

♪ [PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: „Audycje Kulturalne” – w dobrym tonie

[fragment Mazurka c-moll op. 56 Fryderyka Chopina w wykonaniu Rafała Blechacza]

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Przy mikrofonie Martyna Matwiejuk, witam się z Państwem. Dwudziestego listopada rozpoczyna się Trzeci Międzynarodowy Festiwal Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej - Eufonie. Motywem przewodnim tegorocznej odsłony jest romantyzm w muzyce. W Audycjach Kulturalnych postaramy się dziś przybliżyć Państwu, co romantyzm tak w zasadzie oznaczał dla tej dziedziny kultury i sztuki. Jest z nami doktor Agnieszka Chwiłek z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego. Dzień dobry.

AGNIESZKA CHWIŁEK: Dzień dobry.

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Pani doktor, zacznijmy od podstaw, czyli od tego, w jakim przedziale czasowym należałoby ten romantyzm umiejscowić? Jakie wydarzenia muzyczne możemy wiązać z rozpoczęciem tej epoki?

AGNIESZKA CHWIŁEK: Rzeczywiście to jest kluczowa kwestia. Bardzo dziękuję za to pytanie, bo ono najlepiej pokazuje, jak ciekawym stylem jest styl romantyczny. Ja tutaj z premedytacją odnoszę się do kategorii stylu, a nie epoki, bo wydaje mi się, że najlepiej mówić o czasach, czy o czasie, czy nawet epoce, w której dominował styl romantyczny, a nie o romantyzmie jako epoce. Ze względu na to, że tak, jak to miało miejsce w ogóle w historii muzyki, właśnie te okresy dominacji poszczególnych stylów przenikały się, prawda? I nie było przecież ostrych cezur pomiędzy epokami w historii sztuki, czy innej, czy to muzyki, czy sztuk plastycznych, czy literatury, bo mieliśmy do czynienia z płynną ewolucją, z przechodzeniem jednych stylów w drugie. W związku z tym, właśnie na przykładzie stylu romantycznego można stwierdzić, że jest to ogromnie samo w sobie ciekawe zjawisko. Ta kwestia periodyzacji tego czasu. Dla niektórych wiek dziewiętnasty to po prostu muzyczny romantyzm. Ci, którzy patrzą może nieco głębiej na tę kwestię, rozumieją, że takie cezury nie mają nic wspólnego z rzeczywistą sytuacją. Z życiem muzycznym, z praktyką kompozytorską, gdybyśmy chcieli zawęzić kulturę muzyczną właśnie do twórczości kompozytorskiej na przykład chociażby. I tutaj, może już przejdę bezpośrednio do właśnie znaczenia tego roku tysiąc osiemset pierwszego, czy też jego okolic. Otóż mniej więcej w tym czasie w twórczości Beethovena dochodzi do istotnego przełomu. Beethoven w związku z przeróżnymi perturbacjami zdrowotnymi, które mają miejsce w jego życiu - z narastającą głuchotą, zdaje sobie sprawę z tego, że stoi przed ogromnymi wyzwaniem. Przewartościowuje wtedy swoje myślenie o muzyce i z pierwszych lat wieku dziewiętnastego z jego twórczości pochodzą przełomowe dzieła. III symfonia powstaje mniej więcej w tym czasie, sonata, tak zwana "Burza". Sonata d-moll z opusu

