

Bogumiła Mika¹

Koncerty promenadowe jako przykład demokratyzacji konsumpcji muzycznej

Koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej w XIX w. Służyły popularyzacji muzyki artystycznej wśród szerokich mas społecznych i znacząco przyczyniły się do demokratyzacji konsumpcji muzycznej. Stanowiły bowiem swoistą alternatywę dla tzw. koncertów klasycznych, odbywających się w salach koncertowych, a dedykowanych zwykle słuchaczom elitarnym, przygotowanym do odbioru „kultury wysokiej”. Celem artykułu jest ukazanie procesu przemiany rytuału promenadowania w koncerty promenadowe i dokonanie charakterystyki tych ostatnich. Na początku – z perspektywy socjologicznej – został opisany rytuał promenadowania, czyli zwyczaj paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych, służący demonstracji przynależności do elity. Następnie przedstawiono ideę koncertów promenadowych i pierwsze sposoby jej realizacji na gruncie europejskim. Wreszcie autorka skupiła się na londyńskich Promsach, czyli na tych koncertach promenadowych, które z czasem przerodziły się w letni festiwal muzyki klasycznej i cieszą się nadal niesłabnącym zainteresowaniem słuchaczy.

Słowa kluczowe: koncerty promenadowe, publiczność muzyczna, promenadowanie, muzyka klasyczna, londyńskie Promsy, rytuały życia towarzyskiego

Promenade concerts as an example of democratization of musical consumption

Promenade concerts were established in musical culture in 19th century. They aimed in familiarizing of art music in the wide social audience and they significantly contributed to the democratization of musical consumption. They were an alternative proposition to classical concerts organized usually in concert halls and dedicated to elite listeners, well-prepared to reception of “highbrow culture”. The aim of this paper is to reveal the process of transformation of ritual of promenading into promenade concerts and to characterize the latter. Firstly, the ritual of promenading was described from the sociological

¹ Wydział Artystyczny, Uniwersytet Śląski w Katowicach; mikabogumila@gmail.com.

perspective, as a ritual of gathering to circulate and display themselves in grand processional spaces or parks, in order to demonstrate status of elite. Next the author presented the idea of promenade concerts and ways of its accomplishments in the European cities. Finally, she concentrated on London Proms as the examples of promenade concerts which were transformed into the summer festival of classical music and which still enjoy the permanent interest of the listeners.

Key words: promenade concerts, musical audience, promenading, classical music, London Proms, rituals of social life

Koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej w XIX w. Przed słynnymi, istniejącymi po dziś dzień, Promsami Sir Henry'ego Wooda, organizowanymi w londyńskiej Royal Albert Hall, kilka europejskich miast zaproponowało koncerty promenadowe jako swoistą alternatywę dla tzw. koncertów klasycznych, odbywających się w salach koncertowych, a dedykowanych zwykle słuchaczom elitarnym, przygotowanym do odbioru „kultury wysokiej”. Miastami takimi były Paryż, Londyn, Wiedeń, Lipsk czy Berlin (Weber 2008: 208). Muzyczne przedsięwzięcia o charakterze promenadowym okazały się bardzo pożądane i znacząco przyczyniły się do demokratyzacji konsumpcji muzycznej.

Celem niniejszego tekstu jest ukazanie procesu przemiany rytuału promenadowania (czyli paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych, służącego demonstracji przynależności do elity) w rytuał koncertów promenadowych (czyli takich koncertów, które służyły popularyzacji muzyki artystycznej wśród szerokich mas społecznych, a tym samym sprzyjały egalitaryzacji odbioru muzyki).

Struktura tekstu jest trzyczęściowa. Na początku przyglądam się rytuałowi promenadowania z perspektywy socjologicznej, nawiązując do słynnej teorii Ervinga Goffmana. Następnie przedstawiam ideę koncertów promenadowych i pierwsze sposoby jej realizacji na gruncie europejskim. Wreszcie skupiam się na londyńskich Promsach, czyli na tych, spośród koncertów promenadowych, które okazały się najtrwalsze, przerodziły w swoisty festiwal muzyki klasycznej i cieszą się nadal niesłabnącym zainteresowaniem słuchaczy.

Warto dodać, że tekst ten ma charakter zaledwie przyczynkowy i z pewnością zasługuje na kontynuację w postaci pogłębionych analiz teoretycznych czy badań empirycznych.

