano* (wł. „z oddali”). Pojawia się ono w licznych operach (*Tosca* Giacomo Pucciniego, *Trojanie Hektora* Berlioz, *Kawaler srebrnej róży* Richarda Straussa), występuje także w uwerturze Ludwiga van Beethovena *Leonora III*. Wśród dzieł Beethovena widnieje jeszcze jeden przykład nowego podejścia do przestrzennego rozmieszczenia instrumentów, a konkretnie – części sekcji perkusyjnej. W *Zwycięstwie Wellingtona* op. 91, dwa werble, ok. 8–10 terkotek i dwa bębny wielkie, rozmieszczone są symetrycznie w dwóch tylnych krańcach orkiestry, a ich naprzemienna gra symbolizować ma dwa wrogie wojska – angielskie i francuskie. Podobnie potraktowane są dwa zestawy kotłów w *IV Symfonii* Carla Nielsena.

By odwzorować wielkość i podniosłość mszy za zmarłych w swym *Requiem*, Berlioz użył czterech małych orkiestr złożonych z instrumentów dętych blaszanych (trąbki, puzony, kornety i ofiklejdy), rozmieszczonych w pewnej odległości od siebie, w czterech rogach ogromnej orkiestry. Trzeba zwrócić uwagę na ważność różnych punktów źródła dźwięku. Niektóre sekcje orkiestry, według założeń kompozytora, mają ze sobą dialogować, a ta intencja staje się możliwa do zrealizowania, kiedy grupy zaangażowane w tę „rozmowę” są rozmieszczone w odpowiedniej odległości od siebie. W takiej partyturze kompozytor musi wcześniej wskazać właściwy plan rozmieszczenia. W symfoniach Gustava Mahlera takie efekty dostrzegania dystansu występują raczej jako reguła niż wyjątek, a Mahler podaje dokładne wskazówki co do rozmieszczenia poszczególnych grup w stosunku do reszty orkiestry (np. *II Symfonia c-moll*, *III Symfonia d-moll*, *IX Symfonia D-dur*).

Od XX wieku zauważalne jest dążenie kompozytorów do osiągnięcia oryginalnych efektów brzmieniowych związanych z dość nietypowym wykorzystaniem przestrzeni estrady i widowni sal koncertowych. W swojej *Muzyce na instrumenty strunowe, perkusję i czeleść* Béla Bartók podkreślił w częściach II i IV efekt antyfonalnego koncertowania poprzez ustawienie instrumentów smyczkowych tak, by okalały pozostałe instrumenty (Rys. 18.).

Rysunek 18. Rozmieszczenie instrumentarium *Muzyki na instrumenty strunowe, perkusję i czeleść* B. Bartóka

	cb I	cb II	
vc I	tp	gr.c	vc II
vl I	tmb pc.	pti	vl II
vn II	cel	xf	vn IV
vn I	pf	ar	vn III

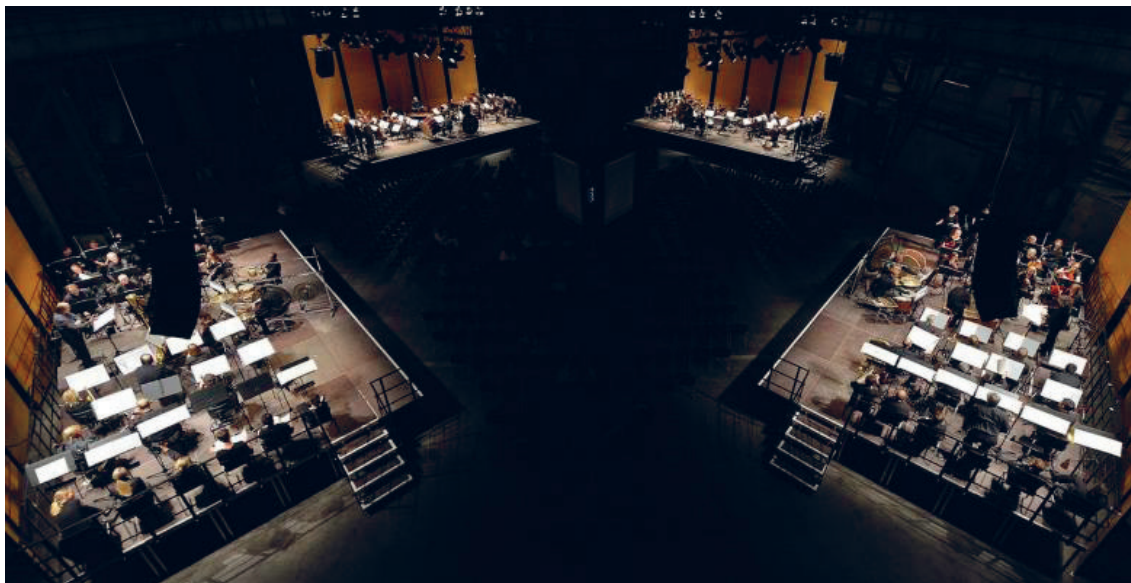
Źródło: Gwizdalanka Danuta, *Historia Muzyki 3*, PWM SA, Kraków 2006., s. 69