dwudziestego pierwszego. I tu można by wymienić kilka innych dzieł. Można się dziwić, czemu mówię o Beethovenie, kiedy mamy rozmawiać o romantyzmie w muzyce, prawda? Ale niewątpliwie Beethoven był tym kompozytorem, który zapoczątkował bardzo wiele istotnych wątków dla rzeczywiście już tego dojrzałego, muzycznego romantyzmu. Czyli można powiedzieć, że najwcześniejszy możliwy do wyobrażenia początek romantyzmu w muzyce, czy to będziemy rozumieli jako epokę, czy jako styl, to właśnie przełom wieku osiemnastego i dziewiętnastego, i właśnie bynajmniej nie późna twórczość Beethovena, tylko całkiem jeszcze wczesna. Przejście od twórczości wczesnej do dojrzałej. Kolejna data, którą można brać pod uwagę, to rok tysiąc osiemset dziesiąty. Wtedy pojawia się bowiem na świecie tak zwana „generacja tysiąc osiemset dziesiąt” - generacja kompozytorska, inaczej zwana „drugą generacją romantyczną”, czyli Chopin, Mendelson, Schumann, Liszt, czyli jak widzimy, jak słyszymy, kluczowe zupełnie postaci dla kształtowania oblicza dojrzałego romantyzmu w sztuce muzycznej. Jest jeszcze jedno znaczenie istotne - właśnie tego roku tysiąc osiemset dziesiątego jako cezury między czasami dominacji stylu klasycznego, a romantycznego. Otóż wtedy Hoffman wydaje swoją recenzję poświęconą V symfonii Beethovena i używa pojęć, może nie romantyzm, ale „das romantische”, czyli „to co romantyczne”. Kolejna możliwa data uwzględnienia - rok tysiąc osiemset piętnasty, czyli uśredniona data, tak zwanego „przełomu romantycznego” twórczości Schuberta. Kiedy myślimy o Schubercie, na pewno przychodzi nam na myśl skojarzenie ze stylem romantycznym, ale przecież Schubert, czyli kompozytor pierwszej generacji romantycznej, był twórcą rozpoczynającym swoją działalność kompozytorską, jako kompozytor klasyczny. Wczesna twórczość, właśnie sprzed roku tysiąc osiemset piętnastego, absolutnie nie mogła być traktowana jako twórczość tworzona w ramach nowego stylu. Nowego to jest właśnie romantycznego. Natomiast właśnie w tym czasie w okolicach roku tysiąc osiemset piętnastego pojawiają się takie kompozycje jak „Gretchen am Spinnrade”, czyli „Małgorzata przy kołowrotku”, czy raczej Małgorzatka, czy „Małgosia przy kołowrotku”, bo w języku polskim nie uwzględniamy tego tłumaczenia, tej wersji zdrobniałej i IV symfonia Schuberta, czyli te dzieła, które chyba najpełniej wyrażają właśnie zmianę paradygmatu stylistycznego jego twórczości. Tyle o roku tysiąc osiemset piętnastym. Kolejne dwie daty przełomowe, rok tysiąc osiemset dwudziesty siódmy - śmierć Beethovena. Rok później, umiera Schubert - rok tysiąc osiemset dwudziesty ósmy, czyli śmierć najwybitniejszego twórcy pierwszej generacji romantycznej. Tego, który wspólnie z Beethovenem położył podwaliny pod styl romantyczny. Dwa lata później - rok tysiąc osiemset trzydziesty, wydaje się kolejna i tu już ostatnia w tym przypadku, ostatnia data, na którą niektórzy badacze wskazują jako na początek czy epoki romantycznej, epoki romantyzmu w muzyce, czy też czasu dominacji stylu romantycznego w muzyce. Dlaczego rok tysiąc osiemset trzydziesty? Co się wtedy dzieje? Powstaje wtedy I symfonia Hectora Berliozy, czyli „Symfonia fantastyczna”. Dzieło, które uznawane jest przez niektórych badaczy za pierwszą romantyczną symfonię programową. A zważywszy na to, jakie znaczenie miała muzyka programowa dla stylu romantycznego, warto wziąć właśnie tę podpowiedź pod uwagę. Jeszcze jedna przesłanka odnosząca się wprawdzie do biografii,