Promenadowanie w ujęciu socjologicznym

David Scobey w tekście *Anatomy of the Promenade: The Politics of Bourgeois Sociability in Nineteenth-Century New York* (1992) przedstawia w skrócie społeczną historię promenadowania. Korzeni tego rytuału można poszukiwać w Europie epoki baroku – przede wszystkim we Francji reprezentującej system społeczno-polityczny *ancien regime*. Na początku XVII w. bowiem paryscy notable gromadzili się w celu wspólnych przechadzek i pokazywania się w wielkich spacerowych przestrzeniach zaprojektowanych przez francuską monarchię. Do połowy XVIII w. również w innych krajach, zaplanowane w sposób formalny miejsca parad – np. Unter den Linden w Berlinie i Hyde Park w Londynie – stały się centralnymi punktami architektury miasta. Przestrzenie takie jawiły się jako symbol nowoczesności, ale i uprzejmości płynącej ze strony sponsorujących je rządów królewskich czy też arystokratycznych elit (Scobey 1992: 209–210).

Promenadowanie, czyli swoisty sposób przechadzania się został przejęty przez nowojorską burżuazję ery wiktoriańskiej, która obyczaj ten wręcz uwielbiała.

Na promenadowanie składało się: przechadzanie się, obserwowanie innych i bycie obserwowanym przez innych, publicznie i podczas ruchu. Ten rodzaj afiszowania się stanowił jednak coś więcej niż tylko formę rozrywki dla wielkomiejskiej burżuazji. Był podstawowym rytuałem życia towarzyskiego podejmowanym w celu zademonstrowania swojej pozycji społecznej. Stanowił próbę legitymizacji owej pozycji skoncentrowaną na akceptacji lub na odmowie społecznego uznania. Posiadacze znaczących dóbr i ich elegancko, modnie przyodziane towarzyszek promenadowali bowiem w określonych miejscach i o określonej porze. Spacerowały rytuał szczególnego rodzaju, były bowiem mieszaniną parady, spektaklu, wynoszenia się nad innych, ale i swoistej powściągliwości. Obecność na promenadzie potwierdzała włączenie w miejską elitę (Scobey 1992: 203).

Promenadowanie pełniło funkcję praktyki kulturowej w tworzeniu tożsamości klasowej i wytyczaniu granic klasowych. Było rytuałem o charakterze symbolicznym, lokującym wybranych mieszkańców Nowego Jorku w gronie „jednostek zaklasyfikowanych” do uczestnictwa w wymianie społecznego prestiżu. Zdaniem Scobeya ten dyskursywny komponent formacji klasowej jest szczególnie istotny dla zrozumienia gwałtownego wzrostu, społecznej płynności i przestrzennej fragmentacji dziewiętnastowiecznego miasta (1992: 204). W obliczu niejawnych, pokrętnych i nieczytelnych warunków miejskiego życia, promenadowanie stabilizowało pozycję społeczną i łagodziło niepokoje społeczne w klasie średniej.

W promenadowaniu ujawniało się społeczne zainteresowanie wzajemnym oddziaływaniem płci uwzględniającym relacje klasowe. Spotkania kobiet i mężczyzn – przedstawicieli burżuazji – w miejscach publicznych aranżowano bowiem w sposób specyficzny, wedle ścisłych zasad (Scobey 1992: 204). Obowiązująca podczas

spacerów promenadowych etykieta wymagała zachowania skromnego i powściągliwego, znajomości całej palety powitań i ukłonów w stosunku do kobiet i mężczyzn. Nie dopuszczała okazywania emocji (niegrzeczny był nawet śmiech, niewłaściwymi potrząsanie ręką przy przywitaniu czy wpatrywanie się w kogoś), wykluczała zatrzymywanie się w celach dyskusji czy debat (konwersować można było wyłącznie idąc, zmieniając kierunek w taki sposób, by dołączyć do osoby, z którą chce się rozmawiać; konkretna, przedmiotowa rozmowa była czymś absolutnie niewłaściwym). W rezultacie promenadowanie okazało się dziwnie zdepersonalizowaną formą uspołecznienia – zauważa Scobey (1992: 206, 217).

Promenada służyła amerykańskim elitom za miejsce symbolicznej, przebiegającej w napięciu, negocjacji hierarchii klasowej wobec wspólnoty społecznej w obrębie kapitalistycznej demokracji. Zdaniem Scobeya promenadowanie pomaga odnaleźć ślady ewolucji tego, co Jürgen Habermas nazwał „burżuazyjną sferą publiczną”, domeną wolnego życia towarzyskiego i dobrowolnego stowarzyszenia się, w której to sferze jest wytwarzana kultura publiczna (Scobey 1992: 205).

Promenadowanie było spektaklem podwójnym, rytuałem wzajemności w obrębie spektaklu hierarchiczności. Z jednej strony, w sposób symboliczny reprezentowało akt formacji klasowej, dostarczając przedstawicielom elity sposobu włączania się w zbiorowość zachowującą własne ideały kulturalnego autorytetu i przestrzegającą stosownych zasad moralnych (m.in. seksualnego i fizycznego opanowania). Z drugiej strony, reprezentowało symboliczny akt klasowej subordynacji. „Szlachetniej urodzonym” oferowało bowiem środki zademonstrowania wyższości nad całym porządkiem społecznym: nie wykluczało innych poza swój krąg, lecz odsuwało ich na margines, tworząc z nich publiczność. Członkowie publiczności jedynie obserwowali spacerujących, sami zaś jednak w centrum uwagi znaleźć się nie mogli (Scobey 1992: 221).

