

# *Chopin* w tłumaczeniu Michała Bristigera w „De Musica” na podstawie książki Luciena Bourguèsa i Alexandre’a Denéréaza<sup>1</sup>

DOI: 10.14746/rfn.2021.22.2

Nie wiemy, kiedy Michał Bristiger sięgnął po esej o Chopinie z 1921 roku, by go przetłumaczyć. Istotne jest, że jego publikacja w 2006 roku wzbogaciła polską chopinologię. Bristigera zaciekał problem psychologiczny sztuki muzycznej na przykładzie Chopina, twórcy naznaczonego seraficzną delikatnością i wrażliwością przekazu emocji, którą należy nazwać genialnym dozowaniem energii. Przebieg dzieła jest bowiem transformowaniem energii tkwiących w użytych środkach, energii, która jest znacznikiem emocji; a Michała Bristigera nigdy nie interesowały same dźwięki, interwałowe i harmoniczne relacje między nimi, „Takt für Takt Analyse”, pozytywistyczny opis muzyki, który jest wyizolowany zarówno z kultury, jak i z zależności od psychologii twórczości. Dla niego ważne było to, co się między dźwiękami tworzy, z jakich przesłanek psychologicznych i kulturowych wynika, jakich nabiera znaczeń nie tylko strukturalnych, ale i emocjonalnych, estetycznych. Pamiętam, że na wykładach z paleografii nie uczył nas praktyki przenoszenia zapisu na nowożytną notację, ale wykladał filozoficzne podstawy paleografii, metodologię myśli paleograficznej. Chodziło mu zawsze o *derrière pensée*, o głębszy plan tego, co zapisane w nutach.

Tekst Bourguèsa i Denéréaza jest świadectwem, że w 1921 roku pojawiły się rozważania o psychologii sztuki muzycznej, wyprzedzające czy równoległe do myśli Ernsta Kurtha, do jego *Musikpsychologie*, wydanej w 1931 roku<sup>2</sup>, m.in. w odniesieniu do Chopina. Nie znałam wcześniej tego eseju, a w polskiej muzykologii nikt o nim nie wspominał. Dopiero publikacja w „De Musica” przybliżyła go polskim czytelnikom. Tekst ten pozwala na przedyskutowanie syndromu osobowości Chopina, w którym mieszczą się różne, kontrowersyjnie traktowane objawy jego zachowań i postawy twórczej. Jak piszą autorzy, „był [on] wrażliwy jedynie na wartości czysto idealne, odczuwał bezpośrednio głęboki sens uczuciowy rzeczy i nadawał mu kształt muzyczny”<sup>3</sup>. To prawda. W XIX wieku osobowość Chopina była opisywana raczej metaforycznie, poetycko. Nie było wykształconej terminologii teorii muzyki. Nazywano go więc Arielem, Rafaellem fortepianu, w ujęciu Berlioz’a „aniołem”, w odróżnieniu od „diabła”, jak określał Liszta. Nie przekładało się to na analizę melodyki czy harmonii. Bourguès i Denéréaz wprawdzie nie szczędzą Chopinowi określeń rozpoetyzowanych, dają jednak sugestywną, uargumentowaną psychologicznie i muzycznie wykładnię jego melodyki we współdziałaniu z harmonią.

<sup>1</sup> L. Bourguès, A. Denéréaz, *La musique et la vie intérieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art Musical*, Paris–Lausanne 1921, fragment *Chopin*, tłum. M. Bristiger, „De Musica” 2006, t. 1–3, s. 72–85.

<sup>2</sup> E. Kurth, *Musikpsychologie*, Berlin 1931.

<sup>3</sup> L. Bourguès, A. Denéréaz, op. cit., s. 72.

