

ACADEMIA muzykologia

CZEGO NUTY UCZĄ

O tym, jak dawniej postrzegano muzykę dawną, co dziś uznaje się za odkrycie i jak na tożsamość człowieka wpływają dźwięki, mówi **dr. hab. Paweł Gancarczyk**, profesor Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.



MUZYKA DAWNA

ACADEMIA: Wraz z naukowcami z kilku ośrodków uniwersyteckich zajmuje się pan w tej chwili badaniem odbioru muzyki przeszłości pod koniec średniowiecza i na początku renesansu. Czy wiadomo, jaki traktowano utwory z XIII w. w XVI w.? Czy były traktowane jak coś nobliwie klasycznego, czego znajomość była świadectwem wyrafinowanego smaku i obycia, czy jako zmurszałe starocie?

PAWEŁ GANCARCZYK: Cóż, w XVI w. świadomość muzyki XIII w. nie istniała, bo się jej nie praktykowało – z wyjątkiem chorału, który był jeszcze starszy i rozbrzmiewał podczas liturgii. W pewnych ośrodkach odwoływano się do muzyki dawnej, ale nie aż tak starej. W XVI w. znajdujemy dowody znajomości muzyki z wieku XV, a nawet z XIV. Ale był to bardziej element istniejącej tradycji, o której mówiono, że jest „dawna” i „nasza”, ale niekoniecznie była to

świadomość właściwa współczesności – dokładnego datowania danego zjawiska muzycznego, umieszczenia go w czasie. Świadomość historyczna zaczęła się wtedy dopiero kształtować, ale bardziej odwoływano się do dawnej tradycji, dawnych melodii i pieśni, które były „zawieszane w czasie”. Niektóre z tych kompozycji, uznawanych za dawne, napisano dwa albo nawet jedno pokolenie wstecz – tak płytka była świadomość historyczna.

Czy ceniono dawne kompozycje za to tylko, że skomponowano je dużo wcześniej?

Zależało to od różnych czynników – środowiska, miejsca. Były społeczności, które budowały swoją tradycję muzyczną na tym, co dawne, ponieważ tworzyły swoją tożsamość, odwołując się do niej. Istniały też takie środowiska, które bazowały przede wszystkim na twórczości współczesnej. W przypadku muzyki tamte czasy nie mniej skomplikowane niż dzisiejsze. Gdy dziś idziemy do filharmonii, to głównie słuchamy muzyki minionych epok. Bardzo rzadko trafiamy w repertuarze na muzykę tworzoną współcześnie. Odbywają się specjalistyczne festiwale, które są tylko jej poświęcone, ale w filharmonii słuchamy Beethovena, Brahmsa, Mahlera. Ten schemat odnosi się także do kultury popularnej. Bardzo często zdarza się, że ktoś zna świetnie przeboje z lat 70., a wie bardzo mało o aktualnie tworzonej muzyce popowej, ponieważ jego muzyczna świadomość bazuje na wspomnieniach z młodości, hymnach pokoleniowych. Właśnie dlatego tak chętnie odwołujemy się do dawnej twórczości.

Czy tak samo było w badanej przez pana epoce?

Przyjęło się uważać, że myślenie przeszłością i odwoływanie się do muzyki przeszłości jest wynalazkiem naszych, współczesnych czasów. Tak nie jest, ale obraz minionych epok nie jest jednowymiarowy. Istniały wówczas ważne ośrodki dworskie, bazujące na aktualnej twórczości. Ale były też takie, które odwoływały się do ówczesnej muzyki dawnej, chociaż bez świadomości jej historyczności. Dowodem na zróżnicowany obraz tamtej epoki jest Wenecja, która była bardzo ważnym ośrodkiem muzycznym na przełomie XVI i XVII w. W historiografii muzycznej uważa się, że to, co najważniejszego wydarzyło się w muzyce, zwłaszcza sakralnej, w tamtym okresie, było związane z Wenecją. Ale gdy uważniej się przyjrzymy weneckiej kulturze muzycznej, to okaże się, że te utwory, które uznajemy za reprezentatywne dla Wenecji tego czasu, były w istocie pewnym marginesem twórczości. A to, co rozbrzmiewało w Bazylice św. Marka było często budowane na wielowiekowej tradycji – tym zajmuje się w naszym projekcie mgr Bartłomiej Gębicki. Zmiana spojrzenia na muzykę XV–XVI w. jest istotą naszego wspólnego projektu – pokazanie, że również wtedy, dla ówczesnych Europejczyków, tradycja muzyczna i budowana na niej tożsamość były bardzo istotne.

