
JONATHAN D. BELLMAN

<https://doi.org/10.56693/sch.2021.02.04>

DZIEWIĘTNASTOWIECZNE STROJE INSTRUMENTALNE A MUZYKA CHOPINA

Niniejszy tekst ukazał się po raz pierwszy w wersji angielskiej; *Nineteenth-Century Temperaments and the Music of Chopin*, „The Chopin Review” nr 3, 2020; online: <https://chopinreview.com/pages/issue/141/10#160>.

Du même, la *marche funèbre* de la *Sonate* Op. 26 de Beethoven, qui est ordinairement en *la* bémol mineur, perd beaucoup de son caractère lugubre quand elle est transposée en *la* naturel.

Pourquoi? Je l'ignore; c'est un fait.

Albert Lavignac (1895)¹

I. Charakterystyka tonacji w II poł. XIX wieku

Podobnie i marsz żałobny z *Sonaty* op. 26 Beethovena, utrzymany w tonacji as-moll, traci niemało ze swego ponurego charakteru, jeśli przetransponować go do a-moll. Czemu? Nie wiem, ale to fakt.

Gdy Lavignac (1846–1916), francuski badacz muzyczny i krytyk, zanotował tę uwagę, w istocie zaproponował wyjaśnienie:

Nim porzucę owe analityczne ćwiczenia, muszę tu najpierw wskazać na fakt na tyle dziwny, by zaskoczyć i zaintrygować co bardziej spostrzegawcze umysły: mianowicie pomimo właściwej systemowi temperowanemu równomierności każda z tonacji, czy to durowych, czy molowych, ma pewne cechy charakterystyczne. Nie przez przypadek dla swej *Eroiki* Beethoven wybrał tonację Es-dur, a dla *Symfonii „Pastoralnej”* – F-dur; stało się to bowiem na mocy tajemniczego prawa, które każdej tonacji przypisuje właściwą mu fizjonomię, szczególnie koloryt².

Następnie sporządził [Lavignac] spis poszczególnych tonacji wraz z dominującymi w nich nastrojami. Spis ten odnaleźć można w *Aneksie I* obok podobnych list i omówień tego okresu.

Lavignac był w tej kwestii zgodny z wieloma innymi autorami, zwłaszcza pianistami, a tego rodzaju tabele tonacji i związanych z nimi afektów publikowano nawet w muzycznych tekstach dla początkujących. Już od końca XVII wieku teoretycy pisali o tym, na czym – jak sądzono – zasadzała się immanentna różnica afektów poszczególnych tonacji. Wcześniej podobne dyskusje dotyczyły kościelnych modi – wedle ich późnorennesansowego rozumienia. Te zaś stanowiły kontynuację tradycji zapoczątkowanej przez Platona w *Państwie*, a poświęconej skalom greckim. Na przełomie XIX i XX wieku powstał (i wciąż rośnie) ogromny korpus literatury

1
Albert Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, Librairie Ch. Delagrave, Paryż 1895, s. 408.

2
Ibidem, s. 423.

poświęconej temu problemowi i pomimo ponad pięciu już dekad istnienia temperowanego stroju fortepianów, swobodnie określanego mianem „równomiernego” (por. słowa Lavignaca „właściwa systemowi temperowanemu równomierność”), cały koncept właściwych tonacjom cech charakterystycznych był dobrze ugruntowany, a dla wielu – wręcz oczywisty. Podstawowym punktem odniesienia dla tej tematyki jest – obejmująca okres od późnego renesansu po rok 1848 – praca Rity Steblin *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*³. Sama autorka zauważa, że w wieku XIX pojawiły się głosy przeciwne i nastąpił odwrót od teorii charakterystyki tonacji, choć utrwalone w piśmie dowody tej tendencji są nieliczne. Co więcej, wskazuje Steblin, punkt końcowy przypadający na rok 1848 „nie oznacza, by wiara w znaczenie tonacji miała nagle zaniknąć. Przeciwnie, wciąż broniło jej grono najważniejszych teoretyków, m.in. Adolf Bernhard Marx, Hermann von Helmholtz i Hugo Riemann”. Odniesienia do tych (oraz kilku innych jeszcze) źródeł zawierają przypisy końcowe pracy, które autorka puentuje słowami: „To jednak stanowi materiał do odrębnych badań”⁴.

Steblin miała rację: niemało teoretyków i zwyczajnych pedagogów po 1848 roku pisało bardzo rzeczowo na temat różnic pomiędzy tonacjami, nierzadko nie usiłując nawet ich wyjaśniać. Szkocki autor James Currie (zajmujący posadę dyrektora Church of Scotland Training College w Edynburgu) w roku 1858 wyjaśniał z przekonaniem przyszłym nauczycielom:

W porównaniu z C-dur, pozbawioną krzyżyków i bemoli, silną i wyrazistą, zajmującą pod tym względem centralne miejsce pomiędzy krzyżkowymi i bemolowymi, G-dur wyda się żywa, raźna i żwawa, D-dur – najmocniejsza i najśmielsza ze wszystkich, A-dur – śmiała z większą wszakże domieszką piękną niż dwie poprzednie, E-dur – znów śmiała, choć bogata i czysta. Spośród bemolowych F-dur zdaje się bujna i potężna, B-dur – mniej zdecydowana niż inne, oscylująca między siłą i bogactwem, które ją naznaczają, Es-dur – ciepła i piękna, a As-dur łącząca delikatność z pięknem⁵.

Już w 1872 roku szwajcarski teoretyk Mathis Lussy (1828–1910) krytykował tego rodzaju zestawienia cech tonacji, uznając, że różnicowanie enharmonicznych odpowiedników na instrumentach klawiszowych „równomiernie” temperowanych nie jest możliwe. Za rzecz oczywistą przyjmował jednak różnice pomiędzy tonacjami:

W tym miejscu pozwalamy sobie zwrócić uwagę kompozytorów na charakterystykę tonacji, kwestię tak we Francji zaniedbywaną, do której kompozytorzy klasyczni przywiązują kapitalne znaczenie. Poszukują skali w jak największym stopniu odpowiadającej uczuciom, które pragną wyrazić. Bez wątplenia melodia śpiewana w dowolnej skali zachowuje swoją tożsamość. Na tym fakcie opiera się *transpोज*, operacja, której celem jest granie lub śpiewanie w różnych

³ Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, wyd. University of Rochester Press, Rochester–Nowy Jork 2002.

⁴ Ibidem, s. 185

⁵ James Currie, *The Elements of Musical Analysis*, Thomas Constable and Co. – Hamilton, Adams and Co., Edynburg–Londyn 1858), s. 66. Schemat Curriego streścił następnie (i przywołał) Robert Sutton w pracy *The Elements of the Theory of Music* (R. Cocks, Londyn 1900, s. 41). Ponieważ Currie najwyraźniej omawia tryb durowy, zastosowałem pisownię dużymi literami zgodnie z obowiązującym obecnie zwyczajem.

tonacjach i dopasowanie dowolnej melodii do rejestru dowolnego głosu. Prawdą jest również, że wprawne ucho artysty rozpoznaje tonacje i odróżnia jedną skalę od drugiej; każda bowiem ma specyficzne piętno, moc brzmienia, słodycz, ostrość, błyskotliwość, które ją charakteryzują. Na fortepianie bemolowe skale lub tonacje brzmią łagodniej niż krzyżykowe. A przyczyna tego stanu rzeczy leży w *temperacji*, czyli zestawie stosowanych przez stroiciela zabiegów służących zastąpieniu dwu dźwięków enharmonicznych, które teoria i praktyka lokują pomiędzy nutami tworzącymi *sekundę wielką*, *cały ton*, przez jeden dźwięk *chromatyczny*.

[...]

Należy zauważyć, że ostatnio fortepiany są strojone do niemal idealnych wysokości bemolowych. Im bardziej jednak zbliżamy się do idealnej wysokości dźwięków bemolowych, tym bardziej fałszywe są te same klawisze dla dźwięków z krzyżykami. Taki sposób strojenia powoduje, że skale *As*, *Des* i *Ges* są miękkie, prawie zniewieściałe, natomiast *E* i *H* – twarde, energiczne. Także utwory należące do pewnego gatunku, jak nokturny, *rêveries* itp., niemal wszystkie utrzymane są w tonacjach bemolowych. Gdybyśmy, rzecz jasna, chcieli podążać za teoretykami i przypisać bezwzględnie każdemu uczuciu konkretną tonację, popadlibyśmy w przesadę, jeśli nie absurd. W istocie, im więcej tonacja ma bemoli, tym winna być miększa, im zaś więcej krzyżyków – tym ostrzejsza. Otóż na fortepianie skale opatrzone większą liczbą bemoli, jak *Des* lub *Ges*, mają dokładnie te same dźwięki, co *Cis* i *Fis*. Nie jest zatem możliwe, by te same klawisze, te same struny dały raz tonację miękką, raz ostrą⁶.

Trudno nie solidaryzować się z tymi autorami, którzy traktują „równomierny strój” (a wiele było jego wariantów) jako *prawdzie równomierny*, a zarazem zmuszeni są przyznać, że dla „wykształconego muzycznie ucha” poszczególne tonacje zachowują inne charaktery i własności. By skierować jednak nasze teoretyczne rozważania ku Chopinowi, przytoczmy napisany w 1899 roku pouczający *passus* pióra rówieśnika Lavignaca, Zygmunta Noskowskiego (1846–1909), sugerujący, że także w Polsce świadomość owych nierównomierności była obecna. Opisawszy mazurki op. 24 nr 4 i op. 41 nr 1 za pomocą kolorów i zjawisk atmosferycznych (śniegu, lodu, światła słonecznego), Noskowski dodaje:

Mówiąc wyżej o odczuciu pewnej barwy przez jakąś tonację, bynajmniej nie wypowiedziałem żadnego paradoksu, gdyż od dawna już muzycy zgadzają się na to, iż każda tonacja posiada barwę odpowiednią w malarstwie, a twórca muzyczny umiejętnie kombinujący tonacjami, czyni to samo, co znakomity kolorysta, dobierający barw w sposób harmonijny. A jak malarz przez nadanie odpowiedniego kolorytu obrazowi, dostraja go do przedmiotu, który przedstawić zamierza, i wtedy dopiero wywołuje wrażenie, gdy ów koloryt jest w zupełnej z treścią obrazu zgodzie, tak samo i muzyk wtedy dopiero osiąga cel zamierzony,

6
Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale – accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Heugel, Paryż 1874, s. 5–6, przyp. 2.

gdy obrona tonacja odpowiednią jest pomysłowi, treści i nastrojowi utworu.

Z tego to powodu twórcy muzyczni dla wyrażenia triumfu lub bohaterstwa posługują się najczęściej krzepkimi tonacjami Es-dur i B-dur, a pełne miękkości As[-], Des[-] lub Ges-dur pojawiają się u nich w chwilach rozmarzenia lub zachwytu miłosnego. Sielankowość najlepiej oddają tonacje F[-] i G-dur, tak jak rzewność i tęsknotę g-moll i fis-moll, skargę zaś a-moll⁷.

I tak oto przywołany powyżej postulat „odrębnych badań” Steblin odpowiada wiele dekad wcześniejszemu postulatowi Noskowskiego. I choć nie został on wymieniony w jej bibliografii, a zatem zapewne nie był autorce znany, możemy zauważyć, że łączyło ją z Noskowskim przekonanie o indywidualnych cechach poszczególnych tonacji, ale i ogólniejsza potrzeba lepszego wyjaśnienia paradoksalnego problemu unikatowych barw tonalnych w systemie „równomiernej” temperacji. Komentarz Noskowskiego powstał w pięćdziesiąt lat po śmierci Chopina, pozostałe zaś zacytowane źródła – w tym samym półwieczu. Daty ukończenia Chopinowskich kompozycji ulubionych przez Noskowskiego pokrywają się zatem z niektórymi z przytoczonych przez Steblin cytatów, z rozmaitymi strojami nierównomiernie temperowanymi i in. Dla żadnego bodaj innego w historii twórcy kwestie charakterystyki tonacji nie były zaś tak palące, jak dla Chopina, którego muzyka jest wszechobecna we wszystkich zakątkach pianistycznego świata.

