

SPIS TREŚCI

NAPRZECIW DZIEŁA MUZYCZNEGO TWARZĄ W TWARZ ... 7

I W KRĘGU WARTOŚCI I SENSÓW ... 15

1. Chopin w kręgu wartości ... 17
2. Chopina osobowość twórcza ... 33
3. Fenomen i paradoks muzyki Chopina ... 57
4. W perspektywie patriotycznej ... 75
5. Chopin zaangażowany ... 87
6. Fryderyka Chopina stosunek do spraw wiary ... 99

II DROGA TWÓRCZA ... 121

7. Fascynacje, inspiracje, motywacje. Styl Chopina i jego przemiany ... 123
8. Idiom stylistyczny Chopina. Między *datum* a *novum* ... 159
9. Droga Chopina ku własnej pełni. Przełomy i metamorfozy lat trzydziestych ... 177
10. Chopin późny. Chopin ostatni ... 195
11. Życia twórcy punkty węzłowe. Rekonesans ... 213

III W STRONĘ SYNDROMU ... 231

12. Muzyki Chopina właściwości konstytutywne. Od proveniencji do rezonansu ... 233
13. W świecie nokturnów. Świadczenie i zwierciadła nocy? ... 261
14. Sonaty Chopina. Przeświadczenia, sądy, znaki zapytania ... 285

IV UTWORY CHOPINA ODCZYTANE NA NOWO ... 297

15. *Etiuda a-moll* op. 25 nr 11. Żywioł rozpętany i ujarzmiony ... 299
16. *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2. Od koncepcji do recepcji ... 337
17. *Scherzo cis-moll* op. 39. Od proveniencji do rezonansu ... 355
18. *Fantazja f-moll* op. 49. Struktura dwoista i drugie dno ... 381

V W KRĘGU PIEŚNI ... 411

19. Filiacje pieśni Chopina z pieśnią ludową, powszechną i artystyczną ... 413

20. Pieśni i piosnki Chopina w kontekście europejskiej liryki wokalnej ... 427

21. Pieśni Chopina późne i ostatnie ... 441

VI PROWENIENCJE I KONTEKSTY ... 453

22. Inspiracje polską pieśnią powszechną ... 455

23. Obecność Beethovena w Chopina życiu i muzyce ... 471

24. Chopin i konstelacja romantyków ... 487

25. Chopin, Delacroix i inni. O koegzystencji sztuk i wspólnocie artystów ... 499

VII PERCEPCJA, RECEPCJA, REZONANS ... 511

26. Muzyka Chopina w perspektywie percepcji, recepcji i rezonansu ... 513

27. Chopin w oczach polskich naśladowców, następców i kontynuatorów ... 521

28. Obecność muzyki Chopina w twórczości rówieśników i następców ... 569

29. Mazuromania czyli Chopina rezonans prowincjonalny. *Casus* Henryka Szopowicza ... 647

VIII LEKTURY I DYSKUSJE ... 661

30. Zawirowania wokół *Mazurka a-moll* op. 17 nr 4. Wątek spotkań z muzyką żydowską ... 663

31. Po lekturze *Lukrecji Floriani*. Chopin i George Sand ... 681

IX W STRONĘ TEORII ... 699

32. Muzyka Chopina w perspektywie interpretacji integralnej ... 701

Posłowie ... 713

Źródła tekstów ... 715

Nota redaktora ... 721

Ikonaografia ... 723

Indeks utworów Fryderyka Chopina ... 729

Indeks osób i dzieł ... 735

Indeks czasopism ... 759

NAPRZECIW DZIEŁA MUZYCZNEGO TWARZĄ W TWARZ

*Dziś skończyłem Fantazję — i niebo piękne, smutno mi na sercu — ale to nic nie szkodzi.
Żeby inaczej było, może by moja egzystencja nikomu na nic się nie przydała.*
Fryderyk Chopin do Juliana Fontany, Nohant, 20 X 1841¹

*Albowiem żadne z arcydzieł muzycznych, zwłaszcza gdy znajdzie odpowiednie dla siebie
wykonanie, nie zamyka się w swych własnych granicach.
[...] Racją — i to jedyną racją — istnienia muzyki jest piękno. Muzyka, która nie jest mu
podporządkowana, traci wszelki sens.*
Władysław Stróżewski²

„Ale co to jest muzyka?” — zapytywał w jednym ze swych słynnych listów z Paryża, z Paryża czasów Chopina, Henryk Heine. I sam sobie odpowiadał: „Ona jest cudem”. A następnie wyjaśniał: „Ona stoi między myślami a zjawiskiem jako poetyczna pośredniczka między duchem a materią”³.

