

JEFFREY KALLBERG

*Granice poznania*

# *Chopina*

Płeć, historia i gatunek muzyczny

Tłumaczenie  
Wojciech Bońkowski



NARODOWY INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA

Warszawa 2013

*Mojej matce, Elaine A. Patchett*

# SPIS TREŚCI

Przedmowa 7

I Ideologia, płęć i miniatura fortepianowa

Rozdział 1

Retoryka gatunku: *Nokturn g-moll* Chopina 17

Rozdział 2

Harmonia herbacianego stolika: płęć i ideologia w nokturnie fortepianowym 49

Rozdział 3

Baśniowe głęsy wrózek: płęć, historia i sens w muzyce Chopina 85

II Konstrukty społeczne a proces kompozycyjny

Rozdział 4

Ostatni styl Chopina 121

Rozdział 5

Małe „formy”. W obronie preludium 173

III Dzieło muzyczne jako proces społeczny

Rozdział 6

Chopin na rynku 205

Rozdział 7

„Problem” Chopina: równoległe warianty i wersje alternatywne 265

Indeks 283

## PRZEDMOWA

Chopin niepokoi. Jednocześnie egzaltowany i milczący, jest we współczesnej kulturze postacią zagadkową. Eteryzny kompozytor i drażliwy *enfant mâle* (taki przynajmniej jego obraz podsuwa biograficzna legenda), nie pozwala na utożsamienie muzyki z jej twórcą. Był Polakiem, który większość dzieł stworzył pośród Francuzów, jego muzyka zaś zdaje się egzotyczna, choć mieści się zarazem w głównym nurcie europejskiej tradycji. Będąc mistrzem miniatury w czasach, gdy wielu twórców wokół niego grawitowało ku coraz potężniejszym muzycznym konstrukcjom, Chopin sprawia, że trudno jest słuchać jego i jemu współczesnych w ten sam sposób. Jako mężczyzna upodobał sobie „kobiece” gatunki, takie jak nokturn, uprawiane w zaciszu domowego salonu, zakłócając tym samym nasze wyobrażenia o granicach płci. Choć jego twórczość zajmuje centralne miejsce w naszym repertuarze, Chopin wciąż pozostaje jednak postacią marginalizowaną.

Trudno uznać Chopina za kompozytora wymagającego szczególnych względów. A przecież (by sięgnąć po jeden tylko przykład) wśród pianistów koncertowych wywołuje on wyjątkowy niepokój. Zauważmy choćby, że wielu wybitnych wykonawców unikało jego muzyki (Rudolf Serkin, Glenn Gould i Alfred Brendel to tylko pierwsze z brzegu nazwiska). Czy którykolwiek inny kompozytor o podobnej renomie ignorowany jest przez pianistów tej rangi? Trudno sobie wyobrazić mistrza fortepianu niewykonującego, powiedzmy, Beethovena. Z drugiej strony wielcy chopiniści, jak Artur Schnabel, Dinu Lipatti czy Maurizio Pollini (stanowiący kulturową przeciwwagę dla tych, którzy umniejszają znaczenie Chopina), uważali za konieczne rozszerzenie swego pianistycznego repertuaru o dzieła innych twórców. Cóż takiego jest w Chopinie, że najwybitniejsi artyści mogą sobie pozwolić na ignorowanie go?

Pewnego wyjaśnienia dostarcza nam dwoje pianistów, którzy co prawda wykonują muzykę Chopina, lecz mieli lub nadal mają z nią rozmaite problemy. Udzielając wywiadów dla „New York Timesa”, Murray Perahia i Hélène Grimaud wyrazili zaniepokojenie tym, że – jak dostrzegli – publiczność zaczęła ich zbyt ściśle utożsamiać z Chopinem. Perahia wspominał o tym na kanwie refleksji o swej sztuce, do jakiej zmusiło go wycofanie się z estrady ze względu na kontuzję kciuka. Liryczny

styl gry, jaki uprawiał na początku swej kariery, wydawał się najbardziej odpowiedni do mniejszych utworów (wśród jego najwyżej cenionych nagrań z tego okresu są wyrafinowane interpretacje Chopina, Mozarta i Schumanna). Jednak Perahii przestała odpowiadać sytuacja, w której był do tego stopnia utożsamiany z miniaturą, i postanowił rozszerzyć swój repertuar oraz wzbogacić styl o rys bardziej wzniosły, wirtuozowski. Jak stwierdził:

