

*ESPACES  
IMAGINAIRES  
I WYOBRAŹNIA  
ROMANTYCZNA:  
O CHOPINOWSKIM  
PEDALE FORTE  
I OPARACH SNU*

Niniejszy tekst został wygłoszony w angielskiej wersji językowej podczas Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej *Romanticism in Music: Poland in its European Context*, Warszawa, 17–19 października 2023.

*I godzinami myśli w nieruchomość wbite,  
Tonąc w otchłań marzenia, szły prostemi loty,  
Za okresy widzenia, za wzroku przedmioty.  
Gdy patrzył w niewidziane oczyma obrazy.*

– Juliusz Słowacki (1809–1849)<sup>1</sup>



Ilustracja 1. Eugène Delacroix (1798–1863),  
*Portret George Sand*, olej na płótnie, 1838,  
Muzeum Ordrupgaard, Charlottenlund, Dania



Ilustracja 2. Eugène Delacroix (1798–1863),  
*Portret Fryderyka Chopina*, olej na płótnie, 1838,  
Louvre, Paryż

## Portret Fryderyka Chopina jako wizualne przedstawienie kompozytora w jego espaces imaginaires

Nieukończony *Portret Fryderyka Chopina i George Sand*, namalowany przez Eugène'a Delacroixa w jego pracowni przy rue Notre-Dame de Lorette (ilustracja 3) w roku 1838, podzielił los pary kochanków, których miał przedstawić, rozcięty na pół po śmierci swego autora w 1863 roku. Mimo znacznego ubytku płótna pozostały *Portret Fryderyka Chopina* (ilustracja 2) stanowi po dziś jeden z emblematów muzycznego romantyzmu. Jest w nim coś wprost zniewalającego: kompozytor obwiedziony barwą ciemnego mahoniu, przywołującą skojarzenie z obudową fortepianu Pleyela, orzechowe loki opadają mu na ramiona, smuga bieli odcina się od czarnego kołnierza surduta, kremowa choć widmowa cera sugeruje oświetlenie delikatnym płomieniem świecy.

Elementy te ciążą ku wewnątrz, kierując spojrzenie na centralny punkt obrazu, jego *raison d'être*. Jak zauważył niedawno Paul Kildea, Delacroix uchwycił coś z „kamienno skupienia i szlachetności



Ilustracja 3. Édouard-Antoine Renard (1802–1857), *Atelier Eugène'a Delacroix*, sztych, 1852, Biblioteka Brown University, Providence, Rhode Island

postawy [Chopina], ale także jego poczucie wyobcowania w towarzystwie<sup>2</sup>. Niemniej malarz uwiecznił jeszcze jedną rzecz – coś znacznie bardziej ulotnego, co ujawniało się jedynie w niewielkim gronie zaufanych „wtajemniczonych”, często dopiero po północy. Widzimy Chopina siedzącego przy fortepianie, z oczyma wypełnionymi niewysłowionym smutkiem. Wyczuwamy cierpienie, smutek, tęsknotę, osamotnienie – to, co Ferenc Liszt zidentyfikował jako *à l*, ten nieprzekładalny polski rzeczownik, który nie ma w języku angielskim odpowiednika<sup>3</sup>.

Najbardziej uderzającą cechą tego portretu nie jest jednak – jak ktoś mógłby początkowo zakładać – przenikliwe spojrzenie kompozytora, ale raczej sugestie, które w nim dostrzegamy. To spojrzenie osoby będącej tu i teraz, a zarazem egzystującej gdzieś „tam”, portret artysty ucieleśniającego „poetyckie królestwo marzeń” (by użyć pamiętnego wyrażenia Heinricha Heinego) – *espaces imaginaires* między przeszłością a teraźniejszością, pogłosem a ciszą, snem a jawą, ulotnością a wiecznością<sup>4</sup>.

## Przestworza wyobraźni jako centrum romantycznego imaginarium

Wielość jaźni, czy też „rozszczerzenie” na sen i jawę, to częsty temat wśród XIX-wiecznych pisarzy, filozofów i poetów<sup>5</sup>. Zabarwione nie-rzadko nostalgią, poczuciem alienacji, tęsknotą i melancholią *espaces imaginaires* były domeną *de rigueur* romantycznych wygnańców, którzy – w przeciwieństwie do szczęśliwców mogących pozostać na ojczyźnej ziemi – zyskiwali świadomość „równoległych wymiarów”. „Paraliżujący smutek wyobcowania”, by użyć słów Edwarda W. Saida<sup>6</sup>, staje się szczególnie dojmujący w listach Chopina do Jana Matuszyńskiego (1808–1842) z okresu świątecznego 1830–1831, co pokazuje następujący fragment:

Rzuciłem promyk nadziei tam, gdzie tylko same ciemności i rozpacz widzę. [...] I ja się śmieję; śmieję się, a w duszy, właśnie kiedy to piszę, jakieś mię okropne dręczy przeczucie. Zdaje mi się, że to sen, że to odurzenie, że ja u was, a to mi się śni, co słyszę; te głosy, do których dusza moja nieprzyzwyczajona, żadnego innego wrażenia na mnie nie robią, tylko takie, jak owo turkotanie karet na ulicy, albo inny hałas obojętny; Twój głos albo Tytusa ocuciłby mię z tego martwego stanu i obojętności. Żyć, umrzeć, dziś mi wszystko jedno się zdaje, listu od Ciebie nie mam!<sup>7</sup>

Dla Chopina zatem owo „poetyckie królestwo marzeń” stało się „jego ojczyzną” (wedle słów Heinego) – tarczą konieczną do obrony przed amoralnością losu, by – jak to ujął słynną frazą Oscar Wilde w dramacie *Krytyk jako artysta* – „uniknąć ponurych niebezpieczeństw prawdziwego życia”<sup>8</sup>. O przebywaniu w więcej niż jednym miejscu jednocześnie wspomina często Chopin także w swojej

późniejszej korespondencji. „Jestem dzisiaj jak para na naszym parowcu – pisał z podróży przez Niemcy w 1834 roku – rozpływam się w powietrzu i czuję, jak jedna część mojego ja wędruje do mej ojczyzny, do moich, druga do Paryża”<sup>9</sup>. To równoległe istnienie na granicy pomiędzy przestrzenią cielesną „tutaj” a niematerialnym „tam” znalazło jeszcze oczywistszy wyraz w chętnie cytowanym liście do rodziny w Warszawie, nadanym z Nohant w lipcu 1845 roku:

Jestem zawsze 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. – Są to zapewne owe *espaces imaginaires* – ale ja się tego nie wstydzę; wszakże to u nas się uległo przysłowiu, że „przez imaginację pojechał na koronację”, a ja prawdziwy ślepy Mazur<sup>10</sup>.

Pojęcie *espaces imaginaires* było najwyraźniej zrozumiałe w otoczeniu Chopina, jako że pojawia się także w liście córki George Sand, Solange Clésinger (1828–1899), do kompozytora z 20 września 1847:

Ja, która z moimi upodobaniami do zbytku uważałabym, że karoca zaprzężona w sześć koni z ledwością jest godna mnie wozić, i która sądziłam, że żyć będę w przestworzach wyobraźni za pan brat z marzeniami i poezją, pośród obłoków i kwiatów [...]”<sup>11</sup>.

„Przestworza wyobraźni” były zatem nierozzerwalnie związane z imaginarium poetyckim i romantycznym tropem marzycielskim. Jak twierdzi Halina Goldberg, te i inne anegdoty „mówią nam, że graniczność doświadczeń onirycznych pojmował [Chopin] w kategoriach bliskich poetom i filozofom romantycznym; oraz że w chwilach, gdy miał wrażenie zacierania się granic pomiędzy realnością, snem i halucynacjami, często siadał do fortepianu”<sup>12</sup>. Jego instrument był więc przekąźnikiem zdolnym wywołać zarówno w nim samym, jak i w słuchaczach, obraz świata snów, a zarazem środkiem pośredniczącym i nadającym temu światu sens.

## O pedale forte u Chopina raz jeszcze

Chopinowskie wykonania jego własnych utworów były niezmiennie i jednomyślnie wychwalane jako niewyrażalne, transcendentne doświadczenia słuchowe. A jednym z przyczyniających się do tego aspektów musiała być pedalizacja<sup>13</sup>. Liszt nazwał chopinowskie użycie pedału „niezrównanie artystycznym”<sup>14</sup>, inni zaś, jak Antoine François Marmontel (1816–1898, ważna postać, pedagog Konserwatorium Paryskiego), opisywali je wyjątkowo poetycko:

Tym jednak, co czyniło Chopina zupełną indywidualnością, była cudowna sztuka prowadzenia i modulowania dźwięku, ekspresyjny,

melancholijny sposób jego cieniowania. Chopin posiadał całkiem osobisty sposób atakowania klawiatury, dotknięcie giętkie i miękkie; osiągał efekty brzmieniowe o ulotnej płynności, których sekret jemu tylko był wiadomy.

Żaden pianista przed nim nie używał pedałów na zmianę (*alternative-ment*) lub jednocześnie, z takim wyczuciem i umiejętnością. U większości współczesnych wirtuozów, nieumiarkowanie, ciągle użycie pedałów jest podstawową wadą; daje rezultat dźwiękowy, który w delikatnych uszach wywołuje zmęczenie lub rozdrażnienie. Chopin – przeciwnie, posługując się stale pedałem, osiągał zachwycające harmonie, szmery melodyczne, budzące zdziwienie i oczarowanie<sup>15</sup>.