Zacznijmy od ogólnych sformułowań. Piszą oni, że wrażliwość Chopina nie akceptowała przeciętności jednych ani czelności drugich. Istotnie, zapis w Wiedniu w Albumie (albumik zabrany z Warszawy, który służył mu jako sztambuch i dziennik) z 2 kwietnia 1831 świadczy, że mierność go wręcz brzydziła: „Tu ludzie nie moi, dobrzy ze zwyczaju, czynią wszystko zbyt porządnie – płasko – miernie, co mię dobi-ja. – Mierności czuć bym nawet nie chciał”<sup>4</sup>. A więc Chopin – arystokrata ducha, jak go często nazywano. To się przekładało także na twórczość. Teofil Kwiatkowski mówił: „Był czysty jak lza” w sensie prawości i bezinteresowności i może też bezkompromisowego krytycyzmu w stosunku do twórczości ówczesnych kompozytorów, także do własnych dzieł, nie znosił bowiem schematyzmu, banału. Zauroczony był tylko Bellinim, wielbił Bacha i Mozarta. Autorzy patrzą na Chopina jedynie jako na uosobienie doskonałości, nie biorą pod uwagę stanów depresyjnych u niego. Zofia Rosengardt twierdziła, że Chopin „[...] ma chwile dzikie, przykre, złe, gniewne, w których łamie krzesła, tupie nogami. Kaprysi jak popsute dziecko, łaje uczennice, zimno traktuje przyjaciół”<sup>5</sup>, w chwilach niedomagania lub kryzysów psychicznych, które potwierdzała też George Sand. Była ona świadkiem histerycznego niekiedy przewrażliwienia Chopina lub rodzaju traumy, jakiej uległ, kiedy czekał w czasie burzy na jej powrót z Palmy z Maurycym, i zatopiony w Preludium, nawet kiedy ich zobaczył, widział ich umarłymi. Kiedy po wyjeździe z Polski znalazł się w Paryżu, w czasie Bożego Narodzenia 25 XII 1831 roku pisał do Tytusa Woyciechowskiego:

Wesoły jestem zewnątrz, szczególnie między swoimi, ale w środku coś mnie morduje, jakieś przeczucie, niepokoje, sny albo bezsenność – tęsknota – obojętność – chęć życia, a w moment chęć śmierci – jakiś słodki pokój, jakieś odrętwienie, nieprzytomność umysłu, a czasem dokładna pamięć mnie dręczy. Kwaśno mi, gorzko, słono, jakaś szkaradna mieszanina uczuć mną włada<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 51.

<sup>5</sup> W liście do rodziny pisany między 24 grudnia 1842 a 6 stycznia 1843. Por. W. Hordyński, *Zofia Rosengardt Zaleska, uczennica Chopina i jej pamiętnik*, „Roczniki Biblioteczne” 1961, z. 1/4, s. 156–157.

<sup>6</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina, tom 2, część 1 1831–1838*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 130.

Swoją wrażliwość na przejawy miłości, przyjaźni i piękna, bogate pokłady uczuć ze skłonnością do melancholii skrywał pod maską autoironii, dystansu do rzeczywistości, i najczęściej wyrażał z zadziwiającym poczuciem humoru. W tym sensie był idealnym typem introwertyka, osobowości romantycznej, ale z drugiej strony nie przejmował z romantyzmu głoszonych haseł ani historyzmu, ani łączenia muzyki z literaturą, z programowością. Muzyka sama miała wyrażać cały dramat duszy. Joanna Sell zajęła się wpływem – z punktu widzenia psychologii i medycznego podłoża – stanu ducha Chopina na obczyźnie na jego dzieło w artykule *Gdy lzy zamieniają się w nuty*<sup>7</sup>. Chopin ciągle poświadczal istnienie w dwóch równoległych światach, rzeczywistym i w *espaces imaginaires* [przestrzenie wyobraźni], na obczyźnie i w Polsce w rodzinnym domu – „Jestem jedną nogą u Was – drugą nogą w pokoju obok, gdzie Pani domu pracuje – a wcale nie u siebie w ten moment, tylko jak zwykle w jakiejś dziwnej przestrzeni...” – pisał 18–20 lipca 1845 do rodziny<sup>8</sup>. Manuel Vázquez Caruncho i Francisco Brañas Fernández uważają, że Chopin cierpiał na halucynacje<sup>9</sup>. George Sand mówiła, że czuwała w nocy w przylegającym pokoju, by w razie potrzeby pobiec do niego. Był nawiedzany przez upiory z legend (słowiańskich), tak twierdziła. Wizja jego własnej śmierci przesładowała go. Sam Chopin wyjaśniał w liście z 9 września 1848 do Solange: „Kiedy w gronie przyjaciół angielskich [w Manchesterze 24 sierpnia] grałem moją *Sonatę b-moll*, zdarzyła mi się niezwykła przygoda. Wykonałem mniej więcej poprawnie allegro i scherzo i już miałem zacząć marsz żałobny, gdy nagle ujrzałem wyłaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła, które pewnego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse [na Majorce]. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiętać, po czym bez słowa zacząłem grać dalej”<sup>10</sup>. Adam Zamoyski

<sup>7</sup> Zob. J. Sell, *Gdy lzy zamieniają się w nuty – Wpływ doświadczeń migracyjnych na twórczość Fryderyka Chopina / When tears turn into Music – The Impact of Frederic Chopin's Migration in His Oeuvre*, [w:] *W przestrzeni stresu i lęku. Medyczne i społeczne aspekty traumy / Medical and social Aspects of Trauma*, red. J. Jaśko-Ochojska, Katowice 2016, s. 195–219, 220–242.