Dr hab. Paweł Gancarczyk

prof. IS PAN, specjalizuje się w muzyce średniowiecza i wczesnej nowożytności. W 2016 r. za „Muzykę wobec rewolucji druku. Przemiany w kulturze muzycznej XVI w.” otrzymał francuską nagrodę Prix de Muses. Obecnie realizuje prestiżowy grant HERA w dziedzinie humanistyki, finansowany przez Komisję Europejską: „Dźwiękowe wspomnienia. Przeszłość muzyczna w późnośredniowiecznej i wczesnonowożytnej Europie”.

pawel.gancarczyk@ispan.pl



Jak wówczas ewoluowały gusty muzyczne? Czy można powiedzieć, że społeczeństwo europejskie miało lepszy, bo już nieco bardziej wyrobiony gust muzyczny w XVI niż w XIII w.? Czy można to ocenić najpierw na podstawie rękopisów, a potem druków? Czy to reprezentatywne źródła dla tego typu badań?

O kulturze muzycznej znacznej części ówczesnego społeczeństwa nie wiemy nic. Naszą wiedzę o muzyce XV i XVI w. czerpiemy z zachowanych źródeł, a więc dotyczyły one tych warstw, które umiały pisać i czytać. Muzyka, którą zapisywano, była muzyką profesjonalną, tworzoną przez profesjonalistów.

Często na zamówienie..

Tak. Tak więc mamy jedynie powierzchowny obraz warstw co najmniej średnich, zwłaszcza w XVI w., albo wyższych. Ale wiejskiego ludu już nie. Etnomuzykologowie próbują wprawdzie ustalić stare warstwy repertuaru, badając repertuar zbierany „w terenie”, już zapisany, w XIX i na początku XX w., na podstawie metod analizy muzycznej, ale i tak opiera się to

coś nowego. Przy tym zapominamy o innych, często wybitnych, ale zwróconych wstecz, w stronę przeszłości.

Czy muzyka sakralna, budująca tożsamość grup religijnych, była najbardziej konserwatywna?

Codziennosc muzyczna związana z liturgią, z konkretnym zakonem, ośrodkiem, była budowana na tradycji. W XVI w. trzeba było stworzyć zupełnie nową tradycję muzyczną, właściwą dla protestantów, ale bazującą na tym, co katolickie. Jeden z uczestników naszego projektu, członek grupy warszawskiej, dr Antonio Chemotti zajmuje się śpiewnikiem śląskim z połowy XVI w.

Luterańskim?

Tak, gdzie istotą repertuaru skompilowanego przez luterańskiego kaznodzieję Valentina Trillera było to, że odwołuje się on wprost do pieśni, jak on pisze „dawnych”, które były dobrze znane na Śląsku. A więc z jednej strony buduje identyfikację regionalną, śląską, a z drugiej jego pragnieniem jest zachowanie ich od zapomnienia, a są to pieśni katolickie. Jak wiemy na podstawie źródeł pisanych, sięgają one przełomu XIV i XV w. Te pieśni były osadzone w starej tradycji katolickiej, z której Triller czerpał, by stworzyć nową tradycję pieśni luterańskich.

Czy muzyka różnych grup religijnych wyraźnie różniła się od siebie? Husyci i luteranie lubowali się ponoć w stylach archaicznych.

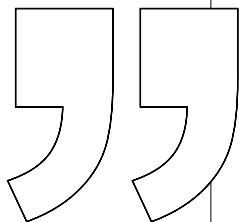
I znowu wszystko można w tej materii „skomplikować”. Jan Kalwin uważał w swojej doktrynie, że muzyki w ogóle nie powinno być w kościołach. Ale za to muzykowano w domach. Nurty reformacyjne podkreślały znaczenie duchowości i wspólnotowości poza kościołem i modlenie się poza nim w językach narodowych, dlatego pieśni odgrywały tak istotną rolę. Z założenia u zwolenników Kalwina muzyki niby miało nie być, ale w praktyce ona istniała.

Także muzyka świecka?

