



Muzyczne seriale bez telewizji

O seriach muzycznych i... muzyce serialnej

Wszyscy je oglądamy, choć nie wszyscy te same. Meksykańskie opery mydlane, skandynawskie kryminały, angielskie obyczajowe, tureckie historyczne. Serial telewizyjny rozwija zwykle akcję niejako w dwóch wymiarach czasowych: na przestrzeni jednego odcinka i całego sezonu (zależnie od formuły, od kilku po kilkadziesiąt epizodów). W niektórych tylko bohaterzy i konwencja pozostają te same, a cała historia zaczyna się i kończy jednego wieczoru; w innych pewne elementy (postaci drugoplanowe, relacje uczuciowe) rozwijają się z tygodnia na tydzień; w jeszcze innych to właśnie długofalowa narracja jest najważniejsza. Choć poszczególne odcinki miewają dramatyczne zakończenia, to nie rozstrzygają o losach postaci, a cała przyjemność oglądania polega nie tyle na rozwiązaniu łamigłówki, co na zżyciu się z serialowymi ulubieńcami.

Tylko czemu piszę o tym w ogóle na portalu Muzykoteka Szkolna? Słowo seria zrobiło swego czasu karierę na polu muzyki współczesnej, choć w połowie XX wieku chodziło akurat o coś zupełnie innego. Kompozytorzy z kręgu awangardy wysnuli wówczas radykalne konsekwencje z [techniki dodekafonicznej](#) i poddali serializacji różne elementy dzieła muzycznego. Nie tylko wysokości dźwięku, lecz także jego czasy trwania, natężenie dynamiczne, rodzaj instrumenty i artykulacji i tym podobne. Mając do dyspozycji całe zestawy i tabele różnych wartości, twórcy pokroju Karlheinz Stockhausena, Luigiego Nona czy Karela Goeyvaerts mogli następnie komponować [serialną muzykę](#) wedle ścisłych zasad (nie powtarzając danego elementu przed wykorzystaniem wszystkich innych, np. cis w zakresie wysokości albo *pianissimo* w zakresie dynamiki) albo zupełnie swobodnych. Serializacja w muzyce spowodowała więc – odwrotnie niż w telewizji – zerwanie ciągłości narracyjnej i zatomizowanie dźwięków. Ale nie o serialowość tu chodziło...

Tymczasem na całą historię muzyki klasycznej można spojrzeć właśnie przez okulary nawykłe do czarnego ekranu i pochłaniania sezonu za sezonem. Stanie się tak, jeśli zamiast na postaci kompozytorów zaczniemy zwracać uwagę na rozwój form takich, jak msze, suity, sonaty czy symfonie. Weźmy taką mszę: są stałe elementy rytuału (*Kyrie – Gloria – Credo – Sanctus – Agnus Dei*) umuzyczniane od XIII wieku (*Msza Notre-Dame*) po dziś dzień. W takim renesansie reguły gry

były bardzo ściśle określone: wielogłosowość bez instrumentów (*a cappella*), surowe zasady kontrapunktu, opracowanie zewnętrznej melodii (*cantus firmus*), czasem innej w każdej części, a czasem wspólnej dla wszystkich. Czy czegoś nam to nie przypomina? Szczególnie śledzenie kolejnych mszy mistrzów frankoflamandzkich, jak [Johannes Ockeghem](#) czy [Josquin des Prez](#) przypomina oglądanie różnych epizodów tego samego formatu. Posłuchajmy *Missa prolationum* tego pierwszego i *Missa „Pange lingua”* drugiego: słychać subtelne różnice jak rozwój melodyki, ale większość elementów zostaje bez zmian. Dwa pokolenia twórców, ale jeden sezon formy (jakże inaczej będzie brzmiała msza czasów baroku z instrumentami i ariami!).

Ta analogia między formami muzyki klasycznej a serialami telewizyjnymi staje się jeszcze wyrazistsza, jeśli weźmiemy na warsztat jednego kompozytora i jego ulubiony gatunek. Najlepiej taki uprawiany przez całe życie, i oby to było życie długie. [Haydn i symfonie](#). Pierwsza z 1757 roku, sto czwarta z 1795, więc dobre cztery dekady, choć muzykolodzy dzielą ten dorobek (jak zawsze zresztą...) na trzy okresy. Pozornie różnica między pierwszymi a ostatnimi symfoniami zdaje się spora: błahe, trzyczęściowe i kilkuminutowe zespołowe granie oparte na powtarzaniu i kontrastowaniu a solidna, czteroczęściowa i półgodzinna epika z prologiem i epilogiem. Tym niemniej porządek części niemal niezmienny: na początku forma sonatowa, potem wolne [andante](#) lub [adagio](#), [wreszcie taneczny menuet](#) i [rondo](#) zazwyczaj jako finał. Takiego schematu oczekiwała publiczność, ale takie też były reguły wykuwającego się (i przez kompozytora wykuwanego) stylu klasycyzmu, realizującego zasadę „wielości w jedność”.