Opis zachowań i rytuałów obowiązujących podczas promenadowania przywołuje na myśl perspektywę dramaturgiczną Ervinga Goffmana (1981). Badacz ten przyglądał się epizodom i sytuacjom jednostek przebywających w obecności innych ludzi. Traktując jednostkę jako aktora odgrywającego swoją rolę na scenie życia posłużył się terminologią teatralną, uwzględniając takie pojęcia jak występ, kulisy czy widownia. Aplikując teorię Goffmana dla rozważań nad promenadowaniem, łatwo można dostrzec, iż paradne przechadzanie się stanowiło rodzaj występu – czyli bezpośredniej interakcji, podczas której jednostka objawiała swą tożsamość w taki sposób, by móc kontrolować wrażenia wywieranie na innych. Sceną jest tutaj spacerowa przestrzeń parku. Widownię tworzą zaś ci spośród społeczeństwa, którzy nie przynależą do elity miasta, mogą więc jedynie obserwować promenadujących, bez prawa do własnego paradnego spacerowania. Rytuał promenadowania potwierdza spostrzeżenia Goffmana, że za przypadkowymi epizodami (czyli występami) kryją się uporządkowane struktury społeczne.

Zachowania paradującej elity to role odgrywane przez jej jednostki, a zatem wzory działań ustalone przed przedstawieniem, ujawniające się podczas występu (spaceru). Aktorzy promenadowania posługują się też konkretnymi środkami wyrazu dla osiągnięcia swych celów. I tak, eleganckie stroje kobiet i mężczyzn można uznać za rodzaj scenicznych rekwizytów, teatralnej dekoracji. Zaś mimika twarzy, gesty, wymiana ukłonów, kroczenie dostojne bez zbędnego zatrzymywania się to rodzaj scenicznej fasady charakteryzującej powierzchowność i sposób bycia elity, służącej uwiarygodnieniu odgrywanej roli i sugestywnemu oddziaływaniu na obserwatorów, a tym samym utwierdzeniu własnej pozycji społecznej.

Idea koncertów promenadowych

Idea koncertów promenadowych w Londynie i w Paryżu sięga jeszcze wieku XVIII, bowiem to wtedy narodził się pomysł słuchania muzyki – czy to na stojąco, czy to podczas spaceru – zamiast zasiadania w uroczystych rzędach. Pomysł taki był związany ze słynnymi londyńskimi ogrodami (tzw. *Pleasure garden*), takimi jak Vauxhall, Marylebone i Ranelagh. Sam termin koncerty promenadowe prawdopodobnie pochodzi z Francji, gdzie muzyk Philippe Musard organizował w Paryżu w latach trzydziestych XIX w. koncerty oparte na modelu *Pleasure garden* z Ranelagh (Scholes 1970: 192).

Do 1846 r. popularny francuski dyrygent Louis Jullien co noc dyrygował trzyosobową orkiestrą w Ogrodach Surrey, w programie były zaś polki, fragmenty oper, walce i wybrane części symfonii Haydna i Beethovena. W latach pięćdziesiątych XIX w. Jullien dyrygował podobnymi stylistycznie i repertuarowo koncertami w Covent Garden. Wraz z upływem czasu koncerty promenadowe przestawały być miejscami społecznej demonstracji wyższości klasowej, bardziej zaś stwarzały okazję prezentacji muzyki klasycznej dla klasy średniej, uwzględniającą jej możliwości finansowe (Poston 2005: 398–399).

William Weber zauważa, że koncerty promenadowe zaistniały w kulturze muzycznej XIX w., czyli w stuleciu, w którym następowało coraz większe zróżnicowanie w obrębie koncertów muzyki klasycznej. Zróżnicowanie to obejmowało takie wymiary jak: powaga repertuaru, skład społeczny publiczności, przestrzeganie formalnych zasad etykiety. Swoistym ekstremum od 1820 r. były koncerty kameralne w wykonaniu kwartetów (Weber nazywa je „koncertami kwartetowymi”) – ze względu na ścisłe zasady w zakresie prezentowanych gatunków muzycznych i w sposobie słuchania, a także z powodu skojarzenia ich z publiką złożoną z arystokracji i wykształconej burżuazji (Weber 2008: 208). Na przeciwległym biegunie sytuowały się – wyróżniane od około 1850 r. koncerty kawiarniane (*café-concerts*) i musicale, które gromadziły bardzo szeroką publiczność, a wyróżniały

się najbardziej nieformalnymi obyczajami towarzyskimi tam panującymi i repertuarem odległym od typowej muzyki klasycznej (Weber 2008: 209). Koncerty promenadowe zajmowały miejsce pośrodku, nawiązując zarówno do klasycznej muzyki orkiestralnej, jak i do musicali czy koncertów kawiarnianych. Zasady obowiązujące podczas tych koncertów były tylko im właściwe. W ich repertuarze zaś na dobre zadomowiły się takie gatunki muzyczne jak potpourri czy fantazja – wcześniej typowe dla koncertów wirtuozowskich (Weber 2008: 209).