W *Muzyce Sfer* Rueda Langgaarda mały zespół wraz z solistką jest umieszczony na balkonie bocznym lub za widownią, by wywołać efekt bardzo odległej muzyki. Topofoniczne rozdysponowanie aparatu wykonawczego występuje także w dwóch kompozycjach Karlheinz Stockhausena: w *Gruppen für drei Orchester* trzy zespoły rozmieszczone są wokół słuchaczy (po bokach i przed nimi), każdy z nich prowadzony jest przez odrębnego dyrygenta i w dodatku każda z grup gra własny materiał w autonomicznym tempie, tylko czasem ze sobą korelują (Rys. 19.); w *Carré* (fr. „kwadrat”) cztery zespoły, złożone każdy z 20-osobowej orkiestry, chóru mieszanego i dyrygenta, umieszczone są wzdłuż ścian sali, otaczając publiczność znajdującą się w środku (Rys. 20.).

Rysunek 19. Rozmieszczenie instrumentarium w *Gruppen für drei Orchester* K. Stockhausena



Źródło: Karlheinz Stockhausen, *Gruppen - Ensemble intercontemporain*, dostępne pod adresem: https://www.youtube.com/watch?v=34_SfP7ZCXA (dostęp z dnia 06.05.2018).

Rysunek 20. Rozmieszczenie instrumentarium w Carré K. Stockhausena

Źródło: Stockhausen's 'Carré' revives the genius of the '60s, dostępne pod adresem: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-stockhausen-carre-bochum-review-20160814-snap-story.html> (dostęp z dnia 6.05.2018).

Przestrzenna separacja pojawia się także w twórczości Elliotta Cartera w jego *Symfonii na trzy orkiestry* oraz w *Konercie podwójnym* na klawesyn, fortepian i dwie orkiestry kameralne, gdzie pierwszemu z wymienionych solistów towarzyszą flet, róg, trąbka, puzon, altówka, kontrabas i perkusja, zaś drugiemu – obój, klarnet, fagot, róg, skrzypce, wiolonczela oraz perkusja. Według wskazań kompozytora zespoły te powinny być możliwie jak najbardziej oddalone od siebie. W swoim koncercie fortepianowym *Quasi una fantasia* György Kurtág umieścił na scenie jedynie fortepian i kotły, podczas gdy smyczki, instrumenty dęte drewniane, dęte blaszane i perkusja są rozmieszczone za widownią lub powyżej niej, otaczając publiczność, na balkonach, itp. W interakcję z widownią, będącą próbą złamania dystansu między muzykiem, a słuchaczem, wchodzi także orkiestra z *Terrêtektorh* Iannis Xenakisa, gdzie 88 instrumentalistów ma być wymieszanych z publicznością na widowni, co każdemu odbiorcy daje szansę na własną percepcję utworu. Z polskich przykładów należy wspomnieć opisane wcześniej słownie i graficznie *Epizody* Serockiego i *Scontri* Góreckiego, również zaliczające się do nurtu topofonicznego.