Ilustracja 4. Alfred François Lemoine (1824–1881), A. Marmontel – *Professeur au Conservatoire (d'après la photographie Erwin)*, sztych, ok. 1878. Bibliothèque nationale de France, Paryż

Siedem lat później Marmontel powrócił do tematu w *Histoire du piano et de ses origines* (1885) i opisał chwilę, gdy usłyszał Chopina po raz pierwszy. „Słyszałem Chopina w pierwszym roku jego pobytu w Paryżu – pisał – i już wtedy jego wykonanie miało wyjątkowy urok, naturalną wrażliwość, łagodną, przygasłą dźwięczność, co wynikało zaiste z delikatności jego dotyku i szczególnego użytku, jaki robił z pedałów”<sup>16</sup>. Kilka stron dalej [Marmontel] daje jedno z najbardziej szczegółowych i precyzyjnych świadectw chopinowskiej sztuki wykorzystania pedału, podkreślające znaczenie instrumentów Pleyela w osiągnięciu tak pamiętnych efektów:

Chopin używał pedałów z cudownym wyczuciem. Łączył je często, aby uzyskać brzmienie miękkie i ulotne, jednak częściej jeszcze używał ich oddzielnie w błyskotliwych pasażach, wytrzymanych harmoniach, głębokich basach, przenikliwych, donośnych akordach, albo też posługiwał się małym pedałem w lekkich poszumach, które zdawały się otaczać przezroczystą mgłą zdobiące melodię i okrywające ją niczym misterne koronki. Barwa pedałów na fortepianach Pleyela ma doskonale brzmienie, a tłumiki działają z precyzją niezwykle przydatną w modulowanych i chromatycznych pasażach. Jakość ta jest cenna i całkowicie nieodzowna<sup>17</sup>.

Nic więc dziwnego, że chopinowskie instrukcje dotyczące użycia pedału forte należały w XIX wieku do najbardziej szczegółowych i przemyślanych<sup>18</sup>. Znane jest wśród badaczy opracowanie Sandry P. Rosenblum, która nakreśliła liczne związki pomiędzy cechami poszczególnych fortepianów historycznych a chopinowskimi wskazaniami pedalizacji różnymi dla edycji niemieckich i francuskich późnych dzieł, sugerując, że kompozytor zmieniał je, dostosowując do różnic charakterystyki brzmieniowej instrumentów na odpowiadających im geograficznie rynkach sprzedaży<sup>19</sup>. James Parakilas w swym eseju dla „Chopin Review”<sup>20</sup> rozszerzył następnie badania Rosenblum nad kontrastami w muzyce Chopina pomiędzy brzmieniami z pedałem i bez niego, odkrywając bliskie pokrewieństwa z malarskimi efektami *chiaroscuro* i *sfumato*. W kolejnym numerze tego czasopisma (w recenzji najnowszej monografii Martina Hansena na temat pedalizacji w stylu *brillant*) David Rowland zauważył: „Tak wiele napisano już na temat chopinowskiej pedalizacji, że możemy zasadnie zapytać, czy jest jeszcze miejsce na kolejny poświęcony jej tom”<sup>21</sup>.

Nadzwyczajne międzynarodowe zainteresowanie odbywającym się niedawno w Warszawie (5–15 października 2023) II Konkursem Chopinowskim na Instrumentach Historycznych napawa mnie optymizmem co do tego, że kolejny artykuł, stanowiący powrót na dobrze wydeptany szlak techniki pedalizacyjnej kompozytora, rozpatrywanej z perspektywy opartych na praktyce badań nad instrumentami z epoki, znajdzie swoje miejsce w literaturze chopinowskiej. Szczegółowa analiza każdego z aspektów tej techniki wykracza – rzecz

jasna – poza zakres niniejszego studium, moje dociekania ograniczę więc do kilku znaczących w spuściźnie Chopina momentów, które stanowią – moim zdaniem – dźwiękowe odbicia jego *espaces imaginaires*.

O ile większość oznaczeń pedalizacyjnych u Chopina można wiernie odtworzyć na współczesnym fortepianie, o tyle pojawiają się także takie warte uwagi takty, które zawierają pedalizację „eolską”, znacznie bardziej problematyczną i często wymagającą – dla uniknięcia zamazania harmonii – częstszego i przemyślanego naciśnięcia dźwigni<sup>22</sup>. Wyjątki te przysparzają nie lada kłopotów interpretacyjnych współczesnym pianistom, którzy – dla osiągnięcia pożądanego rezultatu – bywają często zmuszeni do kompromisów. Głównym celem mojego badania jest próba wyjaśnienia, czy owe momenty harmonicznego zamglenia są chwilami intencjonalnego przekroczenia reguł konwencjonalnej pedalizacji z zamiarem stworzenia szczególnie „nieziemskiego” efektu, czy też brak oznaczenia zwolnienia pedału sugeruje, że kompozytor przeoczył je na którymś z etapów przygotowywania autografu. Czy mógł zwyczajnie zapomnieć o wpisaniu tego znaku, czy może zakładał, że wykonawca domyśli się, gdzie zwolnienie dźwigni jest konieczne, a zatem odnośne gwiazdki są zbędne?<sup>23</sup> Pytanie to zyskuje na znaczeniu szczególnie w zakończeniach wielu dzieł, gdzie Chopin zupełnie już unika [wskazań] podnoszenia pedału. Zbadajmy pierwsze chopinowskie użycie efektu „eolskiego”.

## Pedał forte i opary snu

Jeden z najwcześniejszych przykładów chopinowskiej pedalizacji, która nastęrcza współczesnym pianistom trudności, można odnaleźć w opublikowanym pośmiertnie *Nokturnie e-moll* WN 23. Ogłoszony w zbiorze Juliana Fontany *Œuvres posthumes de Fréd. Chopin* z 1855 roku jako op. 72 nr 1 *Nokturn* ten datowany jest już na rok 1827, choć Jan Ekier (1913–2014) zasugerował przedział dwuletni 1828–1830<sup>24</sup>. Daty te oznaczają silne prawdopodobieństwo, że utwór mógł zostać skomponowany na (i z myślą o) instrumencie z mechanizmem wiedeńskim, o młoteczkach pokrytych kilkoma warstwami skóry. Niewykluczone, że dzieło powstało na Buchholtzu Chopina lub fortepianie podobnym do Streichera, na którym wykonał podczas premiery swój *Koncert e-moll* w 1830 roku. Pewną rolę mogły odegrać też instrumenty Grafa, ponieważ Chopin zetknął się z nimi po raz pierwszy, już gdy debiutował w wiedeńskim teatrze Kärntnertor w roku 1829, a następnie, w czasie ponownego, burzliwego pobytu [w stolicy Austrii] w 1830 roku, w okresie powstania listopadowego. W każdym razie utwór ten stanowi jeden z najwcześniejszych przykładów w gatunku nokturnu u Chopina (być może pierwszy) i jako taki zarówno ujawnia swój dług wobec wzorców zaczerpniętych z Johna Fielda, jak i je w cudowny sposób przekracza.

Ruchliwy kontur harmoniczny i podobna duetowi wymiana w melodiach sopranu przywołują temat weneckiej barkaroli, zapowiadając wiele z późniejszych osiągnięć Chopina – a najbardziej te obecne w dojrzałej *Barkaroli Fis-dur* op. 60 (1846)<sup>25</sup>. Jak zauważył Rowland, to, w czym Chopin odróżnia się od Fielda, to przede wszystkim delikatne zabarwienie głównego głosu partii lewej ręki, który już od pierwszych taktów wprowadza powracający motyw<sup>26</sup>. Zapis pedalizacji w dwu zachowanych źródłach – francuskim wydaniu Fontany (FEF; J. Meissonnier Fils, 1855) oraz niemieckiej edycji tegoż (NEF; A.M. Schlesinger, 1855) – zawiera frustrującą niezgodność: w FEF Chopin (lub Fontana?) wprowadza znaki zwolnienia dźwigni wyłącznie po wybrzmieniu śpiewnego motywu półtonowego (t. 1, c<sup>1</sup>-h, dźwięki 5 i 6 oraz II i 12 w lewej ręce; a dalej analogicznie); w NEF moment zwolnienia pedału nie jest jasny – w t. 1 pojawia się równocześnie z dźwiękiem c<sup>1</sup> (II nuta lewej ręki), a w t. 2 gdzieś pomiędzy c<sup>1</sup> i b (II i 12 nutą lewej ręki).

Nie mogąc zweryfikować autentyczności oznaczeń wykonawczych, Jan Ekier i Paweł Kamiński przyznają w Wydaniu Narodowym Dzieł Fryderyka Chopina (dalej: WN) pierwszeństwo FEF, a więc tłumiki pozostają uniesione przez cały takt, co każdej „fali” nadaje niewielką otoczkę z dysonansów chromatycznych<sup>27</sup> (przykład 1).

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Nokturn e-moll*, WN 23, t. 1-2 (WN)

Jak przyznają Ekier i Kamiński, „zatrzymanie pedału przez cały takt daje trwające przez pół taktu wybrzmienie półtonu c<sup>1</sup>-h, co na dzisiejszych fortepianach może brzmieć niekorzystnie”<sup>28</sup>. Proponują praktyczne rozwiązanie – zastosowanie „legato harmonicznego” (które wymusza zupełnie inne palcowanie) i zwolnienie pedału na c<sup>1</sup>, by uniknąć rozmazania. Choć jest to recepta łatwo akceptowalna, trzeba zaznaczyć, że na fortepianach z epoki niepotrzebna: gdy próbowałem zagrać te takty zarówno na kopii Grafa z ok. 1819 roku (replika wykonana w 2007 roku przez Paula McNulty’ego), jak i na oryginalnym Pleyelu z ok. 1846 roku z Kolekcji Historycznych Instrumentów Klawiszowych Konserwatorium w Sydney, odkryłem, że dysonanse ulatniają się znacznie szybciej, by pozostawić toniczne współbrzmienie e-moll spowite delikatną mgłą. Jeśli wyobrazimy sobie, że harmonia obrazuje delikatne falowanie wody pod gondolą, westchnienia dysonansowych dźwięków pozaakordowych spowijają



Ilustracja 5. Joseph Mallord William Turner (1775–1851), *The Dogana and Santa Maria della Salute, Venice*, olej na płótnie, 1843. The National Gallery of Art w Waszyngtonie

powierzchnię kanałów przejrzystym oparem, jak na jednym z wielu sennych pejzaży Josepha Mallorda Williama Turnera (1775–1851; ilustracja 5).