A może dzisiejszy brak – a w niektórych kręgach wręcz opór wobec – zainteresowania znaczeniem charakterystyki tonacji dla muzyki Chopina jest po części po prostu konsekwencją jego światowej popularności. Od połowy XIX stulecia twórczość ta pozostaje chlebem powszednim pianistów, od najskromniejszych studentów i amatorów po najwybitniejszych wirtuozów. Oznacza to w sposób nieunikniony, że wraz z postępem równomierności stroju muzyka Chopina wciąż wykonywana jest powszechnie, choć (przynajmniej) w coraz mniej barwnej, błędnej kolorystyce. Harmoniczne środowisko końca XIX wieku – u Ryszarda Wagnera, w radykalnym węgierskim modernizmie Ferencza Liszta itp. – jeśli je porównać z niedocenioną pikanterią, która tak pociągała Chopina, zmieniało się w inny, znacznie mniej subtelny sposób; gdy załamywał się cały system tonalny, tak dyskretne cyzelowanie harmonicznego sfery nie interesowało właściwie nikogo, i kompozytorów, i publiczność przyciągały bowiem dramat muzyczny, symfonia i poemat symfoniczny.

Kolejnym czynnikiem [tych zmian] był gwałtowny rozwój wirtuozerii. II połowa XIX wieku narzucała koncertującym artystom coraz więcej wielorakich wymagań technicznych, a pianiści-herosi mieli stawiać czoła coraz większym wyzwaniom i (tym samym) podbijać coraz liczniejszą publiczność. Chopin zmarł w roku 1849; w latach 50. Liszt ukończył ostateczną wersję swych *Grandes études de Paganini*, *Études d'exécution transcendante* i *Rapsodii węgierskich*,

7
Zygmunt Noskowski,
*Istota utworów Chopi-
na*, Saturnin Sikorski,
Warszawa 1902, s. 21.

a *Wariacje na temat Paganiniego* op. 35 Brahmsa oraz *Islamey* Bałakiriewa powstały w latach 60. Ten wyścig zbrojeń trwał nieprzerwanie także w kolejnym stuleciu, owocując m.in. poematem *Gaspar de la nuit* Ravela powstałym w roku 1908 czy 3 scenami z baletu „Pietruszka” Strawińskiego.

W tym samym też czasie wyrosła niepokojąca tradycja maskulinizacji Chopina, „ochrony” jego wizerunku przed dawniejszymi skojarzeniami z dandyzmem i delikatnością. Wspominając swą młodość, Artur Rubinstein pisał: „powszechne [było] zdanie o Chopinie jako o młodej, chorowitej, romantycznej postaci, kompozytorze sentymentalnej muzyki fortepianowej” (określenie go jako „talentu z izby chorych” przypisywano Johnowi Fieldowi, 1782–1837). Krytyk muzyczny i biograf Chopina, James Huneker spekulował:

Kiedy Liszt, Tausig, [Anton] Rubinstein grali Chopina z właściwą sobie namiętnością, publiczność i krytyka wpadały w zachwyt. Oto przemieniony Chopin, oto Chopin, którego transponowano do tonacji męskiej! A właśnie to jest Chopin prawdziwy. Maniery młodego człowieka mogły być do pewnego stopnia zniewieściałe, ale jego duch był męski, wstrząsany silnym elektrycznym prądem, a jego dusza była śmiała⁸.

Zanik pianistycznych efektów (a nawet pamięci o nich) był wynikiem zbiegu kilku powiązanych ze sobą tendencji: dążenia do stroju coraz precyzyjniej temperowanego (w okresie tym Chopina wykonywano stale, zarówno prywatnie, jak publicznie); osłabienia i rozpadu tonalności, na której twórczość Chopina opierała się całkowicie; wzrostu technicznych wymogów repertuaru koncertowego z jednoczesnym umocnieniem się wizerunku pianisty jako zdobywcy, co oznaczało, że muzykę polskiego twórcy grywano w coraz bardziej publicznych, „ekstrawertycznych” okolicznościach; narastającego dyskomfortu związanego z jego powściągliwością w sferze dynamiki i subtelnością pianistyczną, a także (później) dominującym w kulturze wizerunkiem kompozytora jako delikatnego, sentymentalnego, szlachetnego, czyli zasadniczo przeciwieństwo krzepkiej męskości, tj. z obrazem, który – jak wspomnieliśmy – został przy ogólnej aprobacie wyretuszowany i przedstawiony na nowo.

Przekonywanie czołowych pianistów lub stroicielei końca XIX wieku, by porzucili dominujące wówczas nurty nakierowane na sławę, komercyjny sukces i gromadzenie coraz większej publiczności na rzecz późnowieczornych spotkań wrażliwych muzycznie dusz, w ramach których doceniono by najbardziej wyrafinowane efekty wykonawcze, trudno sobie wyobrazić. Nic więc dziwnego, że osobliwa estetyka Chopina przepadła właściwie bez śladu, i to do tego stopnia, że późniejsze pokolenia zwątpiły, by kiedykolwiek istniała. (Zajmujący się strojem temperowanym historyk Owen Jorgensen o dziewiętnastowiecznej temperacji pisał jako o „sztuce utraconej”⁹ i istotnie tym ona jest). Zjawisko to zdaje się bardziej nawet aktualne obecnie: opowiadanie się za innym podejściem do Chopina lub

8 Artur Rubinstein, *Moje młode lata*, tłum. Tadeusz Szafar, PWN, Kraków 1976, s. 106; James Huneker, *Chopin: człowiek i artysta*, wstęp Henryk Opieński, tłum. Jerzy Bandrowski, Wyd. Polskie, Lwów–Poznań 1922, s. 13–14. W monografii Hunekera rozproszonych jest więcej podobnych przywołań.

9 Owen H. Jorgensen, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, the Lost Art of Nineteenth-Century Temperament, and the Science of Equal Temperament, Complete with Instructions for Aural and Electronic Tuning*, Michigan State University Press, East Lansing 1991.

strojenia instrumentów implikuje założenie, że współczesna pianistka jest dla jego muzyki niewystarczająca: obejmowałoby to zasadniczo wszystkie współczesne nagrania, odnośne kompetencje i przygotowanie współczesnych stroicieli, zasadność wszelkich konkursów czy festiwali chopinowskich, gdziekolwiek by się odbywały. Nietrudno zrozumieć, czemu opór wobec historycznego wykonawstwa Chopina jest aż tak silny.

Przerysowuję tu stan rzeczy celowo, mój argument brzmi jednak: pytanie, dlaczego właściwie wszyscy zaangażowani dziś w wielkie chopinowskie przedsięwzięcia świadomie ignorują oczywisty fakt, że muzyka ta powinna być wykonywana w odpowiednim stroju, brane jest – w sposób nieunikniony – za afront. W czasach Chopina, i jeszcze długo po nim, inaczej – tj. nierównomiernie – strojono fortepiany. Jego muzyka powstawała z myślą o temperacji innej niż dzisiejsza, dlatego to, co słyszymy, pozostaje niepełne. Bez względu na przyczyny oraz rozwój historyczny, które doprowadziły do standardowej obecnie praktyki, nie sposób podważyć tezy, że nasze założenia dotyczące estetyki Chopina oraz nasza milcząca zgoda co do tego, że równomierna temperacja jest wystarczająco dobra, by jej nie kwestionować, oparte są na niczym więcej niż zwyczajowi, konwencji i inwestycji. Muzyka Chopina zasługuje zaś na więcej.

II. O temperacji „równomiernej”

Praktyka wykonawstwa historycznego rozkwita jako subdyscyplina muzykologiczna już od kilku dekad. Nie są też nowe pytania o historyczne temperacje oraz o to, jak brzmiał niegdyś dobrze znany repertuar. Niemniej odpowiedzi – co dość kłopotliwe – pozostają niejasne; święty Graal, czyli idea odkrycia i odtworzenia – w odniesieniu do dowolnego kompozytora czy epoki – precyzyjnie „właściwego” stroju historycznego (w przeciwieństwie do niewłaściwych) jest z różnych względów nie do obrony. Po pierwsze i przede wszystkim, nie ma gwarancji, że historyczne instrukcje strojenia, i to bez udziału pary uszu historycznego profesjonalisty, dadzą spójny rezultat. Weźmy dwie takie instrukcje zawarte w pochodzącym z 1797 roku traktacie Ignace’a Pleyela i Jana Ladislava Duska: druga z nich przeznaczona jest na okazję, gdy fortepian gra z instrumentami dętymi, a poszczególne kwinty mają być nastrojone „słabo” lub „mocno” – bez dalszych objaśnień¹⁰. Także Johann Nepomuk Hummel w traktacie z roku 1828 (*Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-Forte-Spiel*) podaje dwa odmienne zestawy wskazówek strojenia, niemniej przestrzega, że „żadna kwinta nie powinna być idealnie czysta [...], przeciwnie, każda musi być odrobinę od czystości oderwana i trzeba ją nastroić nieco niżej”¹¹. I znów żadnych precyzyjnych wskazówek tylko „nieco niżej”. Jedno z najczytelniejszych wyjaśnień tego zagadnienia dali w roku 1824 stuttgartarccy producenci fortepianów Carl Dieudonné i Johann Lorenz Schiedmayer w podręczniku z uwagami, jak zadbać we właściwy sposób o ich instrumenty:

10
Zob. *Méthode pour le piano-forte par Pleyel et Dussek*, Paryż 1797, s. 67–68.

11
Johann Nepomuk Hummel, *Ausführliche theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte-Spiel: vom ersten Elementar-Unterrichte an bis zur vollkommensten Ausbildung*, Tobias Haslinger, Wiedeń 1828, s. 459.

Strój klawiszy powinien być wyrównany na tyle, na ile to tylko możliwe. Jeśli stroiciel nie ma wystarczającego słuchu, by wiedzieć, jak wydobyć tę najbliższą idealnej równomierność bez owych sztucznych reguł, jest ubolewania godny i z pewnością nie uzyska prawidłowego strojenia nawet zaopatrzone w najlepsze instrukcje. [...] tym samym [na fortepianie] strój nigdy nie może być doskonały, jak i na organach i wszelkich instrumentach, na których nie da się utworzyć skali enharmonicznej, trzeba więc albo pozwolić stroicielowi na czystsze i bardziej satysfakcjonujące interwały w jednym miejscu kosztem tej czystości w innym, albo pogodzić się z tym, że przy zupełnej równomiernej temperacji wadą obciążone będą jednakowo wszystkie klawisze, tylko w mniejszym stopniu, przez to, że każdy z nich będzie tworzył raz za małe, a innym razem za duże interwały. Ów brak idealnie czystych interwałów jest jednak tak niezauważalny, że tylko bardzo dobre i wprawne ucho muzyczne potrafiłoby go zauważyć i – być może – odczuć jako niepokojący¹² [podkreśl. – J.B.]. [*W tym miejscu redaktorka i tłumaczka tych podręczników, Preethi de Silva, umieścił następujący przypis: „O ile niektórzy muzycy wciąż posługują się strojem nierównomiernym, o tyle większość przyjęła już «możliwie najbardziej równomierną» lub równomierną temperację, by dostosować się do języka harmonicznego współczesnych kompozycji”¹³].