Sposób rozmieszczenia orkiestry symfonicznej ewoluował na przestrzeni wieków w związku z koniecznością dostosowywania do nieustannie zmieniających się składów wykonawczych, nowych scen teatrów i sal koncertowych, nowatorskich i często śmiałych koncepcji twórczych kompozytorów oraz utrwalających się zwyczajów i tradycji. Część dawnych układów odeszła ze współczesnej praktyki na zawsze, a ich ewentualne wznowienie jest jedynie ciekawą rekonstrukcją historyczną. Modyfikacja tradycyjnych nowożytnych układów orkiestry symfonicznej służy z reguły podkreśleniu pewnych aspektów przestrzennych, próbie stworzenia nowej metody percepcji muzyki lub jest twórczym eksperymentem w zakresie poszukiwań nieznanymi jakości i brzmień.

BIBLIOGRAFIA**Książki:**

- Alier Roger i in. (2000), *Świat muzyki, wielkie dzieła, wielcy twórcy*. Warszawa: Muza.
- Gwizdalanka Danuta (2006), *Historia Muzyki 3*. Kraków: PWM.
- Gwizdalanka Danuta (2009), *Historia Muzyki 4*. Kraków: PWM.
- Harnoncourt Nikolaus (2011), *Dialog muzyczny; Muzyka mową dźwięków*, ME-KOMP, Warszawa
- Michalak Marian i in. (1993), *Kronika Opery*. Warszawa: Kronika.
- Spitzer John; Zaslav Neal (2002), *The Birth of the Orchestra, History of an Institution, 1650–1815*. Oxford: Oxford University Press.

Źródła internetowe:

- Austin Michael (2001), *The Hector Berlioz Website, Extracts from the Treatise on Instrumentation and Orchestration*, <http://www.hberlioz.com/Scores/BerliozTreatise.html> (dostęp: 3.03.2018)
- [brak informacji o autorze, 2016], *Instruments in The Classical Period* <http://musicandcultureenjoy.blogspot.com/2016/04/instruments-in-classical-period.html> (dostęp: 23.02.2018).
- Joseph Deanna (2014), *Nineteenth-Century Performance Practise: Reassessing Tradition and Revitalizing Interpretation*, ScholarWorks @ Georgia State University https://scholarworks.gsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1060&context=music_facpub (dostęp: 10.10.2017)
- Smith Jack D. (2009), *Orchestral Seating in Modern Performance, Origins and Variations*, Abbey Bookbinding & Print, Cardiff
- https://www.academia.edu/37152239/Orchestral_Seating_in_Modern_Performance (dostęp: 8.05.2019).
- Swed Mark, *Stockhausen's 'Carré' revives the genius of the '60s*, dostępne pod adresem: <http://www.latimes.com/entertainment/arts/la-et-cm-stockhausen-carre-bochum-review-20160814-snap-story.html> (dostęp: 6.05.2018)

Evolution of a symphony orchestra stage layout – from Classicism to contemporary times

SUMMARY:

The article shows a history of evolution of orchestra musicians' seating arrangement on stage from Classicism to the 20th century. It also presents the characteristics of the symphony orchestra spatial arrangements called antiphonic and topophonic. Over the course of transformation of historical types of a symphony orchestra seating arrangement into contemporary, widespread and commonly applied arrangements, there occurred such enormous changes as, for instance, resignation from spatial division into groups (e.g. *basso continuo*, *ripieni* and *sol*i performers) in favor of cohesive sections featuring the same type of instruments, relocation of the 1st violin group from the right to the left side of stage, or moving a choir behind the orchestra. Out of many existing versions of symphony orchestra layouts used in concert, introduced between 17th and 19th centuries, in the 20th century there emerged four traditional seating arrangements based in their structure on the rotation of the string section. One of justified exceptions, differing from widespread patterns, is a topophonic layout of orchestra musicians, which is always customized to follow a composer's intention (alternatively – a conductor's idea), to suit structure of a particular work, acoustics and construction of the concert hall and the idea of achieving the desired antiphonic effect of the ensemble's sound.

KEYWORDS: symphony orchestra, layout, evolution, topophony, antiphony, Classicism, Romanticism, contemporary times.