



NIEODWOŁANY FESTIWAL-TORUŃ 2020/PODCAST

Co słyhać w muzyce i jak jej słyhać? odc. 1 - P. Matwiejczuk

Podcast odbywa się w ramach Nieodwołanego Festiwalu Toruń 2020, który dofinansowany jest ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”. Sponsorem strategicznym Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej jest firma Nova Trading S.A. Głównym Sponsorem Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej - Mecenasem Kultury jest PGE Energia Ciepła S.A. Toruńska Orkiestra Symfoniczna jest finansowana ze środków Gminy Miasta Toruń.

Słynna książka Nikołausa Harnoncourta, wielkiego dyrygenta i współtwórcy ruchu wykonawstwa historycznego zatytułowana jest "Muzyka mową dźwięków". Tytuł ten zwraca uwagę na pewną zasadniczą cechę muzyki, o której jednak często zapominamy albo w ogóle o niej nie pamiętamy, nie zdajemy z niej sobie sprawy, muzyka to język, niewerbalny i niemal całkowicie pozbawiony dosłowności, ale jednak język, aby czerpać przyjemność ze słuchania muzyki, którą dziś nazywamy poważną lub klasyczną trzeba jej się nauczyć, jak uczy się każdego innego języka. Przydaje się do tego trening, a więc osłuchanie, a żeby słyhać świadomie, warto cokolwiek wiedzieć. Piotr Matwiejczuk, witam Państwa, pięć naszych spotkań w formie podcastów, które odbywają się w ramach NIEODWOŁANEGO FESTIWALU, będzie bardzo skromną i wybiórczą siłą rzeczy, próbą wprowadzenia Państwa w kilka, jak mi się zdaje ważnych zagadnień dotyczących muzyki, ale nie tylko samej muzyki, bo również pomówię o rozmaitych zwyczajach związanych z życiem muzycznym, o rozmaitych sposobach słuchania muzyki i tak dalej, i tak dalej.

Pierwszy Podcast poświęcam muzyce XVII i XVIII wieku, bo były to stulecia kluczowe dla historii tej sztuki, także bardzo ważne dla tego, co działo się później, to wówczas powstały formy i gatunki tak istotne, że wiele z nich, czy też z ich elementów ma się dobrze współcześnie, koncert, suita, sonata, symfonia, kantata świecka i religijna, przede wszystkim opera. Powstały też wówczas techniki kompozytorskie, które wykorzystywane były przez kolejne stulecia i są wykorzystywane również dziś. Skonstruowano wówczas lub udoskonalono wiele instrumentów, które zmienione bardziej lub mniej albo wcale są w użyciu w naszych czasach. No właśnie, zaczęła się wówczas bujnie rozwijać muzyka instrumentalna, nigdy wcześniej tyle jej nie uprawiano, ale jednocześnie sam początek tego okresu, a więc epoki baroku, wyznaczył powstanie opery, jednego z kluczowych gatunków muzycznych, a więc muzyka wokalna i instrumentalna, śpiewana i grana szły ręką w rękę. Jeśli chcielibyśmy pozostać przy tradycyjnym jeszcze XIX wiecznym ujęciu i wymienić nazwiska najważniejszych kompozytorów to moglibyśmy powiedzieć, że ramy tego okresu z jednej strony wyznacza nazwisko Claudio Monteverdiego, pierwszego, wielkiego mistrza baroku, z drugiej Ludwiga van Beethovena, tak zwanego trzeciego klasyka wiedeńskiego, zrobmy tak dla uproszczenia, choć ja bardzo nie lubię tej, tak zwanej historii herosów, czyli heroine geschichte, którą propagowała niemiecka muzykologia, nie lubię, bo przecież całe zastępy znakomitych, w niektórych przypadkach, wręcz genialnych twórców istniały za czasów Monteverdiego, Bacha, Mozarta, Beethovena, to ich utwory były wówczas chlebem powszednim, a nasz obraz historii muzyki, na którą spoglądamy właśnie przez pryzmat tych największych, największych z naszego punktu widzenia twórców jest po prostu nieprawdziwy. Podobnie jest z nazywaniem rozmaitych okresów, pisze się, że wieki XVII i XVIII to barok i klasycyzm, ale tak naprawdę,



moglibyśmy wyznaczyć więcej stylów, nurtów, rozmaitych mód, które wyrastały jedne z drugich i wzajemnie się inspirowały, nie komplikujmy jednak, zostawmy to i przejdźmy do rzeczy, czyli do form, gatunków, technik kompozytorskich, które powstały w XVII i XVIII stuleciu, a właściwie, żeby nie zrobiło się akademicko i nudno, chcę Państwu opowiedzieć o sposobach kreowania narracji muzycznej i konstruowania pewnych ram formalnych dla tej narracji, dla tej opowieści, no bo muzyka to uczucia, przede wszystkim uczucia, a one muszą zawsze być ujęte w jakąś formę. Z całą pewnością najważniejszym i niezwykle popularnym gatunkiem muzycznym tamtych czasów była opera, od niej też wszystko się zaczęło, na samym początku XVII wieku uczeni i artyści zgromadzeni w Cameracie Florenckiej, zafascynowani kulturą starożytnej Grecji, postanowili wskrzesić jej muzykę, to oczywiście im się nie udało, ale za to stworzyli operę, która początkowo była czymś zupełnie innym od opery z drugiej połowy stulecia, czy z XVIII wieku, nie mówiąc już o późniejszej, ale to temat na inną okazję, teraz powiedzmy tyle, że w baroku i klasycyzmie, później zresztą też, prym w dziedzinie opery wiodli Włosi, a szczególnie w XVII i w pierwszej połowie XVIII wieku, neapolitańczycy, to tam, w tym wyjątkowym, także pod względem muzycznym mieście stworzono, tak zwaną operę seria, zostawmy charakterystykę tego gatunku i zwróćmy uwagę tylko na to, co nas tutaj najbardziej interesuje, czyli na arie da capo, to ona była w operze seria najważniejsza, bo w tym gatunku nad słowem dominowała muzyka, a nad muzyką dominowała wirtuozeria. Opery takie powstawały bowiem po to, by mogli się w nich popisywać śpiewacy i śpiewaczki, największe gwiazdy tamtych czasów swoją popularnością dorównujące współczesnym gwiazdom muzyki popularnej. Da capo po włosku znaczy od początku, a zatem taka aria składała się z trzech części, z czego trzecia jest wariantem pierwszej, a środkowa jest częścią kontrastującą, mamy tu więc do czynienia z dwoma kluczowymi elementami konstruowania muzyki, są nimi odmienianie i kontrastowanie. Barok z jednej strony lubował się w takich bardzo wyrazistych kontrastach, z drugiej zaś w subtelnym przetwarzaniu, wariowaniu, zarówno w muzyce wokalne, jak i instrumentalnej, i to jest może najważniejsze dziedzictwo tamtej epoki, które jest proste, ale zarazem bardzo uniwersalne i aktualne do dziś. Jeśli w arii da capo początek brzmiał tak... , to środek musiał być na przykład taki... , jeśli aria zaczynała się taką melodią... , to jej wariantowe powtórzenie na koniec mogło brzmieć tak... , w zapisie nutowym ta trzecia ozdobna część, która była wariantem pierwszej, nie była w ogólnie ujęta, nie była notowana, po prostu było napisane da capo, od początku i to śpiewak musiał improwizować te trudne technicznie ozdoby, rozmaite brawurowe, wirtuozowskie pasaże, publiczność tylko na to czekała. Arie da capo chętnie wykorzystywał w swych kantatach Jan Sebastian Bach, można ją usłyszeć w operach Haydna i Mozarta, a swoją drugą młodość ta forma przeżywała w operach Rossiniego, Donizettiego, Belliniego, generalnie w epoce belkanta. Kontrastowanie i odmienianie było również podstawą wczesnych sonat barokowych, więc utworów na instrument lub instrumenty solo z akompaniamentem. Początkowo sonaty były jednocześnie i polegały na zestawianiu właśnie kontrastujących odcinków, potem te odcinki niejako rozpadły się na osobne części, pod koniec XVII wieku i w XVIII stuleciu sonata była najczęściej trzy lub czteroczęściowa, choć nie było to najczęściej regułą, regułą było za to zestawianie kontrastujących części, szybka – wolna, smutna – wesoła, taneczna – śpiewna. Mniej więcej od połowy XVIII wieku na stałe wszedł do tego schematu menuet, najpopularniejszy taniec dworski tamtych czasów, choć oczywiście jest mnóstwo przykładów sonat bez menueta albo z częścią czwartą o jakimś innym charakterze, zasada konstruowania formy muzycznej pozostawała jednak taka sama, co więcej forma sonaty wykorzystywana była w utworach na różne składy, kwartet smyczkowy, symfonia mają taką samą budowę, w okresie klasycznym najczęściej czteroczęściową, a zatem część szybka w formie, tak zwanego allegro sonatowego z dwoma kontrastującymi tematami, tak, tak tu mamy do czynienia z jeszcze jednym



kontrastem, potem śpiewna część wolna, często w formie takiej, jaką miała aria da capo, więc A, B, A1, następnie menuet, który w środku zwykle ma, tak zwane trio, zatem tutaj znów mamy formę da capo i najbardziej żwawy, popisowy finał, na przykład w formie ronda lub wariacji, który miał pozostawić słuchaczy z otwartymi z zachwytu i zdziwienia ustami. Zasadę kontrastu wykorzystuje również forma koncertu instrumentalnego, który obok opery był zdecydowanie najważniejszym gatunkiem w muzyce końca XVII i XVIII wieku, jest niezwykle ważny również współcześnie, ten gatunek, także powstał we Włoszech, a na początku XVIII wieku zaczął być popularny także po północnej stronie Alp, powiedziec popularny to nic nie powiedziec, Europę ogarnęła wówczas prawdziwa, koncertowa gorączka. Wcześniej mianem koncertów określano pewien typ utworów wokalnych, jednak zasada konstrukcyjna w przypadku koncertu wokalnego i instrumentalnego jest taka sama, chodzi o concertare, czyli współzawodniczenie, ale i współpracę solisty lub grupy solistów z towarzyszącym zespołem. Nowy styl operował błyskotliwymi figuracjami, a więc odmienianiem i efektownymi kontrastami, oczywiście, kontrast w koncercie zasada się przede wszystkim na zestawianiu odcinków solowych lub wykonywanych przez kilka instrumentów zwanych concertino i tak zwanych tutti, czyli fragmentów granych przez orkiestrę... . W ten sposób konstruowane były koncerty pierwszych mistrzów barokowych, ale także klasyków. Kontrast jest równie istotny w budowie całej formy, która z grubsza rzecz biorąc, wygląda tak: część szybka, część wolna, część bardzo szybka. Koncertowanie to jedna z najważniejszych zasad w muzyce od XVII wieku do współczesności, pojawia się nie tylko w samym koncercie jako gatunku, ale na przykład w ariach, czy dziełach symfonicznych z instrumentem koncertującym, mnóstwo koncertowania jest również w muzyce XX i XXI wieku. Warto zwrócić też uwagę na fakt, że w koncercie klasycznym ostatnia część miała zwykle formę ronda. Rondo to wielokrotne powtarzanie pewnej melodii, czyli refrenu i przeplatanie tych powtórek kontrastującymi wstawkami nazywanymi kupletami. Warto przywołać też jeszcze inną, szalenie popularną w późnym baroku formę, jaką jest zestawienie preludium i fugi, to kolejny przykład łączenia przeciwieństw, najpierw quazi-improwizowany i wirtuozowski wstęp, najczęściej powolny, zaraz potem muzyka polifoniczna, wielogłosowa, pisana w najbardziej ścisłej ze wszystkich technik kompozytorskich.