„Instynktownie nie chce się być postrzeganym jako miniaturzysta. Uważałem to za określenie pejoratywne. Teraz już tak nie myślę. Lecz w tamtym czasie czułem się nieusatsfakcjonowany. Szukałem czegoś większego. Chciałem stylu bardziej heroicznego, epickiego. Popełniłem błąd, sądząc, że osiągnę to, grając głośniejsze. To była nauczka, którą musiałem przyswoić: nie byłem sobą”<sup>1</sup>.

W jaki sposób Perahia odnalazł ponownie „prawdziwego” siebie w świecie miniatur? Wśród różnych kwestii pianista wskazał na swe zainteresowanie teoriami Heinricha Schenкера, austriackiego teoretyka współczesnego Freudowi. Teorie Schenкера dotyczące struktury głębokiej w muzyce wpłynęły na sposób myślenia Perahii o Chopinie:

„Schenker to rama, która tkwi gdzieś w moim umyśle, choć w przypadku Chopina jest ona właściwie na pierwszym planie [mowa o przygotowywanym przez pianistę wykonaniu *Ballady f-moll*]. Czuję, że świadomość tych struktur daje mi więcej, a nie mniej wolności, gdyż dzięki niej mogę uwolnić się od pedantycznego wykonania takt po takcie i kierować się ku czemuś znacznie większemu”.

Innymi słowy, jak zauważył Michael Kimmelman w zakończeniu powyższego artykułu, p o r ó t Perahii do muzycznej miniatury dokonał się dzięki ponownemu przemyśleniu, przez pryzmat teorii Schenкера, natury tego repertuaru. Jeśli miniatura zyskuje szeroko zakrojoną strukturę, której Perahia szukał dotąd w „czymś znacznie większym”, wówczas „miniaturzysta” również może osiągnąć ten sam poziom powagi, co pianiści specjalizujący się w utworach bardziej „heroicznych”. Perahia uśmierzył swój niepokój co do Chopina (i innych miniaturzystów) dzięki przeszczerpieniu struktury głębokiej Schenкера.

Kilka tygodni później w „New York Timesie” Hélène Grimaud wprost wyraziła swoje obawy dotyczące Chopina w kategoriach płciowych. Artystka (której dorobek nagraniowy, skupiony na Rachmaninowie i Brahmsie, autor wywiadu John Rockwell określił jako „osobliwy nie tylko dla pianisty francuskiego, lecz także dla kobiety”) wspomniała, że odeszła od grania Chopina i Debussy’ego, bo „już jako nastolatka

1 Michael Kimmelman, *With Plenty of Time to Think, A Pianist Redirects His Career*, „New York Times”, 3 kwietnia 1994, dział *Arts and Leisure*, s. 25.

czuła się ich niewolnicą”. Swój opór wobec Chopina opisała jako część buntu przeciwko wykonaniom „typowym” dla pianistki – kobiety: „W konserwatorium ciągle mówiono mi, że Chopin jest dla mnie idealny. Być może nie byłam wtedy fizycznie gotowa, by grać Brahmsa, ale też od tej pory aż tak się nie zmieniałam”. Zamiast koncentrować się na Chopinie (i Debussym), Grimaud wołała „grać jak mężczyzna”: „Dziś ludzie ciągle mi mówią, że gram jak mężczyzna. Nigdy nie czułam się kobieca... Nie jestem homoseksualna, ale zawsze uważałam, że powinnam być mężczyzną”<sup>2</sup>.

