



46 CzasKultury I/2011

Muzyka dawna. Nieznane oblicze kontrkultury

Witold Paprocki

fot. Early Music Festival, Ryga – Rundale



„Muzyka dawna” to termin, który zadomowił się w naszym języku co najmniej 30 lat temu. W najprostszym rozumieniu oznacza on kompozycje stworzone od średniowiecza po barok, a więc te, których wykonanie wymaga użycia historycznego instrumentarium lub też – nieco szerzej – znajomości historycznych praktyk wykonawczych.

W istocie jednak pojemność tych dwóch słów jest znacznie większa i stwierdzenie: „Jestem zwolennikiem muzyki dawnej” nie znaczy tylko, że lubię dzieła Bacha, Monteverdiego czy mistrzów franko-flamandzkich, ale że opowiadam się za innym, odbiegającym od tradycyjnego sposobem obcowania z muzyką, a więc niezależnie od okresu, w którym ona powstała, poszukuję jej możliwie najoryginalniejszego oblicza, brzmienia oraz stylistyki wykonania. W aspekcie negatywnym zatem odrzucam odtwarzanie muzyki oparte na jednym, uniwersalnym sposobie wypowiedzi. Takie ujęcie muzyki dawnej ogranicza się w zasadzie do kwestii estetycznych. Lecz z punktu widzenia dynamiki zjawisk kulturowych opisywany nurt wykracza poza obszar samej tylko sztuki. Jest fenomenem, w którym przeglądają się kluczowe przemiany społeczno-kulturowe drugiej połowy XX i początku XXI stulecia.

Bez fraka

Niszowy charakter muzyki dawnej sprawia, że niezmiernie rzadko jest ona traktowana jako istotny element kulturowego pejzażu współczesności. W potocznym odbiorze jest raczej swego rodzaju dziwactwem, aberracją umysłów pochłoniętych kontemplacją muzycznej przeszłości, świadomie odcinających się od tego, co współczesne, nowoczesne i awangardowe. Od takiego postawienia sprawy już tylko krok dzieli nas od oskarżeń o sekciarstwo i absurdalny konserwatyzm. Tego rodzaju diagnoza nie tylko trąci powierzchownością, ale de facto uniemożliwia zrozumienie tego, czym w swej istocie muzyka dawna jest.

Poszukując jej źródeł, musimy się cofnąć do lat 60. i 70. XX wieku, czasów płonących biustonoszy, wszechobecnego zapachu marihuany i wolnej miłości. Hipisowska kontestacja miała niewątpliwie swoje spektakularne oblicze. Protesty studenckie, rewolucja seksualna, ruchy antyrasistowskie i feministyczne, muzyka rockowa – wszystko to zostało po wielokroć zanalizowane, szczegółowo opisane i sfilmowane. Ów krzykliwy korowód wolności tak bardzo przykuwa uwagę, że trudno jest dostrzec inną, bardziej stonowaną twarz kontrkultury – cichą rewolucję muzyki dawnej. A przecież była ona nie tylko czymś równoległym, ale stanowiła także nieodłączny element kontrkulturowego poszukiwania autentyczności.

Pionierzy ruchu, oprócz otwarcia szeroko drzwi na zagadnienia czysto muzyczne, wprowadzili na początek widoczne zmiany obyczajowości w świecie muzycznym. Niektórych można określić mianem „dzieci kwiatów” sal koncertowych, kwestionujących świadomie ogólnie przyjętą etykietę estradową. Owa kontestacja miała, rzecz jasna, znacznie głębsze podłoże i była zbieżna z hasłami krytyki +

Muzyka dawna, w pewnym sensie, była również ruchem protestu. [...]