Na deser zostawiłem formę wariacji, czyli odmieniania, czyli grania tego samego, czy też prawie tego samego, ale za każdym razem inaczej. Przyznaję, że to moja ulubiona forma, bo daje ogromne pole do popisu i kompozytorom i wykonawcom. O wariacjach można by zrobić osobny, pewnie wielogodzinny podcast, już choćby dlatego, że istnieje wiele ich rodzajów, poza tym bywają one albo samodzielny utworem, albo częścią większego gatunku, większego cyklu, na przykład symfonii, sonaty, kwartetu smyczkowego czy koncertu. Słynnych autonomicznych cykli i wariacji tylko w XVIII wieku można wymienić mnóstwo, choćby "Wariacje Goldbergowskie" Jana Sebastiana Bacha, wariacje na temat walca Diabellego, Ludwika van Bethoveena, wariacje C-dur Wolfganga Amadeusza Mozarta na temat melodii "Były sobie kurki trzy", czy wariacje f-moll na instrument klawiszowy Józefa Haydna. Z cyklu wariacji klasycznych, ta sama, najczęściej dość prosta melodia poddawana jest różnym obróbkom kompozytorskim, przedstawiana jest w różnych ujęciach, odmieniana na wiele sposobów, czasami przetwarzana jest tak bardzo, że trudno ją rozpoznać, no weźmy wariacje na temat walca Diabellego, Bethoveena, oto fragment tematu, a więc walca Antona Diabellego... , a oto fragment jednej z wariacji Bethoveena... . Z kolei w baroku, a nawet jeszcze wcześniej niezwykle popularny był bas ostinatowy, który polegał na tym, że w głosie najniższym wielokrotnie powtarzana była krótka, kilkudźwiękowa, bardzo prosta melodia powtarzana była wraz z towarzyszącymi jej akordami, a na tym tle w głosach wyższych



improvizowali instrumentalści lub śpiewacy, na tej technice oparte są takie formy wariacyjne jak włoska ciaccona, francuska chaconne, hiszpańska passacaglia czy angielski ground. Dzięki zastosowaniu techniki basu ostatecznego, dzięki temu nieustannemu powtarzaniu pewnego schematu melodyczno-harmonicznego, także rytmicznego, można było stworzyć muzykę prawdziwie transową... . Przetwarzanie, odmienianie, wariowanie, powtarzanie, ale za każdym razem inaczej, a także kontrastowanie, czyli zestawianie obok tego, co różne, czasami skrajnie różne, wreszcie koncertowanie, czyli współzawodniczenie solisty lub grupy solistów i zespołu, warto zwrócić uwagę na te trzy bardzo ogólne zasady powszechnie stosowane od XVII i XVIII wieku, śledzenie ich, sprawdzanie jak stosują je kompozytorzy wszystkich epok, może być niezłą zabawą intelektualną, której Państwu życzę i zapraszam do słuchania następnego podcastu.



NIEODWOŁANY FESTIWAL-TORUŃ 2020/PODCAST

Co słyszeć w muzyce i jak jej słyszeć? odc. 2 - P. Matwiejczuk

Podcast odbywa się w ramach Nieodwołanego Festiwalu Toruń 2020, który dofinansowany jest ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”. Sponsorem strategicznym Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej jest firma Nova Trading S.A. Głównym Sponsorem Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej - Mecenaszem Kultury jest PGE Energia Ciepła S.A. Toruńska Orkiestra Symfoniczna jest finansowana ze środków Gminy Miasta Toruń.

„Romantyzm miał nie tylko przełomowe znaczenie, lecz także ukształtował przełomową świadomość. Reprezentował jeden z najważniejszych zwrotów w historii ducha zachodniego i był całkowicie świadom swojej historycznej roli.”- pisał socjolog i historyk Arnold Hauser. To prawda, ale czy w przypadku muzyki XIX wiek również miał takie przełomowe znaczenie?

Piotr Matwiejczuk, witam państwa i zapraszam do posłuchania drugiego podcastu, w którym pomówię o muzyce romantycznej, przede wszystkim o tym czy ta epoka pozostawiła nam coś rzeczywiście nowego i oryginalnego w dziedzinie sztuki dźwięków. A był to również w muzyce na pewno ważny okres, już choćby dlatego, że zdecydowana większość repertuaru filharmonicznego stanowią utwory powstałe właśnie w XIX wieku. Niektórzy nawet bardzo słynni muzykolodzy, tacy jak Friedrich Blume czy Zofia Lissa twierdzili, że mówienie o romantyzmie jako nowej epoce w historii muzyki nie ma sensu, ponieważ nie zaszły żadne zasadnicze zmiany jakościowe. Badacze ci dostrzegali oczywiście pewną ewolucję, ale jednocześnie bagatelizowali pojawienie się nowych gatunków muzycznych, niewielu zresztą oraz uzyskanie przez niektóre, na przykład pieśń, nowego znaczenia.

Nie czas tu i nie miejsce, by zagłębiać się w tę akademicką dyskusję i przedstawiać szczegółową dokumentację, ale przyznać muszę, że to stanowisko jest mi dość bliskie. Na dobrą sprawę bowiem kompozytorzy romantyczni poszli śladami klasyków, rozwinęli jedynie i wzbogacili zdobycze twórców XVIII wieku, zaś niektóre osiągnięcia Beethovena, uważanego za trzeciego klasyka wiedeńskiego, zainspirowały kompozytorów dopiero w następnym stuleciu. Romantyczni muzycy chętnie sięgali również do baroku, w przeciwieństwie do kompozytorów ery klasycznej, ale tutaj jedno ważne zastrzeżenie – czasami, jak wiadomo, ilość przechodzi w jakość, więc nawet jeśli uznamy, że romantycy tylko rozwijali osiągnięcia swoich poprzedników, to jednak zaszli dość daleko. Łatwo to sobie uświadomimy, kiedy zestawimy i posłuchamy jedna po drugiej którejś z symfonii Mozarta i symfonii Czajkowskiego, koncertów fortepianowych Haydna i koncertów na ten sam instrument Liszta albo Brahmsa, jakiegokolwiek opery wiedeńskiej, na przykład z drugiej połowy XVIII wieku i któregośkolwiek dzieła scenicznego Wagnera. Chodzi oczywiście o znacznie większe rozmiary dzieł dziewiętnastowiecznych, o rozbudowany tak zwany aparat wykonawczy, o bardziej skomplikowane współbrzmienia, a więc o zdecydowanie bogatszą harmonię, o nowe albo unowocześnione instrumenty i nowe techniki gry, ale może przede wszystkim chodzi tu o inne środki wyrazu, inny sposób kształtowania melodii, motywów, tematów, fraz, całej narracji muzycznej, odmienny styl śpiewu czy gry na instrumentach, także o funkcję muzyki oraz to, w



jaki sposób powstawała i po co powstawała. Być może to jest właśnie najważniejsza przyczyna zmian, jakie zaszły w samej materii muzycznej. W XVIII wieku utwory powstawały właściwie tylko na jakąś okazję lub na zamówienie, albo dla potrzeb dydaktycznych. Nie były pisane prawie nigdy z potrzeby serca lub do szuflady i dla następnych pokoleń, żadnemu kompozytorowi nie przyszłoby to do głowy. Muzyka musiała być wykonywana „tu i teraz”. Nie oznacza to oczywiście, że była to twórczość mechaniczna, nie oznacza, że ważną rolę nie pełniło natchnienie, oczywiście tak, ale kompozytorzy przed XIX wiekiem myśleli o sobie raczej jak o rzemieślnikach czy może uczonych, zgodnie ze średniowiecznym jeszcze przyporządkowaniem, bardzo słusznie zresztą, do sztuk wyzwolonych wykładanych na uniwersytetach. Twórcy romantyczni natomiast zostali wyniesieni na piedestał, byli ludźmi, którzy ze służących w dworskich liberiach przeistoczyli się w prawdziwych bohaterów, w powszechnie podziwiane i szanowane gwiazdy. O statusie muzyka można by mówić długo, ale na tym poprzestańmy, bo bardziej interesuje nas sama twórczość. No, ale to właśnie z tych pozamuzycznych powodów sztuka dźwięków jednak się zmieniła, przede wszystkim dlatego, że muzycy zaczęli wprost wyrażać siebie poprzez własne dzieła. Muzyka ze sztuki dobrego konstruowania wypowiedzi utrzymanej w pewnym języku, ze sztuki bliskiej matematyce i logice, stała się sposobem opowiadania o własnym, wewnętrznym świecie. Nikolaus Harnoncourt, o którego książce mówiłem w poprzednim podcaście, ujął to tak: „Z początkiem XIX wieku muzyka przestała mówić, a zaczęła malować.” Przestała być mową dźwięków, przestała być sztuką retoryczną, dźwiękowym odwzorowaniem dobrze skonstruowanej mowy z przedstawieniem tezy oraz argumentów za i przeciw. Przestała być tak bardzo jak wcześniej sztuką społeczną, w tym sensie, że kompozytorzy przestali być głęboko uwikłani w rozmaite zależności. Stała się natomiast narzędziem w rękach jednostki uważanej przez ogół i samego siebie za wybitną, narzędziem służącym wyrażaniu własnych uczuć. Wybitny dyrygent, Philippe Herreweghe, jeden z kluczowych artystów ruchu wykonawstwa historycznego powiedział mi kiedyś, tak: „Bach był jednym z ostatnich kompozytorów, którzy żyli w świecie opartym na wierze, a religijny porządek społeczny dawał poczucie bezpieczeństwa, choć jednocześnie był porządkiem do pewnego stopnia opresyjnym. Późniejsza historia muzyki europejskiej pełna jest natomiast ludzi samotnych i niespełnionych, których muzyka opowiada o ich własnym nieszczęściu.” Trudno nie zgodzić się z Philippem Herreweghe, a to, o czym mówi, z łatwością można dostrzec w samej muzyce. I jeszcze jedno – przed XIX wiekiem kompozytorom na pewno nie chodziło o to, by ich muzyka była piękna. Kategoria piękna tak jak my ją rozumiemy, powstała dopiero w dziewiętnastym stuleciu. Dla Haydna czy Mozarta piękno było zapewne kategorią ich talentu, natomiast nie było ich celem tworzenie muzyki pięknej. Chcieli raczej pisać muzykę, która będzie czytelną wypowiedzią, która będzie niosła treść symboliczną, ściśle przedstawioną figurami retorycznymi, dobrze skonstruowaną. A to, że niejako przy okazji była piękna, wynikało z ich niezwykłego talentu.