<sup>8</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. B.E. Sydow, t. 1–2, Warszawa 1955, t. 2, s. 137.

<sup>9</sup> M. Vázquez Caruncho, F. Brañas Fernández, *The Hallucinations of Frédéric Chopin*, „Medical Humanities” 2011, t. 37, nr 1, s. 5–8.

<sup>10</sup> *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, oprac. K. Kobyłańska, red. II wydania Z. Skowron, tłum. z języka

pisiał w monografii *Chopin*<sup>11</sup>, że gruźlica [różnie kon-  
testowana przez lekarzy jako choroba Chopina] mogła  
prowadzić do urojeń, dramatycznych zmian nastroju  
między depresją a euforią. Ale ostatni lekarz Chopi-  
na Jean Cruveilhier nie umiał zdecydowanie określić  
przyczyny jego śmierci (choć napisał w akcie zgonu –  
gruźlica), a współczesne próby diagnozy są również  
kontrowersyjne. Joanna Sell uznała, że wpływ na psy-  
chikę i na twórczość Chopina miało poczucie stanu  
wyobcowania, braku domu, bliskości rodziny. Ale  
czy to mogło doprowadzić do tak poważnych stanów  
chorobowych? Na pewno przyczyny były złożone –  
choroby, wyobcowanie, brak stabilności, i wreszcie  
melancholia. Melancholia jako rodzaj szaleństwa  
twórczego, rozważana w antyku przez Platona, Ary-  
stotelesa – źródło natchnienia, inspiracji, geniuszu,  
podjęta w czasach nowożytnych przez Marsilia Ficina  
[1433–1499, neoplatonika], a obecnie przede wszyst-  
kim przez Brenno Boccadora, w Polsce przez Alicję  
Kuczyńską<sup>12</sup>. Ficino rozróżniał natchnienie twórcze  
jako „szaleństwo boskie”, a szaleństwo ludzkie jako  
źródło choroby. Ale teoria melancholii przyczyniła  
się do uznania w renesansie dzieła sztuki za twór  
samodzielnej osobowości. Tak też pojmowano dzieło  
w XIX wieku, tak rozważali je liczni badacze, również  
Chomiński i Bristiger. Anglicy piszą „Genius is akin  
to madness” w sensie szaleństwa twórczego.

Bourguès i Denéréaz pod delikatnością i wytwor-  
nością Chopina wyczuwali „prawdziwie męskie serce,  
opętane wzniosłością i ustawicznie nękanie udreką  
heroizmu”, ale też, jak pisali, szczęśliwie Chopin nie-  
obciążony filozofią, był spontaniczny, jego wolność  
„toczy[ła] swą grę z tak ogromnym poczuciem miary;  
zaiste rzadki to i niezwykły dar niebios”<sup>13</sup>. Są to nie-  
zwykle trafne stwierdzenia wyrażone poetycko. Męskie  
serce, heroizm, męski dźwięk pokazał choćby w etiu-  
dach, w skrajnych częściach *Scherza h-moll*, w *Pre-  
ludium d-moll*, w I części *Sonaty b-moll* czy w kodzie

*Poloneza-fantazji*. A poczucie klasycznej miary było  
zawsze wyczuwalne w jego hybrydycznej i improwi-  
zowanej formie.

Dalej piszą, że ta siła „podtrzymuje, a jeszcze i pro-  
wodzi grację; zaś gracja sprawia, iż siła staje się lekka,  
podatna, falująca, przenikająca [...], jest w niej nie-  
ustanne przepływanie najbardziej wyszukanych mo-  
mentów i całkowicie nieprzewidywalnych gestów. Te  
wspaniałości ukazują się kolejno, przechodząc orga-  
nicznie jedna w drugą z taką doskonałością [...] jakby-  
śmy patrzyli na jakieś rajske obrazy. A ten przepych  
nie ma w sobie nic krzykliwego; żadnych zderzeń,  
które by miały wywoływać podrygi; żadnych ostrych  
kontrastów, które olśniewają, żeby później znużyć.  
Wszystko tu jest tak cudownie bogate jak u Bacha,  
[...] z całości emanuje jakaś intensywna słodycz, ja-  
kieś delikatne iskrzenie i boskie napięcie”<sup>14</sup>. A więc  
nawiązanie do teorii boskiego szaleństwa melanco-  
licznego, do bogactwa myśli muzycznych zharmonio-  
zowanych i tworzących całość. Na Chopina patrzą  
autorzy z wielkim podziwem, brak jakiegokolwiek  
tonu krytycznego. Jak powiadają niektórzy, są trzy  
błędy w psychologii muzyki – hedonizm, czyli upodo-  
banie, które rządzi wyborem dźwięków, atomizm,  
który redukuje spojrzenie całościowe, jest postępem  
oddzielnych dźwięków czy kompleksów dźwiękowych  
i uniwersalizm, który przyznaje, że organizacja muzyki  
jest dobra dla wszystkich czasów i miejsc. Autorzy nie  
popołniają tych błędów, patrzą całościowo na prze-  
bieg melodii, wybór dźwięków, linii melodycznych  
traktują jako efekt geniuszu Chopina, a nie zwykłego  
upodobania, i podkreślają unikalność, wyjątkowość  
organizacji muzycznej w dziele Chopina. I przechodzą  
do oceny przebiegu melodyki, do integralnej całości  
formy u Chopina.