Znacznie lżejsze podejście do uprawianej sztuki cechuje wielu wykonawców muzyki dawnej po dzień dzisiejszy; nie traktują oni sali koncertowej niczym świątyni, [...] lecz jako miejsce, gdzie odbywa się swoiste teatrum, w którym są ważnymi aktorami, niewykazującymi nadmiernych pretensji do gwiazdorstwa.

konsumpcyjnej rzeczywistości i stosunków społecznych, formułowanymi na fali studenckich protestów w roku 1968. Wystarczy przejrzeć kilka wybranych biografii, by zauważyć, że wybuch aktywności artystycznej niektórych propagatorów historycznego wykonawstwa przypada na kilka lat bezpośrednio po tych wydarzeniach. W 1969 roku Anthony Rooley zakłada The Consort of Music, a wkrótce powstają kolejne wiodące dla tego ruchu zespoły: 1972 – The English Concert Trevora Pinnocka (sam jako klawesynista debiutował w 1968), 1973 – Musica Antiqua Köln Reinharda Goebela, Taverner Choir, Consort and Players Andrew Parrotta oraz Academy of Ancient Music Christophera Hogwooda.

Można zatem stwierdzić, że muzyka dawna w pewnym sensie była również ruchem protestu, a nowa rzeczywistość muzycznych pre-

zentacji uwidoczniła się na kilka sposobów, począwszy od stroju (odrzućcie fraków), poprzez zachowanie podczas występu (chętnie nawiązywano z publicznością kontakt werbalny), a skończywszy na miejscu prezentowania muzyki (oryginalne wnętrza historyczne, plenery). Swoboda bycia muzyków odbiegała wyraźnie od dystansu, jaki względem publiczności zachowywały gwiazdy tradycyjnego życia muzycznego. Słyszałem kiedyś od jednego z polskich wykonawców, który jako nikomu nieznany student znalazł się w tym środowisku w Anglii w latach 80., o jego zaskoczeniu, gdy po koncercie został zaproszony przez wykonawców do mieszkania jednego z nich: „...i, rozumiesz, obok mnie na dywanie siedzą Emma Kirkby z Rooleyem, pijemy sobie wino i rozmawiamy jakby nigdy nic!”. Przypomnę, że w tym samym mniej więcej czasie, w roku 1980, Ivo Pogorelić zszokował znaczną część polskiego środowiska kulturalnego między innymi wypuszczoną ze spodni koszulą. To znacznie lżejsze podejście do uprawianej sztuki cechuje wielu wykonawców muzyki dawnej po dzień dzisiejszy; nie traktują oni sali koncertowej niczym świątyni, w której w czołobitnej postawie składa się ofiarę potężnemu, tajemniczemu bóstwu muzycznemu, lecz jako miejsce, gdzie odbywa się swoiste teatrum, w którym są ważnymi aktorami, lecz niewykazującymi nadmiernych pretensji do gwiazdorstwa.

Kontakt werbalny z publicznością był początkowo konieczny, trzeba jej bowiem było wyjaśnić zjawiska, z którymi stykała się pierwszy raz. Tu dochodzimy do niezwykle ważnej kwestii – muzykologicznej wiedzy wielu artystów spod znaku muzyki dawnej. Bardzo często podparta ona była i jest gruntownymi studiami w tym kierunku, co owocuje, oprócz rzetelnie i wnikliwie przygotowywanych koncertów i płyt, również licznymi naukowymi artykułami, rozprawami i książkami. Wielu spośród nich to

swoiści ludzie renesansu, parający się też innymi, niekiedy odległymi od sztuki dziedzinami. Do niedawna ów tradycyjny sposób muzykowania można było, przynajmniej w Polsce, utożsamiać z tym preferowanym w systemie szkolnictwa muzycznego, na koncertach (na czele z filharmonicznymi) czy w krytyce muzycznej. Tradycjonalisci, rekrutujący się najczęściej ze środowiska akademickiego, okopani głęboko w swych poglądach, podkreślali na każdym kroku swą „prawowitość” względem całej muzyki i nie szczędzili krytycznych uwag „historykom”. Dziś jednak, kiedy na wyższych uczelniach, a gdzieś tam i w szkołach średnich, prowadzi się zajęcia z historycznego wykonawstwa, w filharmoniach grywają orkiestry barokowe, a całe zjawisko jest opisywane przez liczną grupę wyspecjalizowanych obserwatorów, sprawa nie jest tak oczywista i granice odrębności obu postaw zaczynają się zacierać. Może zatem słuszna jest stawiana coraz częściej teza, że doświadczyliśmy oto końca muzyki dawnej jako odrębnego kulturowego zjawiska?