W XIX wieku wciąż popularna jest sonata – zarówno jako gatunek, jak i forma. Mówiłem o niej w poprzednim podcaście. Kompozytorzy romantyczni poczynają sobie z sonatą odważnie, często zachowują czteroczęściową formę, tak jak Chopin na przykład, ale czasami piszą sonaty jednoczęściowe, jak Franciszek Liszt i jego słynna sonata fortepianowa Sonata h-moll. Sonata bardzo się rozrasta, czasami trwa tyle, co symfonia. Ważniejsze od wciąż klasycznej formy allegro sonatowego, wariacji, formy da capo czy ronda staje się brzmienie, a więc harmonia, barwa, a nade wszystko przekaz emocjonalny. Ale oczywiście wciąż istotne są dwa zasadnicze



sposoby tworzenia opowieści muzycznej – kontrast i odmienianie, o których mówiłem poprzednio. Cały czas też kompozytorzy bardzo lubią zasadę koncertowania, koncert w XIX wieku w ogóle staje się jednym z ważniejszych gatunków muzycznych, zwłaszcza, że była to przecież epoka wielkich wirtuozów. Koncerty również stają się wielkie w sensie rozmiarów i brzmienia, bo i sale koncertowe w których odbywają się koncerty publiczne są coraz większe. Powstaje coraz więcej koncertów na instrumenty dotąd rzadko wykorzystywane, na przykład na wiolonczelę czy klarnet, ale prym wciąż wiodzie fortepian, no i skrzypce. I jeden, i drugi instrument brzmią potężnie, szczególnie pod koniec XIX wieku fortepian to już prawdziwe monstrum, któremu może towarzyszyć ogromna orkiestra.

Podobnie wielka pod każdym względem stała się symfonia – no i rzecz charakterystyczna – XIX wiek to czas, kiedy z powodzeniem uprawia się muzykę programową, a więc taką, w której opowiada się dźwiękami o pozamuzycznych treściach, często przedstawionych w opisie literackim – mamy „Symfonię Dantejską” Liszta, „Fantastyczną” Berlioza, „Reńską” Schumanna, „Patetyczną” Czajkowskiego, „Z nowego świata” Dvořáka, i tak dalej, i tak dalej. A skoro mówimy już o symfonicznej muzyce romantycznej to wspomnijmy o jednym z niewielu w sumie wynalazków tamtego czasu, czyli poemacie symfonicznym lub fantazji symfonicznej. Z zasady taki utwór pod względem formy był swobodny, bo bardziej chodziło tu o przedstawienie jakiejś powieści, historii ze świata pozadźwiękowego, nadania niejako znaczeń dźwiękom, motywom, tematom. Zatem to ta opowieść kształtowała muzykę, przynajmniej teoretycznie, bo przecież nie ma muzyki bez formy, a dawne formy wciąż były popularne, ponieważ romantycy, no jakoś nie wykazali się pod tym względem inwencją. Inna rzecz, że, powtórzę, rozwinęli te dawne formy, wzbogacili je pod względem brzmienia, nasycenia emocjonalnego, sugestywności narracji, ich dzieła nie mają sobie równych.

Za twórcę poematu symfonicznego uchodzi Franciszek Liszt, choć już przed nim powstawały utwory, które bliskie były tej idei, nazywane uwerturami koncertowymi, takie jak choćby „Hebrydy” Mendelssohna, „Bajka” Moniuszki. Romantyzm jest ciekawym okresem, bo pełnym sprzeczności. Z jednej strony bardzo ważna była muzyka programowa, z drugiej – taka, która nie opowiada o niczym poza samą sobą. Z jednej strony lubowano się w potężnym brzmieniu, wielkich konstrukcjach, w syntezie sztuk, jak w dramatach muzycznych Wagnera, z drugiej uwielbiano muzykę intymną i kameralną, utwory miniaturowych rozmiarów. Cykle takich miniatur zwłaszcza fortepianowych, albo cykle pieśni Schuberta, Schumanna, Wolfa, Brhamsa, kompozytorów francuskich czy choćby znakomite pieśni Moniuszki to znak rozpoznawczy romantyzmu. Wiele tych utworów zbudowanych jest na zasadzie kontrastu albo przetwarzania, zupełnie tak, jak utwory barokowe i klasyczne. Romantycy zaczerpnęli też z muzyki dawnej inne, bardzo konkretne pomysły i przetworzyli je na własne potrzeby. Preludia Fryderyka Chopina, czyli taki kalejdoskop skrajnie różnych, krótkich utworów, nie powstałby, gdyby nie preludia i fugi Bacha. Tylko że u Bacha preludium było wstępem do fugi i bez niej nie istniało, zaś u Chopina każde preludium, nawet najkrótsze, kilkudziesięciosekundowe, jest osobnym, skończonym światem.

Niektóre cykle miniatur romantycznych, jak „Karnawał”, czy „Kreisleriana” Schumanna są muzyką ilustracyjną lub programową, często wyrastają wprost z dzieł literackich. Z kolei Chopin nie znosił takiej dosłowności i choć skomponował wiele muzyki narracyjnej, czyli takiej, która niewątpliwie o czymś opowiada, to nigdy nie chciałby, by podkładano pod nią



jakieś treści. Tak jest często z jego balladami, uważanymi często za odpowiedniki ballad Mickiewicza. Wielkim, osobnym rozdziałem jest dziewiętnastowieczna opera, włoska, francuska, rosyjska, niemiecka, to prawdziwe morze muzyki. Od belcanta po tak zwaną „niekończącą się melodię” w dramatach Ryszarda Wagnera. Od niemieckiej opery romantycznej, przez operę francuską, komiczną i Grand opéra, po włoską operę werystyczną. W tamtym stuleciu sztuka operowa pozostawała wciąż najbardziej popularną muzyką europejską. Co więcej, muzyka instrumentalna mocno była śpiewem inspirowana. Tak jak w poprzednich epokach, również w romantyzmie niedościgłym wzorem był zawsze głos ludzki, dlatego kompozytorzy kazali instrumentom „śpiewać” i tworzyli najczęściej takie frazy, które wzorowane były na śpiewie. Niech przykładem znów będzie muzyka Chopina, nie byłoby przecież jego nokturnów, gdyby nie włoskie belcanto.

Tu warto zauważyć, że nokturny mają budowę identyczną z arią da capo, a więc z częścią trzecią będącą wariantem pierwszej i z kontrastującą częścią środkową. Na koniec wspomnijmy o jeszcze jednej cesze romantyzmu muzycznego, obok dzieł wielkich rozmiarami, doniosłych artystycznie i ważkich treściowo, powstało wówczas całe morze muzyki użytkowej. Dlaczego? A no dlatego, że ona się po prostu sprzedawała. A była to muzyka przeznaczona dla grających i śpiewających amatorów, łatwiejsze lub trudniejsze utwory, których produkcja szła w tysiące, pewnie i w setki tysięcy, pisywali wszyscy kompozytorzy. Często były to rozmaite wariacje lub fantazje z najpopularniejszych arii operowych. Zdarzało się, że dzieła takie pisali sami dla siebie słynni wirtuozi, jak Liszt, Wieniawski czy Sarasate, wówczas były oczywiście dużo trudniejsze. Stawały się prawdziwymi fajerwerkami popisów wirtuozowskich.

Ale czasami była to twórczość banalna, choć może i niepozbawiona uroku jak słynna „Modlitwa dziewicy” Tekli Bądarzewskiej. Muzyka XIX wieku to brzmienie. Właśnie w XIX wieku powstały przecież najsłynniejsze traktaty o instrumentacji. Żadna wcześniejsza epoka nie przywiązywała takiej wagi właśnie do brzmienia, do barwy. Muzyka tamtej epoki to uczucia, spojrzenie na świat przez pryzmat własnego wnętrza, narracyjność, ilustracyjność, programowość, gigantomania i jednocześnie miniaturyzacja. Przekształcane, wzbogacane i wyzyskane do granic możliwości klasyczne formy i gatunki, a także rozwinięty tak bardzo jak się da system tonalny, czyli system dur-moll. Kiedy słucha się muzyki romantycznej, lepiej poddać się uczuciom, które ona wywołuje i dać się poprowadzić kompozytorowi niż analizować. Lepiej zachwycać się barwami muzyki i nastrojem, który ewokuje, niż sprawdzać, jak jest zrobiona, co też państwu polecam. Powodzenia.



NIEODWOŁANY FESTIWAL-TORUŃ 2020/PODCAST

Co słysząc w muzyce i jak jej słysząc? odc. 3 - P. Matwiejczuk

Podcast odbywa się w ramach Nieodwołanego Festiwalu Toruń 2020, który dofinansowany jest ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”. Sponsorem strategicznym Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej jest firma Nova Trading S.A. Głównym Sponsorem Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej - Mecenasem Kultury jest PGE Energia Ciepła S.A. Toruńska Orkiestra Symfoniczna jest finansowana ze środków Gminy Miasta Toruń.