Przypis Silvy jest nie tylko wnikliwy, ale także istotny z punktu widzenia badań nad temperacją historyczną. Model ogólny zmierzać miał do coraz silniejszej równomierności w miarę poszerzania dziewiętnastowiecznej palety harmonicznej, co z upływem dekad tego stulecia odzwierciedlały kolejne podręczniki. Niemniej, jej wzmianka o „niektórych muzykach” wskazuje na ówczesny pluralizm opinii, odnotowany również przez innych autorów, jak choćby Jean Jousse (1760–1837). W roku 1832 pisał on:

Jeśli mowa o [...] sposobie rozłożenia temperacji stroju w ramach skali pomiędzy poszczególnymi interwałami tak, by każdy dźwięk był zgodny z podstawowym [toniką, dźwiękiem głównym tonacji utworu], teoretycy nie są zupełnie zgodni; jedni skłaniają się ku równomiernej temperacji, inni obstają przy nierównej¹⁴.

Jousse, urodzony we Francji, czmychnął do Anglii wraz z wybuchem rewolucji, osiadł w Londynie, a po pewnym czasie ogłosił swój traktat poświęcony strojowi instrumentów (1832) oraz pisma dydaktyczne. Pełny tytuł jego podręcznika brzmi *An Essay on Temperament, in Which the Theory and Practice of That Important Branch of Music are Clearly Established and Illustrated by Precepts and Examples, Calculated to Assist Young Students in Tuning, Correctly, the Pianoforte* [Esej na temat temperacji, z jasno wyłożonymi teorią i praktyką tej ważnej dziedziny muzyki, ilustrowany regułami i przykładami, pomyślany jako pomoc młodym adeptom we właściwym strojeniu fortepianu].

12
Tłum. na podstawie źródła pierwotnego: C. Dieudonné i J.L. Schiedmayer, *Kurze Anleitung zu einer richtigen Kenntniß und Behandlung der Forte-Pianos*, G. Hasselbrink, Stuttgart 1824 – przyp. tłum.

13
Preethi de Silva (red. i tłum.), *The Fortepiano Writings of Streicher, Dieudonné, and the Schiedmayers*, The Edward Mellen Press, Lewiston 2008, s. 301–303.

14
Jean Jousse, *An Essay on Temperament*, Cramer and Co., Collard and Co., Goulding and Co. et al., Londyn [1832], s. 16.

Z wielu powodów stanowi on, moim zdaniem, dobry punkt wyjścia do rozważań o stroju odpowiednim dla muzyki Chopina. Po pierwsze, ze względu na swój wiek Jousse był początkowo uczony starszej, bardziej nierównomiernej temperacji, gust Chopina zaś skłaniał się wyraźnie w tym właśnie kierunku. Traktat ukazał się wkrótce po przybyciu kompozytora do Paryża, gdy szykował się dopiero do zbudowania swojej pozycji, i jest najzupełniej zgodny z jego twórczością: podejmuje bowiem zagadnienie charakterystyki tonacji i ich subtelności, różnic pomiędzy staromodnymi a nowszymi upodobaniami w kwestii strojenia, przede wszystkich zaś uznaje więcej niż jedno podejście do tej problematyki. Jak czytamy na pierwszej stronie, idea „właściwego stroju” ma wielką wagę:

Najlepszy nawet fortepian, czy to rozstrojony, czy nastrojony wedle niewłaściwej temperacji, nawet pod palcami wspaniałego wykonawcy traci zdolność wywołania tych rozkosznych wrażeń, jakie ten sam instrument – właściwie jednak nastrojony – byłby zdolny wzbudzić; zarazem efekty powstałe wskutek niezwykłych choć klasycznych zmian enharmonicznych, tak częstych w kompozycjach Haydna, Mozarta, Beethovena i in., zależne są właśnie od odpowiedniej temperacji¹⁵.

Efekty „enharmoniczne” to kwestia, z którą również Chopin będzie później kojarzony. Jousse pisze tu o zdolności tworzenia tych efektów u mistrzów klasycznych – nie zaś postaci mu współczesnych – w zależności od sposobu strojenia fortepianu. Jego wstępne wyjaśnienie stoi w wyraźnej opozycji wobec tego, czego oczekiwaliśmy dzisiaj:

Istnieją w muzyce dwa rodzaje temperacji: równomierna i nierównomierna.

Gdy niedoskonałość, nieunikniona na instrumentach klawiszowych, jest równo rozłożona pomiędzy dwanaście dźwięków tworzących oktawę, pozostaje niemal niezauważalna: przy wszystkich piątych stopniach obniżonych trzecie będą raczej podniesione, a to sprawi, że strój owych dwunastu klawiszy pozostanie w równym stopniu niedoskonały, co określamy jako *temperację równomierną*.

Temperacja nierównomierna ma miejsce wtedy, gdy stopnie piąte i trzecie są zestrojone dokładniej niż w *temperacji równomiernej*, a mniej precyzyjnie nastrojone są pozostałe. Tak oto każda z dwunastu skal jest nastrojona inaczej.

Obydwie te temperacje mają swoje zalety i wady. Korzyść uzyskana z *równomiernej temperacji* polega na tym, że każdy interwał i akord jest tak bliski doskonałości, że żaden nie brzmi w zauważalny sposób fałszywie; do jej wad należą jednak: po pierwsze, nie może być osiągnięta w sensie ścisłym, czego można dowieść zarówno matematycznie, jak i na drodze codziennego doświadczenia; *równomiernie nastrojone* instrumenty pozostają wciąż *nastrojonymi nierównomiernie*, a co gorsza, **nierzadko w niewłaściwych**

15

Ibidem, s. V.

miejscach. Po drugie, nawet gdyby została osiągnięta w sposób idealny, nie dałaby żadnego w pełni doskonałego interwału ani akordu, dwanaście diatonicznych skal majorowych i minorowych zostałyby sprowadzonych do dwu, jako że różniłyby się jedynie pod względem wysokości, ciężkości i ostrości, nie zaś efektu.

Temperacja nierównomierna ma dwie wielkie zalety: po pierwsze, jak pokazuje codzienna praktyka, jest łatwo osiągalna przy strojeniu. **Po drugie, nadaje ona każdej z dwunastu skal durowych i molowych szczególny charakter;** ma wszakże i tę wadę, że nie można jej użyć w dużym zespole, nie sposób bowiem sprawić, by wszyscy wykonawcy nastroili swoje instrumenty w ten sam sposób¹⁶. [Redakcyjne wytłuszczenia zostały dodane, rozstrzelenia zaś są oryginalne].

Równie trudno jest wyobrazić sobie, by „młody adept” – czy też ktokolwiek inny – nauczył się więcej z tego przewodnika niż z traktatów Pleyela/Duska czy Hummla. Była to wszakże epoka publikacji przeznaczonych dla samouków, Jousse daje więc zarówno elementarne porady (np. definicję widelca do strojenia¹⁷), jak i ten rodzaj wskazówek, który zakłada dysponowanie wytrenowanym uchem i doświadczeniem. Do drugiej z tych kategorii można zaliczyć zalecenie, by ciąg kwint wznoszących *c-g, g-d, d-a, a-e* oraz *e-b* był strojony „raczej z zaniżaniem” [wysokości dźwięków], natomiast opadająca seria *c-f, f-b* i *b do es* – „raczej z podwyższaniem”. Idąc tym tropem, „od *Es* zejźmy o kwintę do *As*. Spróbujmy akord *as-c-es*: wycelowaliśmy dobrze, dźwięk *as* powinien pokrywać się z nastrojonym wcześniej *gis*”¹⁸. Pozostaje niewiele więcej ponad owe następstwa pięciu kwint „raczej zaniżonych” oraz trzech „raczej podwyższonych”, jeśli bowiem „dobrze wycelowujemy”, zadanie jest w zasadzie wykonane. Naiwnością byłoby zakładać, że tą metodą nowicjusz jest w stanie sobie poradzić, zwłaszcza że Jousse dopiero co zapewnił czytelnika, że temperacja ta „jest łatwo osiągalna”, „jak pokazuje codzienna praktyka”.

Instrukcyjny aspekt podręcznika Jousse’a jest dla naszych celów mniej wszakże istotny niż jego odniesienia do charakterystyki poszczególnych tonacji oraz wyjaśnienie, że w temperacji nierównomiernej „każda z dwunastu skal jest nastrojona inaczej od pozostałych”. Jest to nieco inne ujęcie niż to pokazane w tabelach cech tonacji zawartych w Aneksie 1, które dotyczą głównie harmonii. Środowisko harmoniczne każdej tonacji („niewinnej”, „jasnej i wesołej”, „marsowej” czy „pastoralnej”) wynika w głównej mierze z [brzmienia] trójdźwięku tonicznego, zwłaszcza zaś odległości dźwięków małej lub wielkiej tercji od prymy. Niemniej, metodologicznie rzecz biorąc, rozłożone w całej skali różnej wielkości półtony oraz ich rozmieszczenie w stosunku do kolejnych stopni i alteracji chromatycznych zapewniają unikatowość każdej ze skal – w tym kryje się wyjaśnienie, dlaczego pewne rodzaje melodii i efekty odpowiadają niektórym tonacjom bardziej niż innym, jak zauważyli w zacytowanych wyżej ustępach Lavignac i Lussy. Relatywnie większa

16
Ibidem, s. 28–29.

17
Ibidem, s. 31, 37.

18
Ibidem, s. 32–33.

adekwatność pewnych tonacji, a także interwałów względem innych nie pozostała w owym czasie niezauważona; w roku 1839 na przykład pianista Ignaz Moscheles (1794–1870), usłyszawszy grę Chopina, napisał „trudne dla niewtajemniczonych modulacje, na których potykam się[,] grając jego utwory, nie szokują mnie już, bowiem jego delikatne palce przemykają nad nimi niczym elfy”¹⁹. Ufając słowom Moschelesa, można przyjąć, że odpowiednia temperacja prawdopodobnie nie zadziałałyby w konkretnych ustępach, dopóki pianista nie opracowałby dla nich odpowiedniej artykulacji i sposobu prowadzenia melodii. Idea *touché* pianisty, które mogłoby sprawić, że dany strój będzie bezużyteczny lub przeciwnie – pozwoli wygenerować kalejdoskopowe bogactwo odcieni, może stanowić jeden z najważniejszych drogowskazów zawartych w niewielkiej literaturze na ten temat. Jak się wydaje, temperacja mogłaby wyjaśnić niemało kwestii związanych z muzyką Chopina, o których w XXI wieku już niemal nie pamiętamy, których już nie dostrzegamy ani nad nimi nie dyskutujemy.

Przyznanie przez Jousse’a, że „równomiernie nastrojone instrumenty pozostają wciąż nastrojonymi nierównomiernie, a co gorsza, nierzadko w niewłaściwych miejscach”, stanowi dla nas kolejny sygnał ostrzegawczy: mianowicie, że istnieją „właściwie” i „niewłaściwie” miejsca owych nierówności, które miałyby być ewidentne przynajmniej dla niektórych z czytelników. Tego rodzaju kwestie są dziś zupełnie zapomniane, trudno więc wyobrazić sobie współczesnego pianistę, dla którego tradycyjny argument o owych nierównościach stroju byłby przekonujący. Następująca przestroga Jousse’a odnosząca się do temperacji równomiernej: „nawet gdyby została osiągnięta w sposób idealny, nie dałaby żadnego w pełni doskonałego interwału ani akordu, dwanaście diatonicznych skal majorowych i minorowych zostałoby sprowadzonych do dwu”, ostrzega nas przed czymś, co dawno już się dokonało, a co jest dziś pożądane czy wręcz oczekiwane przez pianistów. Jediną prawdziwą wadą bardziej nierównomiernej temperacji „równomiernej” jest, wedle Jousse’a, fakt, że „nie można jej użyć w dużym zespole, nie sposób bowiem sprawić, by wszyscy wykonawcy nastroili swoje instrumenty w ten sam sposób”²⁰. Przez „duży zespół” można rozumieć grupę uczestników wykonań „publicznych”, które mogą przypaść do gustu sporemu przekrojowi słuchaczy, a zatem bardzo odległych od intymnych okoliczności, w których z pewnością najlepiej wybrzmiewały muzyka i styl pianistyczny Chopina.