Koncerty promenadowe były prowadzone przez dyrygentów-impresariów, którzy dążyli do przyciągnięcia nań możliwie najszerzej publiczności. Podczas tych imprez występowali zwykle wysokiej klasy wykonawcy. Programy były układane w sposób przemyślany. Centralną ich pozycją była muzyka operowa: uwertury, wybory najpopularniejszych melodii czy medleye. Co ciekawe, medley popularnych fragmentów operowych często wykonywano jeszcze nawet przed premierą samej opery. Soliści-instrumentaliści grali fantazje operowe. W latach 1830–1860 intensywnie obecna była również muzyka taneczna – najczęściej brzmiały kadryle, polki i walce (Weber 2008: 210). Publiczność poznawała nazwiska wykonawców dzięki drukowanym programom; podczas pierwszych koncertów promenadowych w Londynie na przykład drukowano nazwiska wszystkich muzyków orkiestry. Około 1850 r. koncerty promenadowe nabrały cech kosmopolitycznych. Ich najwybitniejsi dyrygenci stali się postaciami znanymi szeroko w Europie (Weber 2008: 210).

Koncerty promenadowe różniły się od koncertów orkiestralnych zarówno pod względem wizualnym, jak i muzycznym. Ich organizatorzy starali się bowiem angażować zarówno słuch, jak i wzrok publiczności. W odróżnieniu od neoklasykistycznej powagi dominującej w nowych salach koncertowych, przestrzenie zaprojektowane dla wykonawstwa muzyki promenadowej były atrakcyjnie ozdobione przykuwającymi wzrok dekoracjami i jasnym oświetleniem. Temat jakiegoś utworu lub koncertu był wykorzystywany jako punkt wyjścia dla wizualizacji muzyki. Takimi atrakcyjnymi motywami mogły być jakieś ciekawe miejsca (np. Wenecja, Alpy), nowe technologie (np. przejazd pociągiem) lub ważne wydarzenia (np. koronacja cesarza austriackiego). Koncerty odbywały się zwykle w takich przestrzeniach lub pasażach, w których ludzie mogli swobodnie rozmawiać. To oczywiście odróżniało koncerty promenadowe od koncertów orkiestralnych organizowanych w salach z miejscami wyłącznie do siedzenia. Prawdopodobnie jednak wcale nie przechadzano się podczas wykonywania muzyki, bowiem spora liczba siedzeń pomieszczona była naprzeciwko orkiestry i w dodatku tak usytuowana, że przejście było bardzo utrudnione (Weber 2008: 209).

Różnica między koncertami promenadowymi a typowymi koncertami klasycznymi dotyczyła też samego repertuaru. Koncerty promenadowe niejako wchłonęły te gatunki muzyczne, które zniknęły z tradycyjnych koncertów klasycznych (jak fantazje operowe czy wybory fragmentów operowych), stymulowały też powstanie

nowych gatunków (np. zorkiestrowanej muzyki tanecznej). Weber zauważa ponadto, że na formy symfoniczne ukształtowane w latach sześćdziesiątych XIX w. – takie jak: suity, serenady, rapsodie – wywarła wpływ muzyka promenadowa. W latach czterdziestych XIX w., podczas koncertów promenadowych można było usłyszeć co najwyżej jedną lub dwie części symfonii. Dziesięć lat później już cała pierwsza połowa takiego koncertu była wypełniona wybranymi fragmentami muzyki klasycznej, fragmentami przystępnymi dla szerszej publiczności (Weber 2008: 211).

Niektórzy oczywiście uważali, że muzyka klasyczna powinna być wykonywana wyłącznie podczas poważnych koncertów, zaś prezentacje uwertur Beethovena, Mendelsohna czy Cherubiniego podczas promenad traktowano jako rodzaj profanacji tych „szlachetnych” utworów. Według poglądów ówczesnych idealistów nowa publiczność masowa gardziła przecież klasyką. Wiedeński komentator w 1845 r. deklarował, że – jego zdaniem – „dla mas jest Strauss, a Beethoven – dla elit”, przy czym za elitę uznawał „elitę intelektualną, a nie klasę społeczną, do mas zaś zaliczał klasę bogatych Filistynów, którzy słuchali muzyki Straussa na Praterze” (Weber 2008: 212).

