

„19th century music”, Fall 2015

Paweł Siechowicz

Jesienny numer „19th century music” poświęcony został związkom muzyki z nauką w Paryżu i Londynie w pierwszej połowie XIX wieku. Sarah Hibberd, pełniąc gościnnie pieczę nad zredagowaniem tego wyjątkowego numeru, zebrała w nim teksty poświęcone frenologii, geologii, wojskowej dyscyplinie i telegrafom. Pięć artykułów bada, w jaki sposób naukowe teorie, wynalazki i odkrycia odcisnęły swój ślad w muzyce, jak wpływały na światopogląd jej twórców i odbiorców.

Simon Werrett o kulturze wojskowej dyscypliny

Autor jest historykiem nauki, zajmującym się praktykami i kulturą materialną w nauce na początku doby nowoczesnej. Piastuje stanowisko starszego wykładowcy w University College London.

Werrett śledzi, w jaki sposób zwiększający się nacisk na utrzymanie dyscypliny wśród stacjonujących w Woolwich pod Londynem żołnierzy, wzmacniany był środkami muzycznymi. Muzycy grający do marszu powinni dostosować tempo do wymogów logistycznych. Żołnierz powinien wykonać tyle a tyle kroków na minutę. Określono więc długość wahadła, którego ruchy wyznaczają właściwe tempo. Werrett wskazuje, że wahadło to było pierwszą zapowiedzią metronomu, a dyscyplinowanie kultury znalazło swój wyraz w zwiększonym rygorze dookreślenia oznaczeń wykonawczych zamieszczanych w partyturach.

David Trippett i Céline Frigau Manning o frenologii w odniesieniu do pedagogiki muzycznej i śpiewaków operowych

David Trippett zajmował się Wagnerem, obecnie bada dziewiętnastowieczny materializm w odniesieniu do dźwięku. Zajmuje się również historią kultury związaną z technologiami dźwiękowymi XXI wieku. Pracuje na University of Cambridge.

Céline Frigau Manning jest badaczką opery włoskiej i francuskiej związaną z Université Paris 8 oraz Villą Medici. Obecnie bada związki opery i medycyny w XIX wieku.

Dwa artykuły poświęcone frenologii ukazują, jak silnie ta pseudonauka zaznaczyła się w kulturze muzycznej pierwszej połowy dziewiętnastego wieku. Frenologia miała ambicję przewidywać indywidualne zdolności i predyspozycje na podstawie kształtu czaszki osobnika. David Trippett opisuje, w jaki sposób frenologiczne ustalenia skłoniły jednego z Londyńskich pedagogów do sformułowania postulatu uwzględniania frenologicznych przesłanek w rekrutacji kandydatów do nauki muzyki.

Céline Frigau Manning daje natomiast przenikliwy opis dyskursywnych praktyk frenologów, ukazując w jaki sposób wykorzystywali oni sławę śpiewaków operowych do argumentowania swoich tez. Znajdując pretendujące do naukowości potwierdzenie geniuszu muzycznego artystów, jednocześnie w biografiiach tychże znajdowali argumenty na rzecz swoich poglądów.

Inge van Rij o telegrafii i jego muzycznych wcieleniach

Autorka jest starszym wykładowcą Victoria University of Wellington w Nowej Zelandii. W Cambridge University Press wydała dwie monografie: *Brahms's Song Collections* (2016) oraz *The Other Worlds of Hector Berlioz* (2015).