Nie, pieśni religijne, zarówno jedno-, jak i wielogłosowe. Tworzono specjalne śpiewniki kalwińskie. Z jednej strony doktryna, z drugiej życie. Tak samo było w środowiskach żydowskich. Stopień przenikania się grup katolickich i protestanckich zależał od terytorium. Na przykład Śląsk był bardzo specyficznym regionem, gdzie katolicy i protestanci żyli obok siebie. Tam na płaszczyźnie kultury muzycznej widać kompletną przemienność repertuaru. Protestanci świadomie przejmowali pieśni katolickie, a katolicy śpiewali pieśni protestanckie, z odpowiednio przetworzonym tekstem. Ta naprzemiennosc charakterystyczna dla Śląska to fascynujące zjawisko dla badaczy. Wracając do śpiewnika kaznodziei Trillera, który częściowo odniósł się do pieśni katolickich, a częściowo utworów

W XVI w. świadomość muzyki XIII w. nie istniała, bo się jej nie praktykowało – z wyjątkiem chorału, który rozbrzmiewał podczas liturgii.

na hipotezach. Kwestia gustów ma dwa oblicza – częściowo tak jak współczesna kultura. Z jednej strony bardzo ceniono – zwłaszcza w warstwach wykształconych, wyższych – to, co nowe i wyrafinowane, co mogło w jakiś sposób zaskakiwać, z drugiej zaś bazowano na tradycji ważnej dla danego ośrodka. Przede wszystkim pamiętajmy, że to, co słyszano w kościele, czyli to, co było bardzo ważne dla ówczesnej audiosfery, to chorał gregoriański. Miał on bardzo starą genezę, odwoływał się do melodii tworzonych często w IX–X w. One oczywiście również ulegały przemianom, ale to była warstwa tradycji, która zmieniała się powoli, nie w sposób spektakularny. Eksperymentowano natomiast w dziedzinie muzyki polifonicznej, wielogłosowej i tam, gdzie używano profesjonalnych instrumentów – m.in. klawiszowych oraz lutni. Istniały kręgi, które witały takie nowinki z dużym entuzjazmem, ale jednocześnie były osadzone w tradycji. Bardzo często o tym zapominamy. Pisząc historię muzyki, w ogóle sztuki, głównie wskazujemy na dzieła postępowe dla danego czasu, takie, które wniosły



MUZYKA DAWNA

znanych ze śpiewników utrakwistycznych – utrakwiści stanowili umiarkowany odłam husytyzmu, właściwy dla Czech – wiemy, że ten z założenia protestancki zbiór był wykorzystywany przez katolików. Miał go w swoim posiadaniu pewien katolicki organista, który korygował w nim różne rzeczy, przerabiał i wykorzystywał tak, jak mu to pasowało, w swojej praktyce – rozpoznajemy to po jego zapiskach. Były też jednak takie środowiska, gdzie podziały były bardzo ściśle. W krajach niemieckojęzycznych repertuar przenikał dużo trudniej. Ale nie na pierwszym etapie tworzenia śpiewników protestanckich, kiedy nie można było zbudować własnej tradycji, nie sięgnąwszy najpierw do tego, co jest.

Wiedza o tym pochodzi z manuskryptów i druków. Jak często dochodzi do odnalezienia nowego repertuaru muzycznego albo śpiewnika? Czy za każdym razem jest ono traktowane jak epokowe wydarzenie?

To bardzo ciekawe pytanie. Klasyfikacja wydarzenia zależy od tego, co nazywamy odkryciem. W archiwach i bibliotekach leżą skatalogowane dokumenty i źródła muzyczne. Ale musi się pojawić taki badacz, który wie, co może się za nimi kryć, ponieważ dopóki jedynie spoczywają w tych instytucjach, to nikt nie zna prawdziwego potencjału takich dokumentów. Kiedy ktoś się z nimi zapozna, może dojść do ważnego odkrycia. Rzadziej zdarza się, że źródło leży gdzieś w ogóle nieskatalogowane, nikt o nim nie wie, nie pamięta i nagle wypływa ono na przykład na rynku antykwarycznym. Takie przypadki się zdarzają, choć bardzo rzadko. W każdym razie jest to kwestia pytań, jakie stawiamy, oraz dotarcia do źródeł, a następnie „uruchomienia” ich i poznania repertuaru. Tak się dzieje cały czas – źródła są odkrywane. W ramach naszego projektu natrafiliśmy na rękopis skatalogowany i przechowywany w Muzeum Śląskim w Opawie w Republice Czeskiej, którego jednak nikt do tej pory nie brał pod uwagę jako potencjalnego źródła badań dla muzykologów zajmujących się repertuarem XV-wiecznym. Udało się w nim znaleźć nieznaną wcześniej pieśń Piotra z Grudziądza, który nie był Polakiem, choć pochodził z terytorium współczesnej Polski. To ważny kompozytor dla Europy Środkowej XV w. Udało się więc znaleźć dotąd nieznaną utwór, a nie mamy zbyt wielu źródeł pochodzących z XV w. Każdy utwór z tego okresu, zwłaszcza wielogłosowy, polifoniczny, jest na wagę złota. To, co jest dla muzykologa najbardziej interesujące i co jest częściowo celem jego pracy, to doprowadzenie do wykonania takich utworów podczas koncertów na scenie, nagranie ich, wprowadzenie w obieg. Najpierw trzeba je jednak opracować i przenieść do współczesnej notacji, ponieważ ta dawna różni się od dzisiejszej. To także zamysł naszego projektu. Współpracujemy z holenderskim zespołem muzycznym, który znajdo-