No właśnie: ona jest cudem. W tej spontanicznej eksklamacji słyszy się namysł i zachwył, entuzjazm i zadziwienie — nad dziełem poddanym krytyce w polu wartości.

¹ *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow (dalej: KCh), Warszawa 1955, t. II, s. 45.

² Władysław Stróżewski, *Czas piękna*, w: *Melos, logos, etos: materiały sympozjum poświęconego twórczości Floriana Dąbrowskiego, Stefana Kisielewskiego, Zygmunta Mycielskiego*, Warszawa 29–30 listopada 1985, red. Krystyna Tarnawska-Kaczorowska, Warszawa 1987, s. 69.

³ Heinrich Heine, *Die Hugenotten. Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald. 1838. 9. Brief*, w: *Heinrich Heine und die Musik*, red. Gerhard Müller, Lipsk 1987, s. 87: „Aber was ist die Musik? [...] sie ist ein Wunder. Sie steht zwischen Gedanken und Erscheinung; als dämmernde Vermittlerin steht sie zwischen Geist und Materie [...]”.

Czytając współczesne nam teksty analityczne, nietrudno dostrzec, iż, jakże często, wszystko to — entuzjazm i zadziwienie, namysł i zachwyt — ulotniło się z nich, odrzucone jako *part maudit*, jako scjentystycznie zorientowanej interpretacji „część wyklęta”. To, co pozostało, to profesjonalnie mniej lub więcej doskonała analityczno-interpretacyjna tautologia. To znaczy ten rodzaj wypowiedzi o dziele sztuki, na który znakomity uczony Ernst H. Gombrich zareagował niegdyś słowami: „No i co z tego?”. Co przynosi badanie, z którego ani nie wynika sens, ani do głosu nie dochodzi wartość?⁴

Upominając się o „wartości wyklęte”

Całkowite deprecjonowanie procedur analitycznych ukierunkowanych czysto formalnie, negowanie potrzeby tak zwanej warsztatowej analizy dzieła byłoby oczywistym nonsensem. Nie w tym rzecz. Niezbędnym wydaje się natomiast — co zresztą po części w ostatnich latach już się w świecie powoli dokonuje — podjęcie generalnej reinterpretacji postawy interpretatora wobec dzieła poddanego naukowemu rozpatrywaniu⁵. Dojrzało bowiem poczucie konieczności rewindykacji niektórych momentów składających się na ową „część wyklętą”, wyłączonej u progu minionego wieku z kanonu nauki „oficjalnej”. Wprawdzie parę z owych aspektów wyłączonych egzystuje doskonale, od lat, w obrębie kierunków i metod wobec akademickiej teorii muzyki i muzykologii odrębnych — fenomenologii i hermeneutyki, antropologii i semiotyki — ale dzieje się to właściwie na obrzeżu, niemal na marginesie metod analizy i interpretacji uważanych za „scientific correctness”.

Nie sposób oprzeć się przeświadczeniu, iż nadszedł czas, by również w sferze postępowania naukowego spojrzeć na dzieło muzyczne jako na niepowtarzalne zjawisko artystyczne i — zarazem — wspaniałe medium międzyludzkiego porozumienia. By upomnieć się o te wszystkie jakości i wartości, które ono — z intencji i woli twórcy — ze sobą niesie⁶.

⁴ Ernst H. Gombrich, *Patrząc w skupieniu — rzut oka na sztuki i nauki humanistyczne*, „Znak” 462, 1993 nr 11, s. 23.

⁵ Por. Joseph Kerman, *Jak doszliśmy do analizy i jak z niej wybrnąć*, przełożył D. Maciejewicz, „Res Facta Nova” 1 (10), 1994.