Inge van Rij zdecydowała się odebrać odrobinę sławy wynalazcom telefonu, oddając należne zasługi w rozpoczęciu zasadniczych kulturowych przemian wynalazcom telegrafu. Jeden z nich – David Edward Hughes – był uznanym harfistą, a jego muzyczne przyzwyczajenia wpłynęły na zastosowane przez niego rozwiązania. Klawiatura do obsługi jego telegrafu do złudzenia przypominała klawiaturę fortepianu. Sami telegrafisci musieli posiadać podobne do pianistycznych zdolności: wrażliwe ucho i sprawne palce. Kable telegraficzne wydawały dźwięki, które nadawały nowy koloryt pejzażowi dźwiękowemu epoki. Porównywano je do dźwięku harfy eolskiej – popularnego obrazu w świecie romantycznej wyobraźniowości. Wynalazek telegrafu pozwalał łączyć ze sobą odległe od siebie miejsca (Inge van Rij przysłuchuje się uważnie utworowi Johanna Straussa II *Telegraphische Depschen*), ale dawał też wiarę w możliwość łączenia ze sobą odległych światów – ziemskiego i pozaziemskiego (tutaj analizie poddaje kantatę Georgesa Kastnera *Stéphen, ou la harpe d'Éole*). Telegraf dawał obietnicę uniwersalnego języka, który jest w stanie nie tylko połączyć ze sobą dalekie krańce świata, ale także je zjednoczyć (a warto

wspomnieć, że oprócz rytmicznej propozycji Morse'a, pojawiła się też propozycje alfabetu melodycznego autorstwa François Sudre'a). Uproszczony język telegraficznej wiadomości szedł w parze z uproszczeniem języka muzycznego utworów skierowanych do coraz szerszej publiczności. Językiem Sudre'a zainspirował się Berlioz w swojej futurystyczno-utopijnej noweli *Euphonia*. W swoim traktacie o orkiestracji wykorzystywał telegraficzną metaforykę, kreując obraz dyrygenta, który gra na muzykach orkiestry, jak pianista na klawiszach klawiatury. W 1855 Berlioz wykorzystał wynalazek elektrycznego metronomu, aby za jego pośrednictwem (i przy pomocy innych dyrygentów) pokierować symultanicznym występem kilku zespołów orkiestrowych. Ta mnogość wątków i perspektyw, z których Inge van Rij przygląda się wpływom telegrafu na świat muzyczny sprawia, że jej artykuł trzeba uznać za centralny punkt tego numeru.

Sarah Hibberd o prehistorii muzyki filmowej w londyńskiej cykloramie

Profesor muzykologii na University of Nottingham zajmuje się historią opery, teatru i widowisk scenicznych w Paryżu i Londynie. Wśród jej publikacji znajduje się *French Grand Opera and the Historical Imagination* (2009). Obecnie bada modę na kataklizmy w operze XIX wieku.

Redaktorka tomu w swoim artykule wzięła na warsztat opis zmysłowych doświadczeń widzów odwiedzających londyńską cykloramę. Sekwencja zmieniających się obrazów, której towarzyszyła muzyka wykonywana na monstrualnym instrumencie organowym, opowiadała historię trzęsienia ziemi, które spustoszyło Lizbonę. Autorka buduje najpierw kontekst geologicznej świadomości epoki, opisując ścierające się ze sobą obozy katastrofistów (ci wierzyli, że wszystkie zmiany geologiczne, np. wypiętrzenia pasm górskich, miały charakter katastroficzny) i uniformitarystów (ci wierzyli z kolei, że świat zmienia się cały czas, zasadnicze zmiany krajobrazu wymagają jednak dużo czasu, dlatego nie są obserwowane przez ludzi) oraz sposób, w jaki oba te poglądy odnosiły się do światopoglądu religijnego. Później przechodzi jednak do analizy samego spektaklu, wskazując, że obecność muzyki złożonej ze znanych słuchaczom fragmentów oper i utworów symfonicznych (fragmenty *Niemiej z Portici* Aubera, *Mojżesza w Egipcie* Rossiniego i *V Symfonii* Beethovena) miała dwojaką funkcję: po pierwsze pozwalała zanurzyć się w opowieści, po drugie pozostawiała margines psychicznego bezpieczeństwa, zapewniając element swojskości w ramach spektaklu zaplanowanego tak, aby przerażać.