ale biografii twórczej, czy raczej biografii twórczych. Generacja kompozytorów tysiąc osiemset dziesięć, czyli nasza „wielka czwórka”, wchodzi w fazę twórczości dojrzałej. Niezależnie od tego, czy mamy do czynienia tutaj z kompozytorami, którzy byli cudownymi dziećmi, czy takimi, którzy powoli osiągnęli dojrzałość twórczą, powoli do niej dochodzili, w roku tysiąc osiemset trzydziestym o każdym z nich można powiedzieć, że rozpoczyna się dojrzała faza jego twórczości. Tyle jeśli chodzi o pierwszą datę otwarcia tego właśnie stylu romantycznego w muzyce, jego dominatu w sztuce muzycznej. Jeśli chodzi o zamknięcie tej epoki, to sprawa jest chyba jeszcze trudniejsza. Można wymienić dekadę lat osiemdziesiątych, kiedy umiera Wagner, czyli kompozytor, który pod pewnymi względami przesunął granicę sztuki muzycznej najdalej. Lata dziewięćdziesiąte - umiera Brahms, czyli ten kompozytor, który bardzo silnie odnosił się do stylistyki klasycznej, do pewnych podstawowych wątków w ramach epoki klasyczno-romantycznej, które można powiedzieć, stabilizowały muzyczny romantyzm, właśnie na korzeniach klasycznych. Wreszcie okolice roku tysiąc dziewięćset dziesiątego, czyli moment kiedy, oczywiście również uogólniając pewne kwestie, ale wskazuje się na moment graniczny między czasami, kiedy dominowała w muzyce twórczość bazująca na systemie tonalnym dur-moll i w okolicach tego roku tysiąc dziewięćset dziesiątego zaczyna dominować twórczość kompozytorska, taka, o której mówi się, że odnosi się do swobodnej atonalności. Za kilka lat znów pojawi się nowy system - dodekafonia i to już będzie zupełnie nowa muzyka i wtedy będzie można z całą pewnością powiedzieć, że w twórczości tych najbardziej awangardowych kompozytorów nie można już mówić o najdrobniejszych nawet odniesieniach do, w tym przypadku starego stylu, czyli stylu romantycznego.

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Powiedziała pani na początku o tym, że być może powinniśmy raczej mówić o stylu romantycznym, nie epoce. Literatura romantyczna bardzo często odwoływała się do ludowości. Również do równości ludzi niezależnie od ich statusu społecznego, czy też wykształcenia. Przepelniona była magią, baśniowością i wiarą w siły nadprzyrodzone. Takie elementy dostrzegamy również w malarstwie romantycznym. Jak ten odwrót od realizmu i zerwanie z dotychczasowymi regułami odzwierciedlało się w muzyce?

AGNIESZKA CHWIŁEK: To bardzo ważna i bardzo interesująca kwestia, kwestia ludowości. Wydaje mi się, że o niej warto wspomnieć na początku. Dlaczego? Mianowicie, wydaje się, że ludowość, obecność wątków ludowych, wpływ sztuki ludowej, twórczości ludowej na sztukę artystyczną, sztukę wysoką, jest zjawiskiem, chyba wszechogarniającym twórczość kompozytorów należących do bardzo różnych tradycji muzycznych, tworzących w bardzo różnych ośrodkach, choćby na mapie muzycznej Europy, prawda? Żebyśmy zamknęli się, choćby właśnie tutaj w przestrzeni naszego kontynentu. Ludowość przenikała... Czy wątki ludowe przenikały do muzyki artystycznej na różne sposoby. Warto tutaj wskazać dwa z nich. Mianowicie jeden chyba najbardziej popularny i najbardziej dostępny, i najgodniejszy można powiedzieć w stosowaniu dla wszystkich kompozytorów, nawet tych,