Spod znaku HIP

Muzyka dawna, a w zasadzie wykonawstwo muzyki dawnej – czymże ono jest? Stylem, estetyką, metodą? A może ruchem, prądem, kierunkiem? Nie da się ukryć, że dla wielu jest to coś znacznie bardziej złożonego – sposób na życie, swoisty styl bycia, artystyczna obyczajowość.

Wydaje się, że najtrafniejsze jest nazwanie tego zjawiska ruchem, jego idee bowiem wcielał w życie szeroko, w kilku nurtach, oprócz wykonawstwa jeszcze w pedagogice, muzykologii, teorii muzyki, krytyce muzycznej. W krajach anglojęzycznych, najbardziej

zaangażowanych w popularyzowanie i opisywanie tej problematyki, używa się określenia *Historically Informed Performance*, w skrócie HIP. W języku polskim najlepiej chyba posługiwać się terminem: historyczne wykonawstwo muzyki dawnej. Z tą dawnością sprawa nie jest już, co prawda, tak oczywista – w pierwotnym bowiem rozumieniu muzykę dawną utożsamiano z epokami przedromantycznymi, ale z czasem granicę tę przesunięto najpierw na klasycyzm, potem również i cały wiek XIX. W efekcie na historycznych instrumentach nagrywa się dziś Brahmsa, a nawet i Debussy’ego. Próbowano posługiwać się też terminem: stylowe wykonawstwo muzyki dawnej. Sugerował on jednak już w założeniu, że nie utożsamiani z tym nurtem artyści grają muzykę dawną niestylowo i że niejako wybór instrumentu determinuje prawidłowość interpretacji. Trudno się zgodzić z takim twierdzeniem, a przekonują o tym poczynania wielu wybitnych mistrzów, od Glenna Goulda począwszy.

Ruch HIP na dobre rozwinął się w latach 70. ubiegłego stulecia, a wśród jego pionierów znaleźli się: Nicolaus Harnoncourt, Gustav Leonhardt, Jordi Savall, David Munrow, Thomas Binkley, Christopher Hogwood, Trevor Pinnock, Emma Kirkby, Alfred Deller i wielu jeszcze innych, legendarnych już dziś muzyków. Niemniej początków należy doszukiwać się znacznie wcześniej, choćby w działalności naszej rodaczki Wandy Landowskiej, która była pierwszą wielką popularyzatorką klawesynu w XX wieku, a co za tym idzie: wykonawstwa muzyki dawnej w brzmieniu zbliżonym do oryginału. Choć instrument, na którym grywała, różnił się znacznie od barokowego pierwowzoru (miał być w zasadzie odpowiednikiem fortepianu koncertowego), to jednak jego wykorzystanie pozwoliło na nowo odczytać repertuar odtwarzany do tej pory z konieczności niemal wyłącznie na fortepianie.

+

Co ciekawe, można wskazać dowody na to, że dawne instrumentarium nigdy tak naprawdę nie zostało do końca wyrugowane ze świadomości muzycznej. Wystarczy sięgnąć po Doktora Faustusa Tomasza Manna, by odnaleźć w jednym z początkowych rozdziałów powieści fascynujący opis sklepu i składu z instrumentami muzycznymi, prowadzonego przez stryja głównego bohatera Mikołaja Leverkühna w małym niemieckim miasteczku: „melodyjne wiolonczele [...] i poprzedniczka ich, sześciostronna viola da gamba [...], a również i własna moja viola d'amore, na której siedmiu strunach wygrywałem przez całe życie, [...] obok nich zaś flety trawersowe różnych systemów i w najrozmaitszym wykonaniu, z buku, grenadilu lub hebanu”. Owe dawne instrumenty nie tkwiły tam wyłącznie jako eksponaty – jak się dowiadujemy z dalszych kart powieści, jej narrator rzeczywiście grywał amatorsko na violi d'amore, a i w profesjonalnym życiu koncertowym miewały one swoje zastosowanie: „jeśli tylko organizowano na terenie Rzeszy jakiś festiwal bachowski, a do stylowego wykonania potrzebowano oboju d'amore, [...] stary dom przy ulicy Parafialnej gościł przybywającego nieraz z daleka muzyka”¹. Biorąc poprawkę na to, że Mann pisał swe dzieło już w latach 40. XX wieku, trzeba przyjąć, że opiera się w nim na obserwacjach poczynionych przynajmniej w dwudziestoleciu międzywojennym, a być może rzeczywiście dotyczących nawet, jak wynika z akcji, czasów jeszcze wcześniejszych o kilkadziesiąt lat. Świadczy to zatem o żywej w Niemczech świadomości odrębności stylistycznej muzyki dawnej, przynajmniej pół wieku przed pełnym rozkwitem ruchu historycznego wykonawstwa.