⁶ Sytuację dotychczasową określił Joseph Kerman (tamże, s. 85) zdaniem: „Analiza wydaje się zaabsorbowana swoimi własnymi technikami, [...] poddana pokusie swojej własnej [...] pedantyczności, aby zająć się dziełem sztuki w jemu właściwych [...] wymiarach”.

Dotknąć, co nieuchwytnie

Stojąc naprzeciw dzieła twarzą w twarz, ze szczerą intencją, by określić jego artystyczną niepowtarzalność, uchwycić istotę i sens jego przesłania i oddać mu sprawiedliwość — muszę „wstąpić” — by tak rzec — w serię stanów niezbędnych do tego, by moją interpretację można było nazwać uczciwą: od wsłuchania się bez reszty w jego brzmienie — do próby dotknięcia tego, co w nim niewysławialne i nieuchwytnie.

Repertuar reakcji, jakie ewokują w nas czy do jakich prowokują nas dzieła sztuki, jest, jak wiadomo, ponad wyobrażenie obszerny i wielostronny. Wprawdzie nie każde dzieło, co oczywiste, oczekuje od nas wrażliwości i odzewu we wszystkich zakresach: na innych falach nadaje swoje przesłanie jakaś klawiszowa toccata czy fuga Bacha, na innych jego *Pasja Mateuszowa*; na innych Pendereckiego *De natura sonoris*, a na innych — jego *Credo*. Repertuar ruchów i tor postępowania zostaje podyktowany interpretatorowi przez samo dzieło. By mieć prawo je interpretować, trzeba odebrać je na falach, na jakich zostało nadane, i usłyszeć je — w jego swojej, niepowtarzalnej pełni⁷.

Zachłysnąć się pełnią

Nie może być inaczej: najpierw dokonać się musi *wsłuchanie się* w utwór. Pełne, absolutne i bez jakichkolwiek apriorycznych założeń. Takie aż do zachłysnięcia się brzmieniem. Do zasmakowania w jego niuansach czy też — do niemal bolesnego doznania jego akustycznej czy strukturalnej zgrzytliwości. Tu nuty nie wystarczą; nie zastąpią odczucia eufonii pierwszych taktów *Popołudnia fauna* ani porażającego uderzenia pierwszego akordu *Króla Edypa*: to trzeba usłyszeć i tego doznać. A na doznanie brzmienia trzeba się otworzyć, wprawić w gotowość całą swoją zmysłową wrażliwość na dźwięk.

Istnieją utwory, które zdają się w dźwięku *per se* streszczać i wyczerpywać. Ale całe wieki dziejów muzyki dostarczały nam utworów, dla których samo brzmienie znaczy jedynie tyle, co stanięcie w drzwiach; otwarcie drogi wiodącej w świat nowy, niezwykły, za sprawą *f o r m y* wciągających w głąb, w dal, wzwyż. Ponad przyjemnością doznania dźwięku budujących radość nową — radość z wejścia w grę: w grę powtarzania i odmieniania, rozwijania i powracania, spotkania się

⁷ Szerzej na ten temat: Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego. Rekonesans*, Kraków 2000.

i zderzania. Tego także trzeba doznać, w to także trzeba dać się wciągnąć całym sobą i unieść; inaczej nie sposób odczuć, a więc i odkryć prawidłowości dzieła w jego niepowtarzalnym kształcie. Inaczej pozostaje się na zewnątrz niego. A przecież, na przykład, dopiero słuchając finału *Sonaty „Patetycznej”* pod palcami kogoś w rodzaju Wilhelma Kempffa — myślę o pasażu sprowadzającym każdorazowo powrót oczekiwanego refrenu — doznać możemy konkretnie i namacalnie, ile żelaznej logiki wniósł Beethoven w nienową przecież formę.

W zadziwieniu

Nie ma interpretacji bez uprzedniego, konkretnego — by tak rzec — „wejścia w grę”, w narracyjny czy dramaturgiczny przebieg formy; bez bezpośredniego doznania relacji zaistniałej między tym, co zastane, a tym, co nowe. Bez zadziwienia zatem nad niezwykłością, oryginalnością, osobliwością kompozytorskich rozwiązań. Tak: bez z a d z i w i e n i a — nad doskonałością warsztatu. Jeśli interpretator chce sprostać uczciwie swemu zadaniu, musi go być stać na podziw, nawet na zafascynowanie. Więcej: na z a c h w y t.

