

# Reforma życia koncertowego

## I.

W życiu koncertowym rostrzygają trzy czynniki: wirtuoz, który koncertuje, kompozytor, którego dzieła mieszczą się w programie i publiczność, która przychodzi na koncert, by usłyszeć program i jego wykonanie. Na pierwszym planie stoi wirtuoz, który jest pośrednikiem między kompozytorem, a publicznością. Nie powinien on być tylko wykonawcą t. zn. rzemieślnikiem i technikiem swego instrumentu, tylko od - „twórcą“, który z wiedzą fachową, wybiera odpowiednią interpretację, przepuszcza przez filtr swej osobowości i swego temperamentu, wyczerpując tym samym całkowicie muzyczną i ideową zawartość dzieła.

W dawnych czasach wirtuoz był sam również twórcą. Jeszcze w 19. wieku każdy wirtuoz miał w zanadru wiele własnych kompozycji, często bardzo szablonowych i świadczących kiepsko o jego fantazji twórczej. Lecz wirtuozostwo, od którego publiczność domagała się własnej twórczości miało prócz złych również i dobre strony, bo te własne dzieła, często improwizacje i fantazje na temat podany przez publiczność, umożliwiały wgląd do artystycznego warsztatu wirtuoza. Mozart i Clementi, Beethoven i Hummel, Weber i Liszt zawdzięczają swoje sukcesy w improwizowaniu nie tylko swej brawurze technicznej i swej fantazji, lecz również naiwnej radości słuchaczy, którzy mogli oglądać artystę bezpośrednio przy pracy twórczej, podsłuchać jego osobowość, jego życie uczuciowe, jego impulsy.

To improwizowanie pianistów koncer-

towych i skrzypków — i podobnie śpiewaków, którzy tworzyli sobie własne arie brawurowe — miało zresztą jeszcze inne zalety. Wirtuoz, który za czasów Mozarta lub Beethovena improwizował, nie śmiał stanąć w stylu i technice epoki Telemanna lub F. E. Bacha. Musiał, by pozostać aktualnym i wytrzymać konkurencję kolegów, znaleźć kontakt ze swoją epoką. A gdy przez to rozbudził w sobie zrozumienie i uczucie dla muzyki współczesnej, wychodziło to na dobre współczesnym kompozytorom, których w żadnej epoce muzycznej nie można było zamilczeć na śmierć. Terazniejszość zawsze potrafiła dojść do swego prawa, już z tego powodu, że przecie sztuka nie spadała z niebios na ziemię pogrążoną w reakcji, tylko wcielała się organicznie w swój czas jako część jej nadzmysłowego myślenia i uczucia.

Klasycyzm i romantyzm, mpresjonizm, ekspresjonizm, neoklasycyzm i atonalizm — i jak wszystkie te hasła się zowią — musiałyby dojść do głosu i uznania, ponieważ są one drganiem, tętnem, tempem umysłowych kierunków i światopoglądów swego czasu, ich artystycznym wyrazem.

Każdy wirtuoz wie, iż obok dzieł o t. zw. „wiecznej“ wartości — jak dzieła Beethovena lub Schuberta — istnieją inne kompozycje o światowej sławie, które szybko zbladły. Pomijając dzieła nieśmiertelnych, to żywot dwóch pokoleń jest wiekiem Metuzalema dla dzieła na sali koncertowej, o ile nasze zainteresowanie nim ma być czymś więcej niż ciekawością historyczną. Dzieła sztuki umierają na uwiad starczy, t. zn. na brak zrozumienia całkiem nowej,

obecnej epoki, i dlatego wydostają się na powierzchnię inne dzieła z późniejszej epoki, o ile sala koncertowa nie ma świecić pustkami, a sztuka wirtuoza zmarnieć.

Co prawda, kiepską przysługę czyni wirtuoz współczesnemu kompozytorowi, o ile wykonuje nowe dzieła tylko z poczucia obowiązku lub z chęci nadążenia za modą, a nie z wewnętrznego popędu, z wewnętrznej potrzeby i pełnego zrozumienia. Tego oczywiście nie każdy potrafi. Ale gdy to się kiedy stanie, wówczas przeżywamy taki cud jak onegdaj, gdy Scherchen wykonał symfonię Kofflera, tak przejrzyszcie, tak wszystkim zrozumiale i dostępne, że mogło się zdawać jakoby dzieło było kompromisowe; wcale nie, wykonanie potrafiło tylko wszystkie problemy z takim zrozumieniem rozwiązać, że każdy słuchacz dziwi się, iż kiedyś coś takiego nie rozumiał.

## II.

Ważną sprawą jest również układ i porządek programu koncertowego, który zależy od indywidualnego uzdolnienia i upodobania wykonawcy, od naku czasu i mody, a w końcu od życzeń publiczności. Ostatnio weszło w użycie, że pod koniec programu umieszcza się kilka nowoczesnych kompozycji co jest na wskroś błędnym: właśnie trudne, problematyczne dzieła nowoczesne wymagają wypoczętego umysłu nie zużytych zmysłów, a więc należy je przedstawić słuchaczowi na początku koncertu, a dobrze znane dzieła Chopina czy Vieuxtempsa mogą właśnie je-

szcze świetnie działać jako odprężenie przy końcu programu.

Komu przysługę czynimy wykonując dzieła szczególne? Z pewnością kompozytorowi, który ma bezwzględnie prawo do artystycznego bytu, do uznania. Lecz również wykonawcom, którzy stają tu przed nowymi technicznymi problemami co ich chroni przed jednostronnością i formalizmem. A w końcu również i publiczności, która mimo radia i filmu dźwiękowego, sportu i bridża, odczuwa pociąg do nowej muzyki, o ile tylko jest rzeczywiście dobra i prawdziwa i podana w sposób doskonały, co jest równoznaczne z przystępnością.

## III.

Sala koncertowa potrzebuje więc prócz wykonawców doskonałych pod każdym względem, t. zn. odtwórców w pełni wiedzy i umiejętności, z fantazją i poczuciem odpowiedzialności artystycznej, jeszcze programów ułożonych z wielkim smakiem, urozmaiconych i niezbyt długich. W końcu musi powstać publiczność, która przez celowe uświadomienie odzyska zaufanie do rzetelności artysty i wiarę w konieczność istnienia i logiczność rozwoju naszej sztuki. By to wszystko się stało musi powstać ścisła współpraca kompozytorów, wykonawców i publiczności pewnego rodzaju wspólnota artystyczna, jak podczas złotych czasów młodoci naszego życia koncertowego, gdy każdy koncert był zdarzeniem koncentrującym żywotne zainteresowanie całego miasta.