Problem temperacji u Chopina jest zatem swego rodzaju węzłem gordyjskim. Zasadniczo nie sposób przedstawić żadnego argumentu, jakoby Chopin miał skłaniać się ku nowoczesnemu, równomiernemu strojowi, jednak opowiadanie się za starszymi, nierównomiernymi wariantami nie oznacza, że możemy pośród nich wskazać jakiegokolwiek konkretny, realnie alternatywny. Ówczesne źródła pierwotne dostarczają licznych wskazówek i anegdot, wyraźnie podkreślając, że większość równomiernych temperacji była w tych

19

Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2010, s. 330.

20

Jousse, *Essay on Temperament*, op. cit., s. 29.

czasach zaledwie p r a w i e równa (a mogła zburzyć tonalną hierarchię), oraz dziewiętnastowiecznych instruktaży strojenia zbyt niejasnych wszakże, by dały się zastosować literalnie. Choć łatwo więc uznać impas w tej kwestii, byłoby to zarówno błędem, jak i porażką naszej kreatywności. Wiemy już, że właściwie w s z y s t k i e temperacje były nierównomierne oraz że te bardziej nierównomierne, tradycyjnie modyfikowane wciąż pozostawały w szerokim użyciu jako preferowane przez licznych dziewiętnastowiecznych muzyków (u Chopina wiele zaś sugeruje, że należałby on do tej grupy). Nierównomierne stroje łączył często pewien rodzaj pokrewieństwa, skutkującego podobieństwami różnych spisów charakterystyki tonacji, a spośród diatonicznych wyborów polskiego kompozytora większość – co nie dziwi – pozostawała w zgodzie z praktyką osiemnastowieczną. Dodatkowo także wykorzystywanie przezeń mniej popularnych, a bardziej chromatycznych tonacji wykazuje pewną spójność, podobnie jak wybory tonacji, do których modulował: materiał melodyczny oraz afekty harmoniczných punktów docelowych często również pozostają koherentne. Dalsza droga polegałaby zatem na eksperymentowaniu, poszukiwaniu temperacji, która nie tylko zbliżałaby się do dziewiętnastowiecznych bardziej niż jakakolwiek dziś stosowana, ale wносиłaby zarazem właściwy – a może lepiej: niespodziewanie odkrywczy – kontekst dla muzyki Chopina.

III. O modelach i konwencjach

Wybór odpowiedniej temperacji dla muzyki baroku lub klasycyzmu bierze zazwyczaj pod uwagę możliwie najwięcej z następujących elementów: uwzględnienie czasu i geograficznego obszaru życia konkretnego kompozytora, z wykorzystaniem być może badań jakichś starych organów z tego obszaru (jeśli nie zostały całkowicie zmodernizowane), konfrontacja z dostępnymi a poświęconymi temperacji traktatami oraz podręcznikami, które miałyby możliwie najwięcej punktów wspólnych z tym twórcą (miejsce powstania, zbieżność czasowa, zakres oddziaływania, ewentualnie związki biograficzne). I tak na przykład nagranie Enid Katahn *Six Degrees of Tonality: A Well-Tempered Piano* (Gasparo Records GSCD 344 [2000]), dokonane we współpracy z technikiem fortepianowym i specjalistą w strojeniu historycznym Edwardem Foote'em obejmuje fantazję Mozarta w stroju Petera Prella z roku 1731, sonatę Haydna w stroju Kinberger III (1752), sonatę Beethovena w stroju Thomasa Younga (1799) itd. Dla tych trzech kompozytorów Foote wybrał wiarygodną temperację, Katahn nagrała utwory, i rozgorzała dyskusja przyjmująca, że – oprócz nielicznych wyjątków – nie istnieje ostateczna odpowiedź na pytanie, które stroje byłyby właściwe, a które nie. Nagrania Katahn/Foote'a (wcześniej ukazało się także inne, zatytułowane *Beethoven in the Temperaments*) są pod względem metodologicznym dość typowe, bo zgodne z tą praktyką. Na platformie YouTube odnaleźć można najróżniejsze wykonania repertuaru fortepianowego w strojach

nierównomiernie temperowanych, a warunkiem wstępnym głębszego zapoznania się z tą dziedziną jest jej bliższe zbadanie, wymagające zawsze – by dostosować ucho – wielokrotnego przesłuchania (zalecam gorąco słuchawki).

Mimo debat na temat temperacji „prawdziwie” równomiernej, zdobyła ona przewagę dopiero po roku 1917²¹. Choć wiele osób wierzyło, że jej ojcem był Jean-Philippe Rameau, a jego rówieśnik, Johann Sebastian Bach, z myślą o niej tworzył, powszechne jej użycie jest zjawiskiem dopiero dwudziestowiecznym, którego nie można przekonująco powiązać z Chopinem lub jakimkolwiek wcześniejszym twórcą. Jej nudna regularność, zanegowanie tradycyjnych cech charakterystycznych poszczególnych tonacji oraz trudności związane z prowadzeniem głosu (wynikające ze zderzeń alikwotów) czynią ją w stosunku do muzyki Chopina i jego poprzedników propozycją najmniej prawdopodobną. A jednak, gdy chodzi o strój, wciąż najciemniej jest pod latarnią; pomimo (a może z powodu) licznych światowych chopinowskich konkurów i festiwali, utrzymującej się pod każdą szerokością geograficzną popularności tej muzyki i niezliczonych nagrań mniej więcej 70 opusów, Chopin w dzisiejszym wykonawstwie pozostaje znacznie mniej zróżnicowany a bardziej przewidywalny i stały niż muzyka tej rangi być powinna. Nasza wspólna inwestycja w to, co można nazwać chopinowskim przemyśłem, zdaje się zbyt duża, by ryzykować pytania, które mogłyby podważyć istniejące status quo²². Nauczyciele i studenci gry na fortepianie są tak nawykli do – i zaangażowani w – Chopina znanego, oswojonego i równomiernie temperowanego, że pomysł, by jego muzyka mogła znacząco zyskać na stroju, na który była tworzona, wydaje im się aż nadto kłopotliwy, a zatem nie do pomyślenia, jest więc ignorowany. Poniższy ustęp autorstwa fizyka i historyka temperacji, Reinharda Froscha, obrazuje sprzeczne z intuicją uzasadnienie status quo. Poświęciwszy całą pracę zaletom stroju średnionowego, autor zauważa:

Dla wykonan na żywo muzyki fortepianowej Haydna, Mozarta, Beethovena, Chopina oraz twórców późniejszych preferuje się temperację równomierną [...] ponieważ muzyka ta często silnie odbiega od skal diatonicznych na przykład na rzecz chromatycznych lub akordów septymowych zmniejszonych²³.

Jednak niewiele powstałej od czasów renesansu muzyki to muzyka czysto diatoniczna, trudno tu więc śledzić tok rozumowania Froscha, co zresztą nie ma większego sensu; jest to wszakże uzasadnienie (dziwne i nielogiczne uzasadnienie) tego, co znane i przyjęte. Dla kontrastu, argument przeciwny do Froschowskiego stanowiłby podstawową przesłankę praktyki wykonawczej: ponieważ kompozytorzy tworzyli z myślą o temperacji nierównomiernej, choćby i nieznacznie nierównomiernej, słysząc tę muzykę na nowo właśnie taką, możemy wiele się o niej nauczyć i zrozumieć. Frosch nie jest jednak

21
Por. Ross W. Duffin, *How Equal Temperament Ruined Harmony*, W.W. Norton, Nowy Jork, 2007, s. 140.

22
Czytałem dyskusje techników fortepianowych, w których podniesienie tego zagadnienia wywoływało natychmiastową postawę obronną, lekceważenie lub nawet wyczuwalną niechęć ze strony pytającego, zwłaszcza jeśli zdradzał przygotowanie naukowe. Reakcje pianistów i nauczycieli gry bywają równie pogardliwe i sugerujące, że rozmówca jest nowicjuszem, który w pewien sposób stawia się ponad wielką tradycją.

23
Reinhard Frosch, *Meantone is Beautiful!* [1993], Peter Lang, Berno 2002, s. 19.

w żadnym razie osamotniony, niewielu współczesnych autorów poważnie interesuje się instrukcjami dziewiętnastowiecznego stroju lub opisami cech tonacji²⁴.

Pierwszym warunkiem wstępnym wejścia na tę drogę jest oczywiście otwarcie się na ideę indywidualnych cech tonacji, które (jak przewidywali Jousse i in. autorzy) spłaszczyliśmy obecnie do zaledwie binarnego układu dur-moll, a które są potwierdzone w źródłach historycznych. Jak wspomnieliśmy na początku niniejszego studium, spisy rozmaitych cech charakterystycznych tonacji i tonalności – spośród których przykłady powstałych po roku 1848 zawiera Aneks 1 – sięgają wstecz aż do XVII wieku, a pokrewne omówienia trybów kościelnych stanowiły ich szesnastowieczne odpowiedniki. Nawet w naszej równomiernie temperowanej epoce zachowały się nieuchronne nawiązania i kontynuacje; potrafimy wyczuć rodzaj afektywnej ciągłości łączącej – powiedzmy – *Toccatę* i *Partitę* w c-moll Bacha, obydwie na instrument klawiszowy (odpowiednio: BWV 911 oraz BWV 826), *Koncert* KV 491 Mozarta, jakiegokolwiek dzieło Beethovena w tej tonacji (*V Symfonia* i *III Koncert fortepianowy* op. 37 należą do najoczywistszych przykładów) aż po *I Sonatę fortepianową* op. 4 Chopina – rodzaj jego hołdu złożonego Beethovenowi, a dedykowanego profesorowi kompozycji, Józefowi Elsnerowi – *Preludium c-moll* op. 28 nr 20 oraz *Nokturn* op. 48 nr 1. Dawne skojarzenia tej tonacji z powagą i ciężarem (swoistym muzycznym zmarszczeniem brwi) były dobrze utrwalone i utrzymywane. Tonację D-dur łączono pierwotnie z charakterem wojskowym, fanfarą, triumfem i ten afekt zachowany został we wczesnym (1832) *Mazurku* op. posth. (KKp 1224), natomiast sielską, niewinną bez troskę kojarzoną z G-dur można odnaleźć zarówno w *Preludium* op. 28 nr 3, jak i *Mazurku* op. 67 nr 1 (WN 26). Tonacja F-dur, identyfikowana od dawna z najczystszyim bukolicznym spokojem, podtrzymuje taki właśnie nastrój w *Nokturnie* op. 15 nr 1 oraz *II Balladzie* op. 38. Dokonywane przez Chopina wybory tonacji pozostawały w zgodzie zarówno z historycznym ich użyciem, jak i naturalnymi efektami ówczesnej nierównomiernej temperacji, a lista tego rodzaju przykładów jest dłuższa, znacznie dłuższa.

Dobrze jest jednak pamiętać, że od stroju jako takiego istotniejszy był zawsze wybór tonacji; w ślad za ważnymi dziełami lub ariami mnożyły się często następnie próby ich naśladowania zachowujące tę samą tonację i charakter²⁵. Co więcej, nie chodziło jedynie o minimalne różnice pomiędzy półtonami lub małymi i wielkimi tercjami; tonacje przejmowały bowiem także afekty i skojarzenia dzięki utożsamieniu ich z trąbkami bezwentylowymi czy bębnami; instrumenty dęte drewniane (przez związane z nimi pastoralne asocjacje) lepiej brzmiały w tonacjach bemolowych, zwłaszcza F-, B- i Es-dur (stąd też kluczowe skojarzenia łączone z tymi tonacjami), a strunowe – w tonacjach liczących co najmniej cztery krzyżyki, ponieważ ich rezonans wzrastał wraz z liczbą użytych pustych strun, zaczęto także z tymi tonacjami utożsamiać pewien rodzaj elegancji

24

Por. np.: Mark Lindley, hasło *Temperaments*, w: *Grove Music Online* (ostatnia aktualizacja: 15.05.2009; dostęp: 30.05.2021); Mark Evan Bonds, *A History of Music in Western Culture*, Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ 2003, s. 268–269; Stuart Isaacoff, *Temperament: The Idea That Solved Music's Greatest Riddle*, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 2002 i in.