Po 1850 r. różnica między koncertami promenadowymi a klasycznymi stała się mniej radykalna. Koncerty promenadowe zwykle oferowały wówczas już więcej muzyki klasycznej – choć brzmiała ona tylko w pierwszej części. Nadal przecież utwory taneczne i operowe medleye stanowiły główne ramy koncertów promenadowych.

Ważną nowością po 1850 r. było powiązanie koncertów promenadowych z identyfikacją narodową. Chociaż wszędzie nadal były popularne medleye z oper francuskich i włoskich, to programy wypełniały w większości kompozycje wybrane z repertuaru rodzimego. Tak działo się w Wielkiej Brytanii, w Niemczech, Austrii i we Francji. Kompozytorzy używali narodowych haseł i sloganów, by znaleźć się w repertuarze promenadowym (starając się w ten sposób zdystansować konkurentów), jednak – jak zauważa Weber – tematy narodowe, które rozbrzmiewały w muzycznych kontekstach nie były powiązane z polityką (z jej ruchami narodowościowymi czy nacjonalistycznymi). Dzięki temu koncerty promenadowe nie stały się nigdy kuźnią nacjonalizmu (Weber 2008: 213).

Londyńskie Promsy

Londyńskie Promsy, stanowiące festiwal muzyki klasycznej składający się obecnie z blisko dwumiesięcznego cyklu „koncertów promenadowych”, zorganizowane zostały po raz pierwszy w 1895 r. Ta impreza narodziła się ze współpracy dyrektora Roberta Newmana i młodego, ambitnego dyrygenta orkiestralnego Henry’ego J. Wooda, wkrótce po otwarciu nowej sali koncertowej w londyńskim Queen’s Hall w 1893 r.

Newman zaangażował Wooda dla poprowadzenia serii koncertów, przede wszystkim w celach komercyjnych; sam był odpowiedzialny za budżet nowo otwartego The Queen's Hall i musiał zatroszczyć się o wpływy do jego kasy. Było to istotne zwłaszcza w miesiącach letnich, gdyż – w innym wypadku – sala stałaby pusta. Bilety miały być tanie dla tych, którzy koncertów słuchaliby na stojąco w hallu, a nie siedząc w łóżach.

Cel Wooda był nieco odmienny: postrzegał on „koncerty promenadowe” jako okazję dla podniesienia standardów wykonawczych dzięki powołaniu stałej orkiestry festiwalowej The Queen's Hall Orchestra, która odbywałaby próby regularnie i w sposób zdyscyplinowany, odmiennie niż to było w zwyczaju londyńskich orkiestr tamtego okresu (na próby muzycy orkiestralni wysyłali swoich zastępców, sami pojawiali się dopiero na koncertach). Wood wierzył też w edukacyjną moc koncertów: w stopniowe kształtowanie gustów publiczności, rozszerzanie jej zainteresowań muzyką klasyczną oraz rozwijanie wiedzy. Wood podjął się prowadzenia każdego z koncertów osobiście, sam też decydował o ich repertuarze, z czasem czyniąc go coraz bardziej wyszukany, nowatorskim i wymagającym (Cannadine 2006: 319).

Od swej inauguracji londyńskie Promsy stanowiły rodzaj pomostu między gustami „poważnym” a „popularnym”, ich zadaniem była promocja wyższych wartości muzycznych. Nawet jeśli nie służyły wyłącznie promocji muzyki brytyjskiej, to ukształtowały wyróżniający się i długotrwały rytuał brytyjskiej kultury wiktoriańskiej (Poston 2005: 398).

Wood, który pozycję szefa Promsów zajmował przez 50 lat, aż do 1944 r., przyczynił się znacząco do demokratyzacji konsumpcji muzycznej. Zwrócił się do publiczności bardziej obeznanej z repertuarem musicalu niż sali koncertowej.

Nowa seria koncertów szybko została zauważona przez krytyków. Na łamach prasy doceniano poziom koncertów Promsów, ale zwrócono też uwagę, że ich słuchaczami nie są głównie osoby legitymujące się wysoką pozycją społeczną. Recenzenci chwalili koncerty za „ich taniość, swobodę i łatwość i za ich wysoki poziom” (Poston 2005: 399). Pisano:

Koncerty promenadowe mają na celu stać się koncertami przyszłości. Niech jakiś przedsiębiorczy agent wynajmie Queen's Hall..., zatrudni Richtera i Mottla oraz dobrą orkiestrę, opróżni parter z większości krzesel, ustawi paprocie i fontanny (Pana Newmana prosimy, by fontanny obficie spływały wodą), obciąży opłatą jednego szylinga za wejście do tej części budynku, połową korony za amfiteatr i 18 pensów za miejsce na galerii, starannie wykona dobre programy, a przepowiadamy, że rezultatem staną się najbardziej udane koncerty, jakie kiedykolwiek dano w Londynie, sukces finansowy zaś będzie taki sam jak artystyczny (Poston 2005: 399).