Co szczególnie znamienne, niektóre symfonie [Haydna](#) tworzą także minicykle, jak *Pory dnia* z 1761 roku (6. D-dur „Poranek”, 7. C-dur „Południe”, 8. G-dur „Wieczór”, środkowa zatytułowana tak w rękopisie), pełne nawiązań do baroku i muzyki programowej. Dwa inne cykle związane są z miejscem powstania i okolicznościami prezentacji: to tzw. symfonie paryskie (82.–87. z lat 1785–86) oraz tzw. symfonie londyńskie (93.–104. z lat 1791–95). Szczególnie o tym ostatnim tuzinie można śmiało myśleć jako o kolejnym sezonie serialu pt. *Symfonie Haydna*, spełniającym wszystkie gatunkowe oczekiwania, ale z wieloma dodatkami takimi, jak wolne prologi czy atrakcje w środku (słynne „uderzenie w kocioł” w pierwszej części 94., marszowe rytmy w drugiej części 100.) Przez wielu komentatorów londyńskie uznawane są za szczytowe osiągnięcie kompozytora i formy w klasycyzmie, ale także – jak przez Witolda Lutosławskiego – za mistrzowską grę z przyzwyczajeniami odbiorców, pomiędzy tym co znane, powtarzane a tym co niespodziewane. Dokładnie jak w nowej fali seriali.

Joseph Haydn 94. Symfonia G-dur Niespodzianka

Komplety paryskich i londyńskich symfonii są często grywane i nagrywane oddzielnie, jak choćby [na niedawnym maratonie Capelli Cracoviensis w Cricotece](#). Łatwo sobie wyobrazić, jakby TVP Kultura albo Program Drugi PR emitowały je właśnie po jednej na tydzień niczym kolejne epizody, oczywiście nie bez fachowego komentarza. W końcu, ta ostatnia stacja przez lata emitowała inny hitowy serial muzyki barokowej, czyli wszystkie [dwieście kantat Jana Sebastiana Bacha](#), z mistrzowskimi wstęпами profesora Mirosława Perza. Cykl, podobnie jak inne tego gatunku utwory w kręgu protestanckim, był ściśle związany z liturgicznym kalendarzem, stąd pora wykonania i odtworzenia jest regularna niczym w najlepszym serialu: co niedziela, rano na mszy... Bachowska dwusetka często staje się bohaterem szczególnych projektów jak „pielgrzymkowe” wykonania Johna Eliota Gardinera czy 200. urodziny Uniwersytetu Warszawskiego. Jeśli komuś byłoby mało czterech lat spędzonych z lipskim kantorem i tęskni za tasiemcem pokroju *Mody na sukces* czy *Klanu*, to wciąż może zmierzyć się z dorobkiem kantatowym Christopa Graupnera (ponad 1400) lub [Georga Philippa Telemanna](#) (1750).

W muzyce XIX i XX wieku, epoce indywidualizmu i oryginalności, coraz trudniej o tego rodzaju wspaniałe muzyczne serie zachowujące spójny format. Oczywiście, wielu przeżyć dostarczy komplet 32 fortepianowych sonat [Ludwiga van Beethovena](#), choć można się spierać, czy gatunek rozpierany przez geniusza zachowuje jeszcze jakikolwiek wspólny mianownik (zwłaszcza w przypadku opusów 106 i 111). Cóż to jest jednak wobec 555 klawesynowych sonat [Domenico Scarlattiego](#), wszystkich w jednoczęściowej, kontrastowej formie, pełnej jednak wciąż nowych perypetii! Można jednak zaryzykować tezę, że serialowość w romantyzmie przenosi się na grunt cykli, szczególnie pieśni i miniatur fortepianowych. [Schubertowska trylogia](#) – *Schöne Müllerin*, [Winterreise](#) i *Schwanengesang* – ewidentnie łączą wspomniane w początku tekstu dwa wymiary czasowe narracji. Historia rozgrywa się zarówno w każdej kolejnej pieśni, jak i cyklu jako takim, w którym możemy odnaleźć wątki inicjacji, samotności lub podróży. W fortepianowych zbiorach pretekstem bywa gatunek, nie zawsze przecież traktowany dosłownie (Chopinowskie [etiudy](#) op. 10 i 25, Lisztowskie *Etiudy transcendentalne*), czasem zaś wręcz wymyślany ([Mendelssohnowskie Pieśni bez słów w sześciu zeszytach po 8 utworów\). Zamiast formalnych rygorów jak w renesansowej mszy czy klasycznej symfonii, spoiwem jest tu techniczny popis czy podobny lub różnorodny nastrój.](#)

Parę takich fortepianowych cykli już z XX wieku można rozumieć jako sezony rozwijające konkretne muzyczne zagadnienia.