Pierwsza kategoria, jaką wyróżniają autorzy w me-  
lodyce Chopina, to c i a g ł o ś ć. Jak ją rozumieją?

Jeżeli istnieje muzyka, o której można by powiedzieć, że  
wyraża «trwanie czyste», płynność wyrażenia duszy, to jest nią  
właśnie muzyka Chopina. Podczas gdy ciągłość przybiera  
u Mozarta postać rozumowania algebraicznego, u Chopina  
rozwój dokonuje się na wokalnych i nieprzewidywalnych dro-  
gach intuicji<sup>15</sup>.

francuskiego J. Hartwig, Z. Jędrzejowska-Waszczyk, Warszawa 2010, s. 154.

<sup>11</sup> A. Zamojski, *Chopin. Książę romantyków*, wyd. drugie, War-  
szawa 2010.

<sup>12</sup> A. Kopmels, *Marsilio Ficino: Melancholy and the Relations be-  
tween Body, Spirit and Soul*, Master Thesis Univ. of Amsterdam, Au-  
gust 2014; B. Boccadoro, *Eléments de grammaire mélancolique*, „Acta  
Musicologica” 2004, t. 76, nr 1, s. 25–65; A. Kuczyńska, *Piękny stan  
melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Warszawa 1999.

<sup>13</sup> L. Bourguès, A. Denéréaz, op. cit., s. 73.

<sup>14</sup> Ibidem, s. 73–74.

<sup>15</sup> Ibidem, s. 74.

Algebraiczność w melodyce Mozarta rozumiem jako dodawanie wciąż nowych cztero- lub ósmiotaktowych fraz, z których każda jest skończoną strukturą (zob. m.in. I część *Sonaty F-dur*, KV 332). Ten typ sumowania kantylenowych tematów poświadcza teoria formy sonatowej Francesca Galeazziego z 1796 roku<sup>16</sup>, w której ukazane są przykłady dwóch motywów na tonice – *motivo principale* i *secondo motivo*. Chopin zastosował układ dwóch motywów na tonice w I cz. *Koncertu f-moll*. Ale w zasadzie w utworach Chopina „grupy ósmiotaktowe nie zadowolają się tym, że są dodawane jedna do drugiej; ta, która poprzedza, porusza w momencie wygasania następną”<sup>17</sup> jako anakruza, jako przedłużenie funkcji tonalnej lub jako powrót początku melodii, ale ze zmianą harmonii. Jednoczesne jest dążenie do integracji strukturalnej. W etiudach np. „wysypywanie się nut” jest naturalne, homogeniczne, a w *Marszu żałobnym* to akompaniament zachowuje identyczność, aby ciągłość była zapewniona, twierdzą autorzy.

Drugą kategorią wyróżnioną jest przebieg wahań w dźwięku. W naturze ruchem najlepiej wyrażającym ciągłość jest fala, Chopin z genialną intuicją posłużył się tym środkiem. „Jego fraza porusza się poprzez wielokrotne oscylacje, każdy fragment krzywej przedłuża, wprowadzając zmiany, krzywą poprzedzającą i przekazuje swoją własną krzywiznę frazie następnej”<sup>18</sup>. Powstają ruchy kołyszące (przykł. 4)<sup>19</sup> [por. początek *Nokturnu* op. 15 nr 2], rozszerzają się, zajmując wielkie przestrzenie, fala staje się tak wielka, że trzeba długiego odpływu, np. w *Scherzu b-moll* kilkanaście razy powtarza się fraza regresywna, zanim wyłączy się napięcie (przykł. 7) [por. *Scherzo b-moll*, od *sempre con fuoco* do *calando, smorzando*]. Nowe impulsy nie zezwalają na monotonię, ale czasem cała seria rotacyjnych bodźców poprzedza wystąpienie impulsu. Autorzy porównują to do pocisku z procy poprzedzonego serią rotacji, np. w *Walcu Des-dur* (na początku dziewiątej rotacji przed osiągnięciem dźwięku *b*). Można by dodać jeszcze

początek *Walca As-dur* op. 42, w którym ósmiotaktowa wibracja tremola na dźwięku *es* jest motorem wprowadzającym rytm walca. Niekiedy napęd zatracą się i następuje bolesny upadek (przykł. 12) [por. *Scherzo b-moll*, t. 140–154]. Pocisk „już unosił się w obłokach, teraz rozbija się i toczy ze skały na skałę”<sup>20</sup>, jak to metaforycznie opisują autorzy, czyli z jednego końca klawiatury na przeciwstawnym rejestr.