Oczywisty, choć rzadko omawiany przykład chopinowskiego „eolskiego” użycia pedału odnaleźć można w *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1. Najbardziej fascynującym aspektem tego utworu nie jest chwytliwy refren *vivace* (przypominający polską pieśń pijacką, opierającą się wyłącznie na sekwencji akordów toniki, subdominanty i dominanty), ale raczej dziwna, daleka zjawą, ogarniająca odcinek C (przykład 2).

Lewa ręka niespodziewanie skręca ku neapolitańskiej dominancie (F) i gra 21 razy pustą kwintę, brzmiącą jak huczące dźwięki dud z na w pół zapomnianego snu. Melodia w partii prawej ręki przypominałaby gamę b-moll, gdyby nie zbijająca zupełnie z tropu zwiększona lidyjska kwarta (dźwięk *e*), dająca efekt niemal klezmerski, jak klarnet na żydowskim weselu. By udziwnić jeszcze ten fragment, Chopin daje wykonawcy wskazówkę zatrzymania pedału forte aż przez siedem pełnych taktów, pomimo wynikających stąd dysonansów, będących efektem zderzenia neapolitańskiego brzęczenia z lidyjskimi *e* (z których jedno jest nawet zaakcentowane). Pedał zwolniony będzie dopiero w t. 52, po którym po raz ostatni wejdzie ponownie refren, a uczucie dziwności zostanie strząśnięte tak nagle, jak się pojawiło<sup>29</sup>.

Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, takty 37–65 (WN)

Poziom dynamiczny, *pianissimo* i *sotto voce*, tworzy ostry kontrast z okalającym materiałem tematycznym i ma potęgować wrażenie odrealnienia. Ewidentnie Chopin jest jednocześnie w dwu miejscach – tu i w swojej wyobraźni: tańczy mazura na ludowej zabawie we wsi, po czym nachodzą go nieproszone wspomnienia z przeszłości – niewyraźne, widmowe, lunatyczne. Wchodzi do jednej ze swych wyobrażonych przestrzeni, a eolskie użycie pedału stanowi portal pozwalający nam za nim podążyc<sup>30</sup>.

Problem stanowi – rzecz jasna – to, że na współczesnym fortepianie pozostawienie uniesionych tłumików na całej określonej przez Chopina przestrzeni wydaje się niewłaściwe, jakby wykonawca starał się nazbyt usilnie dochować wierności partyturze. Dodatkowy pogłos staje się przytłaczający, a efekt przypomina raczej mętną wodę niż opary snu. Brzmienie instrumentów z epoki było jednak lżejsze, bardziej transparentne i – ze względu na kilka znaczących różnic w założeniu i budowie – dźwięk zanikał szybciej niż na tych współczesnych. W czasach Chopina fortepiany liczyły nie więcej niż 82 klawisze – wobec dzisiejszego standardu 88 – co oznaczało mniej dźwięków w rejestrze basowym, najdźwięczniejszym ze względu na grubość strun. Za sprawą równoległego naciągu strun miały też większą klarowność poszczególnych rejestrów, inaczej niż

przy współczesnym krzyżowym układzie, w którym w środku skali brzmienie jest ujednolicane, z tendencją do wyraźnego wzajemnego zanieczyszczania składowych harmonicznych.

Zachowane źródła rękopiśmienne *Mazurka B-dur* op. 7 nr 1 nie dają więcej wariantów pedalizacji omawianego fragmentu. Nie było więc zaskoczeniem odkrycie, że na Grafie z 1810 roku oraz Pleyelu z ok. 1846 mogłem wykonać te takty dokładnie według zapisu, pozostawiając uniesione tłumiki przez wszystkie siedem taktów. Szczególnie dobry efekt osiągnąłem na Grafie w połączeniu z moderatorem, który otulił linię melodyczną jeszcze bardziej zjawiskowym – choć przejrzystym – pogłosem. Na Bösendorferze do owego mglistego, onirycznego rezultatu można było zbliżyć się, używając na przestrzeni całego tego fragmentu dwu półpedałów. Uzyskanie pożądanego brzmienia fortepianu współczesnego wymagało zatem pójścia na niewielki artystyczny kompromis. Co prawdopodobnie jednak najważniejsze, wiedza, że omawiany ustęp można na instrumencie historycznym wykonać zgodnie z zapisem, dodała mi pewności przy próbie odtworzenia tego samego efektu na fortepianie współczesnym, choć z kilkoma drobnymi modyfikacjami.

Bardziej problematyczne jest natomiast *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 – utwór pozornie łatwy, złożony z sekwencji fraz o budowie pytanie–odpowiedź, z naprzemiennymi dominantami septymowymi i akordami tonicznymi (przykład 3 i 4). Wszystkie łuki zaczynają się ćwierćnutą w przedtackie, poprzedzającą bas akordu w lewej ręce i przypadający nań dźwięk przejściowy w prawej. Pedalizacja Chopina jest tu wszędzie konsekwentna: za każdym razem zlewa on początkowy dysonans i następujące po nim rozwiązanie w jedno współbrzmienie, co wytwarza wokół kolejnych łuków frazowych rodzaj eterycznej aury.

Utwór ten Kildea określa mianem „delikatnego walczyka z pozytywki, którego Chopin nie kończy (raczej zamyka wieko nagle i bez ostrzeżenia po t. 16)”<sup>31</sup>. To właśnie niezwykle zastosowanie pedału daje ów efekt pozytywki, nasycając dość zwyczajną sekwencję

Andantino  
dolce

The image shows two systems of musical notation for the piano part of Chopin's Preludium A-dur op. 28 nr 7. The first system (measures 1-8) and the second system (measures 9-16) both feature a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked 'Andantino' and 'dolce'. The bass line consists of chords and single notes, with 'Ped.' markings and asterisks (\*) indicating where the sustain pedal should be held. The treble line features a melodic line with slurs and ties, often starting with a quarter note in the first beat of each measure.

Przykład 3, Fryderyk Chopin, *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 (WN)



Przykład 4. Fryderyk Chopin, *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

akordów czymś czarującym i *quasi*-nostalgicznym, jakby twórca obserwował taniec przez oszronioną szybę.

Oczywiście taka pedalizacja nie zadziała na instrumencie współczesnym: dysonans wywoływany dźwiękami pozaakordowymi byłby zbyt natrętny, a pogłos stałby się bardziej chaotyczny niż oniryczny. Jesteśmy zmuszeni do podjęcia niepożądanego artystycznej decyzji, by zwolnić pedał natychmiast po pojawieniu się dysonansu, ale tym samym tracimy basową podstawę harmonii i osłabiona zostaje strukturalna gra pomiędzy dominantą a toniką. Wszystko to czyni całe *Preludium* mniej marzycielskim, mniej romantycznym, a wreszcie – mniej efektownym. Chopinowska pedalizacja doskonale sprawdzała się na Grafie 1819 i Pleyelu z ok. 1846 roku: w obydwu przypadkach mogłem unieść tłumiki dokładnie w miejscach wskazanych przez Chopina, a osiągnane brzmienia – dalekie od dysonansowej smugi – przypominały otaczający harmonię obłok perfum – „przezroczystą mgłę”<sup>32</sup>.

Te przejrzyste opary zyskują jeszcze bardziej praktyczne zastosowanie w reprzyzie odcinka A *Preludium Fis-dur* op. 28 nr 13 (przykład 5). W analizie i tego przypadku Kildea okazuje się niezwykle spostrzegawczy:

Choć zaczyna się omdlewającą barkarolą, na zaledwie osiem środkowych taktów faktura, tonacja i nastrój [tego *Preludium*] zmieniają się nagle: ponad statycznym harmonicznym acz gęstym podłożem akordowym Chopin wprowadza piękną kantylenę i doprawia ozdobnikami, które jego przyjaciółka [Paulina] Viardot – będąca już wówczas, w wieku niespełna dwudziestu lat, sensacją na miarę europejską – improwizowała często w tej samej tessiturze. Kantylena ta niknie tak szybko, jak się zaczęła, zastąpiona początkowymi fakturą i tonacją, pozostawiając słuchaczy niepewnymi, czy słyszeli ją, czy tylko im się zdawało.

Potem jednak ostatnie dwa takty przywołują ponownie tajemniczą arię, przykrywając cały utwór delikatną mgiełką wspomnienia, która sugeruje, że umysł wcale nie uległ jakiejś halucynacji, że w środku opływającej dzieło tkaniny naprawdę pojawiło się coś niezwykłego<sup>33</sup>.



Przykład 5. Fryderyk Chopin, *Preludium Fis-dur* op. 28 nr 13, t. 29–38 (WN)



Przykład 6. Fryderyk Chopin, *Preludium Fis-dur* op. 28 nr 13, t. 27–38 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

Ową „delikatną mgiełkę wspomnienia” przygotowują poprzedzając ją takty, począwszy od 33, w których Chopin nakłada melodię sopranu na chorałową fakturę prawej ręki. Eteryczność mgiełki wzmacnia zaś jeszcze fakt, że wartości półnut z kropkami w wielu akordach nie można utrzymać jedynie samą ręką. Nawet jednak, gdy dłoń otwiera się, zwalniając akord, by piąty palec mógł sięgnąć melodii, trzeba zachować poczucie przykucia do klawiatury.

Gdy zabrzmi początkowe  $e^2$ , także ten dźwięk należy fizycznie opuścić, żeby pozwolić ręce znów powędrować w porę na dół i zagrać następny akord, cały czas zachowując iluzję (przynajmniej dźwiękową) podtrzymanego pogłosu. W ten sposób i ciągłość akordów prawej ręki, i kontinuum płynącej ponad nimi melodii są zakładnikami pedału forte, który obydwu pozwala wybrzmieć tak długo, jak określił to Chopin. Ręka lewa poniżej gra dalej swoje plastyczne jak ruch dłoni wyrabiającej ciasto figuracje, nasycone chromatycznymi dźwiękami przejściowymi, wprowadzającymi dodatkowy zamęt. Tu chopinowska pedalizacja domaga się specjalnej wzmianki, bo pojawia się w autografie edycyjnym (przykład 6; oraz w WN) ponad linią melodyczną (zamiast poniżej harmonicznego akompaniamentu).