wane przez nas utwory – „muzykę dawną w muzyce dawnej” – będzie wykonywać na koncertach i festiwalach muzycznych.

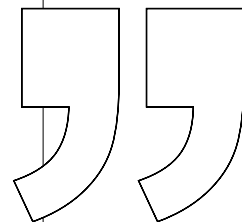
Czy usłyszymy także dzieło Piotra z Grudziądza?

Tak, aczkolwiek nie wiem, czy w programie znajdzie się ten konkretny utwór. Muzykolodzy współpracują z muzykami, ale w ramach tej współpracy ścierają się ze sobą często dwie postawy. To, co jest interesujące dla muzykologa, czyli historyka muzyki, nie zawsze musi być ciekawe dla muzyka, i odwrotnie. Muzyk stawia sobie cele artystyczne, a muzykolog naukowe. Dlatego musimy się z naszym zespołem trochę pościerać, by znaleźć złoty środek między praktyką a historią.

Czy ten zespół wokalny to Ascoli Ensemble z Hagi, specjalizujący się w rzadkiej muzyce średniowiecza?

Tak. To zespół międzynarodowy, jak często się to dzieje w przypadku zespołów muzyki dawnej czy zespołów w ogóle. W muzyce dawnej istnieją wąskie specjalizacje, więc najczęściej takie zespoły są naj-

Na Śląski protestanci świadomie
 przejmowali pieśni katolickie
 a katolicy śpiewali pieśni
 protestanckie, z odpowiednio
 przetworzonym tekstem.



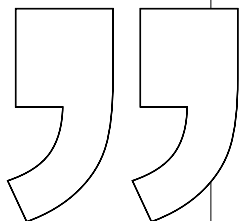
bardziej umiędzynarodowione. Inny rodzaj śpiewu, wiedzy i doświadczenia wymagany jest od śpiewaka wykonującego muzykę XIII w., a inny od wykonawcy muzyki z XVI w. Jeszcze innego typu specjalizacji wymaga barok – różnego typu kompetencji, głosów i doświadczeń.

Państwa badania są finansowane przez europejski grant Humanities in the European Research Area (HERA). W konkursie startowało 605 projektów, 18 z nich otrzymało zielone światło. Projekt państwa wspólnie realizują badacze z Utrechtu, Cambridge, Heidelbergu, Pragi i Warszawy. Które z tych miast to wiodący ośrodek w badaniach?

Każdy duży projekt ma swojego kierownika. Tutaj jest nim prof. dr Karl Kügle, inicjator projektu, który ma afiliację w Utrechcie. On dobrał sobie ośrodki i uczestników. W sensie administracyjnym Utrecht jest więc wiodącym ośrodkiem badań, ale w sensie naukowym wszystkie ośrodki są równorzędne.

Kiedy projekt zostanie sfinalizowany?

Z końcem sierpnia 2019 r. Publikacje z nim związane będą się ukazywać i odbywać także po tym terminie, ze względu chociażby na cykl produkcyjny książki w języku angielskim, która zostanie wydana w którymś z zachodnich wydawnictw i gdzie wszystkie aspekty projektu zostaną przedstawione w sposób przekrojowy. Powstaną też prace doktorskie – niektóre będą opublikowane – artykuły, teksty popularnonaukowe, koncerty. Organizujemy seminaria i spotkania dla studentów i doktorantów w różnych ośrodkach. Badania naukowe są w projektach HERA bardzo ważne, ale równie istotne jest to, by przenikały one do społeczeństwa.



Jeżeli utwory miały tekst francuski, to w innym kraju go odrzucano i podkładano słowa łacińskie, tak by nadawał się do śpiewania i tam.