25

Błyskotliwe spostrzeżenie Stevena M. Whitinga podczas rozmowy w ramach narodowego zjazdu American Musicological Society w Los Angeles, 2–5 listopada 2006 r.

i „wtajemniczenia”. Wszystkie zaś te rozważania stworzyły istotny komponent konwencjonalnej składni okresu *Common Practice*²⁶, tj. od baroku po koniec XIX wieku, na równi z gramatyką harmonii oraz zasadami prowadzenia głosu omawianymi w podręcznikach teorii muzyki.

Dla Chopina wszakże wybór tonacji stanowił tylko część historii. Gdy w jakimś odcinku (choćby krótkim) modulował do innej, barwa tonacji oraz afekt były co najmniej tak samo ważne, jak przejęte konwencje formalne. Choć jego muzyka obfituje w potwierdzające to przykłady, pozostają one zazwyczaj niezauważone pod etykietą „palety rozszerzonej tonalności epoki romantyzmu” lub innej myślowej kalki. I w tym też kontekście rozważmy połączenia par g-moll i Es-dur (jako przeciwstawnej B-dur), minorowej toniki oraz durowej submedianty. W *Nokturnie* op. 37 nr 1 nasyconemu tragizmem rodem z opery lamentowi przeciwstawiony jest, w odcinku środkowym B, bogaty, cudownie kojący chorał w Es. W *I Balladzie g-moll* op. 23 kontrast ten jest jeszcze silniejszy: łamiący się, rozdarty wewnętrznie temat pierwszy – pokazany w całości jedynie raz, a skomponowany z krótkich, pełnych wachania fragmentów, przeciwstawiony został szlachetnemu, „zbawczemu” tematowi w Es-dur, męźnemu, o dłuższej frazie, znacznie bardziej spójnemu i kompletnemu niż pierwszy; co więcej, ten drugi pojawia się w pełnej postaci i własnej tonacji dwukrotnie, a po raz trzeci, w odcinku środkowym, także niemal cały, w As-dur²⁷. Na temat tych harmonicznnych relacji możemy jedynie spekulować; James Currie w roku 1858 identyfikował B-dur jako tonację „o charakterze mniej zdecydowanym od innych i równoważącą siłę z bogactwem, które ją wyróżniają”. W obu zaś przykładach cechy tonacji Es-dur wprowadzają więcej głębi i szlachetności, niż dałaby bardziej konwencjonalna i oczekiwana B-dur. Trzeci z przykładów tego samego połączenia tonalnego to *Mazurek g-moll* op. 24 nr 1, w którym niepewnemu, płacziwemu nastrojowi odcinka otwierającego odpowiada triumfalna, choć ulotna, część środkowa w Es-dur, jedyny fragment utworu na tyle naładowany energią kinetyczną, by można było nabrać ochoty do tańca.

Użycie a-moll wygląda u Chopina podobnie. Jego skojarzenia z tą tonacją są oczywiste: trzy różne etudy – op. 25 nr II (*Zimowy wiatr*), diaboliczne przebiegi na słabsze palce w *Etiudzie* op. 10 nr 2, pagninowskie skoki w op. 25 nr 4 dopełniają obrazu a-moll jako tonacji burzliwej i piekielnie wymagającej w przypadku etiud, a w tempach wolniejszych – tonacji bólu i żalu, jak w *Preludium* op. 28 nr 2 oraz *Mazurku* dedykowanym Émile’owi Gaillardowi [Dbop. 42A]. Wewspomnianej wcześniej *Balladzie F-dur* spokojny odcinek wstępny – tonacja F-dur, charakter siciliany z elementami musette’a – ledwie osiada w pamięci, gdy zniecka spada gwałtowny etiudowy przebieg, zgarniając ze sobą wszystko, co pojawiło się wcześniej²⁸. Innymi słowy, wzięwszy pod uwagę to, co Chopin ustalił już jako swoje konotacje związane z poszczególnymi tonacjami, nie sprostaby temu żadna inna [niż a-moll].

26

W anglosaskiej muzykologii termin określający okres w historii muzyki od około roku 1650 do około 1900, tj. czas dominacji systemu dur-moll – przyp. tłum.

27

Według mnie, *Ballada g-moll* ściśle odpowiada narracji *Konrada Wallenroda* Adama Mickiewicza. Na temat związków kompozycji z akcją poematu oraz jej tematów z dwójgiem głównych bohaterów, Konrada i Aldony, por. Jonathan D. Bellman, *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, Oxford University Press, Nowy Jork, 2010, rozdział 3.

28

Moją interpretację narracji op. 38 zawarłem w pracy *Chopin's Polish Ballade* [op. cit.].

Można mnożyć w twórczości Chopina podobne przykłady odzwierciedlające zarówno tradycyjne skojarzenia, jak i jego własne koncepcje dla odleglejszych tonacji. Czy to zatem przy takich enharmonicznych przypadkach zestawień, jak tonacji cis-moll z Des-dur w *Nokturnie* op. 9 nr 1 i obu utworach z op. 27 (implikacje półtonu e-f zostaną omówione po krótko dalej) oraz *Nokturnie* op. 48 nr 2, „oberwania chmury” F-dur, kontrastującego z bujnym, pastorałnym liryzmem *Nokturnu* op. 15 nr 1, promiennie kojącego, organowego odcinka B w C-dur przeciwstawionego żałobnemu c-moll w *Nokturnie* op. 48 nr 1 (konfrontacja najczystszej i najmniej ciemniejszej tonacji z ciemniejszą, bardziej niespokojną c-moll, do której asocjacje ustalone zostały w etudach op. 10 nr 12 i op. 25 nr 12) czy choćby solo *vox humana* w anielskim Des-dur środkowego odcinka marsza żałobnego *Sonaty b-moll* op. 35, Chopinowskie wybory tonalne zakorzenione są w tradycyjnych skojarzeniach, które odziedziczył po repertuarze wcześniejszym, ale też w spójnym systemie asocjacji i afektów, który sam rozwinął dla tonacji bardziej schromatyzowanych i które w komponowaniu preferował.

Praktycznie rzecz biorąc, tym trudniejsze jest jednak połączenie zastosowań rozmaitych subtelnie odmiennych tonalności u Chopina z konkretną temperacją, nie istnieją bowiem wskazówki dotyczące jego własnych upodobań w kwestii strojenia. Jean-Jacques Eigeldinger cytuje prozaiczną uwagę kompozytora, prawdopodobnie skierowaną do Édouarda Herbaulta, technika i „postaci «alfa» w fabryce Pleyela”: „mój fortepian jest tak rozstrojony, że nie mogę dawać lekcji”²⁹. Najwyraźniej więc Chopin nie zwracał sobie głowy próbami dokładniejszego zrozumienia procesu strojenia; jeden z fragmentów swojego nieukończonego traktatu (noszącego obecnie tytuł *Szkice do metody...*) rozpoczął słowami: „[...] intonacja wynika z nastrojenia, fortepian został uwolniony od jednej z największych trudności, na jakie napotyka się przy studiowaniu innych instrumentów. Pozostaje przeto jedynie nauka pewnego ułożenia ręki na klawiszach, aby osiągnąć z łatwością możliwie najpiękniejszą jakość dźwięku, umieć grać dźwięki długie i krótkie, a także dojść do nieograniczonej biegłości”³⁰. Większość dzisiejszych pianistów skwapliwie by się z tym zgodziła, mając mniej więcej tyle samo doświadczenia ze strojeniem fortepianu, co z jego konstrukcją; arkana temperacji pozostają więc sekretami stroiciela³¹. I choć zazwyczaj pianiści wiedzą, czy akceptują słyszaną temperację, nie są kształceni do samodzielnego jej odtwarzania. Kolejną uwagę o stroju rzuca Chopin na marginesie listu z 18 sierpnia 1848 do Juliana Fontany: „Ci, z którymi najściślej w harmonii byłem, także dla mnie umarli; nawet Ennike, nasz najlepszy stroiciel, się utopił. Więc już nie mam dobrze nastrojonego, podług mojego zwyczaju, fortep[ianu] na świecie”³². Kompozytor, którego nazwisko jest niemal synonimem muzyki fortepianowej, musiał mieć – rzecz jasna – bardzo sprecyzowaną opinię, czy odpowiada mu dany strój (Eigeldinger: „wiadomo, jak wymagający był w tej

29

Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin et Pleyel*, Fayard, Paryż 2010, s. 180.

30

Fryderyk Chopin *Szkice do metody gry fortepianowej*, oprac. Jean-Jacques Eigeldinger, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995, s. 42. Na innej karcie rękopisu tego samego dzieła Chopin formułuje tę myśl odrobinę inaczej: „[...] intonacja fortepianowa została dokonana przez nastrojenie i ta wielka trudność nie istnieje już dla pianisty”, ibidem, s. 59.

31

W angielskim przekładzie *Szkiców do metody gry fortepianowej* zamieszczonych jako aneks w *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* Jeana-Jacques’a Eigeldingera (”wyd., red. Roy Howat, tłum. Naomi Shohet i in., Cambridge University Press, Cambridge 1986, s. 192 i 194) w obu tych cytatach bezosobowe sformułowania: „intonacja wynika z nastrojenia”/ „intonacja fortepianowa została dokonana przez nastrojenie” otrzymały brzmienie „Intonation being the tuner’s task”, przywołując tym samym postać stroiciela, nieobecnego w wersjach oryginalnej (francuskiej) oraz polskiej.

32

Korespondencja Fryderyka Chopina, red. Bronisław E. Sydow, Warszawa 1955, t. 2, s. 260. „Ennike” to zapis nazwiska wg transkrypcji z rękopisu Chopina, ale Eigeldinger sugeruje, że mógł on przeliterować je fonetycznie, i proponuje „Eunicke” lub „Hénique” jako inne warianty. Jak dotąd nie mamy źródła wymieniającego jakiegokolwiek stroiciela nazwiskiem Ennike.

materii Chopin³³), choć jego uwaga jest sugestywna. W tamtych czasach Paryż – *Pianopolis*, jak go ironicznie określano – był generalnie centrum gromadzącym pianistów, nauczycieli i przemysł fortepianowy, można więc bezpiecznie przyjąć, że nie brakowało także stroicieli. Sformułowanie Chopina sugeruje, że jego ulubiony sposób strojenia instrumentu umarł wraz z technikiem, co z kolei pozwala przypuszczać, że było to starsze, tradycyjne podejście do temperacji.

Aneks 2 zawiera to, co – mam nadzieję – może być pierwszym krokiem do rozwiązania tego problemu: moją własną temperację Bellman i powstała z myślą o muzyce Chopina. Moim celem było znalezienie stroju, który – zachowując tradycyjne właściwości tonacji – maksymalnie podkreślałby ich różnicowanie, zamiast je niwelować, nie pozostając zarazem otwarcie sprzecznym wobec dzieł Chopina. (Próby równoważenia różnych aspektów, zmagania z nieposłuszną tercją wielką lub dwoma za pomocą sposobu uderzenia i rejestru, by osiągnąć pożądane efekty bez nieakceptowalnego dysonansu – wszystko to zbliżyło mnie do Moschelesa). Musimy – rzecz jasna – zastrzec, że przy tylu zmiennych nie istnieje jedna w ł a ś c i w a metodologia osiągnięcia tego rodzaju stroju, począwszy od wyboru punktu wyjścia aż po nieprecyzyjność utrwalonych instrukcji.