Przez wiele stuleci historii muzyki europejskiej, mniej więcej do początków XX wieku, ludzie słuchali niemal wyłącznie muzyki nowej, a ta dawna twórczość leżała zapomniana w archiwach. Dziś jest odwrotnie – pogromy koncertów wypełnia w zdecydowanej większości muzyka przeszłości. Co się stało? Tego nikt nie wie, ale istnieją poważne podejrzenia, że winę ponoszą tutaj sami kompozytorzy.

Piotr Matwiejczuk, witam Państwa. Nasze trzecie spotkanie poświęcimy muzyce XX wieku i tej powstającej dziś. Wiele osób uważa, że to trudna muzyka, muzyka bez melodii i brzmiąca nieprzyjemnie, skomplikowana, niezrozumiała, po prostu brzydka. To oczywiście nieprawda, a w każdym razie niecała prawda, bo muzyka ostatnich kilku dekad jest niezwykle zróżnicowana, ale po kolei.

Powiedziałem, że winę za to, że słuchacze odwrócili się od muzyki nowej czy współczesnej ponoszą sami kompozytorzy, którzy trochę ponad 100 lat temu zaczęli rezygnować z pewnego systemu muzycznego, kształtującego się w naszej kulturze mniej więcej przez 1000 lat. Mam na myśli to, co teoretycy muzyki nazywają systemem funkcyjnym, czyli jak mówi encyklopedia „regulacją dźwięków pod względem wysokości”. Inaczej mówiąc, muzykę tworono według określonego systemu zależności pomiędzy określonymi dźwiękami i akordami. Kiedy najdłużej panująca odmiana tego systemu, system dur-moll, system tonalny, upadła, muzyka tworzona współcześnie przestała być tak masowo słuchana jak wcześniej. Czy powodem były nasze przyzwyczajenia słuchowe, czy przyczyna leży głębiej, w ludzkiej fizjologii słyszenia, być może nasze ucho jest po prostu tak skonstruowane, że woli brzmienia konsonansowe, brzmienia, które wynikają z zastosowania systemu tonalnego. Jak się okazuje i jedno, i drugie, czyli fizjologia słyszenia, na którą nakładają się przyzwyczajenia kulturowe. Dobrym przykładem, żeby to wyjaśnić jest twórczość tradycyjna. Nie ma muzyki ludowej, która nie miałaby skali. Oznacza to, że z ogromu dźwięków, jakie człowiek jest w stanie odróżnić pod względem wysokości, wybiera się tylko kilka. Przez wielokrotne ich powtarzanie i osłuchanie utrwala się je jako dźwięki najważniejsze. Następnie zachodzi tak zwana „kategorialna percepcja wysokości dźwięku”, która sprawia, że człowiek nie zauważa drobnych różnic, jakie pojawiają się między dźwiękiem o idealnej wysokości, a dźwiękiem aktualnie intonowanym przez muzyka lub samego siebie. Słuchacz uważa, że jest to wciąż ten sam dźwięk, jedynie trochę za wysoki lub za niski. Kategoria wysokości jest więc bardzo szeroka. Wiąże się to z tym, jak słyszymy, co jest oczywiście uwarunkowane biologicznie.



Zjawisko to możemy też porównać z postrzeganiem przez nas języka mówionego, w którym liczba fonemów jest ograniczona, a mowa polega na składaniu tych kilkunastu kategorii dźwiękowych i niezależnie od tego, czy tekst wypowiada kobieta, mężczyzna czy osoba z wadą wymowy, wciąż odbieramy daną wypowiedź jako ten sam tekst. W dodatku wahania bywają naprawdę spore, ale też są szalenie potrzebne, ponieważ dzięki nim rozpoznajemy, kto do nas mówi. Jak powiedziałem, w muzyce od mniej więcej X do końca XIX wieku rozwijany był pewien system. W jego ramach niektóre tendencje wygasały, a inne, nowe pojawiały się. Dla słuchaczy czasów Haydna i Mozarta renesansowa polifonia Palestriny musiała wydawać się trudna, choć oczywiście kompozytorzy mieli ją świetnie opanowaną w toku kształcenia. Trudności w odbiorze wynikały stąd, że słuchacze w drugiej połowie XVIII wieku mieli z muzyką renesansową mało do czynienia, prawie wcale. W przypadku muzyki nowej czy tradycyjnej w zależności od stylu lub pochodzenia geograficznego, człowiek poddaje się takim samym prawom jak wówczas, gdy operuje językiem obcym. Jeśli języka uczy się od dzieciństwa, zna go świetnie i bez problemu się w nim porozumiewa. Jeżeli ma rodziców innych narodowości, czasami zaczyna mówić później, ale za to dwa języki są jego językami ojczystymi. Jeśli zaś rozpocznie naukę języka obcego w wieku kilku lat, to już zawsze będzie posługiwał się nim inaczej i gorzej niż językiem ojczystym. Zupełnie tak samo jest z językami muzycznymi. No i jest jeszcze jeden problem- dawniej w całym zachodnim świecie, w każdej epoce obowiązywał uniwersalny styl muzyczny, którym posługiwali się wszyscy twórcy, a każdy z nich tylko trochę go modyfikował. Dziś, co kompozytor, to inny styl. Nie tylko – co kompozytor, to inny język muzyczny bardzo często. Skąd wzięło się takie zróżnicowanie? Nie ma tu prostego wyjaśnienia. Być może powodem było społeczne przyzwolenie na eksperymenty. Oczywiście były też powody czysto artystyczne – jeśli posłuchamy utworów pisanych pod koniec XIX wieku, to po pierwsze – spostrzeżemy, że było ich nieprawdopodobnie dużo, po drugie, były do siebie bardzo podobne, ich twórcy próbowali się wykazać oryginalnością poprzez komplikowanie brzmień. Te komplikacje co prawda dawały się wytłumaczyć tonalnością, bo wciąż wszystko odbywało się w ramach systemu dur-moll, ale prowadziło to twórców już bardzo daleko od tego klasycznego wzorca z XVIII wieku. Te poszukiwania, odchodzenie od systemu były manifestacją niezależności, uwolnienia się od przymusu muzyki tonalnej i szukania czegoś w zamian. Bogate społeczeństwa XIX wieku, i tu jest uwarunkowanie społeczne, mogły pozwolić sobie na to, by uważać artystów za lepszych od reszty ludzi. Zostali oni niemal wyniesieni na ołtarze, o czym wspominałem w poprzednim podcaście, dlatego dano im przyzwolenie na bycie wyłącznie sobą, a nie na tworzenie czegoś, co musi znaleźć odzew wśród słuchaczy. Mecenasi zaczęli płacić za dzieła kompletnie czasami niezrozumiałe, no i przynajmniej, że zwłaszcza w awangardzie, niekiedy trudno odróżnić wielką sztukę od kiczu. Można powiedzieć, że awangardy diametralnie zmieniły muzykę XX i XXI wieku, przede wszystkim mam tutaj na myśli tak zwaną drugą szkołę wiedeńską.

Kompozytorzy Drugiej szkoły wiedeńskiej – Arnold Schönberg i jego dwaj uczniowie Anton Webern i Alban Berg postanowili wykorzystywać całą dostępną nam dwunastodźwiękową skalę i nie nadawać żadnej funkcji żadnemu dźwiękowi. Tak zrodziła się muzyka dodekafoniczna i atonalna, a w konsekwencji muzyka serialna, ale poszukiwań awangardowych było więcej. Strawiński i jego „Święto wiosny”, wiele utworów Béli Bartóka, dzieła Edgara Varèse’a, czy Charlesa Ivesa. Również polscy kompozytorzy mocno inspirowali się osiągnięciami Schönberga. To muzyka, która niewątpliwie jest dość trudna w odbiorze, ale



ma przecież jasno sformułowane, precyzyjne zasady konstrukcyjne. Jeśli się je pozna i trochę się z tą muzyką osłucha, można się jej nauczyć jak nowego języka obcego, a nawet można ją polubić. Awangarda miała się świetnie również w Polsce, jak wspomniałem, po drugiej wojnie światowej i po okresie socrealizmu. Nasi kompozytorzy inspirowali się serializmem wywiedzionym z dodekafonii, uprawianym przez Pierra Bouleza, Karlheinz Stockhausena czy Luigiego Nona. Krzysztof Penderecki, Henryk Mikołaj Górecki, Kazimierz Serocki, Włodzimierz Kotoński, Andrzej Dobrowolski, Bogusław Schaeffer i inni to wielka polska awangarda lat 60. Muzyka, która w wielu przypadkach do dziś brzmi nowocześnie i wcale się nie zestarzała. Polacy nie tylko sięgali po nowości z zagranicy, ale dokładali do nich swoje pomysły, w ten sposób powstała tak zwana „polska szkoła kompozytorska”. Jedną z jej cech charakterystycznych był tak zwany „sonoryzm”, czyli szczególna dbałość o barwę dźwięku, to ona stała się najważniejszym elementem muzyki, a na dalszy plan zeszły melodia, harmonia czy rytm. Aby uzyskać ciekawe barwy, sonoryści często stosowali niekonwencjonalne metody wydobycia dźwięku.

I teraz docieramy do bardzo ciekawego momentu, do lat 70. Wówczas nastąpił, przynajmniej u niektórych twórców, odwrót od awangardy. Penderecki, Górecki, Kilar zaczęli pisać muzykę skrajnie odmienną i pozostali przy niej do końca życia. Muzykę, w której znów ważna była melodia, współbrzmienia nie były tak dysonujące, słyhać mnóstwo inspiracji muzyką dawną, dlatego czasami mówi się o tej twórczości „nowy romantyzm” albo „nowa tonalność”, ale w tamtym czasie, również na świecie, coraz częściej kompozytorzy odchodzili od rozwiązań awangardowych, muzyka wówczas komponowana stała się dużo bardziej różnorodna i – co tu dużo mówić – przyjaźniejsza. Czy była to reakcja właśnie na odwrócenie się publiczności od muzyki współczesnej? W jakimś stopniu na pewno tak, ale też sami twórcy chyba znudzili się trochę swoimi eksperymentami, niektórzy też na pewno zabrnęli w ślepe uliczki. Świadectwem poszukiwania czegoś zupełnie innego od awangardy był minimalizm i muzyka repetytywna, trzeba przyznać – niezwykle przyjemna w słuchaniu. Jeden z jej najważniejszych twórców, Steve Reich, napisał o niej tak: „odchylenie i uwolnienie huśtawki, a potem obserwowanie, jak powraca ona do spoczynku. Postawienie stopy na brzegu morza i oglądanie, słuchanie, odczuwanie, jak fale stopniowo zagrzebują ją w piasku.”