[Béla Bartók](#) pisał *Mikrokosmos* dla swojego dorastającego syna jako swego rodzaju podręcznik gry od podstaw. Sześć zeszytów grupuje 153 krótkich utworów o postępującej trudności, od równoległego dwugłosu, przez odbicie lustrzane i kanony, po bardzo skomplikowane kontrapunkty (legenda głosi, że adresat nie był w stanie wykonać ostatnich etiud). Jednocześnie jednak cykl bazuje na skalach i melodiach z muzyki tradycyjnej, zintegrowanych z Bartózkowskim idiomem: prawdziwie spójny serial z rozpoznawalnymi bohaterami i coraz bardziej gęstą akcją. W znacznie skromniejszej rozmiarach (dokładnie jeden sezon) *Musica ricercata* [György Ligeti](#) przyjął proste ograniczenie co do liczby wykorzystywanych dźwięków. I tak, pierwsza etiuda opiera się tylko na dwóch wysokościach (choć w różnych oktawach), druga na trzech, i tak dalej, do jedenastej operującej całą skalą dwunastotonową. Do tego dochodzą wariacje na temat wielu znanych barokowych technik i form, jak ostinato w siódmej części czy fuga w jedenastej.

A co z symfoniami? Jak wiadomo, gatunek nie miał się najlepiej w muzyce współczesnej: z jednej strony wciąż wisiła romantyczne fatum dziewiątego odcinka (Beethoven, [Schubert](#), [Bruckner](#), [Mahler](#)), [wobec którego niektórzy uciekali w żart](#) ([Szostakowicz](#) swoją *Dziwiątą* napisał banalnie leciutką wobec *Siódmej „Leningradzkiej”* czy *Dziesiątej*) lub fortele (Penderecki kluczy w zeznaniach, czy *Siedem Bram Jerozolimy* są jednocześnie *Siódmą*, bo wówczas zostałyby mu do skomponowania tylko jedna). Z drugiej, taki [Arnold Schönberg](#) machnął dwie tylko *Symfonie kameralne* i to jeszcze w obsadzie ansamblowej, zrywając z wielką orkiestrą i rozpoczynając nowy gatunek. Jest jednak jeden Fin, który nie boi się obu zagrożeń i od dekad strzela kolejnymi symfoniami niczym seriami z karabinu. To ceniony dyrygent i kontrowersyjny kompozytor Leif Segerstram, który do kwietnia 2016 roku zdążył napisać w gatunku łącznie... 296 utworów. Wszystkie łączą jednoczesność, sonorystyczne myślenie i aleatoryczną rytmikę, niewymagającą dyrygenta przy wykonaniu. To symfonie zgodne ze swoim źródłosłowem („wspólne brzmienie”), przeznaczone dla orkiestr, do wspólnego i wyzwolonego grania. Co ciekawe, ich rezultat zaskakująco przypomina dyrygowane improwizacje Lawrence’a „Butcha” Morrisa, skądinąd inny serial XX wieku, już niestety zakończony.

Mam nadzieję, że powyższy tekst otwiera uszy na trochę inne słuchanie dorobku wielkich mistrzów tej śmiertelnie poważnej muzyki klasycznej, jednocześnie zbliżając nas do serialowych *guilty pleasures*. Nie mógłbym jednak na koniec wspomnieć o jeszcze jednym wspólnym obszarze, który zdradza już choćby samo językowe zapożyczenie obecne w drugim zdaniu tego artykułu. Tak, chodzi rzecz jasna o operę, w której mamy całe to mięso intryg i romansów, które dziś inkorporują seriale historyczne i obyczajowe. Szczególnie tematyka mitologiczna i antyczna ułatwia takie odczytanie historii operowej, gdyż dzieła [Monteverdiego](#), [Haendla](#), [Vivaldiego](#), [Mozarta](#) i [Glucka](#) biorą na warsztat tych samych przecież bohaterów i te same opowieści. Weźmy *Koronację Poppei* tego pierwszego i późniejszą o kilkadziesiąt lat [Agrypinę](#) tego drugiego: to niemalże prequel i sequel, krwawa intryga w Cesarskim Rzymie w dwóch odsłonach. Inna sprawa, że większość operowych opracowań mitów ogranicza się do podobnych ram fabularnych i tylko inaczej rozkłada akcenty, co stało się punktem wyjścia dla powstającego chóralnego utworu Andrzeja Kwiecińskiego. Młody polski kompozytor zadał sobie pytanie, ile ma do powiedzenia Eurydyka w barokowych *Orfeuszach i Eurydykach* – i oczywiście wyszło że nic albo parę kwestii. Stąd Kwieciński pisze swego rodzaju *spin-off* (czyli rozwija wątek poboczny) tego mitologicznego formatu oddając głos kobiecej bohaterce: premiera w grudniu...

Jan Topolski