Podczas kilkunastu lat pracy Wooda londyńska prasa odnotowywała z satysfakcją stały wzrost poziomu wykonań i doceniała dyrygencki warsztat prowadzącego. Zauważono także stopniową poprawę w zachowaniu i gustach publiczności. Chwalono też działalność Newmana, który nie tyle obniżał wydatki związane z koncertami, ile zwiększał dochody z wpływów, dzięki prezentacji dobrej muzyki, która przyciągała coraz szerszą publikę.

Koncerty promenadowe cieszyły się też powodzeniem w okresie dla siebie po-sezonowym (późne lato i początek jesieni). Przyciągały zatem tych słuchaczy, którzy nie mogli sobie pozwolić na wyjazd z miasta. Promsy stały się nie tylko przykładem muzycznej demokracji, ale także demokryzacją samego „promenadowania”.

Angielski poeta John Masefield dekadę po śmierci Wooda, pisał: „Tak samo jak wiele tysięcy tych osób, które 60 lat wcześniej spędzały młodość w Londynie, Sir Henry’emu zawdzięczam o wiele więcej, niż mógłbym wyrazić. (...) Queen’s Hall każdego tygodnia stawał się Rajem” (Poston 2005: 400).

Eseista i podróżnik Thomas Burke, wspominając swój pierwszy promenadowy koncert w 1901 r. (gdą wstęp kosztował szylinga, a palenie papierosów było jeszcze dozwolone), pisał: „Wood wychował dwa pokolenia słuchaczy muzyki, wywołując zachwyt i zręcznie wprowadzając nas w taki poziom muzycznego osłuchania, który dziś byłby dla mnie nieosiągalny” (Poston 2005: 400).

Filozof Cyril Edwin Mitchinson Joad postrzegał serie koncertów promenadowych jako alternatywę dla życia kawiarnianego, którego brakowało w Londynie, a także jako alternatywę dla życia klubowego, na które młodzi ludzie nie mogli sobie pozwolić. Zdaniem Joda, Wood był pierwszym, który sprawił, że chodzenie na koncerty stało się modne dla klasy muzycznie wydziedziczonej, klasy urzędników i studentów (Poston 2005: 400).

Wood sprawił, że uczestnictwo w koncertach stało się mniej snobistyczne i mniej elitarne. Wymagało natomiast sprawności fizycznej, ponieważ, by wysłuchać muzyki trzeba było stać co najmniej dwie godziny, po całym dniu spędzonym w pracy. Nawet jeśli ktoś mógł sobie pozwolić na miejsce na balkonie za dwa lub trzy szylingi, to siedzenia tam były „najtwardsze i najmniej komfortowe w Londynie” (Poston 2005: 400).

Koncerty promenadowe wprowadziły też kolejną nowość obyczajową. Nie trzeba było na nie przychodzić w stroju wyjściowym. Można było przyjść w szortach, w koszulce z odsłoniętymi ramionami, w sandałach i z gołymi nogami, przyjść z plecakiem, a nawet jeść, pić i palić papierosy. „Promsy były czymś wspólnym dzięki brakom restrykcji i tabu” – pisano (Poston 2005: 400).

Podczas Promsów Wood prezentował muzykę kontynentalną (europejską), którą, jego zdaniem, Anglicy powinni byli usłyszeć. Zdaniem Postona, Promsy stały się źródłem narodowej dumy z powodu demokratycznej formy konsumpcji

muzycznej bardziej niż z powodu muzyki, którą Wood promował (Poston 2005: 401).

Programy londyńskich koncertów promenadowych z lat 1895–1904 obowiązkowo wypełniały utwory orkiestrowe, czasami brzmiały zaś tylko ich fragmenty z domieszką pieśni przeznaczonych na głos solowy lub transkrybowanych na instrumenty. Pierwsza część koncertów mogła być dedykowana poszczególnym kompozytorom – były np. Noce Wagnerowskie czy Noce Beethovenowskie – a druga część miała lżejszy charakter (zwykle były to utwory twórców dziś zupełnie nieznanymi, zapomnianymi). Koncerty były poprzedzone „Wielką Fantazją” – czyli medleyem tematów zaczerpniętych z konkretnego utworu, medleyem stwarzającym okazję prezentacji różnym liderom sekcji orkiestralnych. Program zwykle kończył jakiś porywający marsz (Poston 2005: 404).

Sam Wood pisał na temat lekkiej, różnorodnej natury swoich koncertów: „Ilu moich młodych słuchaczy Promenad może stać i słuchać tych utworów, które teraz powtarzam – to pozostawiam ich ocenie. Osobiście wątpię, czy sam bym mógł ten repertuar tolerować, ale zarówno oni, jak i ja musimy pamiętać o warunkach, które tutaj rządzą. Promsy to nowe przedsięwzięcie i jako takie muszą być popularne” (Wood 1971: 71–72).