To wszystko oczywiście nie oznacza, że dziś, w XXI wieku nie ma muzyki poszukującej, i te poszukiwania odnoszą się zarówno do warstwy czysto muzycznej, jak i do tego, co ją wspomaga, a więc do często dziś wykorzystywanej warstwy wizualnej, do technologii cyfrowej, rozmaitych multimediiów. Jagoda Szmytka, Wojciech Blecharz, Agata Zubel to przykłady polskich kompozytorów, którzy świetnie radzą sobie z nowymi technologiami, ale też sama warstwa dźwiękowa ich utworów jest niekiedy bardzo oryginalna, a zarazem wcale nie taka trudna w słuchaniu. Poza tym wszystkim, co przed chwilą powiedziałem, pamiętajmy, że dawny system funkcyjny, czyli oparty na skalach durowych i mollowych może poszczycić się nieprzerwaną historią i wciąż ma się świetnie. Piosenki, musicale, muzyka użytkowa, na przykład w reklamach, muzyka minimalistyczna, o której wspomniałem – wszystko to cały czas oparte jest na tych samych skalach, które znamy z dzieł Bacha, Beethovena czy Brahmsa.

Czy zatem warto w ogóle słuchać muzyki współczesnej? Bez cienia wątpliwości odpowiadam tutaj: oczywiście. Działa tutaj zasada językowa, o której wspomniałem – jeśli słuchać będziemy dużo, to zaczniemy dostrzegać subtelności tej muzyki. Powiedzmy to wyraźnie – nie wszyscy



muzycy tworzący dzieła nowatorskie byli i są hochsztaplerami i grafomanami – weźmy muzykę szkoły wiedeńskiej, Schönberga, Berga, Weberna. To twórczość wewnątrznie szalenie zróżnicowana, nawet w obrębie dokonań jednego kompozytora, a zwłaszcza kiedy porównamy jednego z drugim – jeśli porównamy Berga z Schönbergiem, a ich obu z Józefem Kofflerem, polskim dodekafonistą znakomitym, a następnie choćby ze Stachowskim, który też miał okres dodekafoniczny, okaże się, że to bardzo odrębna muzyka, która jest po prostu piękna i daje wiele satysfakcji w słuchaniu. Jednocześnie mimo pozorów zerwania z tradycją, jest to muzyka głęboko w niej osadzona. Choćby metrum – Schönberg nie wymyślił w tym zakresie niczego nowego, rytmy – to prawda, że niezwykle trudne – ale zapisane są i mają być wykonywane w sposób całkowicie tradycyjny. Z własnego doświadczenia wiem, że muzyka nowa potrafi wciągnąć dużo bardziej, kiedy słuchana jest na koncercie niż gdy odtwarzamy ją z płyty. To tak jak z malarstwem – jeśli zamiast reprodukcji w książce lub zdjęcia w Internecie zobaczymy prawdziwy obraz, o rozmiarach 3x6m, nabierze on dla nas innych znaczeń i inaczej zadziała, inaczej wpłynie na nas, nie mówiąc już o tym, że z bliska można zobaczyć nieprawdopodobną technikę malarską, szczegóły, które umykają w reprodukcji. Tak też jest ze słuchaniem muzyki na żywo. I na koniec jeszcze cytuję z książki, tej samej, o której już wspominałem w poprzednich podcastach, czyli z książki Nikolausa Harnoncourta „Muzyka mową dźwięków”: „dopóki muzyka była istotnym składnikiem życia, dopóty pochodzić mogła jedynie z teraźniejszości. Była mową, w której wypowiadało się sprawy niewysłowione i mogła być rozumiana tylko przez współczesnych. Musiała być tworzona wciąż na nowo, odpowiadając aktualnemu sposobowi życia i nowym potrzebom duchowym. Muzyka dawna, należąca do poprzednich generacji, nie mogła być i nie była ani rozumiana, ani używana, jedynie od czasu do czasu przy wyjątkowych okazjach podziwiano jej kunsztowność.” I dalej wybitny, nieżyjący już muzyk pisze o tym, że dziś sprawa wygląda zupełnie inaczej, bo zmieniły się nasze oczekiwania wobec sztuki dźwięków. Dziś ma ona być przede wszystkim ładna, w żadnym razie nie powinna niepokoić, a przecież muzyka współczesna niepokoić musi, ponieważ odzwierciedla ducha swoich czasów oraz jak każda sztuka dokonuje rozrachunków z współczesnością i kondycją naszej cywilizacji w danym momencie. Jest zwierciadłem, w którym się przeglądamy, takim zwierciadłem niepokojącym była dla ludzi przełomu XVIII i XIX wieku na przykład muzyka Ludwiga van Beethovena. Może więc za to, że odwróciliśmy się od muzyki współczesnej winę ponoszą nie tylko jej twórcy, ale też winni jesteśmy my sami, może po prostu boimy się zobaczyć własne, prawdziwe oblicze, boimy się zobaczyć odbicie naszego współczesnego świata, a co za tym idzie boimy się zmian jakich musielibyśmy dokonać. Zostawiam Państwa z tymi pytaniami i gorąco zachęcam do słuchania muzyki współczesnej.



NIEODWOŁANY FESTIWAL-TORUŃ 2020/PODCAST

Co słyszeć w muzyce i jak jej słyszeć? odc. 4 - P. Matwiejczuk

Podcast odbywa się w ramach Nieodwołanego Festiwalu Toruń 2020, który dofinansowany jest ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”. Sponsorem strategicznym Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej jest firma Nova Trading S.A. Głównym Sponsorem Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej - Mecenaszem Kultury jest PGE Energia Ciepła S.A. Toruńska Orkiestra Symfoniczna jest finansowana ze środków Gminy Miasta Toruń.

Kiedy w 1880 roku przyjechał do Warszawy Anton Rubinstein, jeden z największych pianistów tamtych czasów, prasa szeroko rozpisywała się o jego występach. Donoszono, że podczas jednego z recitali artysty, tutaj cytat: „Nikt nie uleciał podczas ostatniego numeru po ubranie do kontramarkarni, damy wstrzymywały się od głośnej rozmowy, mężczyźni nie wychodzili po każdym numerze na papierosa.” Zachowania, które dziś są powszechne, zwyczajne, zaledwie 140 lat temu były taką sensacją, że musiały zostać szczegółowo opisane w relacji gazetowej. Piotr Matwiejczuk, witam Państwa w czwartym podcaście „Nieodwołanego Festiwalu”, w którym spróbuję opowiedzieć trochę o sprawach, jak sądzę, nurtujących każdego początkującego melomana – i Ci bardziej zaawansowani czasami zastanawiają się, skąd wzięły się rozmaite obyczaje filharmoniczne, bo o nich właśnie będę mówił. Wiadomo – jedni je uwielbiają, inni ich nie znoszą, a jeszcze inni boją się ich jak diabeł święconej wody. Dlaczego na koncerty wypada ubrać się elegancko? Dlaczego nie wychodzimy pomiędzy utworami, a tylko w przerwie i nie klaszczemy między częściami? Skąd w ogóle wziął się zwyczaj, że utwory wieloczęściowe wykonywane są w całości? Kto i dlaczego wymyślił współczesne programy koncertów i jak to wszystko wyglądało w bliższej i dalszej przeszłości?

Profesjonalnie komponowana i wykonywana muzyka przez stulecia jedynie uświetniała różnego rodzaju uroczystości, przeważnie dworskie i kościelne, natomiast zwykli ludzie mieli z nią kontakt bardzo rzadki, jeśli w ogóle mieli. Zmiany zaczęły zachodzić w początkach XVII wieku, we Włoszech opera zostaje otwarta dla szerokiej publiczności, początkowo wciąż głównie arystokratycznej, pierwsze płatne przedstawienie odbyło się w Rzymie, w 1632 roku u książąt Barberinich, a 5 lat później w Wenecji w Teatro di San Cassiano. Dzięki temu zaczęła rodzić się nowa publiczność, taka, która sztukę ceniła dla niej samej, czy też w ogóle przychodziła na spektakle i koncerty po to po prostu, by posłuchać muzyki. Zatem opery zaczynają powstawać nie tylko po to, by dodać blasku i wystawności uroczystości Gonzagów, czy niektórych biskupów rzymskich, ale również dla samych przedstawień. Mniej więcej 100 lat później pojawiają się w Londynie wraz z sezonami oratoryjnymi Händla pierwsze masowe koncerty w naszym rozumieniu. Dla jego dzieł za małe były kościoły, za małe były sale pałacowe czy aule miejskiego Collegium Musicum. Na koncerty te uczęszcza co prawda elita finansowa, ale już wkrótce, przede wszystkim w porewolucyjnym Paryżu, arystokracja przestaje mieć przywilej słuchania muzyki. Jak pisał Alfred Einstein: „Muzyk – amator ustępuje miejsca obywatelowi z sali koncertowej.” Przełom romantyczny w sztuce, zmiany polityczne i społeczne, procesy uprzemysłowienia i urbanizacji sprawiły, że po 1800 roku powstały załączki kultury określanej współcześnie jako masowa. To znaczy – te same lub bardzo



podobne treści kultury jednocześnie zaczęły docierać do wielkich mas ludzi. Stolice europejskie zaczęły przeistaczać się w metropolie, skupiały ogromne rzesze mieszkańców, wśród których warstwy średnie, mieszczańskie, o podobnym poziomie wykształcenia i podobnych gustach stanowiły całkiem sporą część. Przyrost był tak ogromny, a zainteresowanie koncertami tak wielkie, że wykorzystywane dotąd sale i teatry przestały wystarczać. Budowane więc nowe obiekty, takie jak Argyll Rooms w Londynie, Gewandhaus w Lipsku, Odeon w Monachium. W Wiedniu w sezonie 1818-1819 dano sto samych tylko koncertów z muzyką fortepianową, podobnie w Paryżu – w dwóch salach Pleyela odbyło się w roku 1844 ponad 100 występów, zatem mniej więcej co trzeci dzień można było posłuchać jakiegoś pianisty. Jak grzyby po deszczu wyrastały towarzystwa filharmoniczne, śpiewacze, rozmaite stowarzyszenia muzyczne, które organizowały koncerty i zamawiały nowe utwory. I to one dały początek współczesnym filharmoniom. Na potrzeby szerokiego odbiorcy powstała oczywiście także prasa muzyczna, zakładano nowe wydawnictwa nutowe, a te istniejące wcześniej przeżywały złoty okres, ponieważ w domach mieszczańskim zapotrzebowanie na nuty było ogromne. Ludzie masowo grali i śpiewali.