Pod koniec ubiegłego wieku zjawisko historycznego wykonawstwa stało się w świecie czymś już nawet nie tyle modnym, ile wręcz poszukiwanym. Liczba muzyków wzrastała z każdym kolejnym rokiem, przybywało zespołów i orkiestr wspieranych finansowo przez firmy prywatne oraz rządy wielu państw (obecnie także Unii Europejskiej), młodzi artyści mogli się kształcić pod okiem mistrzów na specjalistycznych kierunkach renomowanych uczelni, muzyki dawnej można było słuchać podczas tysięcy koncertów, także na cieszących się olbrzymią popularnością festiwalach, a wreszcie i nagrywać ją oraz wydawać na płytach. Fonografia była zresztą jednym z głównych motorów jej rozwoju. Płyta kompaktowa pojawiła się w idealnym wręcz momencie dla nowego ruchu i w efekcie swoistego boomu fonograficznego lat 90., kiedy nagrywano niemal wszystko, co zachowało się z dawnych epok; dyskografie niektórych wykonawców osiągnęły rozmiary, o jakich ci z nurtu tradycyjnego mogą tylko pomarzyć.

W pogoni za Europą

Na tle reszty Europy sytuacja w naszym kraju przedstawiała się przez długi czas mizernie. Jeszcze w połowie lat 90. założone kilka lat wcześniej Polskie Towarzystwo Muzyki Dawnej zajmowało się działaniami na kształt pracy u podstaw, martwiąc się, jak się przebić ze swoimi ideami przez twardy mur akademickiej niechęci. Ta ostatnia była rzeczywiście często wręcz zajadła, niemniej – trzeba to przyznać – nie pozbawiona racji. Zarzucane grającym na dawnych instrumentach „kocie miauczenie” („Co z tego, że stylowo, skoro nieczysto!”) lub, w najlepszym wypadku, naukowa bezduszność interpretacji trudno było odeprzeć, gdyż w rzeczy samej niejeden z propagatorów

¹ Mann T., *Doktor Faustus*, przekł. Kurecka M., Wirpsza W., Warszawa 1960, s. 56 i nast.

Świadomość odrębnych
potrzeb stylistycznych
muzyki dawnej
widać już w szkołach
muzycznych, gdzie młodzież
zaczyna ją grywać,
choć wciąż na współczesnych
instrumentach,
to jednak inaczej
niż dzieła romantyczne.

nowej estetyki był najnormalniej w świecie przeciętnie uzdolnionym muzykiem. Często słyszało się wówczas stwierdzenie: „Muzyka dawna uratowała mu życie”, które należy rozumieć, że gdyby nie wziął się za dawny instrument, grając na współczesnym, nie miałby co liczyć na karierę czy jakąkolwiek znośną posadę. Było to bolesne, ale prawdziwe. Jako recenzent nierzadko stawałem wtedy przed dylematem: jak bronić słusznej sprawy w obliczu najwykleszej słabości produkcji artystycznej?

Dziś te dylematy to już, na szczęście, przeszłość. Liczba profesjonalnych wykonawców muzyki dawnej w Polsce to nie kilkanaście osób, lecz setki artystów prezentujących bardzo wysoki poziom warsztatowy. Prawda, że wrażenie bogactwa pogłębia fakt, iż w większości występują oni w kilku zespołach jednocześnie, jest to jednak typowa praktyka dla tego nurtu i w innych krajach.