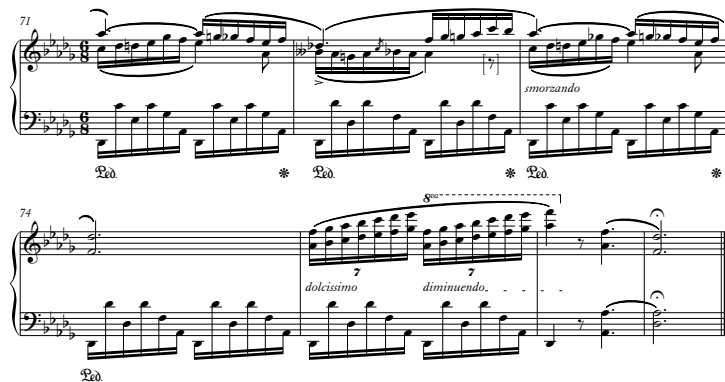
Jednym z możliwych wyjaśnień tego nietypowego przekroczenia konwencji może być fakt, że Chopin chciał odwrócić hierarchiczne prawa pedalizacji w taki sposób, by w tym przypadku pedał forte posłużył do podtrzymania nie tyle pogłosu harmonii, ile rezonowania melodii. Wizualnie uczynił to tak, że przykuł doń szczególną uwagę – do tego stopnia, że nie da się go zignorować. Na Pleyelu z ok. 1846 byłem w stanie naśladować chopinowskie wskazania zgodnie z zapisem, a rezultat naprawdę sprzyjał dychotomicznemu wrażeniu wspomnienia pomieszanego ze złudzeniem. Okolona przezrystą mgłą linia sopranu nabrała wymiaru niezemskiego, jakby dobiegała z oddalonego pokoju: wewnętrznej komnaty snów<sup>34</sup>.

Inny przykład odnaleźć można w ostatnich czterech taktach *Nokturnu Des-dur* op. 27 nr 2. Wzniosły duet tworzy rodzaj epilogu, znów z naprzemiennie zestawianymi współbrzmieniami dominantowymi i tonicznymi, choć tym razem z konsekwentnie tonikalizującym pedałem. Kończy się to w t. 74, po którym szmery pogłosu zwyczajnie zanikają na przestrzeni kolejnych czterech taktów. W t. 75 Chopin ponownie łamie regułę pedalizacji, wprowadzając w prawej ręce szereg równoległych sekst wznoszący się prosto do nieba *dolcissimo* i *diminuendo* (przykłady 7 i 8).

Według Walkera,

niewielu pianistów ma odwagę zatrzymać pedał forte przez trzy ostatnie takty – zgodnie ze wskazaniem Chopina (w istocie, nie zaznacza on, by pedał miał w ogóle zostać uniesiony) – obawiając się harmonicznego chaosu, który by nastąpił. Na Pleyelu z jego czasów rezultat byłby jednak absolutnie czarujący. Jakby [kompozytor] chciał, by jego *Nokturn* rozplątał się w nocy, pozostawiając za sobą mgiełkę pomieszanych

harmonii. Ten oniryczny efekt przenieść można na instrument współczesny, wciskając dźwignię pedału tylko częściowo – delikatnie unosząc tłumiki znad strun – a doprawdy warto, by każdy pianista tego sposobu spróbował<sup>35</sup>.



Przykład 7. Fryderyk Chopin, *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2, t. 71–77 (WN)



Przykład 8. Fryderyk Chopin, *Nokturn Des-dur* op. 27 nr 2, t. 72–77 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

Rzeczywiście, na Pleyelu i z chopinowską pedalizacją brzmi to czarująco, ponownie – na instrumentach z epoki działa doskonale zgodnie z zapisem. Nie jest jednak tak czarno-białe, jak zdaje się sugerować Walker. Takty te można bowiem wykonać z taką samą pedalizacją również na instrumencie współczesnym, o ile dynamikę utrzymamy na poziomie możliwie najcichszego *pianissimo* i zastosujemy odrobinę *ritardando*, by pogłos miał czas wybrzmieć do końca jak para na chopinowskim parowcu<sup>36</sup>.

I jeszcze jeden, ostatni przykład z kody do *Mazurka b-moll* op. 24 nr 4 (przykłady 9 i 10). To – moim zdaniem – jeden z najciekawszych momentów w dziełach Chopina: powolne, trwające aż 32 takty wyciszenie, począwszy od *ritenuto* i *diminuendo*, przez *calando* w *pianissimo*, dalej *mancando*, *sempre rallentando*, po końcowe *smorzando*<sup>37</sup>. Harmonia przez cały ten czas oscyluje między trybami durowym i molowym, by wreszcie w t. 139 rozwiązać się na tonikę durową. Przez 6 taktów unosi się nad nią, upewniając nas, że historia dobiegła szczęśliwego końca. Potem jednak Chopin cicho wykonuje

gest zaskakujący: jak plama na tkaninie czasu w t. 145 ponad akordem B-dur powraca widmowe echo frygijskiej melodii (*smorzando*).

Przykład 9. Fryderyk Chopin, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, t. 127–146 (WN)



Przykład 10. Fryderyk Chopin, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, t. 138–146 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

W rezultacie tryby mołowy i durowy mieszają się na jednym pedale, tworząc rozrzedzoną smugę zatartego pogłosu bez wskazanego punktu zwolnienia [dźwigni] (można niemal wyczuć woń wosku świecy, kapiącego ze zgaszonego przed chwilą, ale żarzącego się wciąż i dymiącego knota). Trudno o bardziej obrazowe i niesamowite przedstawienie za pomocą dźwięku bycia w dwu miejscach jednocześnie.

Zachowanie oryginalnej pedalizacji Chopina na współczesnym fortepianie jest niemal niemożliwe: chęć zmiany pojawia się po akcentowanym *ges* w t. 146 (o ile nie wcześniej), ale wtedy tracimy pogłos niskiego B z t. 143 oraz brzmień następujących dalej akordów durowych – znika więc ten mglisty efekt „dychotomii”. Wciśnięcie pedału do połowy lub „pulsowanie” nim rodzi niewiele lepszy efekt kojarzący się z puszystym kłębkim kurzu. Na Grafie 1819 i Pleyelu 1846 rezultat jest natomiast fascynujący: mamy wrażenie zawieszenia w czasie pomiędzy słowami, jest i „promyk nadziei” rzucony

dzięki rozwiązaniu na tonikę majorową, i udręka wywołana „jakimś okropnym przeczcuciem”<sup>38</sup>. Idiosynkratyczna – czy wręcz obrazoburcza – pedalizacja Chopina ma tu wywołać to, co Goldberg opisuje jako „przestrzenne i czasowe rozszczepienie świadomości”<sup>39</sup>.

### **C'est la vie...**

Chopinowska skłonność do nieokreślenia punktu zwolnienia pedału forte w zakończeniu wielu jego utworów stanowi źródło niegasnącego zainteresowania i jest czynnikiem decydującym o innowacyjności jego pedalizacji. Idiosynkrazja ta nie pozwala się skategoryzować w ramach konkretnych okresów (np. lat warszawskich), bo pojawia się w całej twórczości Chopina, co sugeruje, że była dlań kwestią wyjątkowej wagi. Spośród 18 autoryzowanych za życia do publikacji nokturnów 13 nie zawiera wskazań zwolnienia pedału przed końcową kreską taktową<sup>40</sup>. To samo dotyczy *Larghetta z Koncertu f-moll* op. 21, *impromptus As-dur* op. 29, *Fis-dur* op. 36 i *Ges-dur* op. 51, *ballad g-moll* op. 23, *As-dur* op. 47 i *f-moll* op. 52, *Preludium cis-moll* op. 45, *Fantazji f-moll* op. 49, *Barkaroli Fis-dur* op. 60 oraz licznych mazurków, by przytoczyć tylko kilka przykładów.

A zatem: czemu w niektórych kompozycjach Chopin wprowadzał znaki zwolnienia pedału na końcu, a w innych nie? Czy był niekonsekwentny, zbyt niecierpliwy w korekcie, by upewnić się, że wszystkie zostały wpisane, ufając wyczuciu wykonawcy, że odstawi stopę po upływie odpowiedniego czasu? Wyłączywszy nokturny, nie widać żadnej wspólnej tendencji, która pozwoliłaby to wyjaśnić. Niemniej, gdy spojrzymy na *Preludia* op. 28, argument za intencjonalnością staje się bardziej przekonujący. Jak wykazał Higgins, 14 z 24 preludiiów z op. 28 kończy się bez znaku zwolnienia pedału<sup>41</sup>. Zważywszy, że tych 15 preludiiów pojawia się w kontekście cyklu obejmującego też inne, w których moment zwolnienia dźwigni jest określony (numery 2, 4, 5, 8, 10, 12 i 15), prawdopodobieństwo, jakoby Chopin mógł po prostu zapomnieć o wpisaniu tych symboli w zakończeniach, znacznie słabnie.

Na rzecz intencjonalności przemawiają także rękopisy edycyjne preludiiów 7 (*A-dur*) i 17 (*As-dur*), ponieważ w obydwu przypadkach na pewnym etapie gwiazdki pojawiały się w autografie, by zostać następnie wykreślone ręką Chopina (przykłady 11 i 12) jeszcze przed oddaniem do druku. Pracując nad tymi preludiami, kompozytor najwyraźniej zmieniał zdanie co do czasu wybrzmiewania finałowych akordów tych utworów po zwolnieniu klawiszy. Jeśli to z kolei potwierdza pewien stopień intencjonalności, nie wyjaśnia jeszcze, dlaczego usunięcie gwiazdki miało okazać się konieczne. Ostatecznie bowiem czy obecność lub brak znaków pedalizacyjnych do p r a w d y ma znaczenie?