którzy nie mieli kontaktu z muzyką ludową i nawet jeśli ona ich właśnie nie bardzo interesowała. Mianowicie myślę tutaj o tekstach pieśni ludowych, które były już w osiemnastym wieku, przede wszystkim w kręgach niemieckich akademików zbierane, kolekcjonowane, wydawane w zbiorach. Zatem jeden sposób czerpania inspiracji z twórczości ludowej to właśnie umuzycznienie pieśni ludowych, właśnie w pieśniach artystycznych, bądź też tworzenie utworów w innych gatunkach inspirowanych właśnie tekstami ludowymi. Jest jeszcze drugi wątek, z naszego polskiego punktu widzenia ogromnie ważny, to odwoływanie się do muzyki ludowej, do melodii, do rytmów tańców ludowych, do melodii pieśni ludowych, czy również tańców. Warto zwrócić uwagę właśnie na tę kwestię, zważywszy jak ogromną rolę w repertuarze polskim, w twórczości polskich kompozytorów odgrywały gatunki taneczne. I tutaj żeby odnieść się do twórczości znanej chyba przez wszystkich, czyli twórczości Chopina, można przywołać zbiór najliczniejszy w jego twórczości jeśli chodzi o kompozycje pisane w jednym gatunku. Zbiór jego kilkudziesięciu mazurków, czy też kilkanaście polonezów, które wyszły spod jego pióra, czyli kompozycje już bardziej rozbudowane od mazurków, ale i w mazurkach, i w polonezach widzimy po pierwsze, w punkcie wyjścia już, bardzo głęboką znajomość tematu muzyki ludowej w świadomości kompozytorskiej Chopina i widzimy też, z drugiej strony, kiedy patrzymy już z naszej perspektywy na całą jego spuściznę, widzimy długą drogę ewolucji jaką przeszedł właśnie na gruncie mazurków i polonezów jego styl kompozytorski. Bardzo indywidualny, ale przecież właśnie tak zróżnicowany na skrajach tej spuścizny. Zauważamy niesamowity rozwój warsztatu kompozytorskiego i kierunek tego rozwoju staje się też całkowicie czytelny. Kiedy słuchamy wczesnych polonezów, mazurków Chopina, słyszymy muzykę użytkową. Można byłoby tańczyć do tej muzyki, nie byłoby z tym najmniejszego problemu. Kiedy słuchamy poloneza Fantazji, op. sześćdziesiąty pierwszy, powstał w latach czterdziestych, kiedy słuchamy ostatnich mazurków, zdajemy sobie sprawę, że żeby tutaj odnieść się do pojęcia, bardzo wydaje się udanie zastosowanego do twórczości Chopina przez niedawno zmarłego profesora Mieczysława Tomaszewskiego, słyszymy w tych późnych dziełach po prostu poematy taneczne. Poloneza Fantazji, zwłaszcza jego odcinka wstępnego, nie dałoby się już zatańczyć. Nikt by tego nie dokonał. Znaczący jest to tak bardzo przetworzony wzorzec muzyki ludowej. I tu chciałabym jeszcze o jednej rzeczy powiedzieć, mianowicie odnieść się do treści listów, których w tym momencie nie zacytuję, ale sprawozdam tylko. Listów, które Chopin pisał do swojej rodziny, do rodziców, do sióstr z Szafarni na Kujawach, gdzie spędzał wakacje na wsi w latach dwudziestych, czyli był wtedy jeszcze nastolatkiem, był początkującym kompozytorem. W listach do rodziny, sprawozdawał szczegółowo zabawy ludowe, w jakich brał udział i jego kontakty z wieśniakami, z mieszkańcami wsi, a nie tylko dworu, których śpiewu i gry instrumentalnej słuchał. Jeszcze więcej, brał udział w wykonywaniu tej muzyki instrumentalnej jako muzyk. W jednym z listów pisze o tym, że grał na basetli jednostrunnej, na której basował tak, że aż wszyscy zasłuchiwali, oczywiście żartował, bo pisał też o umiejętnościach innych w kapeli, ale widać z tego, że rzeczywiście ta muzyka ludowa, była mu znakomicie znana i to było podstawą tego, jak udatnie on ten styl interpretował