Dlaczego Perahia „instynktownie” buntował się przeciw zaszufładowaniu go jako miniaturzysty? Dlaczego ratunek odnalazł w formalistycznej teorii muzyki? Czemu obawy Grimaud dotyczące jej rzekomo „kobiecej” gry skupiały się wokół Chopina? Aby zrozumieć głęboko niepokojący status polskiego twórcy w naszej kulturze, nie wystarczy jedynie przyrzeć się dzisiejszym doświadczeniom, lęki bowiem, które wymieniłem powyżej, związane są z muzyką Chopina od bardzo dawna. Jednak jeżeli samego Chopina oraz jego muzykę umieścimy w historycznym kontekście kultury ojczystej polskiej oraz przybranej – francuskiej, zdamy sobie sprawę z przemożnego wpływu, jaki te historyczne konstrukty mogą wywierać i w istocie wywierają do dziś. Niniejsza książka sugeruje kilka ścieżek, którymi mogą pójść badania historyczne nad recepcją Chopina.

Siedmiu esejom, które tu zebrałem [pochodzącym z lat 1980–1994], nie patronowała żadna jednolita metodologia. Wprost przeciwnie: to właśnie obmyślenie i spisywanie tych esejów doprowadziły mnie stopniowo do wykształcenia podstawowych przekonań, którym obecnie hołduję. Zbierając te eseje w jedną całość, nie usiłowałem zatem zatrzeć śladów ewolucji mojego sposobu myślenia w takich kwestiach, jak rola ścisłej analizy formalnej w historycznych badaniach chopinowskich. Niemniej mogę wskazać pewne stałe zasady leżące u podstaw tych zróżnicowanych studiów. W każdym z nich chciałem poprzez badanie historycznych kontekstów muzyki Chopina oraz związanych z nią społecznych konstrukcji znaczeniowych przewyciężyć poczucie zniekształcenia, które dotąd determinowało interpretację dzieł kompozytora. Starłem się także ukazać i częściowo przywrócić dzisiejszemu rozumieniu niektóre aspekty stylu Chopina, które przez jego współczesnych uważane były za marginalne i obce, a które dzisiejsi słuchacze poddali przekształceniu bądź wyparciu.

Siedem rozdziałów niniejszej książki, zorientowanych historycznie i ugruntowanych społecznie, w różny sposób eksploruje napięcia pomiędzy przeszłością i teraźniejszością, obecne w naszym rozumieniu Chopina i jego muzyki. Rozdziały te łatwo podzielić można na trzy grupy. Eseje z grupy pierwszej [*Ideologia, płęć a miniatura fortepianowa*] są wyrazem walki z błędnym założeniem, że utwory fortepianowe

---

2 John Rockwell, *Sacré Bleu! Don't Call Her French or Even Female*, „New York Times”, 29 maja 1994, dział *Arts and Leisure*, s. 22 i 36.

Chopina były tworzone i odbierane jako autonomiczne formy muzyczne, pozbawione pozamuzycznych znaczeń. Rozdział I poświęcony jest procesowi nadawania – poprzez nawiązania gatunkowe – znaczeń ideologicznych *Nokturnowi g-moll* op. 15 nr 3. W rozdziale II zastanawiam się nad tym, co – na poziomie kultury, historii i muzyki – oznaczał fakt, że dziewiętnastowieczni komentatorzy uporczywie opisywali gatunek nokturnu fortepianowego za pomocą obrazów związanych z kobiecością. W rozdziale III natomiast badam, jak znaczenia związane z seksualnością i płcią zostały wpisane w rozumienie Chopina poprzez językowe procesy przeniesienia i odchylenia stosowane wobec obrazów ze świata sztuki, literatury i medycyny. Druga część niniejszej książki [zatytułowana *Konstrukty społeczne a proces kompozycyjny*] omawia prezytyzm dominujący we współczesnych sądach krytycznych na temat procesu twórczego i stylu Chopina. W dwóch składających się na tę część esejach próbuję rzucić światło na pewne konstrukty społeczne, które powinniśmy brać pod uwagę w interpretacji sposobu, w jaki Chopin komponował, oraz celów, jakie mógł sobie wówczas wyznaczać. Rozdział IV skupia się na grupie utworów, które Chopin skomponował pod koniec swojej drogi twórczej, rozdział V zaś na *Preludiach* op. 28. Wreszcie eseje zawarte w ostatniej części [*Dzieło muzyczne jako proces społeczny*] poświęcone są nieodzownie społecznej naturze dzieła muzycznego w XIX wieku. Ich celem jest wykazanie, że czynniki, które determinowały jego status jako „dzieła”, nie ograniczały się do aktu twórczego kompozytora, lecz obejmowały także jego zetknięcie się z różnorodną publicznością za pośrednictwem instytucji wydawniczo-muzycznych. W rozdziale VI szczegółowo omawiam skomplikowane międzynarodowe negocjacje, którym musiał się poświęcić Chopin, by przedstawić swą muzykę światu, natomiast w rozdziale VII – ostatnim – opisuję, w jaki sposób muzyczne warianty, które znalazły się w edycjach nutowych wydanych dzięki tym negocjacjom, stają się fundamentalnym aspektem dzieła sztuki w rozumieniu Chopina i jego słuchaczy.