Podczas pierwszych Promsów – do 1904 r. – premiery utworów rosyjskich znajdowały się na drugim miejscu pośród muzyki wszystkich narodowości. Niektórzy krytycy pisali nawet z sarkazmem, że pod rządami Wooda Queen’s Hall mógłby się nazywać „Salą Koncertową Cara” (Elkin 1944: 29). Ponadto Wood, tak samo jak rodzina królewska, był wielkim admiratorem muzyki Wagnera. I jego kompozycje chciał uprzystępnąć szerokiej publiczności. Sympatię dla Wagnera Wood przeniósł także na całą muzykę niemiecką, szczególnie promując twórczość Mendelssohna (Poston 2005: 408). Muzyka angielska znajdowała się w tyle za „bardziej nowoczesną” muzyką kontynentalną i reprezentowana była zwykle poprzez pieśni wykonywane w drugiej, lżejszej części koncertu. Prawdopodobnie pokutowało w tym szeroko rozpowszechnione przekonanie, że geniusz muzyki angielskiej tkwi w jej lirycie. W pierwszej części programów koncertowych Promsów dominowali zatem: Wagner, Beethoven, Dworzak, Schubert, Liszt i Czajkowski, wraz z Gustavem Mahlerem, Antonem Brucknerem i Ryszardem Straussem pojawiającymi się częściej pod koniec pierwszej dekady opisywanej imprezy (Poston 2005: 411).

Publiczność, która chciała poszerzyć swe doświadczenie w zakresie słuchania muzyki mogła sięgnąć po ulotki koncertowe opisujące program danego wieczoru. Do 1904 r. pisał je Edgar F. Jacques, Francuz urodzony w Londynie, który początkowo był organistą i dyrygentem, potem zaś dziennikarzem. Programy pisane były przez niego w ostatniej chwili, często niedbale, szczególnie w odniesieniu do utworów wykonywanych na Promsach po raz pierwszy. W rezultacie dyrygent

zwykle nie miał szans przeczytać tych programów, a bywało, że w druku pojawiały się puste miejsca tam, gdzie powinien był być tekst.

Od 1902 r. Wood zatrudnił organistę Percy Pitta oraz krytyka muzycznego Alfreda Kalischa, którzy stopniowo zajęli miejsce Jacquesa, by ostatecznie w 1908 r. ustąpić miejsca Rosie Newmarch. Pierwsze ulotki programowe drukowano w postaci pojedynczej składanej kartki papieru, na której stronach wewnętrznych opisywano szczegóły repertuarowe koncertu, zaś na stronie tytułowej umieszczano datę i tytuł programu oraz reklamy, na stronie ostatniej drukowano również reklamy (muzyczne i komercyjne), a także informacje o następnych programach Promsów i innych koncertów symfonicznych w Queen's Hall (Poston 2005: 405).

Ulotki programowe miały charakter wyłącznie użytkowy i edukacyjny. Różniły się wyraźnie od broszur Towarzystwa Filharmonicznego wydawanych przy okazji koncertów filharmonicznych czy oratoryjnych – zarówno w wyglądzie, jak i w jakości papieru czy w sposobie użycia muzycznych cytatów. Ulotki były dostępne dla tych, którzy koncertami muzyki poważnej byli onieśmieleni. Broszury z szacunkiem umieszczano w biblioteczce melomana. Różnice w drukowanych programach w sposób jednoznaczny podkreślały różnice w obyciu i sytuacji ekonomicznej każdej z tych publiczności.

Programowe ulotki Promsów informowały także o porze rozpoczęcia koncertu i porze jego zakończenia, zwracając ponadto uwagę, iż „zakończenie w odpowiednim czasie z uwzględnieniem bisów czasami wymusza pominięcie niektórych kompozycji w programie” (Poston 2005: 406).

Co ciekawe, kompozycje orkiestralne i ich autorzy byli w notkach programowych wymienieni precyzyjnie, ale wokalne czy instrumentalne utwory solowe – już nie. Określano je ogólnie mianem „pieśni” (choć w programach umieszczano nazwiska ich wykonawców). Takie czynniki, jak długość programu, niedyspozycja solisty, nieskomponowanie na czas nowego utworu przez współczesnego kompozytora przyczyniały się do skrócenia programu koncertu, już po tym, jak ulotka została wydrukowana (Poston 2005: 406).

Maniery publiczności zmieniały się w czasie pierwszej dekady Promsów. Rosa Newmarch zauważyła, że do 1904 r. stało się koniecznym zarezerwowanie miejsc dla niepalących: „palacze zaczynają się liczyć ze swymi sąsiadami. Błysk rozpalanego papierosa teraz jest rzadziej słyszany podczas *pianissimo* czy pełnej napięcia pauzy, niż to miało miejsce podczas wcześniejszych sezonów” (Newmarch 1904: 19).