w części swojej twórczości, którą uznajemy właśnie za nawiązującą do muzyki ludowej, a która przecież nie była muzyką bazującą na cytatach, czy to pieśni ludowych, czy fragmentów muzyki instrumentalnej, bo to są absolutnie sporadyczne przypadki, tylko była to twórczość, w której Chopin reinterpretował muzykę, którą znał ze słyszenia. To była stylizacja, prawda? A jednocześnie, zwłaszcza odbiorcy z innych krajów nieznający naszej muzyki ludowej, ale i my przecież oddaleni tak bardzo w większości od wzorów muzyki ludowej w naszych czasach już bardzo mocno przetworzonej, prawda? Nawet my słuchając jego muzyki też odnosimy wrażenie, że te mazurki, polonezy, zwłaszcza mazurki, bo przecież polonezy nie były tańcem ludowym. Więc tu w zasadzie należałoby głównie mówić o mazurkach. To muzyka ludowa. Nie to stylizacja. Jeszcze jeden bardzo ważny wątek istotny dla polskiej twórczości dziewiętnastego wieku, mianowicie rytmy taneczne, które były wprowadzane przez kompozytorów do symfonii, do koncertów, do utworów kameralnych, kwartetów smyczkowych i innych utworów kameralnych, do sonat fortepianowych, czyli widzimy to wnikanie tkanki muzycznej, inspirowanej muzyką ludową bądź też cytatami z muzyki ludowej do gatunków czy form muzyki artystycznej, a w muzyce polskiej, zważywszy na sytuację polityczną, jaka w dziewiętnastym wieku miała miejsce na ziemiach polskich, to odwoływanie się, można powiedzieć, nawet takie kompulsywne do tych wątków polskich, czy to niesionych przez rytmikę tańców polskich, czy odwoływanie się do melodii pieśni polskich, jest zjawiskiem absolutnie powszechnym. Jeśli chodzi o wątki baśniowe i magiczne, tutaj może odnieść się do tego łącznie. Jest to niesamowicie silne źródło inspiracji, niesamowicie silne wątki ważne dla twórczości operowej. Kiedy spojrzymy na, w zasadzie na wszystkie tradycje operowe, gdziekolwiek spojrzeliśmy, w którekolwiek miejsce na muzycznej mapie Europy spojrzelibyśmy, tam zapewne odnajdziemy zarówno wątki baśniowe, jak i magiczne właśnie w librettach, w tematyce tych dzieł, dzieł operowych, dzieł baletowych. Jeszcze jedno miejsce, jeśli chodzi o gatunki, których właśnie ta tematyka baśniowa czy magiczna przenikała. Może nie w takim stopniu, jak właśnie do dzieł scenicznych, ale też była istotna. Mianowicie myślę o właśnie muzyce programowej, czyli tej, której znaczenie dla muzyki pisanej w stylu romantycznym zasygnalizował wspominając pierwszą symfonię Berliozą, czyli „Symfonię Fantastyczną”, prawda?

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Ja pozwolę sobie jeszcze wrócić do Fryderyka Chopina, o którym pani mówiła. Oczywiście podczas tegorocznych Eufonii będą wykonywane również jego kompozycje. Zwieńczeniem będzie koncert finałowy, kiedy to zostanie zaprezentowana wersja jego koncertu fortepianowego f-moll. Mówiła pani też o bardzo istotnym aspekcie związanym z muzyką romantyczną, jakim był zwrot w stronę takich unikatowych cech narodowych. I z tym połączone jest pojęcie szkół narodowych. Jak powinniśmy je rozumieć w kontekście historii muzyki?

AGNIESZKA CHWIŁEK: Jest to kolejne bardzo ciekawe zagadnienie w refleksji o muzyce dziewiętnastego wieku - zagadnienie szkół narodowych. Nie jest ono jakimś szczególnym wyróżnikiem na poziomie najbardziej ogólnym wieku dziewiętnastego