Na przestrzeni lat miałem szczęście korzystać z niezliczonych rad przyjaciół i kolegów po fachu. Pragnę w pierwszej kolejności podziękować Philipowi Gossettowi oraz Gary'emu Tomlinsowi, którzy nie tylko przeczytali i poprawili większość rozdziałów zawartych w niniejszej książce, ale także zainspirowali je własnymi nienaganymi badaniami. Charles Rosen, przeczytawszy pierwszy szkic książki, przyczynił się do jej znaczącego ulepszenia, sugerując liczne poprawki o charakterze krytycznym i muzycznym. Jestem również wdzięczny Edwardowi W. Saidowi za zainteresowanie moimi badaniami i zachętę, by opublikować ich wyniki w niniejszej prestiżowej serii. Moja praca byłaby nieskończenie trudniejsza i bardziej żmudna bez znakomitych badań oraz koleżeńskiej pomocy Jeana-Jacques'a Eigeldingera. Za komentarze do poszczególnych rozdziałów dziękuję: Bonnie J. Blackburn, Marcii Citron, Carol

J. Clover, Krzysztofowi Grabowskiemu, Douglasowi Johnsonowi, Josephowi Kernanowi, Robertowi L. Marshallowi, Wojciechowi Nowikowi, Johnowi Rinkowi, Jimowi Samsonowi, Ruth A. Solie, Susan T. Sommer, Leo Treitlerowi, Alanowi Tysonowi, Robertowi Winterowi oraz Deborah Wong. Natomiast za profesjonalną i troskliwą opiekę redakcyjną nad książką jestem nieskończenie wdzięczny Lindsay Waters, Alison Kent i Mary Ellen Geer z wydawnictwa Harvard University Press.

Składam także podziękowanie wszystkim instytucjom, które na różne sposoby wspierały moje badania. Czas, który mogłem poświęcić na pracę nad tymi studiami, zawdzięczam stypendiom John Simon Guggenheim Memorial Foundation i National Endowment for the Humanities. Uniwersytet Pensylwanii życzliwie udzielał mi urlopów naukowych i opłacał kwerendy w zagranicznych bibliotekach, a także wsparł finansowo publikację niniejszej książki grantem ze swojego Funduszu Badań. Szczególne podziękowanie za możliwość korzystania z ich zbiorów winien jestem Towarzystwu im. Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Département de la Musique w Bibliothèque Nationale w Paryżu, które w znaczący sposób wsparły – a w zasadzie w ogóle umożliwiły – moje badania.

W pisaniu niniejszych esejów towarzyszyło mi (wiedząc o tym lub nie) wielu przyjaciół. Za wsparcie dziękuję Glorii Apt, Lawrence'owi F. Bernsteinowi, Victorii Cooper, Josephowi Farrellovi, Jacobowi Lateinerowi, Jennifer Marik, Eugene'owi Narmourowi, Ripowi Rense'owi, Ralphowi Rosenowi, Mike'owi Ruggowi, Normanowi E. Smithowi, Margaret i Karolowi Soltanom, Gary'emu Tomlinsonowi (ponownie) i Eugene'owi K. Wolfowi. Najbardziej jestem wdzięczny za codzienną opiekę i miłość, które otrzymałem od Charlotty Thunander i które faktycznie umożliwiły powstanie tej książki. Na koniec zaś składam specjalne podziękowania Erikowi Hansowi Kallbergowi – jego narodziny sprawiły, że dalszą pracę nad niniejszą publikacją wypełniło poczucie cudu i łaski.

*Jeffrey Kallberg*