Rozkwit historycznego wykonawstwa zbiegł się u nas z narodzinami III Rzeczypospolitej i, jak cała rzeczywistość tamtej ostatniej dekady

ubiegłego wieku, przybierał często nieprzewidywalne, niepodlegające systemowym działaniom oblicze. Projekty rodziły się nagle i nagle też upadały (np. mające po kilka nieledwie występów orkiestry barokowe), na rynku fonograficznym panował bałagan – płyty nagrywały zespoły przeciętne, które potrafiły akurat znaleźć bogatego sponsora, podczas gdy te najlepsze miewały z tym często olbrzymie trudności. Przypomina to wydawanie dzieł drukiem w dawnych wiekach – kompozytor sam musiał opłacić wszystkie koszty i bez hojnego mecenasa nie miał co się zabierać za takie przedsięwzięcie (obawiam się, że w tym względzie niewiele się, niestety, na rynku płytowym zmieniło). Muzykę dawną doceniali natomiast wydawcy specjalistycznych pism i znajdowała ona zawsze miejsce w takich tytułach, jak „Ruch Muzyczny”, „Studio”, „Klasyka”; powstał również i, co ważne, utrzymał się od 1991 roku przez kilkanaście lat znakomity kwartalnik „Canor”, w całości poświęcony tej problematyce.

Wielkie zasługi w popularyzacji tak repertuaru, jak i idei historycznego wykonawstwa położył kierowany do dzieci i młodzieży kaliski festiwal i konkurs Schola Cantorum (w lutym 2011 roku miał on swoją 33. edycję!), a na gruncie edukacyjnym trudno przecenić rolę Letniej Akademii Muzyki Dawnej w Wilanowie – kursów, podczas których od 1992 roku pod okiem najlepszych artystów krajowych i zagranicznych mogli kształcić się młodzi wykonawcy.

Świadomość odrębnych potrzeb stylistycznych muzyki dawnej widać już w szkołach muzycznych, gdzie młodzież zaczyna ją grywać, choć wciąż na współczesnych instrumentach, to jednak inaczej niż dzieła romantyczne. W chwili obecnej muzykę dawną można już studiować na odrębnych wydziałach (katedrach) +

kilku wyższych uczelni, a za symboliczny znak poważnego jej traktowania przez środowisko muzyczne można uznać powołanie przez Filharmonię Wrocławską odrębnej orkiestry barokowej grającej na dawnych instrumentach.

Nowe drogi

Na początku obecnego wieku na coraz bardziej lśniącej powierzchni zjawiska historycznego wykonawstwa muzyki dawnej pojawiły się pierwsze pęknięcia. Można było odnieść wrażenie, że doceniony i opływający w dostatki ruch gnuśniej, a jego świeżość przeradza się w rutynę. Co jakiś czas pojawiał się oczywiście nowy, ciekawy artysta, od czasu do czasu wprowadzano do repertuaru mniej znany lub wręcz dopiero co odkryty utwór, ale generalnie w świecie muzyki dawnej, szczególnie w jej wiodącym obszarze – baroku, zapanowała stagnacja. Ów kryzys zaznaczył się zwłaszcza na rynku fonograficznym, nasyconym do granic wytrzymałości – ileż można było kupować interpretacji tych samych dzieł Bacha, Haendla czy Vivaldiego? Firmy mocno ograniczyły więc nagrywanie, a w ofercie niemal każdej pojawiły się reedycje – uboższe w oprawie, ale za to dużo tańsze.

Niektórzy wykonawcy zaczęli więc szukać nowych ścieżek. Większość z nich zmierzała w stronę nowych, nie penetrowanych jeszcze obszarów, z których dałoby się przeszczepiać pomysły na grunt muzyki dawnej. Działania te ocenić można jako przejaw estetyki postmodernistycznej, w jej aspekcie twórczego eklektycyzmu, wielokulturowości, zestawiania ze sobą wartości z pozoru niepasujących do siebie lub wręcz przeciwstawnych.