Następuje teraz kategoria „p l a n é” (lot ślizgowy, szybujący, opadanie)<sup>21</sup>. Chopin czuje dobrze psychologiczne znaczenie punktu kulminacyjnego, przedłuża go, wzmacnia, te przetrzymywane, wyczekujące nuty rozwijają się potem lotem płaskim lub następuje skok. Po nucie długiej pojawiają się kolejne, o mniejszej wartości rytmicznej, czasem jedne parabole zastępują inne, kulminacje łączą się, dalej przebieg przechodzi w „luty ślizgowe”, w falowanie, „ruchy skrzydeł”, „szlachetną lekkość” (przykł. 14) [por. *Koncert e-moll*, część I, t. 159–170]. Autorzy mówią o balistycznej wyobraźni Chopina<sup>22</sup>. A przy nadmiernej elastyczności ruchowej następuje np. nagły skok („jak ruch pantery”) i po pauzie wznawia się. Intuicja ruchowa skoku jest u Chopina doskonała, rozmach wzięty elastycznie, a łuk melodyczny sugestywny. Ale czasem melodia zatrzymuje się na jednym dźwięku, oscyluje wokół niego (przykł. 16) [por. *Polonez As-dur*, t. 17–20]. To wszystko oznacza umiejętność dozowania energii, z r ó ż n i c o w a n i e e m o c j i. Nie tak jak u Mozarta intelektualne delektowanie się frazami, sekcjami, ale „migotanie” gestami emocjonalnymi, co utożsamia się z niematerialnością, nieskończonością. Między marzycielskością i pasją umieszczają autorzy Chopinowską emocję, „żał”.

Powietrzność harmoniczna<sup>23</sup> i lśnienie<sup>24</sup> to udział środków harmonicznyc. Tercja nad położoną poniżej kwintą, naturalna harmonia, appoggiatury, nuty zamienne, szybko postępujące dysonanse („olśniewające”), harmonijne wspaniałości gymelu w technice dwugłosowej, *organum*, zmienność i fantazja. Po pierwszym zdaniu kończącym się na dominancie, zaczyna subdominantą, skoki w harmonii jako gest emocji, stopnie II–V–I. II stopień z kwintą zmniejszoną

<sup>16</sup> F. Galeazzi, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, Roma 1791–1796.

<sup>17</sup> L. Bourguès, A. Denéréaz, op. cit., s. 75.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 75–76.

<sup>19</sup> Podane numery odnoszą się do publikacji L. Bourguèsa i A. Denéréaza, w której przykłady muzyczne są zaprezentowane w formie schematycznej bez podania taktów. W nawiasach pojawiają się odniesienia do konkretnych fragmentów utworów Chopina zidentyfikowanych przez autorkę tekstu (przyp. red.).

<sup>20</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>21</sup> Ibidem, s. 78–79.

<sup>22</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>23</sup> Ibidem, s. 81.

<sup>24</sup> Ibidem, s. 82.

i septymą małą, potem V<sup>7</sup> i I, takie połączenie łączy Chopina z Lisztem i z Wagnerem. Władysław Strózewski uwzględnia kategorie lśnienia w rozważaniu piękna, począwszy od utylitarne do metafizycznego rozumienia tego pojęcia, ale jako piękno estetyczne uznaje *consonantia et claritas*, a więc harmonię [składników dzieła] i lśnienie czy blask<sup>25</sup>, który należy uznać za poetykę dzieła, owo tchnienie geniuszu, nieodnoszone wyłącznie do „lśnienia” harmonii.

I wreszcie wibracja pentafoniczna<sup>26</sup>. Dźwięki nadharmoniczne i komplementarne. Pierwsze to np. kwinta kwinty *c-g+d* (Rameau). *G-d-a-e-h* to gama pentafoniczna (system temperacji). Komplementarność to akord durowy z sekstą: *c-e-g+a*.