A punktem wyjścia dla tego zadania był – jak wspomniałem wcześniej – staroświecki, nierównomierny strój Jeana Jousse'a, z uwzględnieniem przesunięć zalecanych doń przez Owena Jorgensena, zaokrąglonych do połowy centa³⁴. Niejasność ówczesnych instrukcji powoduje, że podejmując próbę strojenia historycznego bez doświadczenia, musimy dziś posiłkować się pomocą pośrednika. Skoro zaś Jorgensen podał wartości przesunięć, które można wprowadzić do elektronicznego kamertonu lub syntezy, podstawą dla mnie stała się jego rewizja systemu Jousse'a. Zaprogramowane już w syntezy częstotliwości mogą być następnie dostrajane na ucho, by ostatecznie otrzymać oktawę ($c-c^1$, przy a o częstotliwości 440 Hz), odpowiadającą – jak się wydaje – ogólnym charakterystykom sporządzanym przez współczesnych Chopinowi autorów. Od tego momentu, by doprecyzować mój strój, pracowałem już z („ludzkimi”) kamertonami. W Aneksie 2 podaję najlepszy obecnie rezultat, uwypuklający w muzyce Chopina rzeczy, których się w niej wcześniej nie spodziewałem. Publikuję go jako ideę wyjściową, z nadzieją, że inni będą kontynuowali ten eksperyment; ze stroju Bellman i może – jeśli tylko zechce – skorzystać każdy, czy to na potrzeby wykonania, czy też nagrania³⁵.

Zbiór dziewiętnastowiecznych opisów właściwości tonacji zawarty w Aneksie 1 nie jest z pewnością kompletny. Zdecydowałem się na przykład pominąć takie źródła jak *Traité général d'instrumentation* François-Augusta Gevaerta. Omówienie tonalności koncentruje się w nim bowiem raczej na cechach tonacji wynikających ze związków z różnymi instrumentami niż z temperacji. Liczne tego typu opracowania dowodzą jednak, że dziewiętnastowieczni autorzy traktowali całą koncepcję owych właściwości jako oczywistą, a zatem

33

Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 128, przyp. 10.

34

Jorgensen, *Tuning...*, op. cit., s. 422.

35

Za jeden z przykładów realizacji tego stroju może posłużyć nagranie kompletu etiud Chopina – Con Brio Recordings CBR21752 – Jocelyn Swigger, profesor fortepianu w Sunderman Conservatory of Music w Gettysburg College. W razie użycia tej temperacji w przyszłości proszę jedynie o wzmiankę w nocie programowej lub na nagraniu.

wartą wyjaśnienia, z podobnych komentarzy i skojarzeń łączonych z tonacjami oraz całej twórczości Chopina nie wynika dotąd nic, co wskazywałoby, że mógł on preferować prawdziwie równomierną temperację. Wręcz przeciwnie, biorąc cały odnośny materiał pod uwagę, wydaje się jasne, że to, czego poszukiwał, mógł mu zapewnić raczej strój bardziej nierównomierny.

IV. Przewidywane wyniki

Jasne jest, że nawet gdyby wyszedł na jaw dokument autorstwa Ennikiego, zatytułowany prowokacyjnie „Instruktaż stroju chopinowskiego”, dla dzisiejszego czytelnika jego wskazówki okazałyby się mniej niż pomocne; określenia pojedynczych kwint typu „lekką zmniejszona” lub „raczej zwiększona” w naszej erze dosłowności pozostawiałyby pole do interpretacji, czyli nie byłyby rozstrzygające. Skoro jednak decydujemy się nie poddawać i nie zadowala nas równomierna temperacja, musimy nie tylko określić odpowiedni strój, ale także zapewnić wskazówki pozwalające go ocenić. I w tym miejscu sam Chopin służy niejaką pomocą; skoro używane przezeń tradycyjne tonalności łączy niemało z wcześniejszymi twórcami, oznacza to, że jego ulubiony strój także ma coś wspólnego z innymi nierównomiernymi strojami, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę profesjonalną uwagę Jousse’a na temat pewnych strojów, które dają w efekcie nierówności „w niewłaściwych miejscach”. Różnice w charakterze poszczególnych tonacji powinny być zatem słyszalne i zauważalne (przypomnijmy sobie ostrzeżenia Pauera, Lussy’ego i Lavignaca dotyczące utworów, które w transpozycji tracą na wyrazistości i efektywności, jeśli grane są w nieodpowiedniej tonacji), a co za tym idzie – modulacje do odległych tonacji, czy choćby zestawienia różnych współbrzmień mają dawać bogate spektrum kolorystyki, nieosiągalne w stroju równomiernym. Podsumowując, temperacja odpowiednia dla muzyki Chopina winna owocować zaskakującymi i pięknymi efektami, których – będąc tak nawykłymi do równomiernej temperacji – nie spodziewaliśmy się.

Po wszystkim, co zostało powiedziane, koniecznych jest jednak kilka zastrzeżeń. Po pierwsze, „charakter” nie stanowi jedynej przesłanki do wyboru tonacji; utwory przeznaczone do wykonania publicznych jak koncerty wykorzystują zazwyczaj całkiem inne efekty harmoniczne niż te obecne w nokturnach i podobnych kompozycjach o charakterze intymnym, gatunek zatem może wpływać na względne znaczenie charakteru tonacji. To samo dotyczy topografii klawiatury; trudno bowiem odnaleźć ową tradycyjną niewinność C-dur w *Etiudzie* op. 10 nr 7 czy arkadyjską słodycz w F-dur w *Preludium* op. 28 nr 23, a jednak nie sposób wyobrazić sobie tych utworów w innych tonacjach. Komponowanie na konkretny instrument, który dysponuje przecież szczególnym rodzajem klawiatury, nie zawsze pozostaje spójne z subtelnymi różnicami w charakterze tonacji.

Gdy zatem zbliżamy się (w końcu) do kwestii nierównomiernie temperowanego fortepianu, gwoli uczciwości musimy zadać pytanie, czego możemy się spodziewać, jakich właściwości (lub przeszkód) stroju równomiernego już nie napotkamy, a jakie efekty pojawią się w zamian. Myślę, że za bezpieczne uznać można kilka ogólnych przesłanek:

1. Na podstawie przedstawionych powyżej argumentów: trójdźwięk toniczny jakiegokolwiek tonacji stanowić będzie egzemplifikację jej charakteru. Każda skala w całości ma z pewnością wiele wspólnego z ogólnym harmonicznym kontekstem, najczęściej jednak w każdej tonacji słyszane są wysokości składników trójdźwięku tonicznego, a decydujący pozostaje charakter małej lub wielkiej tercji zbudowanej na dźwięku tonicznym.
2. W nawiązaniu do pkt 1, na podstawie współczesnych dyskusji oraz moich własnych eksperymentów z syntezatorem:
 - a) w tonacjach durowych – im mniejsza tercja wielka (w pewnych granicach, rzecz jasna), tym słodszy, łagodniejszy i bardziej pastorałny afekt danej tonacji; im interwał większy, tym śmielszy, wojсковy, triumfalny, a wreszcie ostry afekt.
 - b) w tonacjach molowych – im mniejsza tercja, tym bardziej ponury, przerażający, nieziemski afekt tonacji; im tercja większa, tym szlachetniejszy, bardziej otwarty i wzniosły żal.
3. Oprócz różnorodności harmonicznym kontekstów osiągniętych dzięki nierównomiernej temperacji pojawiają się także bardziej linearne implikacje. Pewne półtony w sposób nieunikniony będą znacznie większe niż inne; w stroju Bellman i np. sekunda *e-f* jest o osiem centów większa niż w systemie równomiernym, co sprawia, że zarówno melodyczne przejście owego półtonu, jak i subdominanta VII stopnia zbudowana na dźwięku *des* brzmią bardziej znacząco niż w standardowym systemie równomiernie temperowanym – albo te same, ale w innej tonacji w stroju nierównomiernym. Transpozycja, np. dla innych wokalnych rejestrów, staje się tym samym potencjalnym aktem prawdziwej przemocy wobec afektu, który wybrał kompozytor dla swego utworu – argument podnoszony już, jak widzieliśmy, przez ówczesnych autorów. Podsumowując: taka różnorodność współbrzmień wertykalnych oraz wielkości interwałów składających się na poszczególne melodie oznacza, że obdarzeni wystarczającą subtelnością i wrażliwością twórcy potrafili odnaleźć na fortepianie owe „dobre dźwięki”, gdy tymczasem dla innych wszystkie one i ich kombinacje mogą okazać się wyższe bądź niższe, choć zasadniczo wciąż równe.
4. Tonacje diatoniczne będą zdawały się bardziej dźwięczne i czystsze niż te chromatyczne, i ze swej natury bardziej oczywiste. Nie jest to zaskoczeniem, im bowiem silniej nierównomierność zbliża się do tonu średniego, tym mniej tonacji jest w ogóle użytecznych.

Tonacje chromatyczne są mniej przejrzyste i określone; w czasach Chopina obecne były od niedawna, może dlatego – jak się zdaje – konfundowały niektórych teoretyków i były przez nich pomijane na listach tonalnych charakterystyk. Chopina jednak pociągały, zapewne przez wzgląd zarówno na ich brzmieniowość, jak i topografię klawiatury.

5. Repertuar historyczny wykonywany w stroju historycznym rodzi często zaskakujące brzmieniowe implikacje, jak choćby wtedy, gdy dysonujący akord o żywej, dudniącej powierzchni dźwiękowej rozwiązuje się na gładki jak szkło konsonans. Taki efekt można znaleźć na wspomnianej płycie *Six Degrees of Tonality* Enid Katahn, które zawiera trzy nagrania *Fantazji d-moll KV 397* Mozarta: pierwsze w stroju równomiernie temperowanym oraz dwa w dwu strojach historycznych. W pierwszym przypadku utwór brzmi przekonująco i znajomo (może bezbarwnie), w drugim, mezo-tonicznym stroju z rozłożeniem komatu na 4 kwinty – sprawia wrażenie przerysowanego i zniekształconego, natomiast w trzecim, tj. stroju Petera Prellera (1705–1741) – żywo i wielobarwnie. Dysonanse rozwiązują się zarówno tonalnie, jak i brzmieniowo, a zmiany harmoniczne są bardziej uderzające i ostrzejsze. Ogólnie rzecz biorąc, wydaje się, jakby fortepian (współczesny, koncertowy) nagle zyskał zdolność osiągania brzmień, które zawsze chcieliśmy usłyszeć, lecz nigdy nie udawało się ich osiągnąć w czasie gry. Inny tego rodzaju przykład odnaleźć można w tym samym nagraniu, w środkowej części *Fantasie-Improptu* op. 66 Chopina, gdy przedłużające się dźwięki rozłożonej kwinty zbiegają się z *Des₂* w basie i pojawia się efekt wolnego dudnienia przypominającego delikatne wokalne wibrato³⁶. Ówczesne źródła pozostają zgodne co do tego, że Chopin szczególnie lubił odkrywać tego rodzaju pozornie nieosiągalne na fortepianie efekty. A to oznaczałoby, że przy tylu zmiennych – począwszy od różnych wielkości pół-tonów dla każdej z tonacji, aż po odmienne relacje alikwotów – zasadne jest oczekiwanie na fortepianie nierównomiernie temperowanym brzmieniowych niespodzianek. Ten zaś element zaskakujących odkryć obejmuje swoim zasięgiem wszystkie aspekty doświadczenia.