Oczywiście już Telemann, a potem Bach organizowali koncerty w lipskiej kawiarni Zimmermanna, takie występy odbywały się zresztą w wielu miejscach Europy, by wspomnieć najsłynniejsze serie koncertów publicznych, a więc Concert Spirituel w Paryżu, czy Bach-Abel Concerts w Londynie. Mozart dawał tak zwane koncerty benefisowe, które były występami publicznymi, można było kupić na nie bilet. Opera w XVIII w. stała się najpopularniejszą i najbardziej demokratyczną sztuką, dostępną niemal każdemu, ponieważ ceny biletów były niezwykle zróżnicowane, ale dopiero na początku XIX wieku zaczęła się rodzić kultura słuchania muzyki, która w zasadzie przetrwała do dziś, z niewielkimi tylko zmianami.

Wielkie przeobrażenia społeczne, zmiana pozycji muzyka, o której mówiłem we wcześniejszych podcastach i o której jeszcze opowiem, romantyczne uwielbienie dla artystów, ale też romantyczne uwielbienie samej sztuki, stawianie na piedestale muzyków i traktowanie ich twórczości niemal jak religii, to wszystko sprawiło, że w XIX w. każde wydarzenie muzyczne zaczęto uważać za święto. Zresztą tak było również wcześniej – muzyka to naprawdę sztuka magiczna, najbardziej tajemnicza i najbardziej niezwykła, trudno więc dziwić się, że ludzie, którzy przychodzili jej posłuchać, chcieli tę wyjątkowość sytuacji jakoś podkreślić, na przykład strojem. Do wykwintnego ubierania się oczywiście skłaniał ich również fakt, że koncerty czy spektakle operowe odbywały się w dużych i eleganckich salach. Doskonale możemy sobie wyobrazić cały kontekst towarzyski takich wydarzeń, który przecież nie zmienił się do dziś. Każdy chce pokazać się w filharmonii od jak najlepszej strony, no chyba że kontestuje obyczaje i celowo ubiera się niedbale. Zresztą, coraz rzadziej kogokolwiek to razi, gdy byłem na spektaklach w Covent Garden w Londynie, czy w Operze Królewskiej w Kopenhadze, z zaskoczeniem obserwowałem kobiety w niezwykle eleganckich sukniach wieczorowych i mężczyźni w frakach, lakierkach i cylindrach obok ludzi w dżinsach i wyciągniętych koszulach. Przy czym muszę przyznać, że bardziej dziwili mnie Ci pierwsi, bo nie przypuszczałem, że dziś w teatrze operowym można jeszcze zobaczyć fraki, i to nie w kanale orkiestrowym, tylko na widowni. No właśnie, niezwykle elegancko ubrani są członkowie orkiestry, zresztą w XIX wieku, a w niektórych orkiestrach jeszcze do niedawna byli to niemal wyłącznie mężczyźni, chodzi oczywiście o frak, który początkowo był strojem



codziennym, w połowie XIX wieku stał się strojem wieczorowym i dlatego właśnie zaczęli go nosić muzycy, a w naszych czasach jest już prawdziwym wyjątkiem, zakłada się go tylko na szczególne okazje, najczęściej takie niezwykle oficjalne i to przeważnie z udziałem koronowanych głów, albo właśnie zakładają fraki członkowie orkiestr symfonicznych. I tutaj jeszcze jedna ważna uwaga, w XIX wieku muzycy orkiestrowi musieli być ubrani identycznie, co był skutkiem powszechnej wówczas, już zaczynającej się uniformizacji i procesu ujednolicenia, na przykład dopiero około 200 lat temu każdy muzyk grający w zespole na instrumencie smyczkowym, wykonywał daną nutę tak samo, to znaczy prowadził smyczek w górę lub w dół i wszyscy smyczkowali tak samo, a przecież jeszcze za czasów Beethovena każdy grał, jak chciał. Podobnie było ze strojem. W XIX wieku każdy z członków zespołu musiał już być ubrany tak samo. Czy dziś musimy przychodzić ubrani do filharmonii bardzo elegancko? To oczywiście zależy od nas samych, wydaje mi się, że dawno już minęły czasy, gdy obsługa nie wpuszcza na salę ludzi w dżinsach. Co ciekawe, im większy prestiż ma dana instytucja, tym mniej rygorystycznie – zwykle, choć nie zawsze – przestrzega zwyczaju noszenia bardzo eleganckiego stroju. Zatem wszystko zależy od nas, ja jestem zwolennikiem dużej tolerancji, a sam gdy siedzę na widowni, ubieram się umiarkowanie elegancko.

Warto zwrócić uwagę na jeszcze jedną rzecz, dziś nie wyobrażamy sobie, żeby podczas koncertu rozmawiać, gdy spróbujemy, z pewnością ktoś nas szybko i stanowczo uciszy, a nawet wyprosi z sali, a przecież z fragmentu relacji prasowej, którą cytowałem na początku wynika, że pod koniec XIX wieku rozmawianie na koncercie było zupełnie normalne. Tak, jeszcze całkiem niedawno koncerty były bardziej spotkaniami towarzyskimi niż odwiedzinami świątyni sztuki, gdzie należy siedzieć w bezruchu w nabożnym skupieniu. W XVII wieku i w dwóch następnych stuleciach teatry operowe, to były miejsca, w których odbywały się prawdziwe hulanki, by nie powiedzieć orgie – w łóżach jedzono, pito, bawiono się hucznie, na galeriach i na parterze również bywało głośno. Zwyczaj uctowania podczas przedstawień operowych utrzymał się naprawdę długo i przecież jeszcze dziś w niektórych teatrach można zamówić do łoża na przykład jakiś drogi trunek. Pamiętajmy zatem, że obyczaj siedzenia cicho i skupiania się na słuchaniu muzyki wcale nie ma takiej długiej tradycji. Robert Schumann niecałe dwieście lat temu marzył, by zorganizować koncert dla umarłych, bo wreszcie mogłby spokojnie posłuchać muzyki. Podobnie rzecz miała się z wyrażaniem aprobaty lub dezaprobaty dla kompozytora lub wykonawcy. Gwizdanie, tupanie, okrzyki uwielbienia bądź oburzenia jeszcze całkiem niedawno były w salach filharmonicznych codziennością. Ba, w 1913r. po premierze paryskiej „Święta wiosny” Strawińskiego rozegrała się na sali prawdziwa bitwa – doszło do rękoczynów. Sam byłem świadkiem stanowczego wyrażania uczuć na festiwalu Warszawska Jesień, jeszcze całkiem niedawno, oczywiście nie było to wyrażanie uczuć tak stanowcze jak na premierze „Święta Wiosny”, ale gwizdy, tupania, okrzyki pojawiały się jak najbardziej. Dziś, w filharmoniach coraz rzadziej, zwłaszcza w Polsce, można usłyszeć takie gwizdy i okrzyki, uważane są one zresztą za nieodpowiednie. Wzięło się to być może stąd, że w programach koncertów coraz mniej jest muzyki nowej, słuchanej po raz pierwszy, takiej muzyki, która mogłaby wzbudzić rzeczywiście nasze żywe reakcje. Trudno oczekiwać w końcu gwizdów po wysłuchaniu znanej na pamięć VII symfonii Beethovena, choć głośne wyrażanie zachwytu z powodu wyśmienitego wykonania wciąż się zdarza dość często. Ja to bardzo lubię i sam wielokrotnie do oklasków dokładałem okrzyki.



Standardowy program koncertu filharmonicznego współcześnie wygląda tak, że na początku gra się krótki utwór orkiestrowy w charakterze uwertury, po czym na estradę wychodzi solista i wraz z orkiestrą wykonuje koncert. Po przerwie najczęściej można posłuchać symfonii albo jakiegoś innego większego utworu na orkiestrę. Oczywiście wariantów programów koncertów filharmonicznych jest mnóstwo, ale jedno jest niezmiennie – każdy utwór gra się w całości, włącznie z dziełami wieloczęściowymi. Wydaje nam się to zupełnie naturalne, chociaż jeszcze całkiem niedawno w ogóle tak nie było. Normą było mianowicie wykonywanie pojedynczych części z kilku dzieł, tworzenie rozmaitych przeplatank. Głównym założeniem była jak największa różnorodność form, gatunków, wykonawców. Oczywiście utwory instrumentalne wykonywane były na zmianę z wokalnymi. Koncerty takie trwały dużo dłużej od współczesnych. Na przykład w Gewandhausie w Lipsku w późnym wieku XVIII ustalili się taki schemat: uwertura, aria, utwór na instrument solo, a potem wokalny, najczęściej chóralny finał będący fragmentem opery lub oratorium – i ten schemat obowiązywał w każdej z dwóch części wieczoru. Z kolei program pierwszego publicznego koncertu Fryderyka Chopina w Teatrze Narodowym w Warszawie w marcu 1830 r. wyglądał tak: część pierwsza uwertura Elsnera z opery „Leszek Biały”, pierwsza część koncertu fortepianowego f-moll Chopina, divertissement na waltornie Goernera, druga i trzecia część koncertu f-moll Chopina. Druga część wieczoru wyglądała tak: uwertura Kurpińskiego z opery „Cecylia Piaseczyńska”, aria Paera, „Fantazja na tematy polskie” Chopina. Szczerze mówiąc, nie mam nic przeciwko temu, by i dziś tak wyglądały programy koncertów. Myślę, że wielu z państwa, zwykłych melomanów, może czasem narzekać na zbyt nużące, wielkie symfonie wykonywane w całości, trwające kilkadziesiąt minut. Oczywiście dbamy współcześnie o zachowanie integralności dzieła, przecież kompozytor napisał koncert trzyczęściowy, czy symfonię czteroczęściową, to jest jeden utwór, ale z drugiej strony możliwości naszej percepcji są przecież ograniczone i naprawdę nie widzę przeszkód, by część jednej symfonii przedzielać dla urozmaicenia ariami operowymi i utworami na przykład na fortepian solo. Rozumiem tych, którzy oburzają się na propozycję przedzielania utworu wieloczęściowego drobniejszymi kompozycjami, ale ja przyznaję, że bardzo chciałbym przynajmniej raz sprawdzić, jak słucha się muzyki na koncercie, którego program ułożony byłby tak, jak w czasach Mozarta.