Najbardziej sugestywna jest jednak charakterystyka ciągłości, ruchu wahadłowego i „Plané” w eseju Bourguèsa i Denéréaza. W dotychczasowych badaniach nie znajduję w zasadzie rozważań na temat energetyki przebiegu melodii w utworach Chopina. Schenker zawęził problem do płaszczyzny tonalno-harmonicznej, do redukcji warstwowej, wertykalnej. Zaczynając od Bronisławy Wójcik-Keuprulian<sup>27</sup>, zajmującej się ornamentyką, Janusza Miketty<sup>28</sup>, który szukał typowych zwrotów melodycznych u Chopina, Józefa M. Chomińskiego, który dowodzi ruchu sekundowego jako charakterystycznego w *Preludiach* Chopina<sup>29</sup> czy Rudolpha Retiego<sup>30</sup>, podkreślającego znaczenie motywu jako komórki melicznej, należałoby wyróżnić Leonarda B. Meyera<sup>31</sup>, ponieważ skupia się na emocjach, a więc na przebiegu melodii (na zasadzie *Gestaltpsychologie* – psychologii postaci). I następnie można przejść do najnowszych badań. Andrzej Tuchowski<sup>32</sup> selekcjonuje struktury melodyczne, ale analizuje zależność melodii od ruchu wysokości, a więc od relacji interwałowych, a Jean-Jacques Eigeldinger<sup>33</sup> pokazuje idiomatyczną figurę melodyczną

Chopina tj. skok o sekstę z piątego stopnia na tercję toniki, zejście o sekundę niżej na kwintę i następnie różne przejścia na tonikę. Figurę tego typu uznaje Artur Szklener w dysertacji *Idiom melodyki Chopina* (2008) za najbardziej charakterystyczną u Chopina. Także Eugene Narmour w swojej teorii implikacji i realizacji<sup>34</sup> rozważa melodyczne struktury w skali mikro, a nie makro. Artykuł Zofii Chechlińskiej *Rozwój badań nad melodyką Chopina*<sup>35</sup> jest przeglądem ujęć, a Mieczysław Tomaszewski w monografii *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans* pokazuje melos, gesty wyrazowe, topoty, ale nie jakości linii melodycznej, takie jak falowanie, płynność, ostre impulsy dla tworzenia kontrastu, wznoszenie i upadek linii melodii itp.

Tak więc nikt nie mówi o ciągłości, o przebiegu linii melodycznej, która tworzy całość, integruje formę, analizowane są figury, mikrozespoły dźwięków, komórki meliczne. Jeśli nawet Bourguès i Denéréaz nadużywają czy upiększają swoje wywody metaforyką, to nakreślają jednak, jak Chopin organizuje, jak „rysuje” przebieg energetyczny utworu za pomocą melodyki w powiązaniu z innymi współczynnikami muzycznymi, ujawniając właśnie psychologiczne implikacje w architektonice formy. Teoria wspomnianego Kurtha i także Hansa Mersmanna<sup>36</sup> zapłodniła w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku muzykologię. Mersmann wyróżnił m.in. melodykę płaszczyznową, tektoniczną, ruchową, brzmieniową, a więc widział czynniki sprawcze organizacji większych całości przebiegu melodycznego, czyli melodycznej integracji formy. Po wojnie zmiany w muzyce spowodowały zainteresowanie nowymi zjawiskami sonorystyki, koncentrację na problematyce struktury i awangardowych środków wypowiedzi muzycznej. W okresie postmodernizmu w poszukiwaniu reguł integracji przebiegu muzyki Fredric Jameson<sup>37</sup> pisze o nowej tonalności emocjonalnej, która jest fundamentem muzyki; są nią natężenia (*intensités*). Można je odnosić do różnych współczynników dzieła, nie tylko do

<sup>25</sup> W. Strózewski, *Istnienie i wartość*, rozdz.: „O pojęciach piękna”, Kraków 1981, s. 312–335, zob. też idem, *Wokół piękna, szkice z estetyki*, Kraków 2002.

<sup>26</sup> L. Bourguès, A. Denéréaz, op. cit., s. 84–85.

<sup>27</sup> B. Wójcik-Keuprulian, *Melodyka Chopina*, Lwów 1930.

<sup>28</sup> J. Miketta, *Mazurki*, Kraków 1949.

<sup>29</sup> J.M. Chomiński, *Preludia*, Kraków 1950.

<sup>30</sup> R. Reti, *The Thematic Process in Music*, New York 1951.

<sup>31</sup> Wydanie polskie: *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. K. Berger, A. Buchner, Kraków 1974.

<sup>32</sup> A. Tuchowski, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Kraków 1996.

<sup>33</sup> J.-J. Eigeldinger, *Le vingt quatre préludes op. 28 Chopina. Genre. structure, signification*, „Revue de Musicologie” 1989, t. 72,

nr 2, tłum. M. Musiał, *Dwadzieścia cztery Preludia op. 28. Gatunek, struktura, znaczenie*, [w:] *Świat muzyczny Chopina*, red. Z. Skowron, Kraków 2010, s. 125–141.