Podczas pierwszych Promsów palenie papierosów w sali koncertowej przy wykonaniu muzyki było dozwolone. Domagano się nawet, by palacze mieli swoje osobne pomieszczenie (palarnię), w którym mogliby równocześnie z paleniem słuchać koncertu (Poston 2005: 422).

Później publiczność stała bez ruchu podczas długich symfonii wypełniających koncerty. Nie przemieszczała się już. I okazywała sporą tolerancję dla muzycznych

wyborów dyrygenta sięgających od epoki barokowej po Ryszarda Straussa. Doświadczenie muzyki klasycznej stało się demokratycznie dostępne dla wszystkich.

Pod koniec XIX w. różnice w charakterze takich koncertów jak Promsy, niedzielne koncerty popołudniowe i sobotnie koncerty symfoniczne w Queen's Hall były tak wyraziste, jak to tylko możliwe. Później – co sam Wood zauważył w pamiętnikach – programy promenadowe były właściwie nieodróżnialne od innych koncertów symfonicznych (Poston 2005: 421).

Wood walczył o nową publiczność dla koncertów promenadowych bez kompromisów w zakresie poziomu wykonań i bez dewaluacji kulturalnego tła, które przede wszystkim przywiodło słuchaczy do Queen's Hall. Dzięki zachowaniu wysokich standardów programowych i wykonawczych, seria koncertów promenadowych zapoczątkowana przez Wooda przetrwała ze wzrastającym powodzeniem do dnia dzisiejszego. Festiwal nadal łączy w sobie masowość uczestnictwa z najwyższym światowym poziomem prezentacji muzyki. Właśnie dlatego w 2007 r. czeski dyrygent Jiří Bělohlávek nazwał Promsy największym i najbardziej demokratycznym festiwalem muzyki klasycznej na świecie.

Uwagi końcowe

Idea promenadowania – czyli paradnego przechadzania się w przestrzeniach i parkach do tego przeznaczonych – narodziła się w epoce baroku. Celem takich spacerów była demonstracja przynależności do elitarnej grupy społecznej (wielkowiejskiej burżuazji), a samo promenadowanie przybierało formę rytuału towarzyskiego i obyczajowego. Przestrzeganie ścisłych zasad zachowania się (stosowna wymiana ukłonów, nieprowadzenie ożywionej dyskusji, niezatrzymywanie się, lecz najwyżej prowadzenie grzecznej rozmowy połączone z podążaniem w tym samym kierunku) było obowiązkowe.

Rytuał promenadowania połączony z prezentacją muzyki w słynnych londyńskich i paryskich parkach (tzw. *Pleasure gardens*) doprowadził do powstania koncertów promenadowych, podczas których muzyka rozbrzmiewała dla wszystkich, bez wymogu przynależności do elit. Koncerty promenadowe – w przeciwieństwie do samego promenadowania, ale i w przeciwieństwie do koncertów muzyki klasycznej – nie wymagały przestrzegania kulturalnej czy obyczajowej etykiety. Można było podczas nich rozmawiać, palić papierowy, przechadzać się. Ich repertuar oscylował pomiędzy muzyką lżejszą, operą a muzyką symfoniczną. Ich estetyczna przystępność wraz z niskimi cenami biletów wstępu na koncerty sprawiły, że – mimo oporów pewnej części idealistów – muzyka artystyczna „trafiła pod strzechy”.

Rytuał służący demonstracji wyższości i elitarności spacerującej grupy społecznej podczas promenadowania w konsekwencji przysłużył się demokratyzacji konsumpcji muzycznej w koncertach promenadowych. Udostępnił sztukę wysoką szerokim rzeszom słuchaczy.

Literatura

- Cannadine D., 2006, *The 'Last Night of the Proms' in historical perspective*, Historical Research, no. 212, <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1468-2281.2008.00466.x/pdf> (dostęp: 20.03.2018).
- Elkin R., 1944, *Queen's Hall, 1893–1941*, London: Rider.
- Goffman E., 1981, *Człowiek w teatrze życia codziennego*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Newmarch R., 1904, *Henry J. Wood*, London: John Lane.
- Poston L., 2005, *Henry Wood, the "Proms," and National Identity in Music, 1895–1904*, Victorian Studies, vol. 47, no. 3.
- Scholes P., 1970, *The Mirror of Music, 1844–1944: A Century of Musical Life in Britain as Reflected in the Pages of the Musical Times*, Freeport, NY: Books for Libraries.
- Scobey D., 1992, *Anatomy of the Promenade: The Politics of Bourgeois Sociability in Nineteenth-Century New York*, Social History, vol. 17, no. 2.
- The Concert of the Future*, 1895, Monthly Musical Record, vol. 1, Nov.
- The Proms, https://en.wikipedia.org/wiki/The_Proms (dostęp: 20.03.2018).
- Weber W., 2008, *The Great Transformation of musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Wood H., 1971, *My Life of Music*, Freeport, NY: Books for Libraries.