Przykład 11. Fryderyk Chopin, *Preludium A-dur* op. 28 nr 7, t. 14–16 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)



Przykład 12. Fryderyk Chopin, *Preludium A-dur* op. 28 nr 17, t. 88–90 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

Pewien wniosek wysnuć można, badając wnikliwie instrumenty, na których utwory te były zapewne komponowane, oraz te, które miał Chopin na myśli, gdy przygotowywał partytury na rynki francuski, niemiecki i angielski. Jeśli uwzględnimy jedynie nokturny, we wszystkich przykładach pozbawionych oznaczenia zwolnienia pedału w zakończeniu konsekwentnie ujawni się kilka cech charakterystycznych:

1. w kodzie utrwała się nastrój majestatycznego spokoju;
2. tłumiki uniesione zostają na co najmniej jeden lub dwa takty przed finalną podwójną kreską taktową;
3. poziom dynamiki oznaczono lub założono na *p*, *pp* lub *ppp*.

Finalną kadencję przenika zazwyczaj uczucie słodko-gorzkiej rezygnacji, jakby z rzewnym westchnieniem „c'est la vie” kompozytor uznawał wszystkie utracone szanse swej młodości. Można wyobrazić sobie Chopina przy klawiaturze, z „oczami jego w czasie gry ciągle ku górze w lewy bok zwróconymi” (według Michała Wotpoła spokrewnionego z Cecylią Działyńską [1836–1899])<sup>42</sup>, z wyrazem twarzy nieodległym od tego, który uchwycił Delacroix, zanurzonego w swych *espaces imaginaires*, wsłuchanego, jak ostatni akord wybrzmiewa, rozpraszając się nieuchronnie w eter. „Gdy kończył

nokturn, chciało się jedynie milczeć, aby nie zakłócić oczarowania, w jakie nas wprowadził” – pisał Émile Gaillard (1821–1902). „On sam, skończywszy utwór, pozostawał często przy klawiaturze, milcząco i pogrążony w marzeniu”<sup>43</sup>. Świadczenie Gaillarda nie jest w literaturze w żadnym razie wyjątkowe. Robert Schumann także obrazowo opisał, „jak wyglądał, kiedy siedział przy fortepianie, podobny do wieszczki pogrążonego w marzeniach; kiedy było widać, jak marzenia objawiają się w jego grze i jak, skończywszy każdy utwór, zwykł był smutno przesuwać palec po klawiaturze, wydobywając płaczliwy ton [*glissando*], jakby pragnął uwolnić się ostatecznie od swego marzenia”<sup>44</sup>.

W swoim obszernym *Wspomnieniu o Szopenie* (1849) polski pisarz i kompozytor Józef Sikorski (1813–1896) przywołał niemal identyczne doświadczenie:

Rozstrojona fantazja w niepojętych zwrotach, prowadzi nas jakby we śnie od przedmiotu do przedmiotu, od myśli do myśli. A jak we śnie ulegamy niepojętej nam na jawie sile, która wiążąc nigdy się niewiążące, okazuje wzajemne splątanie wszechrzeczy: tak porwani marzeniem Szopena, mimo oporu czuwających zmysłów, idziemy z nim po przepaściach i wyżynach; poddani magicznemu wpływowi, rozumiemy logikę uczucia, rozumiemy fantastyczność w rzeczywistość zamienioną. Po przebrzmieniu czarownych dźwięków marzymy jeszcze w tym samym kierunku, i z trudnością wydzierając się świata tajemniczego władzy, której nas poeta poddał, pytamy się zbudzeni, senli-to czy prawda?<sup>45</sup>

Wziąwszy pod uwagę, jak wiele mamy takich świadectw, logiczna jest konkluzja, że niezliczona liczba pokoncertowych „marzeń” stanowiła integralną część chopinowskich występów. Skoro zaś świadectwa te pojawiają się raz po raz, dowodzą nie tylko hipnotycznej siły jego gry, ale i niekonwencjonalności pod względem praktyki wykonawczej: wyróżniała się, była warta opisanego, ponieważ żaden inny pianista nie grał w taki właśnie sposób. Coraz mniej prawdopodobne wydaje się, by miał to być wyłącznie zbieg okoliczności, i choć korelacja jako taka nie wyjaśnia każdego przykładu, w którym Chopin zastosował opisywaną technikę, z pewnością pomaga zrozumieć przynajmniej niektóre z nich.

Szczególnie interesujący jest przypadek *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15: pomimo jego nokturnowego charakteru Chopin u m i e s z c z a znak zwolnienia pedału po finalnym akordzie tonicznym w t. 89 (przykład 13). Powód, dla którego w tym utworze mógł go wprowadzić, a w innych – podobnych w charakterze – nie, wydaje się oczywisty: drobna *Luftpause* przed wtargnięciem szaleństwa kolejnego *Preludium b-moll* (nr 16) jest konieczna, by oczyścić powietrze.

Jak jednak potraktować *Nokturny* op. 27 (w których zestawione są enharmonicznie pokrewne tonacje cis-moll i Des-dur)? Pomiędzy nimi nie pojawia się znak zwolnienia pedału i można wykonać jeden po drugim na jednym pedale. Czy to możliwe, by Chopin



Przykład 13. Fryderyk Chopin, *Preludium Des-dur* op. 28 nr 15, t. 87–89 (autograf edycyjny, Biblioteka Narodowa w Warszawie)

planował te dzieła jako połączoną parę, bez żadnej pauzy w pogłosie pomiędzy nimi? Gdyby tak było, na wiarygodności zyskałoby żywe przedstawienie improwizacji Chopina pozostawione przez George Sand, według którego „podejmuje on grę, nie sprawiając wrażenia, że rozpoczyna od nowa, bowiem jego rysunek jest tak ulotny i niepewny”<sup>46</sup>.

Moje własne doświadczenie gry na Pleyelu z 1846 ujawniło coś, czego nie planowałem ani się nie spodziewałem: po zwolnieniu klawiszy akordu i uniesieniu palców znad klawiatury młoteczek wracając do pozycji spoczynkowej znacznie bardziej ochoczo niż na współczesnym instrumencie<sup>47</sup>. I choć tłumiki opadają przyjemnie stopniowo, trzeba wielkiej uwagi, by zapewnić zakończeniu efekt osuwania się w zapomnienie, niczym w płynnym przejściu odcieni podczas zachodu słońca<sup>48</sup>. Efekt ten, tak trudny niegdyś do osiągnięcia na 185-letnim fortepianie, wciąż pozostaje porównywalnym wyzwaniem (pod innymi względami) dla współczesnego pianisty. O ile bowiem mechanizm podwójnego wymyku w dzisiejszych fortepianach pozwala na większą kontrolę nad odpadaniem młoteczków od strun, o tyle tłumiki (zwłaszcza na Steinwayach) – gdy usiłujemy stopniowo zwalniać pedał – wykazują skłonność do generowania efektu zakurzonego, zatartego pogłosu. Ten drobny szczegółik może zaś niekiedy zrujnować cały urok nieskazitelnego skądinąd wykonania.

Być może odmowa Chopina, by określać w tego rodzaju zakończeniach punkt zwolnienia pedału forte, była jego sposobem na przebląganie przyszłych wykonawców, by nie gasili świec nazbyt szybko, by nacieszyli się jeszcze przez chwilę owymi *espaces imaginaires*, by przytrzymali pedał, nastroj i koncentrację, a przez to – by opóźnili aplauz publiczności i dali jej czas na obudzenie się ze snu.

## Pomiędzy snem a jawą

Choć różnice te wydawać się mogą wyjątkowo subtelne (być może zainteresują jedynie wymagającego badacza-wykonawcę), gra na instrumentach z epoki pozwala uprawomocnić intencje Chopina, dowodząc, że rzeczywiście notował znaki pedalizacyjne z myślą o rezonansie konkretnych fortepianów. Wykonując jego utwory na różnych instrumentach historycznych, jesteśmy w stanie zyskać bezwzględne zaufanie do jego oznaczeń, a zaufanie to umożliwi nam z kolei odkrycie bardziej świadomych i przekonujących sposobów odtwarzania tych samych efektów na fortepianach współczesnych. Tego rodzaju oparte na eksperymentach spostrzeżenia pozwalają też na zrozumienie chopinowskiej „eolskiej” pedalizacji jako odpowiednika owej wielości świadomości doświadczanej w jego *espaces imaginaires* i na ponowną analizę jego intencji związanych z użyciem pedału, wspartą świeżo obudzonym podziwem.

Warto pamiętać, że Marmontel, który oceniał grę Chopina równie elokwentnie jak wszyscy pozostali XIX-wieczni krytycy, na jego pedalizację – jako jedną z cech dystynktywnych indywidualności kompozytora – położył szczególny nacisk:

Jeśli porównywalibyśmy efekty brzmieniowe Chopina z pewnymi sposobami malowania, można by powiedzieć, że ten wielki wirtuoz modułował dźwięk tak, jak uzdolnieni malarze traktują światło i otaczające powietrze. Ujęcie frazy melodii, wymyślnych arabesk pasaży w półcięż na pograniczu marzenia i rzeczywistości jest szczytem sztuki i taka była właśnie sztuka Chopina<sup>49</sup>.

I mimo że Marmontel opisywał wiele różnych aspektów pedalizacji i nie poświęcił wzmianki ani efektom eolskim, ani *espaces imaginaires*, jego porównanie chopinowskiej techniki do malarskiej nie jest przecież bez znaczenia ani zaskakujące. Marmontel był niegdyś właścicielem *Portretu Fryderyka Chopina* Delacroix i poczynił podobne spostrzeżenia na temat bohatera, od którego rozpocząłem niniejszy artykuł:

A więc znałem Chopina wystarczająco, by naszkicować jego fizjonomię; co więcej, miałem przed oczami jego zachwycający portret pędzla Delacroix: to Chopin ostatnich lat, cierpiący, złamany bólem; twarz naznaczona już snem i agonią<sup>50</sup>.