i stylu romantycznego, bo zjawisko szkół narodowych, odrębności narodowych, istnienie odrębnych stylów narodowych w sztuce jest zjawiskiem bardzo starym w historii muzyki, prawda? I tutaj choćby, żeby odnieść się do tych gatunków, które również w dziewiętnastym wieku były kultywowane, czyli na przykład do opery - warto zauważyć, że opera od swoich początków rozwijała się wprawdzie najpierw w jednej lokalizacji, czyli w różnych ośrodkach włoskich, tutaj oczywiście nie będę wchodziła w szczegóły ewolucji tego gatunku, ale w każdym razie Włochy są kolebką opery, prawda? Ale dość szybko rozprzestrzenił się ten gatunek na inne kraje Europy. Myślę tutaj przede wszystkim o dwóch lokalizacjach - Francja i Niemcy. I w kolejnych wiekach, w tych trzech miejscach właśnie, w niemieckich krajach, krajach niemieckojęzycznych, we Włoszech i we Francji bardzo bujnie rozwijała się właśnie opera. I zróżnicowanie gatunków operowych, czy podgatunków scenicznych, nawet gdybyśmy się do samej opery tutaj ograniczyli, prawda? Nie biorąc pod uwagę choćby baletu czy dramatu muzycznego na przykład, który narodził się w tradycji niemieckiej, prawda? Wyrósł na gruncie niemieckiej tradycji operowej, ale gdybyśmy tylko pozostali przy rozważaniu problematyki gatunku opery. Zauważamy w wieku dziewiętnastym bardzo silne zróżnicowanie tych gatunków, które widać nie tylko w sposobie umuzycznienia librett na różne sposoby, prawda? I zupełnie różnych rozwiązań techniczno-muzycznych obecnych tych trzech tradycji, ale może jeszcze łatwiej uchwytne, nawet dla osób, które nie są, powiedzmy, głęboko zaznajomione ze specyfiką twórczości operowej, jest również w librettach, w tematyce librett. Kiedy spojrzymy właśnie na niemiecką operę narodową, cóż tam spotykamy? Właśnie ogromne znaczenie wątków ludowych, baśniowych, magicznych, prawda? Wątek faustowski zaczerpnięty od Goethego, promieniujący na twórczość różnych kompozytorów niemieckich, ale też oczywiście poza granicę. Nie tylko opery, ale w ogóle muzyki niemieckiej, prawda? Zatem wątek faustowski odnajdziemy w twórczości kompozytorów różnych narodowości, ale jednak on promieniował właśnie z ośrodka niemieckiego, prawda? Kiedy spojrzymy z kolei na operę francuską dziewiętnastego wieku i widzimy kategorię gatunkową grand opera, prawda? Z czym tam mamy do czynienia jeśli chodzi o libretta? Tematyka historyczna, w języku polskim, kiedy mówimy o tym gatunku, używamy określenia wielka opera historyczna właśnie, czyli podkreślamy od razu znaczenie tematyki historycznej dla librett. Kiedy patrzymy z kolei na... Przyglądamy się operze włoskiej, to widzimy, że owszem, tematy historyczne zdarzają się, tematyka ludowa chyba w niewielkim zakresie, ale też w niektórych dziełach występuje, ale tutaj przede wszystkim te relacje międzyludzkie, konflikty charakterów, wielki temat oczywiście, zasadniczy temat sztuki romantycznej, czyli miłość. Niekoniecznie odwzajemniona, prawda? Często nieszczęśliwa właśnie, to ogromnie ważny temat librett operowych, czyli widzimy, że punkty ciężkości w librettach tych trzech tradycji narodowych były wystawione w zupełnie różnych miejscach, prawda? I to są te trzy wielkie szkoły narodowe, które mają swoją długą tradycję historyczną. Co się dzieje w wieku dziewiętnastym? Oczywiście to nie jest sytuacja, która rozgrywa się tylko na płaszczyźnie sztuk, czy tym bardziej sztuki muzycznej, ale ona też ma bardzo głęboki związek z tym, co się dzieje w polityce. Jakie ruchy dochodzą do głosów wśród

społeczeństw w różnych punktach Europy. Nawet poza tymi trzema wielkimi tradycjami narodowymi, prawda? Pojęcie narodu jest bardzo intensywnie omawiane w kręgach uniwersyteckich, kręgach intelektualnych i właśnie takie nowoczesne rozumienie narodu i wszystko to, co buduje tę świadomość narodową, podtrzymuje, wzmacnia, rozwija, co pozwala jej ewoluować jest ogromnie istotna. I tutaj wszelkie sztuki dochodzące z ogromną siłą, w tym również sztuka muzyczna. Można zapytać dlaczego muzyka ma tutaj ogromne znaczenie. Być może nawet, nie chcę powiedzieć, że większe niż literatura, bo tutaj różne teksty, można powiedzieć programowe właśnie tych ruchów budujących świadomość narodową są ogromnie istotne, ale wydaje mi się, że muzyka może działać z równą siłą. Dlaczego? Muzyka odwołuje się bezpośrednio do uczuć. Muzyka, na przykład instrumentalna nie potrzebuje pośrednika, czyli na przykład słów, bądź też obrazów do tego, żeby wnikać bezpośrednio do tych najgłębszych warstw psychiki ludzkiej, prawda? Żeby właśnie chwytać za emocje i można powiedzieć targać nimi po to, żeby budować właśnie takie bardzo silne emocje, w tym przypadku związane właśnie z tym budowaniem się narodów.

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: W programie tegorocznego Festiwalu Muzyki Europy Środkowo-Wschodniej znalazły się dzieła reprezentatywne dla wielu szkół narodowych, nie tylko tych, o których rozmawialiśmy, ale również czeskich, słowackich, czy skandynawskich. Ja chciałabym zapytać jeszcze panią o to, co czerpiemy z tradycji romantycznych dzisiaj. Gdzie współcześnie możemy usłyszeć echa tego okresu?