Sygnal wyszedł od interpretatorów muzyki średniowiecznej. W latach 80. Marcel Pérès zaprosił do współpracy ze swoim Ensemble Organum mnichów bizantyjskich oraz ludowych śpiewaków korsykańskich. W efekcie zaproponował zupełnie nową estetykę śpiewu, która najpierw wywróciła do góry nogami obowiązującą praktykę solesmeńską wykonywania chorału gregoriańskiego, a w dalszej kolejności w ogóle muzyki wokalne dawnych epok. Był to impuls do połączenia wykonawstwa repertuaru średniowiecznego z muzyką ludową, a chwilę później również z orientalną. Dziś działania takie wydają się już czymś w pełni akceptowalnym i trafiają na podatny grunt dość szerokiego, wykraczającego wyraźnie poza środowisko odbiorców muzyki poważnej, zainteresowania tak zwaną muzyką etniczną. Bodaj najbardziej spektakularnym przedsięwzięciem tego rodzaju w ostatnim czasie jest projekt Jérusalem. La Ville des deux Paix: La Paix céleste et la Paix terrestre pomysłu Jordiego Savalla. Wydany w 2008 roku dwupłytowy album zrealizowany został z udziałem artystów z kilkunastu krajów. Opierając się na muzyce trzech kultur – żydowskiej, chrześcijańskiej i arabskiej – ukazuje on trzytysięczną historię Miasta Pokoju z przesłaniem: nie będzie pokoju w świecie, jeśli ten nie zapanuje w Jerozolimie. Siłą projektu, prezentowanego z olbrzymim powodzeniem podczas koncertów na całym świecie (w listopadzie 2010 r. gościł także w Polsce, w Łodzi), oprócz owej wielokulturowości oraz udziału w nim znakomitych wykonawców, jest z pewnością i owo pacyfistyczne, trafiające na bardzo podatny grunt przesłanie.

Warto również w tym miejscu podkreślić, że Savall jest bodaj najbardziej wymownym przykładem przeistoczenia się skromnego muzyka spod znaku HIP w jedną z najważniejszych postaci współczesnego świata. Kariera

katalońskiego gambisty wygląda tu doprawdy imponująco. W roku 1974 założył słynny Hèsprion XX (obecnie XXI), w 1987 – La Capella Reial de Catalunya, a dwa lata później Le Concert des Nations. Z tymi zespołami oraz solo nagrał ponad 100 płyt, w tym kilkadziesiąt dla własnej, założonej w roku 1998 wytwórni Alla Vox (produkcje Alla Vox to prawdziwe cymesy wydawnicze, posiadające wyczerpujące muzykologiczne omówienia, bogatą ikonografię i wysmakowaną szatę graficzną). W roku 2008, właśnie w efekcie projektu jerozolimskiego, Savall został ambasadorem dialogu interkulturalnego Unii Europejskiej, a wraz z żoną, wspianą śpiewaczką Montserrat Figueras, otrzymał kolejny prestiżowy tytuł – „Artyści dla pokoju” nadany przez UNESCO.

Okazało się również, że pomysł z muzyką ludową sprawdza się i w muzyce barokowej, co znakomicie udowodniła Christina Pluhar i kierowana przez nią L'Arpeggiata. Już na nagranej w roku 2001 płycie z utworami Stefana Landiego *Homo fugit velut umbra* artystka zaproponowała zaskakujące, nowatorskie brzmienie z psalterionem, lutniami, gitarami, harfami i perkusją. Prawdziwym odkryciem okazała się jednak kolejna płyta, *La Tarantella*, z udziałem specjalistów w zakresie włoskiej muzyki ludowej – Lucilli Galeazzi, Alfio Antico (na koncerty zapraszani są również tancerze). W efekcie L'Arpeggiata stworzyła oryginalny styl, wzbogacony jeszcze na płycie *Teatro d'Amore* z dziełami Claudia Monteverdiego o elementy jazzowej rytmiki i improwizacji. Nie dziwi zatem niezwykła popularność zespołu, którego koncerty, będące w istocie muzyczno-tanecznymi, efektownymi spektaklami, przyciągają tłumy odbiorców na całym świecie.

Mariaż muzyki dawnej z jazzem lub też z muzyką współczesną ma obecnie coraz częstsze

przykłady. Po wielkim, także komercyjnym sukcesie projektu *Officium* (1993) saksofonisty Jana Garbarka i słynnego The Hilliard Ensemble ci sami wykonawcy nagrali kolejne dwie płyty utrzymane w oryginalnej konwencji: kompozycje wokalne dopełniane saksofonowymi improwizacjami. Tego typu pomysły wcielają w życie i inni artyści: nie tak dawno wpadł mi w ręce album, na którym zespół wokalny wykonuje renesansową polifonię religijną, a uzupełniają ją melodie grane na klawecie – niemal dosłowna kalka spółki Hilliardzi/Garbarek! Spotkać można jednak i propozycje znacznie bardziej wyszukane, w tym zapraszanie specjalistów od historycznych interpretacji do udziału w koncertach i nagraniach muzyki najnowszej. Z twórcami awangardowymi artyści spod znaku HIP od początku zresztą znajdowali wspólną płaszczyznę porozumienia – być może z uwagi na traktowanie obu grup przez dłuższy czas jako outsiderów w środowisku muzycznym.