Na zakończenie poruszę jeszcze jeden, wyjątkowo jak mi się wydaje drażliwy temat, jakim jest nieklaskanie lub klaskanie między częściami utworów. Jak powiedziałem, wiele kompozycji – symfonia, koncert, sonata, kwartet, ale też opera, kantata czy oratorium – jest wieloczęściowych. Współcześnie za standard uznaje się wysłuchanie takiej kompozycji spokojnie, w całkowitej ciszy i ewentualne nagrodzenie wykonawców brawami na sam koniec. Kiedy można klaskać? No, warto przygotować się i sprawdzić przed koncertem, ile części mają poszczególne utwory, a potem w czasie słuchania liczyć te części. Zresztą, finały często są tak napisane, że trudno się pomylić. Warto też obserwować dyrygenta – on zawsze da znać, gdy utwór się skończy. Poza tym, można poczekać i sprawdzić, czy klaskać zaczną pozostali słuchacze, to jest chyba najlepszy sposób – nie wyrwać się z oklaskami przed innymi. Jeśli jednak ktoś z takimi oklaskami się wyrwie nie w tym momencie, kiedy trzeba, często jest uciszany przez dyrygenta, solistę lub sąsiadów. Podobno wielu muzyków nie lubi przerywania utworu oklaskami, nie lubi oklasków między częściami, bo to rozprasza, bo psuje nastrój, bo niszczy integralność dzieła, o której wspomniałem, ale znam i takich, którzy to lubią. Na londyńskich Proms'ach publiczność klaszcze w zasadzie kiedy chce. W dodatku, w Royal



Albert Hall, na parterze się stoi, na balkonach leży i podjada smakołyki i nikomu to nie przeszkadza. W teatrach operowych, tak jak na koncertach jazzowych w dobrym tonie jest nagradzanie solistów brawami po wyjątkowo pięknie zaśpiewanej arii. No właśnie – w operze, gatunku stricte włoskim, mamy więcej luzu, a w filharmonii, wynalazku północnoeuropejskim, zdecydowanie mniej. I tu muszę jeszcze podkreślić, że nieklaskanie między częściami wcale nie jest takim starym zwyczajem, bodaj pierwszym kompozytorem, który domagał się ciszy podczas wykonywania swoich dzieł był Ryszard Wagner. Swój teatr w Bayreuth uważał za świątynię sztuki, w której należy zachować absolutną ciszę od początku do końca dzieła i to on pierwszy kazał zaciemniać widownię. Jego śladami podążył Gustav Mahler, który na początku XX wieku zakazał wpuszczania na salę koncertową spóźnialskich, ale na dobre zaprzestano klaskania pomiędzy częściami dopiero około połowy dwudziestego stulecia, do czego, jak chcą niektórzy, przyczyniły się radio i fonografia, dzięki którym można było słuchać utworów wieloczęściowych w ciszy i spokoju. No i znów – wyznam, że ja lubię oklaski pomiędzy częściami, bo muzyka to uczucia, a uczucia trzeba wyrażać i to szybko. Koncert to spotkanie słuchaczy i wykonawców. Fajnie jest, jeśli wykonawcy od razu wiedzą, że publiczności się podoba. Moim zdaniem obie strony są w takim przypadku usatysfakcjonowane, ale jednocześnie zastrzegam, że w Polsce, i nie tylko w Polsce, lepiej nie klaskać, bo może się to spotkać z dezaprobatą. Poczekajmy jeszcze trochę na rozluźnienie obyczajów filharmonicznych, ja mam nadzieję, że niedługo to nastąpi i za jakiś czas zwykli melomani będą mogli w filharmonii poczuć się swobodniej niż teraz, czego nam wszystkim życzę i mimo obowiązujących nadal dziś powszechnie reguł filharmonicznych gorąco zapraszam na koncerty. Naprawdę nie ma się czego bać.



NIEODWOŁANY FESTIWAL-TORUŃ 2020/PODCAST

Co słyszeć w muzyce i jak jej słyszeć? odc. 5 - P. Matwiejczuk

Podcast odbywa się w ramach Nieodwołanego Festiwalu Toruń 2020, który dofinansowany jest ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu „Kultura w sieci”. Sponsorem strategicznym Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej jest firma Nova Trading S.A. Głównym Sponsorem Toruńskiej Orkiestry Symfonicznej - Mecenaszem Kultury jest PGE Energia Ciepła S.A. Toruńska Orkiestra Symfoniczna jest finansowana ze środków Gminy Miasta Toruń.

Artyści, w tym muzycy, mają we współczesnym świecie szczególny status. Uważa się ich za ludzi wyjątkowych, ponieważ są obdarzeni wyjątkowym talentem. Szanuje się ich pracę i podziwia umiejętności, a wielu z nich, tych największych, to prawdziwe gwiazdy o światowej sławie. Oczywiście nie zawsze tak jest, bo przecież zdarza się, że muzycy i dziś są uważani za grajków, takich ludzi, którzy wynajmowani są po to, by zagrać do kotleta. Świadczy to pewnie o tym, że wciąż w naszym świecie pokutuje wizerunek muzyka sprzed wielu stuleci, bo dawniej ludzie, którzy grali na instrumentach lub śpiewali wcale nie byli poważani. Na szczęście jednak to przypadki odosobnione, przynajmniej mam taką nadzieję. Piotr Matwiejczuk, witam Państwa.

W ostatnim podcaście w ramach Nieodwołanego Festiwalu pomówię właśnie o tym kim są i kim byli w społeczeństwie na przestrzeni wieków muzycy, ludzie z pewnością wyjątkowi już choćby dlatego, że zajmują się najbardziej niezwykłą ze wszystkich sztuk.

Zacznijmy od średniowiecza, w którym muzyka była jedną ze sztuk wyzwolonych wykładanych na uniwersytetach. Przez wiele stuleci dzielono muzyków na tych, którzy grali – i ci mieli zdecydowanie niższy status – oraz tych, którzy uprawiali prawdziwą muzykę – i ci mieli status zdecydowanie wyższy. Kim byli ci drudzy? W dużym uproszczeniu można powiedzieć, że byli to teoretycy muzyki i kompozytorzy – ludzie, którzy potrafili tworzyć konstrukcje dźwiękowe, nieraz szalenie skomplikowane, zgodnie z obowiązującymi w danym czasie regułami. Robili to w dawnych wiekach wyłącznie na chwałę Boga, bo ci, którzy zajmowali się muzyką świecką, uważani byli, że tak powiem, za gorszy sort. Aby zawalczyć o swoje miejsce w hierarchii społecznej tacy praktykujący grę na instrumentach lub śpiew muzycy tworzyli cechy, zupełnie tak, jak rzemieślnicy. To właśnie o nich opowiada na przykład opera „Śpiewacy norymberscy” Ryszarda Wagnera. Oni również komponowali, ale nie muzykę religijną, a więc niewielkie dzieła polifoniczne. Tym zajmowali się prawdziwi, w rozumieniu ówczesnych ludzi muzycy, którzy byli kimś w rodzaju uczonych. Wielcy polifoniści franko-flamandzcy epoki renesansu byli uważani za niemal równych wykładowcom uniwersyteckim, choć wielu z nich formalnie pracowało jako służący na dworach możnowładców. Za uczonego muzyka, który jest kimś zdecydowanie więcej niż tylko organistą czy skrzypkiem uważał się Jan Sebastian Bach – i słusznie, nie bez przyczyny pozował do portretu Eliasowi Gottlobowi Haussmannowi z papierem nutowym w ręce, z papierem, na którym zanotowany jest początek kanonu. Kto zna się na rzeczy, kto jest dobrym muzykiem, uczonym, ten potrafi ów kanon rozwinąć, potrafi rozwikłać tę zagadkę, którą Bach przedstawia na swoim portrecie, potrafi



sprostać zadaniu, które Bach stawia przed adeptami sztuki muzycznej. Jednocześnie Bach na początku swojej kariery pracował jako muzyk nadworny, który pozostawał na usługach swojego księcia, a ponieważ nie zawsze był posłuszny, pewnego razu został wtrącony nawet do więzienia. Od kiedy objął stanowisko kantora w kościele św. Tomasza w Lipsku, a w dodatku otrzymał honorowy tytuł nadwornego kompozytora króla Polski i elektora saskiego, jego pozycja społeczna nieporównanie wzrosła. Cały czas jednak, jak setki kompozytorów XVII i XVIII wieku w północnej Europie, pozostawał na służbie, czy to rady miasta, czy lokalnego władcy, czy kościoła. Jeszcze Mozart, urodzony kilka lat po śmierci Bacha zaczynał swoją karierę jako nadworny muzyk arcybiskupa. Ba, jeszcze w XIX w. artyści byli służącymi na dworach książąt niemieckich. To właśnie było charakterystyczne dla krajów niemieckojęzycznych, z kolei we Włoszech, w Anglii, szczególnie w Londynie, a także w porewolucyjnym Paryżu sytuacja wyglądała zupełnie inaczej, to znaczy w tych wielkich i bardzo prężnie działających ośrodkach muzycznych toczyło się ogólnodostępne życie muzyczne. Odbывały się spektakle operowe i koncerty, na które można było kupić bilety i ten fakt zaważył na statusie muzyków. Każdy, kto chciał w XVIII wieku zrobić karierę ogólnoeuropejską musiał pojawić się w Paryżu lub Londynie. Na Wyspy pojechał – i to dwukrotnie – nawet Józef Haydn, który przecież do śmierci w 1809 r. pozostawał oficjalnie na służbie książąt Esterházych, mimo to w Londynie osiągnął oszałamiający sukces i pod koniec XVIII w. stał się najbardziej znanym kompozytorem świata.