Pewne trendy minionego wieku usiłowały wmówić naukom humanistycznym, iż jedynie dystans tak zwanego obiektywizmu pozwala opisać i zinterpretować bezbłędnie badany przedmiot. Nie wątpię, że jest to warunkiem *sine qua non*, gdy chodzi o sferę techniczno-formalną. W sferze zjawisk *par excellence* artystycznych bez osobistego otwarcia na dzieło nie ma jednakże szans na dojście do sedna rzeczy. Zawierzam Gombrichowi, gdy — negując postulat nadrzędności dystansu — powiada, że subiektywna reakcja musi być i pozostanie duszą humanistycznej przygody⁸. Bo trudno nawet wyobrazić sobie trafność interpretacji — takiego zjawiskowego utworu, jak na przykład *Adagio Koncertu fortepianowego A-dur* Mozarta — bez uprzedniego zachwyty nad jego czystym pięknem, powołanym do istnienia pod palcami jakiegoś Horowitza, lub takiego, jak Chopinowski *Nokturn G-dur* — bez poprzedzającego analizę zafascynowania jego krystaliczną — a przecież wymykającą się nazwaniu — formą, szczególnie wówczas, gdy stwarza ją w dźwięku ktoś taki, jak Maria João Pires.

⁸ Zob. E.H. Gombrich, *Patrząc w skupieniu*, dz. cyt., s. 30.

W stronę wzruszenia i przeżycia

Przecież na zadziwieniu, zasluchaniu, fascynacji i zachwyceniu nie kończy się i nie wyczerpuje spotkanie interpretatora z dziełem. „Muzyka nie istnieje po to, aby interesować się [tym], jak jest «zrobiona» — zwierzał się Witold Lutosławski. — Istnieje po to, aby ją bezpośrednio odbierać i p r z e ż y w a ć”⁹. I znowu: czy można sobie wyobrazić wzięcie na warsztat analityczny cyklu *Pieśni na śmierć dzieci* Gustawa Mahlera bez uprzedniego doznania emocji i uczuć, jakie pieśni te wzbudzają u każdego choć trochę wrażliwego słuchacza? Raz wysłuchane — w interpretacji Kathleen Ferrier — pozostają przeżyciem na całe życie. Utwory działające podobnie można by długo wymieniać: Mozarta *Requiem* i Chopina *Sonata b-moll*, Schuberta *Winterreise* i Brahmsa *Schicksallied* (do słów Hölderlina), Strawińskiego aria Jokasty z *Króla Edypa* i Pendereckiego *Crucifixus z Credo*. Wymieniam dzieła, przypominające o istnieniu muzyki, która wzrusza i chwyta za gardło, porywa i porusza, przynosi przeżycie dogłębne, kataraktyczne i doznanie pełni, pozwala przeżyć moment ekstazy lub wyciszenia w cichej kontemplacji. „[...] przeżycie muzyki — cytuję konstatację Władysława Stróżewskiego — nosi charakter najbardziej e g z y s t e n c j a l n y spośród przeżyć, jakimi obdarza nas sztuka. [...] muzyka [bowiem] apeluje wprost do naszego przeżycia istnienia”¹⁰. A jak powiada Michał Bristiger — już w bezpośrednim odniesieniu do aktu interpretacji: tam, gdzie nie ma przeżycia muzycznego, tam badanie i ujmowanie przedmiotów estetycznych nie może istnieć¹¹.

Wysłyszeć przesłanie

Stanięcie wobec dzieła twarzą w twarz oznacza również niestrudzone zadawanie p y t a ń. Pytań stawianych na tym poziomie, na którym ma nam ono coś do powiedzenia¹². Ów dialog pozwala uświadomić sobie dzieła właściwości konstytutywne i zajrzeć w głąb jego nigdy do końca nieodgadnionego świata.