W ten sposób Marmontel zinterpretował w wyrazie twarzy Chopina stan graniczny pomiędzy „tutaj” i „tam”, stan rozdwojonej świadomości, znakomicie spójny z jego własnym opisem *espaces imaginaires*. Jak pisze Halina Goldberg, „gdy współcześni Chopinowi sytuowali go w strefie granicznej – jako schorowanego, konającego lub na granicy szaleństwa; gdy w jego muzyce słyszeli sny i wizje, rozpoznawali w nim jasnowidza, «prawdziwego» artystę zdolnego

do przekazywania tego, co transcendentne”<sup>51</sup>. Transcendentalny charakter owej „strefy granicznej” doskonale łączy się z wszystkimi przykładami, które przywołałem powyżej. Rola samych fortepianów w wyczarowywaniu owych przestworzy wyobraźni zarówno kompozytora, jak i słuchaczy nie została w chopinologicznej literaturze należycie doceniona, co jeszcze silniej uwiarygadnia twierdzenia Marmontela o całkowitej nieodzowności Pleyela<sup>52</sup>. W źródle tym przytoczone zostały także słowa samego Chopina: „intymne przeniesienie moich myśli, mego uczucia, jest bardziej bezpośrednie, bardziej osobiste” na Pleyelu; takie słowa nabierają nowego znaczenia, jeśli umieści się je w niniejszym kontekście<sup>53</sup>. Jak widzimy, to właśnie jego instrumenty – a nie ich współczesne odpowiedniki – sprawiają, że owa wielość świadomości, ów „półcień na pograniczu marzenia i rzeczywistości” mogą być „przeniesione” za pomocą znacznie bardziej ulotnego medium niż słowa lub malarstwo, medium, które można dzielić z innymi w głębokim, wspólnym doświadczeniu: muzyce.

tłum. Sylwia Zabieglińska

1  
Juliusz Słowacki, *Dzieła wszystkie*, red. Juliusz Kleiner, Wrocław 1960), t. 2, s. 80. Cyt. za: Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki*, Kraków 2009, s. 229.

2  
Paul Kildea, *Chopin's Piano: A Journey Through Romanticism*, Londyn 2018, s. 15.

3  
Zob. Ferenc Liszt, *F. Chopin*, tłum. Maria Traczewska, Kraków 2011, s. 68; oraz Alan Walker, *Fryderyk Chopin: A Life and Times*, Londyn 2018, s. 193–194; Ryszard Przybylski, *Cień jaskółki*, Kraków 2009, s. 267–272.

4  
Pełen cytat brzmi: „Tak, Chopinowi trzeba przyznać geniusz, w pełnym znaczeniu tego słowa; jest on nie tylko wirtuozem, jest także poetą, potrafi on przedstawić naszym zmysłom tę poezję, która żyje w jego duszy, jest poetą dźwięków, i nic nie może równać się rozkosz, którą nam sprawia, gdy siada przy fortepianie i improwizuje. A więc nie jest ani Polakiem, ani Francuzem, ani Niemcem, wówczas zdradza pochodzenie znacznie wyższe, wówczas znać, że pochodzi on z kraju Mozarta, Rafaela, Goethego, że jego ojczyzną jest poetyckie królestwo marzeń. Kiedy siedzi przy fortepianie i improwizuje, czuję się tak, jakby odwiedził mnie rodak z ukochanej ojczyzny i opowiadał najciekawsze wydarzenia, zaszłe tam podczas mojej nieobecności. Czasem mam ochotę przerywać mu pytaniami: A co słychać u tej pięknej ruszałki, co tak zalotnie upinała srebrzystą woalkę wokół zielonych loków? Czy srebrnobrody bóg morza wciąż jeszcze prześladowa ją swoją błazeńską, spóźnioną miłośnią? Czy róże u nas wciąż tak samo dumne i płomienne? Czy drzewa wciąż tak pięknie śpiewają w blasku księżycza?”. Heinrich Heine, [O Chopinie], w: *Über die französische Bühne. Vertraute Briefe an August Lewald, 10. Brief* [O scenie francuskiej. Poufne listy do Augusta Lewalda, list 10], „Allgemeine Theater-Revue” 1837. s. 247. Cyt. za: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. Antologia, red. Irena Poniatowska, tłum. Jerzy Michniewicz, Warszawa 2011, s. 282–283.

5  
Ryszard Przybylski wychwycił ten trop w twórczości m.in. Adama Mickiewicza (1798–1855), Maurycego Mochnackiego (1803–1834), Zygmunta Krasińskiego (1812–1859), George Sand (1804–1876), Victora Hugo (1802–1885) i Ferencza Liszta (1811–1886). Idem, *Cień jaskółki*, op. cit., s. 217–243.

6  
Trudno jest oprzeć się pokusie przywołania tu słów Saida: „większość ludzi ma świadomość jednej kultury, jednej scenerii, jednego domu, wygnaniec – przynajmniej dwóch; to zróżnicowanie wizji prowadzi do świadomości istnienia równoległych wymiarów, którą – postępując się nazewnictwem muzycznym można by określić mianem – kontrapunktowej”. „Wygnaniec jest niezwykłe zajmujące jako przedmiot refleksji, ale doświadczać go na własnej skórze jest czymś strasznym. Człowiek zostaje oddzielony od swojego miejsca na ziemi, jaźń od swojego prawdziwego domu: kondycji wygnania nieuchronnie towarzyszy przemożny smutek. I choć w literaturze i historii nie brakuje bohaterskich, romantycznych, chwalebnych czy nawet triumfalnych epizodów z wygnańczego życia, są one tylko próbami przezwyciężenia paraliżującej melancholii, jaka nierozzerwalnie wiąże się z wyobcowaniem. Zdobycze wygnania są nieustannie podważane przez świadomość, że człowiek na

zawsze coś utracił”. Edward W. Said, *Mysli o wygnaniu*, „Literatura na Świecie” 2008, nr 9–10, tłum. Jacek Gutrowski, odpowiednio s. 56, 39–40. Zob. też: Leon Botstein, *Chopin and the consequences of exile*, w: Jonathan D. Bellman, Halina Goldberg (red.), *Chopin and His World*, Princeton 2017, s. 315–348.

7  
*Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom 1: 1816–1831*, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2009, s. 478.

8  
Pełen cytat brzmi: „Przez sztukę i tylko przez nią możemy osiągnąć doskonałość; przez sztukę i tylko przez nią możemy uniknąć ponurych niebezpieczeństw prawdziwego życia”. Oskar Wilde, *Krytyk jako artysta*, w: *Twarz, co widziała wszystkie końce świata*, tłum. Cecylia Wojewoda, Warszawa 2011, s. 325.

9  
*Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom 2, część I: 1831–1838*, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 350.

10  
*Korespondencja Fryderyka Chopina*, oprac. Bronisław E. Sydow, Warszawa 1955, t. 2, s. 137.

11  
Przekład polski cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, oprac. Krystyna Kobylańska, tłum. Julia Hartwig, Warszawa 2010, s. 135.

12  
Halina Goldberg, *Chopin's oneiric soundscapes and the role of dreams in romantic culture*, w: *Chopin and His World*, op. cit., s. 39.

13  
Zob. Jonathan D. Bellman, *Chopin's pianism and the reconstruction of the ineffable*, „Keyboard Perspectives”, III (2010), s. 1–21.

14  
Liszt, wedle relacji Antona Strelleckiego, cyt. za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Kraków 2000, s. 331.

15  
Przekład polski cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 332–333.

16  
„J'ai entendu Chopin dès la première année de son séjour à Paris, et son exécution avait déjà un charme exquis, une sensibilité naturelle, une sonorité suave, estompée, qui tenait essentiellement à sa délicatesse de toucher et à l'emploi tout particulier qu'il faisait des pédales”. Antoine François Marmontel, *Histoire du piano et de ses origines: influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses*, Paryż 1885, s. 254.

17  
Przekład polski cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 85.

18  
Zob. Thomas Higgins, *Chopin Interpretation: A Study of Performance Directions in Selected Autographs and Other Sources*, dysertacja doktorska, University of Iowa, 1966; David Rowland, *A History of Pianoforte Pedalling*,

Cambridge 1993; Zvi Meniker, *Aspects of Performance in Frédéric Chopin's Piano Works: Slurs, Pedalling, Mazurka Rhythm*, dysertacja doktorska Cornell University Press, 2001; Hartmuth Kinzler, *Towards the reconstruction of Chopin's own theory of pedalling*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szkleiner, Warszawa 2004, s. 97–119; oraz Martin Hansen, *The pedal indications in Chopin's Preludes. A performer's look at the autograph*, w: *ibidem*, s. 121–139.

19

Zob. Sandra P. Rosenblum, *Some enigmas of Chopin's pedal indications: What do the sources tell us?*, „Journal of Musicological Research” 1996, nr 1, s. 41–61; *Improvisatory or purposeful? divergent pedallings in original French and German editions of Chopin's later works*, w: *Chopin 1810–2010: Ideas, Interpretations, Influence*, red. Irena Poniatowska, Zofia Chechlińska, 2 t., Warszawa 2017, s. 143–153; oraz *Chopin's responses to different pianos*, „Keyboard Perspectives” 1016/IX, s. 75–94.

20

James Parakilas, *Chopin's pedalling on Chopin's pianos – and ours*, „The Chopin Review” 2020, nr 3, s. 14–41. <https://doi.org/10.56693/cr.119>; wyd. polskie *Chopinowska pedalizacja na fortepianach Chopin – i naszych*, tłum. Kamila Stępień-Kutera, „Studia Chopinowskie” 2022 (8), nr 2, s. 42–73.