Ale cofnijmy się jeszcze o sto lat, ponieważ w drugiej połowie XVII w. rozpoczął się bardzo interesujący proces. Śpiewaczki i śpiewacy operowi zaczęli zyskiwać status wielkich gwiazd. Było to oczywiście pokłosie wielkiej popularności gatunku opery, szczególnie neapolitańskiej opery seria. Jej, że tak powiem wytworem byli kastraci, a więc okaleczeni w wieku kilku, kilkunastu lat mężczyźni śpiewający sopranem. Wzięli się stąd, że w operach początkowo zgodnie z decyzją papieża nie mogły występować kobiety. Byli ludźmi fascynującymi z powodu swych niezwykłych głosów, barwy głosu, ogromnej skali, a także często umiejętności, no i z powodu androgenicznej powierzchowności. W Neapolu istniały cztery konserwatoria, które kształciły kastratów, i stamtąd śpiewacy ci ruszali na podbój całej Europy. Ocenia się, że było ich około czterech tysięcy. Najzdolniejsi z nich zrobili nieprawdopodobne kariery, w operze rządząli niepodzielnie, najwięksi kompozytorzy pisali specjalnie dla nich. Tacy śpiewacy, jak Farinelli, Caffarelli czy Senesino zarabiali krocie, stawiali warunki wszystkim impresariom, librecistom, kompozytorom, ale w pierwszej połowie XVIII w. wielkie, międzynarodowe kariery robiły także śpiewaczki. Dwie były najsłynniejsze – Faustina Bordoni i Francesca Cuzzoni. Diwy zresztą w pewnym momencie zaczęły ze sobą rywalizować, w Londynie, gdzie występowały w 1727 roku doszło nawet do zamieszek pomiędzy zwolennikami jednej i drugiej. Wszystko odbywało się w królewskich teatrach na Haymarket, w obecności Karoliny, księżnej Walii. To był prawdziwy szal, a śpiewaczki stały się bohaterkami doniesień prasowych, zupełnie tak jak w naszych czasach. Można więc powiedzieć, że już trzysta lat temu istniały wielkie gwiazdy muzyczne, takie, jakie znamy dziś.

Stopniowe wyzwalamie się muzyków spod władzy pracodawców przyspieszyło w XIX w. Trochę już o tym opowiadałem w poprzednich podcastach. Mówi się i pisze, że przełomu dokonał Beethoven, któremu rzeczywiście zdarzało się zachowywać dość obcesowo i rozstawiać swoich arystokratycznych mecenasów po kątach, ale tak naprawdę tę drogę



utorowali mu Mozart i inni kompozytorzy działający w Wiedniu w tamtym czasie, a także wielu wcześniejszych twórców, a przede wszystkim powodem zmiany statusu muzyka były procesy społeczne, o których również wspominałem w poprzednim podcaście. Tak czy siak, XIX wiek to już pod tym względem, pod względem statusu muzyka bardzo podobna do naszej, przy czym słynni wirtuozi i wielcy kompozytorzy, najczęściej byli to ci sami ludzie, bo wówczas jeszcze nie istniał ścisły podział na twórców i wykonawców, a więc wirtuozi i wielcy kompozytorzy uważani byli często niemal za półbogów i fetowani wszędzie tam, gdzie się pojawiali. Fakt ten był niezmiernie istotny, bo przecież muzycy, którzy stali się międzynarodowymi gwiazdami musieli jednocześnie pozyskiwać względy publiczności, ponieważ od tej publiczności byli zależni. Zatem czasami ulegali gustom masowego już wówczas odbiorcy, czasami próbowali z tym odbiorcą walczyć, ale od czasu do czasu wszyscy spełniali życzenia wielbicieli, bo przecież jako wolni twórcy musieli z czegoś żyć. Franciszek Liszt tworzył różnego rodzaju opracowania fortepianowe i niezliczone wariacje na popularne tematy. Zdarzało się, że Chopin prosił znajome damy o zachowanie dyskrecji i nieujawnianie utworów, które wpisywał im do sztambuchów. Jeśli już muzyk zbudował swoją międzynarodową pozycję, mógł żądać wiele. Niccolò Paganini na przykład kazał sobie zapłacić za występ na dworze królewskim w Londynie astronomiczną na owe czasy kwotę stu funtów. Kiedy monarcha uznał ją za zbyt dużą, skrzypek miał odpowiedzieć: „Jego Królewska Mość może mnie znacznie taniej usłyszeć na koncercie w teatrze, a targować się nie mam zamiaru.” Wirtuozi tacy jak Paganini w czasie nieustających podróży artystycznych występowali na dworach i w salach koncertowych całej Europy, od Londynu po Petersburg i zadziwiali umiejętnościami nie tylko koronowane głowy, ale przede wszystkim rzesze spragnionych niecodziennych doznań melomanów. Czasem, gdy ich trasy zbiegały się, dochodziło do swego rodzaju pojedynków, jak w przypadku słynnego turnieju Paganiniego i Lipińskiego w Warszawie, czy starcia odwiecznych rywali, Franciszka Liszta i Zygmunta Thalberga zwanego starym Arpeggiem, które podobno ten pierwszy wygrał przez nokaut. Gazety relacjonowały muzyczne zapasy, salony wrzały od plotek, pieniądze sypały się, a publiczność szalała. Franciszek Liszt jest tu zresztą postacią kluczową, bo to on wymyślił nowy typ koncertu, całowieczorowy recital wypełniony przez pianistę grającego na pamięć, co wcześniej się nie zdarzało i to w dodatku utwory swojego kompozytora, czyli swoje własne. Węgierski wirtuoz mógł się również cieszyć własnymi groupies, w źródłach historycznych możemy przeczytać, że damy całowały go po rękach, nosiły w broszkach jego wizerunek, drapały się paznokciami wrywając sobie jego rękawiczki, nosiły ze sobą maleńkie flakoniki i zbierały w nie resztki herbaty pozostawionej przez niego na dnie filiżanki. Inaczej objawiały się pozy muzyków preferujących występy kameralne, na przykład Fryderyka Chopina, który musiał stwarzać sobie w zupełnie inny sposób, bo i publiczność była bardziej wysublimowana, i warunki występu nie sprzyjały takim szaleństwom, jak w przypadku Liszta. Wykorzystywał więc Chopin swoje subtelne zdolności aktorskie i mimiczne, czarował raczej jakością dźwięku, niż jego siłą, grał dla osób wybranych a nie dla tłumów, nawiązywał bezpośredni, intymny kontakt z odbiorcą. Publicznie występował w Paryżu zresztą niezwykle rzadko, dzięki czemu każdy jego recital stawał się sensacją. Inni, jak Hector Berlioz, zadziwiali słuchaczy i budowali swoją pozycję poprzez organizowanie koncertów, na których grały i śpiewały gigantyczne zespoły. W 1844 roku, w wielkiej paryskiej hali, która służyła wystawie maszyn przemysłowych, Berlioz zgromadził 1022 wykonawców i przy pomocy dwóch kapelmistrzów, pięciu chórmistrzów i siedmiu wybijaczy taktu i poprowadził koncert na



oczach, tutaj cytata ze źródła historycznego: „na oczach tłumu, który przełamał barierę i zaopatrzony w bilety dopiero co kupione w kasie, wdzierał się na sale wydając radosne okrzyki.” Niedługo potem Ryszard Wagner zbudował w Bayreuth teatr operowy, w którym można było, i do dziś tak jest, wystawiać wyłącznie jego dramaty muzyczne. Stał się niepodzielnie panującym kapłanem swojej własnej wiary, swojej własnej religii, odprawiającym modły we własnej świątyni. Warto może wymienić tu jeszcze Ignacego Jana Paderewskiego, urodzonego w 1860 roku, a więc w samym środku romantycznej epoki wirtuozów, który u szczytu swej kariery już w XX w. genialnie wykorzystywał media masowe. Dzięki swojemu talentowi, dzięki tytanicznej pracy i niezwyklej osobowości artystycznej, stał się fetowanym na całym świecie i najlepiej opłacanym pianistą w historii muzyki. Jego niemająca precedensu popularność globalna sprawiła, że Paderewski, któremu zawsze leżało na sercu dobro Polski i jej niepodległość mógł tę popularność wykorzystać w swojej działalności patriotycznej i politycznej. Gdyby nie on, gdyby nie jego znajomości, gdyby nie jego pozycja międzynarodowa, nie wiadomo, jak potoczyłaby się konferencja pokojowa w Wersalu po pierwszej wojnie światowej i jakie granice miałaby przedwojenna Polska. Również dlatego, że Paderewski finansował w dużej mierze polską armię.

Od XIX wieku, od tego wszystkiego, co zdarzyło się 150-200 lat temu właściwie już niewiele zmieniło się, jeśli chodzi o status muzyków, to znaczy zmieniał się on wraz ze zmianami społecznymi, warunkami zatrudnienia pracowników, którymi w naszych czasach są również muzycy, muzycy pracujący w filharmoniach czy rozmaitych instytucjach, ale wielkie gwiazdy, które narodziły się w XVIII wieku, a w stuleciu następnym zaczęły błyszczeć jeszcze jaśniej, wiszą na firmamencie muzycznym do dziś. Oczywiście, wiele się zmieniło, technika pozwoliła na niebywały rozwój środków masowego przekazu, świat stał się globalną wioską, do przestrzeni publicznej wkroczyła muzyka popularna, która niemal zupełnie wyparła z niej tę nazywaną klasyczną, niezwykle ważną, kluczową wręcz rolę odegrały radio i fonografia. Dziś kompozytorzy tak zwanej muzyki poważnej bardzo rzadko bywają gwiazdami, częściej stają się nimi wykonawcy – skrzypaczki, pianistki, śpiewacy, przy czym stosują dokładnie te same metody promocji, co wykonawcy muzyki popularnej – wykorzystują media społecznościowe, zdarzają im się kontrowersyjne wypowiedzi czy zachowania, ubierają się wyzywająco, wplątują się w skandale, albo, tak jak Krystian Zimerman, wygłaszają przed koncertami płomienne mowy polityczne. Zdamy sobie sprawę z tego, jak blisko niektórym wykonawcom muzyki klasycznej do gwiazd pop, jeśli obejrzymy sobie w Internecie filmy i zdjęcia i poczytamy wypowiedzi takich artystów jak śpiewaczki i śpiewacy Renée Fleming, Anna Nietriebko, Philippe Jaroussky czy Józef Jakub Orliński, albo jak skrzypaczka Nicola Benedetti czy pianistka Yuja Wang.

Z całą pewnością dzisiejszy świat muzyki klasycznej jest dużo bardziej kolorowy, dużo ciekawszy, dużo bardziej różnorodny, kontrowersyjny również, a nawet obrazoburczy, niż mogłoby się wydawać komuś nieorientowanemu. Warto ten świat poznać.