V. Odległe echo

Pierwszych nagrań dźwiękowych w historii dokonano już po śmierci Chopina (<http://www.firstsounds.org/>), a zainteresowanie rejestrowaniem wykonań muzycznych pojawiło się dopiero w latach 80. XIX wieku. W kolejnych dziesięcioleciach po odejściu polskiego twórcy postępowała w muzyce koncertowej chromatyzacja: Liszt, Wagner, Bruckner, a nawet jeszcze wczesny Debussy. W pewnym sensie to frustrujące, że okres tak wielu rozmaitych strojów, równomiernych i nierównomiernych, konserwatywnych i postępowych,

36
Wibrato pojawia się w sposób magiczny, gdy fortepian nastrojony jest zgodnie z temperacją zaproponowaną przez Augustusa De Morgana w roku 1843, o której Edward Foote napisał w notce do płyty: „To rzadkie odstępstwo od normy, strój De Morgana odwraca wielowiekowe tonalne «barwy» w taki sposób, że odległe tonacje zyskują najlepszą harmonię. Ponieważ kompozytorzy nie pisali właściwie nic na temat stroju, proponujemy tu model De Morgana jedynie jako awangardową perspektywę Chopinowskiego wyboru tonacji, nie zaś strój uzasadniony historycznie do powszechnego użycia”. Prywatnie zaś Foote wyjaśnił mi dalej: „Owszem, wiedziałem, decydując się na strój, że Demorganowski był odstępstwem, niemniej wydawał mi się wart przedstawienia jako wyjątkowy przykład. Jeśli mamy kwestionować historyczne wskazówki, czułem, że powinniśmy dysponować jakimiś prawdziwymi artefaktami, byśmy mogli sformułować opinie na temat zmysłowej natury tego, co słyszymy, nie zaś domyślać się na podstawie źródeł piśmiennych. Wobec licznych nagrań muzyki Chopina posiadanie jednego w zupełności innego stroju może dać przynajmniej dodatkową perspektywę” (z prywatnej wiadomości e-mail z 24 stycznia 2019 r.).

przypadł na czas tuż przed wynalezieniem technik rejestracji. Nie nagrano większości z tego, co nas interesuje, zmuszeni więc jesteśmy do teoretyzowania i rekonstruowania. Co więcej, wiele aspektów wczesnych nagrań muzycznych podporządkowanych było jedynie potrzebie utrwalenia dźwięku: pedalizacja, dynamika i (trzeba przyjąć) wszelkie inne parametry, łącznie ze strojem. Jest zatem więcej niż prawdopodobne, że skoro nawet w nagraniach na współczesnych urządzeniach tak trudno jest utrwalić harmoniczne i brzmieniowe subtelności, z zasady preferowano stroje bardziej równomierne (pozwalające ograniczyć zakres zmiennych), a tym samym utraciliśmy znaczną część kluczowych danych dźwiękowych. Ponieważ zaś wszystkie nagrania chopinowskie dokonane zostały z użyciem temperacji równomiernej lub bardzo doń zbliżonej, dysponujemy niewieloma wskazówkami pozwalającymi wyobrazić sobie inne podejście.

A jednak co najmniej jedno uderzające nagranie odsyła do owego utraconego świata dźwiękowego. 3 listopada 1927 roku chopinista Vladimir de Pachmann zarejestrował w londyńskim studiu 'C' Small Queen Hall na własnym fortepianie Baldwin ostatnią ze swoich sesji. Repertuar tego nagrania obejmował *Preludium c-moll* Feliksa Medelssohna (do *Fugi* op. 35 nr 1) oraz dwie kompozycje Chopina: *Etiudę Ges-dur* op. 10 nr 5 („na czarnych klawiszach”) oraz *Nokturn e-moll* opublikowany pośmiertnie jako op. 72. Najciekawszy z tej trójki *Nokturn* został wydany w Stanach Zjednoczonych przez RCA Victor (6879-A). Pojawił się też na wznowieniach i jest powszechnie dostępny w internecie, choćby pod linkiem <https://www.youtube.com/watch?v=kQVESHtMjwQ>. W tym miejscu zachęcam czytelnika do odsłuchania tego czterominutowego nagrania na najlepszym dostępnym sprzęcie do odtwarzania – z dobrymi słuchawkami – najlepiej dwa lub trzy razy z rzędu.

Andante

p molto legato

p *cresc.* *dim.* *p*

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Nokturn e-moll* op. 72' [WN 23], t. 1-30.

Przykład 1. Fryderyk Chopin, *Nokturn e-moll* op. 72' [WN 23], t. 1-30.

Uważne wysłuchanie ujawnia następujące elementy:

1. W taktach 5 brzmieniowa różnica pomiędzy bardzo wąską tercją małą *dis-fis* oraz bardzo szeroką *e-g* jest wyraźna. Mimo że pierwsza tworzy trójdźwięk durowy z *H* w basie, a druga – z *Ais* poniżej – akord zmniejszony *H-dur* błyszczący i migoczący, a współbrzmienie *e-g* z *Ais* na drugiej mierze taktu jest dość gładkie. Pod koniec taktu 6 następuje przejście przez *H-* do *G-dur*, to jest III stopnia w *e-moll*, o znacznie łagodniejszym wyrazie brzmieniowym. Dla porównania w modelu Bellman I tercja mała *dis-fis* jest węższa od równomiernie nastrojonej o 4,6 centa, *e-g* natomiast szersza od tego standardu o 7,5 centa; są to główne różnice, które można wysłyszeć i rozpoznać już przy niewielkiej praktyce. O ile zaś nie znamy wielkości tercji u Pachmanna, o tyle dokładnie tego efektu byśmy oczekiwali.
2. W taktach 6–7, w czasie brzmieniowej podróży od *G-dur* przez akord dominanty septymowej na *fis* do *h-moll*, pojawiają się trzy całkowicie odmienne barwy dźwiękowe.
3. Subdominanta VII stopnia od *H-dur*, która zamyka takt 13 na tonacji *h-moll* w taktach kolejnym, jest uderzająca: ciepła, wibrująca *H-dur* przechodzi w wyraźne i gładkie jak tafla *h-moll*. Interwał pomiędzy *dis* a *d* w modelu Bellman I jest o 3,5 centa większy niż w stroju równomiernym. To nagle rozjaśnienie harmonii, o ile nie wsłuchamy się w nie, może przejść niezauważone, ale zostanie z pewnością zarejestrowane podświadomie. Jeśli zaś traktujemy ideę „właściwych” i „niewłaściwych” miejsc dla nierównomierności temperacji poważnie, trudno znaleźć poza Chopinem kompozytora, który wykorzystywałby strój nierównomierny z taką subtelnością.
4. Dwudźwięki, które otwierają odcinek B (*h-dis* w t. 23 oraz *e-gis* w t. 47) są boleśnie wręcz powiększone (szacując przybliżenia wg modelu Bellman I), odpowiednio o 5,5 i 5 centów. Teraz już staje się zapewne jasne, że pomiędzy strojem użytym w nagraniu Pachmanna a modelem Bellman I zachodzi pewne pokrewieństwo; oba bowiem wzmacniają tradycyjne cechy tonacji, dając tym samym podobne efekty. Gdy jednak, zasiadając do tak nastrojonego instrumentu, zaakcentujemy *forte* dwudźwięk *H-dur* albo *E-dur*, otrzymamy brzydki, szorstki i nieznośny interwał, trącający być może owymi „surowymi, amatorskimi” modulacjami, o których pisał Moscheles. Tu, w obydwu przypadkach Chopin utrzymuje dynamikę *pianissimo* i odsuwa ręce od siebie na trzy oktawy, osłabiając tym samym jakąkolwiek surowość wywołaną strojem.

Nawiasem mówiąc, nagranie Pachmanna stanowi przykład słynnego chopinowskiego solistycznego, kontrmetrycznego rubato; nie chodzi o to, by ręce przestały działać wspólnie, straciły synchronizację, ale każda z nich staje się niezależna, spójna i pewna w obrębie swojej partii. Niezależność ta pozwala słuchaczowi na innego rodzaju koncentrację, na s ł u c h a n i e kontrmetryczne, skoro

kontrmetryczna jest gra, oraz na osobne wychwycenie – choćby w niewielkim zakresie – zjawisk melodycznych i harmoniczných. Spory dystans dzieli Chopina zamkniętego w równomiernej temperaturacji, trudnego do frazowania i monochromatycznego, od całego spektrum efektów, które umożliwia strój nierównomierny, zwłaszcza w połączeniu z chopinowskim rubatem i innymi aspektami gry pianistycznej. O ile mi wiadomo, nieznaną jest tożsamość stroiciela Pachmanna, niemniej znawca Chopina o jego reputacji musiał mieć, jak można przyjąć, wymagający gust, to nagranie umożliwia nam zaś (pod)słuchanie pianistycznej estetyki Chopina w jej najbardziej intymnym wydaniu oraz zidentyfikowanie efektów harmoniczných melodycznych i barwowych, których wykonanie w stroju równomiernym jest całkowicie pozbawione.

VI. Zamiast wniosków – przesłanie

Trudno w tym miejscu – mimo jasnych i bezproblemowych celów wstępnych – wyobrazić sobie adekwatne „wnioski” w znaczeniu tradycyjnym, czyli triumfalne podsumowanie nowej wiedzy „udowodnionej” w poprzedzającym badaniu. Pierwszym z owych celów było wykazanie, że za życia Chopina oraz przez pięćdziesiąt lat po jego śmierci teoretycy nie tylko mieli świadomość zróżnicowanych cech poszczególnych tonacji, ale także nad nimi dyskutowali. To zaś wskazuje na nieprzystawalność współczesnej równomiernej temperaturacji, tego łatwego kompromisu, do wykonawstwa historycznego. (Aneks I zawiera potwierdzenia zaczerpnięte z dokumentów epoki). Celem drugim było wyjaśnienie i zobrazowanie możliwości stroju nierównomiernego, zadanie, w którym niezwykle pomocą służy Pachmannowskie wykonanie *Nokturnu* op. 72' [WN 23], Chopina. Słyszalne w nim efekty – uchwytne nawet na tym 90-letnim nagraniu – dowodzą, że wiele we współczesnym wykonawstwie tracimy; ile, tego nie wiadomo i wciąż czekamy na to odkrycie. Z perspektywy praktyki pianistycznej równomierna temperaturacja daje Chopina niejako homogenicznego, Chopina z konserwantami i dodatkami chemicznymi, które mają zmaksymalizować przydatność do spożycia i „stabilność produktu”, kosztem jednak tego, co ciekawe i godne uwagi. Owszem, niemała doza piękna proces ten przetrwała, możemy wszakże rozważyć wysiłek poszukiwania c a ł e j magii, zamiast zadawałać się jedynie jej okruczem.

Gdy weźmiemy pod uwagę dysproporcję pomiędzy dzisiejszym doskonałym tekstowo, spójnym, równomiernie utemperowanym i „międzynarodowym” stylem Chopina a pełnymi niedowierzania relacjami na temat jego własnej gry, zastanawiający jest panujący w świecie pianistyki powszechny brak zainteresowania tą kwestią. Takie zagadnienia praktyki wykonawczej, jak rubato, artykulacja, pedalizacja i strój były wprawdzie podnoszone w związku z Chopinem, niemniej silniejsza okazała się grawitacja nawyku, wygody i „poufałości” i nawet względnie oczywiste kwestie pozostały

niezbadane. Muzyka fortepianowa Chopina nie stanowi przecież problematyki niszowej, a zachowane nagranie Pachmanna, na tle całej spuścizny kompozytora, rzuca zaledwie promyk światła w tunelu³⁷. Wydobywanie tych możliwości wymaga jednak cierpliwych eksperymentów, dlatego ostatnią część mojego opracowania dedykuję pianistom całego świata, zapraszając ich do podążania wskazanymi tropami i odkrywania dawno utraconego Chopina, takiego, jakim znany był swoim rówieśnikom, a przez następców – skutecznie zapomniany. Mając to na uwadze, zakończę krótkim omówieniem nieprzewidywanych skutków, jakie sam przy klawiatu-rze napotkałem.