21

David Rowland, recenzja *Brilliant Pedalling. The Pedalling of the Style Brilliant and Its Influence upon the Early Works of Chopin* Martina Sehesteda Hansena, Osna-brück 2016, „The Chopin Review” 2021–2022, nr 4–5, s. 194–197; <https://doi.org/10.56693/cr.14>.

22

W swoich spostrzeżeniach sformułowanych w 2004 r. Hansen zgrabnie podsumowuje dominujący wśród pianistów i badaczy pogląd: „Niektóre ustępy zawierają adnotacje pedalityczne, które – jak się wydaje – powodują nietypowe, jeśli nie wręcz nadmierne rozmycie. Naturalnie, nie można oddzielić tych kwestii od problemu różnic pomiędzy instrumentami dzisiejszymi a ulubionym chopinowskim Pleyelem, niemniej po pierwsze musimy postarać się ustalić, jakie były intencje kompozytora wobec wykonania na instrumencie z jego epoki. Do jakiego stopnia możemy to uchwycić dziś, na współczesnych instrumentach, to inne zagadnienie, które wymagałoby wyjścia poza ramy niniejszej prezentacji”. Zob. Hansen, *The pedal indications in Chopin's Preludes*, op. cit., s. 122. Użyteczne omówienie „eolskiego” użycia pedału zawarł Erin Helyard w artykule *„To Prevent the Abuse of the Open Pedal”: Meticulous pedal markings from Madame du Brillon to Moscheles*, „Keyboard Perspectives” 2016/IX, s. 95–118.

23

Hartmuth Kinzler rozważa tę „teorię niefrasobliwości” w poprzednim swym wystąpieniu na konferencji NIFC w 2004 roku. Zob. *Towards the Reconstruction of Chopin's own Theory of Pedalling*, op. cit., s. 110.

24

„[...] nie zachowały się żadne historyczne świadectwa istnienia *Nokturnu*, datowanego przez redaktora tej edycji, Juliana Fontanę, na 1827 r. Kryteria stylistyczne, głębia emocjonalna, swoboda w operowaniu jednorodną, nokturnową fakturą – nakazują odnieść się do tej daty z rezerwą. Znacznie prawdopodobniejsze wydaje się powstanie utworu w przedziale między rokiem 1929 a 1830”. *Komentarz źródłowy (skröcony)*, w: *Różne utwory*, red. Jan

Ekier, Paweł Kamiński, „Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina – Seria B”, Warszawa 2006, t. 5, s. 9.

25

Zob. James Parakilas, *The Barcarolle and the Barcarolle: Topic and genre in Chopin*, w: *Chopin and His World*, op. cit., s. 231–248.

26

David Rowland, *The Nocturne: Development of a new style*, w: *The Cambridge Companion to Chopin*, red. Jim Samson, Cambridge 1992, s. 32–49.

27

Oto, jak uzasadnia swoją redakcję Ekier: „Wybrane przez nas oznaczenia [wykonawcze] tworzą obraz kompozycji w miarę spójny, muzycznie przekonujący i niesprzeczny ze sposobem, w jaki Chopin zazwyczaj oznaczał swoje utwory”. *Komentarz wykonawczy*, w: *Różne utwory*, op. cit., s. 2.

28

*Ibidem*.

29

Gwałtowność, z jaką znika poczucie dziwności, zachęca do porównania z zawartą w liście do Solange Clésinger w Guillery relacją Chopina z wykonania *Sonaty b-moll* op. 35 w Manchesterze, wysłaną ze szkockiego Johnstone Castle 9 września 1848 r.: „Kiedy w gronie przyjaciół angielskich grałem moją *Sonatę b-moll*, zdarzyła mi się niezwykła przygoda. Wykonałem mniej więcej poprawnie allegro i scherzo i już miałem zacząć marszy, gdy nagle ujrzałem wylaniające się z na wpół otwartego pudła fortepianu przekłete widziadła, które pewnego ponurego wieczoru ukazały mi się w Chartreuse [w klasztorze Kartuzów w Valldemossie, na Mojrorce]. Musiałem wyjść na chwilę, żeby się opamiętać, po czym bez słowa zacząłem grać dalej”. Cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina z George Sand i z jej dziećmi*, tłum. Julia Hartwig, Zofia Jędrzejowska-Waszczuk, oprac. Krystyna Kobyłańska, red. Zbigniew Skowron, Warszawa 2010, s. 154. Marmontel miał podobne spostrzeżenia, gdy pisał: „Romantyczna i wrażliwa aż do przesady wyobraźnia Chopina lubiła nawiedzać świat duchów, wywołać blade widma i przeraźliwe chimery. Poeta-muzyk z upodobaniem improwizował w półmroku, którego nieokreślone światła dodawały czegoś przejmującego jego rozmarzonym myślom, elegijnym skargom, zawodzeniom wiatru i ponurym strachom nocy”. F. Marmontel, *Les Pianistes célèbres*, op. cit., s. 6, pol. przekł. cyt. za: Adam Czartkowski, Zofia Jezewska, *Fryderyk Chopin*, Warszawa 2013, s. 302. Odnośnie do intrygującego tematu nieustannego zaabsorbowania Chopina duchami por. Anatole Leikin, *Chopin and the Gothic*, w: *Chopin and His World*, op. cit., s. 85–102.

30

Jak pisze Parakilas: „Nagle to, czego wcześniej doświadczyliśmy jako dziejącego się w teraźniejszości, zmienia się, poprzez dodanie pedału, we wspomnienie zabarwione nutą tęsknoty. [...] Miał fortepiany zdolne – być może bardziej niż jakiegokolwiek inne fortepiany wcześniej lub później – do przenoszenia słuchaczy w różne wyobrażone perspektywy i doświadczałne krajobrazy, a to dzięki przesuwaniu się między najbardziej jaskrawymi kontrastowymi brzmieniami, przy podkreśleniu i scharakteryzowaniu każdej z tych zmian polegając na prawym pedale”. *Chopinowska pedalizacja...*, op. cit., s. 49, 57.

31

P. Kildea, *Chopin's Piano*, op. cit., s. 40.

32

Marmontel, *Histoire du piano*, op. cit., s. 256–257, przekł. cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 85. Jak napisali w swoim komentarzu źródłowym do WN Ekier i Kamiński, kopia *Preludium A-dur* op. 28 nr 7 spisana nieznaną ręką przechowywana jest w wiedeńskiej Österreichischen Nationalbibliothek i opatrzona oznaczeniem agogicznym *Lento. Misterioso*. O ile *misterioso* może stanowić nieautentyczny dopisek lub błąd kopisty (według mojej wiedzy termin ten nie pojawia się w żadnym innym miejscu w twórczości kompozytora), o tyle oryginalne tempo utworu Chopin zmienił (jak w przypadku wcześniejszej *Etiudy E-dur* op. 10 nr 3), zastępując to, co zdaje się *Lento*, bardziej klasycznym *Andantino*. Odsuwając na bok niewyjaśnialne dziś już kwestie autentyczności, *Lento misterioso* jest określeniem faktycznie w tym kontekście intrygującym: czy jedno z pierwszych wykonań tego utworu – przez samego Chopina? – mogło skłonić kopistę do dodania tego terminu, zainspirowanego być może, przynajmniej po części, przez nietypowe użycie pedału? Dziękuję Otisowi Beasleyowi za zadanie tego pytania po prezentacji mojego referatu podczas Międzynarodowej Konferencji Muzykologicznej *Romanticism in Music: Poland in its European Context*, w Warszawie, 17–19 października 2023.

33

Kildea, *Chopin's Piano*, s. 80–81.

34

Przypominamy w tym miejscu cytowane już słowa Chopina: „Zdaje mi się, że to sen, że to odurzenie, że ja u was, a to mi się śni [...]”. *Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom 1: 1816–1831*, op. cit., s. 478.

35

A. Walker, *Chopin: A Life and Times*, op. cit., s. 267.

36

Do tego samego wniosku doszli także Ekier i Kamiński: „Należy zwrócić uwagę na oryginalną pedalizację Chopinowską (1 pedał na 4 ostatnie takty), pięknie brzmiącą również na dzisiejszych fortepianach”. Ekier, Kamiński, *Komentarz wykonawczy, w: Nokturny op. 9, 15, 27, 32, 37, 48, 62*, „Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina – Seria A.”, Warszawa 2000, s. 5.

37

Odnosnie do tego *Mazurka*, por. Halina Goldberg, *Nationalising the Kujawiak and constructions of nostalgia in Chopin's mazurkas*, „19th-Century Music” 2016 (wiosna), nr 39/2, s. 223–247.

38

*Korespondencja Fryderyka Chopina. Tom 1: 1816–1831*, op. cit., s. 478.

39

Goldberg, *Nationalizing the Kujawiak...*, op. cit., s. 239–240 i 243. Jak pisze Michael S. Roth: „Pragnienie powrotu do tej sceny, pragnienie ponownego doświadczenia tych uczuć rodzinnych i ojczystych stanowiło element przytłaczający, niepozwalający nostalgikowi żyć w teraźniejszości”. *Dying of the past: Medical studies of nostalgia in nineteenth-century France*, „History and Memory” 1991 (wiosna), nr 3/1, s. 5–29.

40

W t. 85–152 *Nokturnu g-moll* op. 15 nr 2 nie pojawiają się znaki pedalizacyjne żadnego rodzaju. Nie ma ich też w dzwiny, recytatywnym zakończeniu *Nokturnu B-dur* op. 32 nr 1. *Nokturn As-dur* z op. 32 kończy się tą

samą dwutaktową kadencją, która utwór otwiera. O ile jednak introdukcja jest opatrzona pedalem, o tyle zakończenie – nie: pozostaje niejasne, czy Chopin chciał, by wykonawca powtórzył dokładnie tę samą pedalizację, czy właśnie podkreślał tym sposobem kontrast pomiędzy dźwiękami z pedalem i bez niego. Wyjątkowe w twórczości Chopina są nokturny z opusu 62, obydwu bowiem zawierają znaki zwolnienia dźwigni na końcu utworu.