Dzieło wciąga i zaprasza do wysłyszenia „przesłań utajonych w nutach”¹³ — jak to w odniesieniu do Chopina określa John Rink; do rozszyfrowywania przesłań

⁹ Witold Lutosławski w rozmowie z Elżbietą Markowską, *Utwór powinien być owocem natchnienia*, „Ruch Muzyczny” 1990 nr 22, s. 5. Podkreślenie — M.T.

¹⁰ Władysław Stróżewski, *Czas piękna*, dz. cyt., s. 62. Podkreślenie — M.T.

¹¹ Por. Michał Bristiger, *Muzykologia wobec muzyki*, „Ruch Muzyczny” 1970 nr 5, s. 8.

¹² Zob. Maria Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” 1997 nr 1, s. 8.

¹³ John Rink, *Ballady Chopina i dialektyka metod analitycznych. Analiza z perspektywy historycznej*, „Rocznik Chopinowski” 21, 1995, s. 66.

poufnych — jak wobec muzyki Mahlera czy Berga czyni Constantin Floros¹⁴; do odczytywania znakowego charakteru muzycznej narracji — jak udaje się to dokonywać Eero Tarastiemu¹⁵ i innym semiotykom. Dialog hermeneutyczny prowadzi do prób rozumienia utworu w jego niepowtarzalności obdarzonej wartością i sensem.

Uchwycić nieuchwytnie

Dotarcie do uchwycenia sensu dzieła i do umiejscowienia go w polu wartości staje się celem ostatecznym usiłowań, o których mowa. Interpretator staje u progu tego, co ze swej natury jest niemal niewysławialne. Ale istniejące. Obecność tego, co nieuchwytnie, bywa oczywista i dla wielu twórców, i dla wielu interpretatorów, tych odważniejszych. Można zamknąć oczy i udawać, że się problemu nie dostrzega. Ale co zrobić wówczas z niezliczoną ilością wypowiedzi, które padają ze strony autorytetów niepodważalnych i które — jak się to mówi — dają do myślenia? Mam na myśli wypowiedzi mówiące o możliwości zaistnienia w dziele jakości i wartości transmuzycznych: tych pochodzących z wewnątrz, jako wyraz osobowości twórcy, i tych, które nazwać by można przebłyskami rzeczywistości transcendentnej.

Kisielewski znajduje u Beethovena tak organiczne zespolenie dzieła i osobowości, że nie sposób ich oddzielić¹⁶. Chomiński mazurki Chopina nazywa dziennikiem intymnym — „najbardziej osobistą wypowiedzią”¹⁷. Według Heideggera „obecność mistrza w dziele jest [dzieła tego] jedyną prawdą”¹⁸. W pamiętnej mowie poznańskiej swoje działania kompozytorskie nazywa Penderecki dążeniem do „odbudowania strzaskanej przez kataklizmy XX wieku metafizycznej przestrzeni człowieka”¹⁹. Późny Lutosławski wyraża przekonanie, iż w „[...] utworze muzycznym wszystko musi być owocem natchnienia. [...] od takich momentów olśnienia — jak powiada —

¹⁴ Constantin Floros, *Die geistige Welt Gustav Mahlers*, Wiesbaden 1987; tenże, *Musik als Botschaft*, Wiesbaden 1989; tenże, *Alban Berg. Musik als Autobiographie*, Wiesbaden 1992.

¹⁵ Por. np. przeprowadzoną przez Eero Tarastiego interpretację *Poloneza-Fantazji As-dur* op. 61 Chopina: *Zu einer Narratologie Chopins*, „Musik-Konzepte”, red. H.K. Metzger i R. Riehn, z. 45: *Fryderyk Chopin*, Monachium 1985, s. 58–79.

¹⁶ Stefan Kisielewski, *Beethoven*, w: tenże, *Gwiazdozbiór muzyczny*, Warszawa 1958, s. 48.

¹⁷ Józef Michał Chomiński, *Chopin*, Kraków 1978, s. 97.

¹⁸ Martin Heidegger, *Gelassenheit*, Stuttgart 1959. Tłumaczenie polskie według: tenże, *Wyzwolenie*, przełożył Janusz Mizera, Kraków 2001, s. 5.