<sup>34</sup> E. Narmour, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structure*, Chicago 1990.

<sup>35</sup> Z. Chechlińska, *Rozwój badań nad melodyką Chopina*, [w:] *Studia i rozprawy, z. 3: Z badań nad Chopinem*, Warszawa 1973, s. 55–67.

<sup>36</sup> H. Mersmann, *Angewandte Musikästhetik*, Berlin 1926.

<sup>37</sup> F. Jameson, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. F. Nevoltry, Paris 2007, s. 39–40.

pulsu dynamiczno-agogicznego. Obecnie nowe ujęcie problematyki organiczności i narratywności w muzyce stawia Eero Tarasti w swojej koncepcji semiotyki. Chodzi mu o organiczność inspiracji, która dąży do finalności ponad motywiczną i tematyczną koherencją dzieła. Według niego muzyka ma swój telos, energię, związaną z biologią człowieka, z napięciem i odprężeniem, „być i działać”, a zatem także z psychologią, z psychodynamiką<sup>38</sup>. Jeśli idzie o Chopina, to – jak pisze André Gide – „Chopin proponuje, sugeruje, insynuuje, uwodzi, przekonuje, ale prawie nigdy nie twierdzi”<sup>39</sup>. Oznacza to, że działa emocjonalnie, z pewnym wahaniem, zgodnie z intuicją organizuje przebieg melodyczno-harmoniczny, także rytm. A rytm, ruch są także silnie związane z biologią człowieka. Tarasti poświadcza, że muzyczny dyskurs jest energetyczny zgodnie z naturą, to znaczy z zewnętrzną i wewnętrzną naturą człowieka. On zresztą powołuje się na Kurtha *Grundlagen des linearen Kontrapunkts*.

Bourguès i Denéréaz obejmują problemy przepływu energii melodycznej u Chopina, pokrywając pierwszą siatką postawionych pytań i muzycznych przykładów problematykę owej energetycznej płynności formy u Chopina. Ten typ analizy zainteresował Michała Bristigera, dokonał on więc przekładu tekstu. Pamiętam, że kiedy zaczęłam pracować w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, kilkakrotnie z profesorem Chomińskim, który kształcił się przecież na teorii Kurtha i Mersmanna, i z Michałem Bristigerem, zainteresowanym szerokim obszarem znaczeń muzyki, rozmawialiśmy o energii dzieła muzycznego, o realizacjach dźwiękowych, wtedy jeszcze nie w kategoriach kognitywnych, ale po prostu w sensie funkcji konstytutywnych czynników dzieła.

Jestem wdzięczna Michałowi Bristigerowi, że mogłam poznać esej Bourguèsa i Denéréaza sprzed stu lat. Jest on dla mnie inspirujący także dziś.

## BIBLIOGRAFIA

Boccardo Brenno, *Éléments de grammaire mélancolique*, „Acta Musicologica” 2004, t. 76, nr 1, s. 25–65.

<sup>38</sup> E. Tarasti, *Fondements de la semiotique existentielle*, trad. J.-L. Csinidis, Paris 2009.

<sup>39</sup> A. Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, s. 20. Edycja polska: *Notatki o Chopinie*, tłum. M. Musiał, Kraków 2007, s. 24.

Bourguès Lucien, Denéréaz Alexandre, *La musique et la vie intérieure. Essai d'une histoire psychologique de l'art Musical*, Librairie Félix Alcan – Georges Bridel & Co, Paris–Lausanne 1921, fragment *Chopin*, tłum. Michał Bristiger, „De Musica” 2006, t. 1–3, s. 72–85.

Caruncho Vázquez Manuel, Brañas Fernández Franciso, *The Hallucinations of Frédéric Chopin*, „Medical Humanities” 2011, t. 37, nr 1, s. 5–8.

Chechlińska Zofia, *Rozwój badań nad melodią Chopina*, [w:] *Studia i rozprawy*, z. 3: *Z badań nad Chopinem*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, Warszawa 1973, s. 55–67.

Chomiński Józef Michał, *Preludia* (seria: *Analizy i Objasnienia Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina*), Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1950.

Eigeldinger Jean-Jacques, *Le vingt quatre préludes op. 28 Chopina. Genre. structure, signification*, „Revue de Musicologie” 1989, t. 72, nr 2, tłum. Magdalena Musiał, *Dwadzieścia cztery Preludia op. 28. Gatunek, struktura, znaczenie*, [w:] *Świat muzyczny Chopina*, red. naukowa Zbigniew Skowron, Oficyna Artystyczna Astraia, Kraków 2010, s. 125–141.