41

Th. Higgins, *Chopin Interpretation*, op. cit., s. 74.

42

Cyt. za: A. Czartkowski, Z. Jeżewska, *Fryderyk Chopin*, op. cit., s. 313.

43

Émile Gaillard, *Déchelette*, „Journal des débats” z 28 grudnia 1934 r. Cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 336.

44

*Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, red. F. Gustav Jansen, 4 wyd., 2 t., Lipsk 1891, t. 2, s. 23. Cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 326–327.

45

Józef Sikorski, *Wspomnienie Szopena*, „Biblioteka Warszawska” 1849, nr 4, s. 544.

46

George Sand, *Impressions et souvenirs*, Paryż 1896, s. 85–86. Cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 345.

47

Można to wysłyszeć wyraźnie na – pod innymi względami znakomitym – nagraniu kompletu nokturnów na Pleyelu z 1836 dokonany przez Alaina Planès'a. We wszystkich tego typu miejscach Planès ma skłonność do unoszenia palców z klawiatury nieco zbyt wcześnie – w pleyelowskim mechanizmie z pojedynczym wymykiem młoteczki odpadają od strun z miękkim, dźwięcznym dudnieniem. Jeśli to świadomy wybór Planès'a, by wyrwać nas ze świata snu, który przed nami odmalował, z powrotem do rzeczywistości, zabieg nie do końca się powiódł, a fermyaty zdają się okaleczone. Zob. Frédéric Chopin, *Complete Nocturnes – Piano Pleyel 1836* (Arles: Harmonia Mundi, 2021), CD recording (2-CD set), HMM 905332.33.

48

Po wysłuchaniu chopinowskiego wykonania *Romancy z Koncertu e-moll* op. 11 pisał Berlioz: „Chopin miał szczęśliwy pomysł wykonania *adagia* [sic] ze swego drugiego koncertu. [...] [G]dy ostatnia nuta spada niby perła do złotej wazy, publiczność pogrążona w kontemplacji powstrzymała przez kilka chwil oklaski, słuchała nadal. Tak właśnie, śledząc harmonijne opadanie półcieni wieczornego zmierzchu, pozostajemy bez ruchu w ciemności z oczami utkwionymi ciągle w ten punkt horyzontu, gdzie właśnie zanikło światło”. Cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 98. Na fortepianie współczesnym taka gradacja od światła do ciemności i od pogłosu do ciszy zajmuje znacznie więcej czasu niż na historycznym, co czyni pomysł, by nie zdejmować stopy z pedału forte aż do chwili ostatecznego wybrzmienia dźwięku, nieco dziwным. Na instrumentach z epoki Chopina jednak efekt ten był znacznie bardziej naturalny.

---

49

Przekład polski cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 333.

---

50

„J’ai cependant assez connu Chopin pour esquisser sa physionomie; de plus, j’ai sous les yeux son admirable portrait par Delacroix: c’est le Chopin des dernières années, souffrant, brisé par la douleur; la physionomie déjà marquée du rêve et de l’agonie.” A.F. Marmontel, *Les Pianistes célèbres*, op. cit., s. 9. Swój rozdział o Chopinie Marmontel podsumowuje słowami: „To właśnie w tym sensie Chopin pozostaje kompozytorem obdarzonym geniuszem – wielkim poetą krótkich strof, wielkim malarzem małych kadrów”. [„C’est dans ce sens que Chopin restera un compositeur de génie, – grand poète en de courtes strophes, – grand peintre en de petit cadres”]. Zob. *ibid.*, s. 13. Obraz Delacroix trafił ostatecznie w ręce syna Marmontela, Antonina, który podarował go Luwrowi, gdzie znajduje się do dziś.

---

51

H. Goldberg, *Chopin’s oneiric soundscapes*, op. cit., s. 39.

---

52

A.F. Marmontel, *Histoire du piano*, op. cit., s. 256–257. Cyt. za: J.J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit. s. 85.

---

53

„La transmission intime de ma pensée, de mon sentiment, est plus directe, plus personnelle”. Fryderyk Chopin, cyt. w: A.F. Marmontel, *Histoire du piano*, op. cit., s. 256.



## ABSTRACT

'Espaces Imaginaires' and the Romantics Imagination: Chopin's Damper Pedal and the Haze of Dreams

The unfinished *Portrait de Frédéric Chopin et George Sand* painted by Eugène Delacroix in 1838 is one of the defining images of musical romanticism. A portrait of the artist embodying the 'dream realm of poetry' (as Heinrich Heine so memorably put it), it captures the expression of a composer who is present in the 'here' whilst simultaneously existing in the 'there'. This plurality of consciousness, or 'splitting' between dreams and reality, was a familiar theme amongst nineteenth-century writers, philosophers and poets, and it crops up several times in Chopin's correspondence. Throughout his lifetime, Chopin's performances of his own works were consistently praised as ineffable, transcendental listening experiences. His exquisite control and use of the damper pedal was often likened to techniques of painting, and his notated instructions for its use were uncommonly detailed and sophisticated. The keyboards on which Chopin's works were conceived were radically different to our contemporary instruments, and whilst most of Chopin's pedal markings can be faithfully observed on the modern piano, there are certain 'aeolian' passages from selected preludes, nocturnes and mazurkas that necessitate more frequent and judicious damping in order to avoid undesirable harmonic blurring.

A series of two- and three-way comparisons of the author's own performances on a c.1819 Graf (2007 replica by Paul McNulty), an original c.1846 Pleyel and a 2016 Bösendorfer helps validate Chopin's intentions in the broader context of romanticism, providing further evidence that the composer notated pedal markings with the resonance of specific instruments in mind. These experiential insights build on recent publications by Sandra P. Rosenblum, James Parakilas and Halina Goldberg, and allow us to understand Chopin's pedalling as a proxy for the plurality of consciousness experienced in his *espaces imaginaires*, lending even greater credence to Antoine François Marmontel's assertion that Pleyel pianos are 'absolutely indispensable' to Chopin's art.

## KEYWORDS

Fryderyk Chopin, Eugène Delacroix, Antoine François Marmontel, Pleyel, Graf, nineteenth-century pianos, damper pedal, romanticism, dreams

## ABSTRAKT

Nieukończony *Portret Fryderyka Chopina i George Sand* pędzla Eugène'a Delacroix z 1838 r. stanowi jeden z emblematów muzycznego romantyzmu. Portret artysty ucieleśniającego „poetyckie królestwo marzeń” (by użyć pamiętnego wyrażenia Heinricha Heinego) przedstawia obraz osoby będącej „tu”, a zarazem egzystującej gdzieś „tam”. Ta wielość jaźni, czy też „rozszczipienie” na sen i jawę, stanowiły częsty temat XIX-wiecznych pisarzy, filozofów i poetów, temat, który pojawia się też niejednokrotnie w korespondencji Chopina.

Przez całe życie Chopina jego wykonania własnych utworów były niezmiennie i jednomyślnie wychwalane jako niewyrażalne, transcendentalne doświadczenia słuchowe. Wyjątkowa umiejętność operowania pedalem forte u Chopina często porównywano do technik malarskich, a notowane przezeń instrukcje dotyczące użycia dźwigni były niezwykle szczegółowe i wyrafinowane. Klawiatury, na których powstały dzieła Chopina, radykalnie różniły się od współczesnych instrumentów i o ile większość oznaczeń pedałowych Chopina można wiernie odtworzyć na dzisiejszych fortepianach, pojawiają się też w niektórych preludiach, nokturnach i mazurkach pewne fragmenty „eolskie”, które wymagają częstszego i rozważniejszego tłumienia pedalem w celu uniknięcia niepożądanego rozmycia harmonicznego.

Seria dwu- i trójelementowych porównań własnych wykonań autora na fortepianie Graf z ok. 1819 r. (replika z 2007 r. autorstwa Paula McNulty'ego), oryginalnym fortepianie Pleyela z ok. 1846 r. i Bösendorferze z 2016 r. pomaga potwierdzić intencje Chopina w szerszym romantycznym kontekście, dostarczając dalszych dowodów na to, że kompozytor zapisywał oznaczenia pedałów z myślą o rezonansie konkretnych instrumentów. Te doświadczalne obserwacje, oparte na niedawnych publikacjach Sandry P. Rosenblum, Jamesa Parakilasa i Haliny Goldberg, pozwalają nam zrozumieć użycie pedału u Chopina jako namiastkę wielości świadomości doświadczanej w jego *espaces imaginaires*, co tym mocniej potwierdza tezę Antoine'a François Marmontela, że fortepiany Pleyela były dla sztuki Chopina absolutnie nieodzowne.

## SŁOWA KLUCZOWE

Fryderyk Chopin, Eugène Delacroix, Antoine François Marmontel, Pleyel, Graf, XIX-wieczne fortepiany, pedał forte, romantyzm, sny

---

DYLAN HENDERSON

początkujący badacz z zaangażowaniem promujący nawiązywanie dialogu pomiędzy wykonawstwem a muzykologią. Niedawno ukończył i obronił we wrześniu 2023 r. opartą na praktyce wykonawczej pracę doktorską na University of Adelaide. W okresie studiów doktoranckich zwyciężył w zorganizowanym przez Narodowy Instytut Fryderyka Chopina we współpracy ze School of Arts & Sciences w Filadelfii konkursie na esej chopinologiczny dla młodych naukowców (2020) oraz zdobył nagrodę Naomi Cumming za badania podyplomowe, wręczaną przez południowy oddział Australijskiego Stowarzyszenia Muzykologicznego; dał dwugodzinny recital chopinowski przy świecach w Centrum Kultury UKARIA oraz wykonał *Koncert f-moll* Chopina z towarzyszeniem orkiestry Elder Conservatorium; otrzymał wyróżnienie dziekana za dysertację doktorską; był nominowany do medalu dla badaczy przyznawanego przez University of Adelaide. Jego artykuł A „*narrow-keyed*” *Pleyel: The ergonomics of Chopin’s interface* ukazał się na łamach [„The Chopin Review” 6/2023](#).