¹⁹ Krzysztof Penderecki, *Kulturotwórcza moc chrześcijaństwa. Przemówienie wygłoszone po otrzymaniu doktoratu honorowego Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu w dniu 26 października 1987 roku*, „Tygodnik Powszechny” 1988 nr 1, s. 3.

zależy istnienie utworu muzycznego, a z całą pewnością jego wartość. Bez nich — dodaje — muzyka jest tylko intelektualną zabawą [...]”²⁰.

Że nie są to słowa puszczone na wiatr, świadczy nasze bezpośrednie doświadczenie, jeśli dopuścimy je do głosu. Sądzę, iż kontemplując w skupieniu muzykę ostatnich kwartetów Beethovena, *Kwintetu smyczkowego* Schuberta, tego skomponowanego na niedługo przed śmiercią, *Larga* z ostatniej, wiolonczelowej *Sonaty* Chopina czy *Adagietta* z *Piątej* Mahlera, nie wspominając już o niezliczonych momentach spotykanych u Bacha — trudno nie dojść do przekonania, że ponad brzmieniem tej muzyki buduje się — a może odsłania — rzeczywistość ponaddźwiękowa, przenosząc nas w światy nienazywalne. Zarazem też pojawia się refleksja, a właściwie zwątpienie w adekwatność wobec zjawiska — narzędzi analitycznej tautologii. Zwątpienie w ich wystarczalność wobec rzeczywistości, która sięgnęła innego wymiaru.

Oddać sprawiedliwość

W swym znaczącym eseju *Cóż to jest prawda?* — Hans Georg Gadamer zacytował sąd wyrażony wcześniej przez Karla Jaspersa, podpisując się pod nim nie bez gorczy: „[...] zniewalająca władza nauki [rozumianej ściśle scjentystycznie] kończy się tam, gdzie dociera się do właściwych zagadnień ludzkiego istnienia”. W tym samym eseju myśl podobną dopowiedział komentarzem jeszcze bardziej gorzkim: „Każdy z nas musi uznawać sprawdzalność wyników za ideał. Ale musimy także przyznać, że ten ideał bywa nader rzadko osiągnany, a ci spośród badaczy, którzy najusilniej starają się go osiągnąć, przeważnie nie mają nam do powiedzenia rzeczy naprawdę ważnych”²¹.

W zbliżaniu się do prawdy dzieła, do oddania mu sprawiedliwości, interpretator skazany jest więc na rozwiązywanie tej kwadratury koła, jaką stanowi dynamiczne zestrzajanie subiektywnego z obiektywnym. O tym, że jest to możliwe, uczy nas wielka sztuka artystycznej interpretacji wykonawczej. Trzymany w ryzach subiektywizm nie tylko nie niweczy obiektywizmu — lecz go potrafi wspaniale uskrzydlić.

Przemyślenia te nie miały na celu zakwestionowania sensu którejkolwiek z funkcjonujących do dziś procedur ściśle analitycznych. Chodzi jedynie o uświadomienie sobie ich niewystarczalności. A co za tym idzie: konieczności ich dopełnienia przez aspekty niegdyś odrzucone, które powinny wrócić na należne im miejsce.

²⁰ W. Lutosławski, *Utwór powinien być owocem natchnienia*, dz. cyt., s. 5.

²¹ Hans Georg Gadamer, *Cóż to jest prawda? (Was ist Wahrheit?)*, 1955), w: tenże, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*, Warszawa 1979, s. 43 i 39.

Interpretacja dzieła muzycznego bowiem bez uprzedniego zadziwienia nad jego odmiennością i niepowtarzalnością, bez zachwytu nad jego doskonałością czy pięknem, bez przeżycia go całym sobą, bez chęci odczytania nowiny, jaką nam niesie, bez próby uchwycenia dzieła tego sensu, bez ujrzenia go w przynależnym mu polu wartości, bez wreszcie zbliżenia się i dotknięcia tajemnicy, którą niekiedy dzieło nam odsłania — pozostaje martwa.

A myślę, że Heine miał rację: dzieło muzyczne jest — a w każdym razie bywa — cudem.

Kraków, w listopadzie 2001