Galeazzi Francesco, *Elementi teorico-pratici di musica con un saggio sopra l'arte di suonare il violino*, t. 1: *Stamperia Pielucchi Cranas*, t. 2: *Stamperia M. Pucinelli a Tor Sangui-gna*, Roma 1791–1796.

Gide André, *Notes sur Chopin*, 1949. Edycja polska *Notatki o Chopinie*, tłum. Magdalena Musiał, Oficyna Artystyczna Astraia, Kraków 2007.

Hordyński Władysław, *Zofia Rosengardt Zaleska, uczennica Chopina i jej pamiętnik*, „Roczniki Biblioteczne” 1961, z. 1/4, s. 139–158.

Jameson Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Beaux Arts de Paris, Paris 2007.

Kopmels Aida, *Marsilio Ficino: Melancholy and the Relations between Body, Spirit and Soul*, Master Thesis University of Amsterdam, August 2014.

*Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław Edward Sydow, t. 1–2, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1955.

*Korespondencja Fryderyka Chopina, tom 2, część 1 1831–1838*, oprac. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2017.

*Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, (oprac. Krystyna Kobylańska), red. II wydania Zbigniew Skowron, tłum. Julia Hartwig, Zofia Jędrzejowska-

- Waszczuk, Państwowy Instytut Wydawniczy – Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2010.
- Kuczyńska Alicja, *Piękny stan melancholii. Filozofia niedosytu i sztuka*, Instytut Filozofii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 1999.
- Kurth Ernst, *Musikpsychologie*, Max Hesse, Berlin 1931.
- Mersmann Hans, *Angewandte Musikästhetik*, Max Hesse, Berlin 1926.
- Meyer Leonard B., *Emocja i znaczenie w muzyce*, tłum. Karol Berger, Antoni Buchner, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1974.
- Miketta Janusz, *Mazurki (seria: Analizy i Objasnienia Dzieł Wszystkich Fryderyka Chopina)*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1949.
- Narmour Eugene, *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structure*, University of Chicago Press, Chicago 1990.
- Reti Rudolph, *The Thematic Process in Music*, Macmillan, New York 1951.
- Sell Joanna, *Gdy łzy zamieniają się w nuty – Wpływ doświadczeń migracyjnych na twórczość Fryderyka Chopina / When tears turn into Music – The Impact of Frederic Chopin's Migration in His Oeuvre*, [w:] *W przestrzeni stresu i lęku. Medyczne i społeczne aspekty traumy / Medical and social Aspects of Trauma*, red. Jadwiga Jaśko-Ochojska, Śląski Uniwersytet Medyczny w Katowicach, Katowice 2016, s. 195–219, 220–242.
- Stróżewski Władysław, *Istnienie i wartość*, Znak, Kraków 1981.
- Stróżewski Władysław, *Wokół piękna, szkice z estetyki*, Universitas, Kraków 2002.
- Tarasti Eero, *Fondements de la semiotique existentielle*, trad. Jean-Laurent Csinidis, l'Harmattan, Paris 2009.
- Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2005.
- Tuchowski Andrzej, *Integracja strukturalna w świetle przemian stylu Chopina*, Musica Iagellonica, Kraków 1996.
- Wójcik-Keuprulian Bronisława, *Melodyka Chopina*, K.S. Jakubowski, Lwów 1930.
- Zamojski Adam, *Chopin. Księżę romantyków*, wyd. drugie, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

## SUMMARY

**Irena Poniatowska**

### Michał Bristiger's Translation of *Chopin* in "De Musica" Based on a Book by Lucien Bourguès and Alexandre Denéréaz

Michał Bristiger took a fragment from the book *La musique et la vie intérieure* by L. Bourguès and A. Denéréaz published in 1921, translated it under the title *Chopin*, and published it in "De musica" vol. I–III in 2006. The authors, who represented ergo-psychological research approach, a theory that was being promoted at that time (H. Mersmann, *Angewandte Musikaesthetik*, 1926 and E. Kurth, *Musikpsychologie*), provided a psychological and musical interpretation of Chopin's melodics (linked to harmony and texture), and their significance in the integration of form. They distinguish such categories as continuity and pendulum motion, or undulating, wave-like movements that expand and lead to a culmination, the outflow from which takes the form of, for example, a gliding flight, "plané". They describe Chopin's imagination as ballistic. Previous research had focused exclusively on the microstructures of melody, on characteristic intervals, typical phrases, expressive gestures, and not on the flow, on the impulses in the creation of contrast, on the rising and falling of the melodic line, and for this reason the *Chopin* chapter in this book remains a source of inspiration to this day.

#### Keywords

Lucien Bourguès, Alexandre Denéréaz, Fryderyk Chopin, Michał Bristiger, music energetics, psychology of music