Widać również, że opozycyjne względem siebie historyczne i tradycyjne wykonawstwo znajdują coraz więcej wspólnych punktów. Świadczy o tym choćby sięganie po dawne instrumenty także przez pierwszoplanowe postaci ze świata wirtuozowskiego popisu. W zakresie wokalistyki solowej wydzielenie śpiewaków specjalizujących się wyłącznie w repertuarze dawnym w zasadzie już nie istnieje, wyjątkiem są ewentualnie kontratenory, dla których trudno znaleźć muzykę pisaną później niż w wieku XVIII. Na gruncie muzyki instrumentalnej ten podział jest wciąż bardzo wyraźny. Tym jaskrawiej świecą tu poczynania takich artystów, jak skrzypkowie Giuliano Carmignola i Viktoria Mulova lub też nasz pianista Janusz Olejniczak. Obserwuje się oczywiście i ruch w drugą stronę, a najbardziej wymownych przykładów można szukać w karierach kilku pionierów historycz- +

nego wykonawstwa, takich jak Nicolaus Harnoncourt, Trevor Pinnock, John Elliot Gardiner lub Christopher Hogwood, stojących za pulpitami dyrygenckimi najlepszych orkiestr symfonicznych (już oczywiście we frakach) i prowadzących dzieła romantyczne czy XX-wieczne.

Muzyka dla nas

Jakie jest więc współczesne oblicze ruchu historycznego wykonawstwa muzyki dawnej? Czy jest to wciąż zjawisko odrębne, żywe, intrygujące i inspirujące, czy też może już gubi swą oryginalność, wtapia się w ogólny obraz naszego życia muzycznego?

Pierwszą uwagą powinna być ta, że przybrało ono postać w pełni profesjonalną, zinstytucjonalizowaną i działającą na podstawie wypracowanych standardów. Ma swój sprawdzony system kształcenia, przygotowujący znakomitych muzyków, prezentujących nierzadko sztukę najwyższej klasy.

Druga uwaga dotyczy otwarcia się środowiska muzyki dawnej na inne zjawiska artystyczne. Minął już okres neofickiej, purystycznej poprawności stylistycznej za wszelką cenę i HIP rozgląda się śmiało wokół siebie. Problem dotyczy tu zachowania nie tyle zdrowego rozsądku, ile raczej dobrego smaku. Jak powiedział niegdyś jeden z najwybitniejszych znawców przedmiotu w naszym kraju, profesor Franciszek Wesołowski: „Muzyka jest nie dla Bacha, lecz dla nas!”. Musimy więc wykazywać wobec niej niezbędny szacunek, ale powinniśmy ją odczytywać z uwzględnieniem specyfiki naszych czasów, kultury i poczucia estetycznego.

I wreszcie trzecie spostrzeżenie – pomiędzy tradycyjnym a historycznym wykonawstwem

nie ma już obecnie ostrego konfliktu, a akceptacja lub negacja takiego czy innego sposobu postrzegania muzyki dawnej przebiega tu nie na płaszczyźnie twardej ideologii, lecz wyłącznie indywidualnych upodobań. Z pewnością doczekaliśmy końca konfrontacji i odrzucania się (także obrzucania niekiedy niewybrednymi epitetami) stron, czasu uzgodnienia wzajemnych stanowisk i koegzystencji. Posługując się muzycznym porównaniem, można stwierdzić, że po prezentacji dwóch przeciwstawnych sobie tematów i burzliwym przetworzeniu weszliśmy oto w reprzykę, etap ujednolicenia tonalnego, i zmierzamy być może do zaskakująco efektownej cody. ○

fot. Academy Saint Martins in the Fields