AGNIESZKA CHWIŁEK: Kolejne ważne pytanie, do którego na pewno warto, zagadnienie do którego na pewno się odnieść. Mianowicie, nawet jeśli mamy świadomość, jesteśmy przekonani, że żyjemy w nowoczesności, nie czujemy ciągłości tradycji, wydaje nam się, że po awangardzie drugiej połowy dwudziestego wieku żyjemy już w zupełnie innym świecie. Czy można użyć słowa paradoksalnie? Nawet nie wiem, czy ono jest potrzebne. Wydaje się, że tak naprawdę właśnie po licznych ruchach awangardowych, po twórczości kompozytorskiej tych dekad, kiedy kompozytorzy starali się za wszelką cenę zaprzeczać tradycji, odrywać się od tradycji. Czy to w praktyce kompozytorskiej, czy też w swoich wypowiedziach o muzyce, w sposób nawet tak, powiedziałabym demonstracyjny momentami, teraz żyjemy tak naprawdę w czasie, kiedy spuścizna wieku dziewiętnastego znów zyskuje na znaczeniu. I wydaje się, że kiedy choćby spojrzymy też na twórczość dwudziestowieczną, a nie pochodzącą z dnia dzisiejszego, mam tu na myśli nowy romantyzm, czyli dość ważny, wydaje się, nurt stylistyczny w muzyce polskiej lat przede wszystkim siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, to zauważamy wtedy bezpośrednio nawiązania do licznych rozwiązań technicznych właśnie, które kojarzylibyśmy brzmieniowo z muzyką dziewiętnastego wieku. Uproszczenie harmoniki, uproszczenie melodyki, w ogóle powrót do melodii, prawda? Nawet jeśli to nie jest ciągle bardzo ważny nurt w muzyce polskiej, bo istotnie stracił on na znaczeniu, ale wielu kompozytorów chyba sposób myślenia nowych romantyków

jeszcze te refleksje odnajduje. I wydaje mi się, że to, co najważniejsze dla romantyzmu, czyli podkreśliłabym szczególnie jedną cechę stylu romantycznego, nie tylko romantyzmu muzycznego, ale w ogóle sztuki romantycznej niezależnie od tego, czy myślimy o literaturze, o teatrze, sztukach plastycznych, prawda, czy muzyce. Mam tutaj na myśli indywidualizm. Znaczenie myślenia indywidualnego, konieczność budowania własnego języka, własnego stylu. Jeśli chodzi o tych najwybitniejszych twórców, poszukiwanie własnych rozwiązań technicznych. Zatem wydaje mi się, że ten postulat indywidualności, konieczności budowania, poszukiwania własnego języka zachowywał swoją aktualność, siłę przekazu, siłę inspiracji we wszystkich kolejnych dekadach, mimo zmieniających się uwarunkowań społecznych, politycznych, wszelkich innych, jakie można sobie wyobrazić jako istotne dla sztuki, prawda? Do dnia dzisiejszego zachowuje swoją aktualność.

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Doktor Agnieszka Chwiłek z Instytutu Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego gościła dziś w Audycjach Kulturalnych, bardzo dziękuję za przybliżenie i zarysowanie stylu romantycznego. Przypominam, że właśnie na bazie tego okresu stworzony jest program tegorocznych Eufonii, chociaż jest to tylko punkt wyjścia, bo również wiele niespodzianek i nowości czeka na Państwa. Zachęcamy do zapoznania się z programem festiwalu, szczegóły znajdą Państwo na stronie Narodowego Centrum Kultury. Pani doktor, dziękuję raz jeszcze.

AGNIESZKA CHWIŁEK: Dziękuję bardzo.

DZIENNIKARKA MARTYNA MATWIEJUK: Martyna Matwiejuk, kłaniam się. Do usłyszenia.

[fragment kompozycji "Gretchen am Spinnrade" Franza Schuberta w wykonaniu Kiri Te Kanawy]

♪[PRZECIĄGŁY DŹWIĘK]

LEKTOR: „Audycje Kulturalne” – w dobrym tonie