Jaka jest wysokość grantu?

To 1200 tys. euro do podziału dla wszystkich ośrodków. Projekty europejskie są trudne w realizacji ze względów logistycznych, ponieważ każdy kraj ma trochę inne przepisy i stawki. Z drugiej strony projekty HERA mają swoje zasady, trzeba się więc poruszać między różnymi aktami prawnymi obowiązującymi w różnych krajach, a zarazem w Unii Europejskiej. Trochę to skomplikowane. Częściowo pracują w tym projekcie osoby zatrudnione w różnych ośrodkach, które tylko część swojego czasu poświęcają dla projektu, zarazem jednak dzięki niemu stworzono pięć miejsc pracy dla młodych naukowców – doktorantów i postdoków, czyli osób świeżo po doktoracie.

A więc po jednym takim stanowisku na ośrodek. Obszar pana zainteresowań w ramach projektu to „Obecność gatunków muzyki ars nova w Europie Środkowej XV w.". Jak ona wyglądała?

W muzyce XV w., ale i późniejszej, obserwujemy pewien specyficzny typ repertuaru, występujący tylko w Europie Środkowej i tylko dla niej właściwy – w Czechach, na Śląsku, w Saksonii, Austrii, na Węgrzech, w Polsce. Ten repertuar reprezentowany jest w twórczości wspomnianego już Piotra z Grudziądza. Przyglądając się mu na podstawie czysto muzykologicznych analiz – m.in. struktury muzycznej – widzimy, że repertuar ten zachowuje pewne cechy

repertuaru starszego, XIV-wiecznego, a nawet jeszcze starszego. Mamy pewną lukę w źródłach i nie wiemy, jak do tego doszło. To, co było właściwe dla muzyki francuskiej i włoskiej XIV w., zostało w nieznanym dla nas sposób zaadaptowane, przeniesione do Europy Środkowej i na bazie tamtych struktur muzycznych powstały specyficzne utwory właściwe już tylko dla tej części Europy. W pewnych środowiskach, zwłaszcza wśród utrakwistów czeskich, przetrwały one aż do XVII w.

Jak do tego przeniesienia doszło?

Prawdopodobnie kluczową rolę odegrały tu uniwersytety, zwłaszcza praski, który w XIV w., głównie pod jego koniec, był ważnym ośrodkiem myśli i nauki. Poprzez kontakty międzynarodowe repertuar dotarł do tej części Europy. Potem uległ przetworzeniu do rodzimych potrzeb. Ze względu na wojny husyckie nie mamy zbyt wielu źródeł, które by to dokumentowały, dlatego jest to tylko hipoteza, aczkolwiek to ciekawe, że w połowie XV w. znajdujemy utwory pochodzące z w. XIV, które zostały przetworzone i były wciąż wykonywane.

Czy w tamtej epoce muzycy podróżowali pomiędzy dworami, opactwami, by dawać koncerty?

Tak, to jest wpisane w profesje tego typu. Migracja muzyków to jeden z wielkich tematów muzykologii. Muzycy migrowali od najdawniejszych czasów. Przede wszystkim wiązało się to z przemieszczaniem się dworów razem z muzykami. Na dworach, zwłaszcza tych, których władcy mieli duże aspiracje, często zatrudniano muzyków z regionów, skąd pochodzili najwięksi mistrzowie danych profesji muzycznych. Na przykład na dworze cesarza Fryderyka III zatrudniano muzyków flamandzkich, a na dworze Zygmunta Augusta – muzyków włoskich i niemieckich. Tworzono zespoły muzyczne z zagranicznych muzyków, nie bazowano jedynie na lokalnych artystach. Z drugiej strony wiemy o polskich muzykach, którzy przebywali w Sienie. Muzycy wędrowali po całej Europie, zawsze mieli ze sobą nuty i przenosili repertuar. W XVI w. stał się on w pełni międzynarodowy za pośrednictwem druku. Jeżeli utwory miały tekst francuski, to w innym kraju go odrzucano i podkładano słowa łacińskie, tak by nadawał się do śpiewania w innym ośrodku.

Czyli budowanie tożsamości poprzez muzykę to nie nowożytny wynalazek.

Nie. Zawsze odwoływano się do jakiejś „muzyki dawnej”.

Z DR. HAB. PAWŁEM GANCARCZYKIEM
 ROZMAWIAŁA ANNA KILIAN
 ZDJĘCIE JAKUB OSTAŁOWSKI