Pojedynczym, najdobitniejszym świadectwem Chopinowskiej świadomości różnych barwowych palet odpowiadających tonacjom jest, jak sądzę, *Preludium E-dur* op. 28 nr 9. W dwunastu zaledwie taktach Chopin rozpoczyna każdą z trzech odmiennych sekwencji akordowych od skupionego akordu tonicznego (jednego z tych, które wymagają największej ostrożności w równoważeniu i prowadzeniu głosów). Każda zaś z tych sekwencji przebiega przez inne harmoniczne sąsiedztwo: pierwsza oscyluje, bez modulacji, wokół E-dur; druga za pomocą dominantowej dźwigni H-dur przechodzi w 5 takcie do G-dur – o znacznie czystszej i bardziej uporządkowanej brzmienności – a następnie poprzez pełne napięcia akordy w As-dur z powrotem do E-dur; i trzecia idzie w stronę bemolową od E-dur do a-moll, które otwiera dostęp do F-, C- i B-dur. W takcie II następuje odwrócenie ruchu dźwigni z t. 5 (z G-dur znów do H-dur przez wspólne im dźwięki) w drodze powrotnej do E-dur, moment ten przynosi najsilniejsze w całym utworze harmoniczne i kolorystyczne zaskoczenie.

Pewne powracające w muzyce Chopina wzory czy też techniki znajdują teraz wyjaśnienie. Zwróciliśmy już uwagę na wyjątkowo szeroką sekundę małą między dźwiękami *e* a *f*, niemniej fakt, że kompozytor niepokoił nią także w kilku innych utworach, świadczy o tym, że musiał być doskonale świadom jej efektu, choć niekoniecznie przyczyny³⁸. Ten sam półton przyjmuje znaczącą rolę w jednej z *Nouvelles Études*, *f-moll* (por. ostatnie dwa dźwięki na końcu powtórzonej figury w partii prawej ręki, która otwiera kompozycję), oraz w *Nokturnie cis-moll* op. 27 nr 1, którego główny temat waha się pomiędzy paralelnymi tonacjami durową i molową. Właśnie ze względu na szerokość owego półtonu efekty tu osiągnięte są zgoła inne niż przy węższych sekundach. Implikacje tego samego interwału o charakterze strukturalnym można z kolei odnaleźć w *Preludium „deszczowym” Des-dur* op. 28 nr 15, *Walcu cis-moll* op. 64 nr 2 oraz *Fantazji-Improromptu* op. 66. Wszystkie te utwory zachowują formę ABA, w której radykalna zmiana nastroju w sekcji B opiera się bardziej na zmianach trybu między enharmonicznymi odpowiednikami niż na pełnej modulacji, a szerokość tego właśnie półtonu podkreśla wagę zdarzenia dźwiękowego, które katalizuje.

Jeszcze subtelniej Chopin wykorzystuje tę sekundę w nokturnach op. 9 nr 1 (t. 19–26, z repetycją) oraz op. 27 nr 2 (t. 33–46). W obydwu

37

Nie znam, rzecz jasna, wszystkich pierwszych nagrań z muzyką Chopina, chętnie więc dowiedziałbym się o jakichkolwiek innych przykładach możliwości zawartych w stroju nierównomiernym.

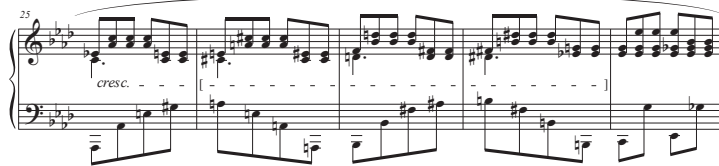
38

Może się wydawać zbyt pośpiesznym założenie, że Chopin nie był świadom różnych rozmiarów interwałów, choć przywołane wcześniej jego rzadkie uwagi na temat strojenia – „intonacja wynika z nastrojenia” ze *Szkiców do metody...* – oraz smutny komentarz z roku 1848 na temat braku właściwego nastrojenia jego instrumentu od czasu śmierci ulubionego stroiciela – sugerują, że w tej kwestii wiedział, co mu się podobało, choć nie zaprzętał sobie głowy zrozumieniem przyczyn.

tych przypadkach ten sam dźwięk (na fortepianie) *effes* – wraz z *des/cis* – stanowi ós enharmonicznego przejścia od pięciobemolowej tonacji Des-dur do dwukrzyżkowej D-dur lub trójkrzyżkowej A-dur. Dziewiętnastowieczna pianistka i wykładowczyni Johanna Kinkel zdała sobie bodaj lepiej niż inni sprawę z tego, jakie mogą być praktyczne reguły takiej techniki, uznając Chopina za kompozytora enharmonicznego: „Chopin dąży do wyzwolenia ćwierćtonów, które jak upiorne cienie przemykają pomiędzy enharmonicznymi postaciami” – pisała, zwracając uwagę na to, jak jego melodie „prześlizgują się po półtonach, po omacku szukając lepszego tworzywa i bardziej uduchowionych odcieni”³⁹. Pod względem zrozumienia tego aspektu muzycznego języka Chopina Kinkel mogła należeć do grona najbliższych ze współczesnych mu autorów. Nigdzie zaś w jego twórczości zjawisko to nie nabiera takiej jasności jak w tonacjach Des-dur czy cis-moll. Inny niespodziewany a uderzający gest stanowi chromatyczna sekwencja bez użycia współbrzmień dominantowych, umożliwiającą wysłyszenie i delektowanie się unikatowymi cechami każdego kolejnego akordu z zachowaniem afektu i koloru poprzedniego. W temperacji nierównomiernej ruch chromatyczny uwydatnia różnice pomiędzy odległymi funkcyjnie współbrzmieniami, natomiast wstawienie dominanty efekt ten niweczy. Za czytelny tego przykład posłużyć może środkowy ustęp *Nouvelle Étude As-dur* (por. Przykład 2).

39

Omówienie i przekład tego wersu można znaleźć w artykule Lindy Siegel Johanna Kinkel's „Chopin als Komponist” and Other Musical Writings: Untapped Source Readings in the History of Romantic Music („College Music Symposium” 43/2003, s. 111). W tym miejscu Siegel tłumaczy i osadza w kontekście fragmenty z *Acht Briefe an eine Freundin über Klavierunterricht* (Cotta, Stuttgart-Tybinga 1852; repr. Zimmerman, Straubenhardt 1989). Wersja ang.: *Piano Playing, Letters to a Friend*, tłum. i red. Winifred Glass i Hans Rosenwald (Publishers Development Co., Chicago 1943); *Eight Letters on Instruction on the Piano*, niepełne, tłum. nieznan, s. 76–79; Monika Klaus, *Johanna Kinkel: Romantik und Revolution* (Böhlau, Kolonia 2008), s. 340, przyp. 652: „das englische Manuskript erschien gleichzeitig [1852] in London: *Eight Letters to a Friend Giving Instructions on the Piano*”.



Przykład 2. Fryderyk Chopin, *Nouvelle Étude As-dur*, t. 25–29.

W tym chromatycznym pochodzie w dół trójdźwięków durowych od As-dur do c-moll kompozytor stosuje nowatorskie rozwiązanie: podnosi o pół tonu piąty stopień każdego z akordów do trójdźwięku zwiększonego, a w kolejnym współbrzmieniu także dźwięk podstawowy i środkowy. Ponieważ z jednolitych interwałowo zestawień dźwięków nie wynika żadna hierarchia, akord zwiększony jest zasadniczo bezbarwny. Tym łatwiej zatem wyczuć i docenić subtelności poszczególnych trójdźwięków durowych. Pokrewny rodzaj sekwencji pojawia się w kadencji *Preludium cis-moll* op. 45: seria dominant septymowych opada od A-dur do D-dur, tym razem jednak akord służący do odświeżenia pomiędzy tymi dominantami septymowymi słuchowej palety jest bardziej złożony – molowy trójdźwięk z dodaną sekstą, który właśnie przez wzgląd na swą złożoność nie zagraża czystości barw współbrzmień dominantowych. W obydwu tych ustępach zasada pozostaje ta sama: chromatyczne następstwo

interwałowo identycznych akordów zostało tak zaprojektowane, by podkreślić subtelność kolorów poszczególnych współbrzmień, nie zacierając ich natrętnymi dominantami. Porównując większość nagrań obydwu tych kompozycji, widzimy, że pianiści nie rozumieją działania takich ustępów; na ogół przebiegają przez nie w pośpiechu bez jakiegokolwiek wycucia, jaki efekt w takich trójdźwiękowych sekwencjach mógł mieć strój używany przez Chopina.

W moich własnych eksperymentach odkryłem także fragmenty, które w tej temperaturacji okazały się mniej skomplikowane i problematyczne. Jednym z nich jest całe *Preludium a-moll* op. 28 nr 2, uznawane często za niezrozumiałe. Jan Kleczyński, pianista, który studiował u trzech uczniów Chopina i poświęcił mu dwie książki, stwierdza po prostu: „*Preludium* 2 [...]. Nie grywać bo dziwaczne”⁴⁰. W temperaturacji równomiernej ze względu na zderzające się alikwoty dysonanse w partii lewej ręki pozostają niezwykle trudne do zrównoważenia. W przeciwieństwie do wykonania tego utworu w stroju równomiernym, w Bellman 1 (oraz, jak możemy przypuszczać, w dawniejszych nierównomiernych temperaturacjach) problem ten znika – tj. alikwoty kolidują znacznie słabiej – a my pozostajemy z niedopowiedzianym, choć niedokuczliwym wrażeniem niepokoju psychicznego, nieznajdującego wprawdzie ukojenia, ale i niepozbawionego piękna.

Wreszcie, mamy też przebłyski Chopina jako kolorysty. W reprzyzie *Nokturnu fis-moll* op. 48 nr 2 dwukrotnie (t. 119–122 oraz 123–127) wprowadza on w kluczu wiolinowym melodyczny *passus duriusculus*, opadający chromatycznie pochód o rozpiętości kwarty od *cis* do *gis* (już co najmniej od baroku stanowiący oznakę głębokiego smutku i żalu). Niemal pozbawiona ornamentacji melodia rozbrzmiewa na tle chromatycznego, szeroko rozpiętego akompaniamentu. Przeobrażenia tkanki brzmieniowej następujące z każdą jej nutą są czarujące: wraz ze zmianami harmonii, a zatem i alikwotów, po dźwięku o stabilnym brzmieniu przyjsć może kolejny: albo bardziej mętny, albo migotliwy. Efekty te zależą od subtelnej równowagi poszczególnych składników. Bez stroju, który potrafi wydobyć tak złożone brzmienia, ani wykonawca, ani słuchacz nie będą nawet podejrzewali ich istnienia. I tak oto typowo Chopinowski ustęp, w którym fortepian zdaje się żywą, oddychającą istotą, przepada na zawsze.

Wszelkie tego rodzaju efekty – a pewien jestem, że jest ich znacznie więcej – czekają na odkrycie przez pianistę cierpliwego, skłonnego do eksperymentowania z nierównomierną temperaturacją, który dzięki uważności pozwoli muzyce samej się wyłonić i objaśnić w owym starszym, acz nieznanym już brzmieniowym środowisku, pozwoli jej być rzeczywiście usłyszaną. Strój nierównomierny sprawdzi się najlepiej na niższych poziomach dynamiki, w intymnych okolicznościach. Przypomnijmy w tym kontekście uwagę Chopina skierowaną do jego uczennicy, Marii von Grewingk: „koncerty nie są nigdy prawdziwą muzyką i na pewno nie usłyszysz się na nich tego, co najpiękniejsze w sztuce”⁴¹. Muszę przyznać, że sugestia o przeoczeniu lub ignorowaniu kluczowego elementu magii Chopinowskiej

40

Jan Kleczyński, *Chopin w najcelniejszych swych utworach*, nakł. redakcji „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, Warszawa 1886, s. 28.

41

Cyt. za: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, op. cit., s. 16.

muzyki przez z górą 170 lat jej recepcji wymaga pewnego tupetu. Niemniej, stanowi to część ogólniejszego paradygmatu; zarówno owo słynne polskie rubato, jak solistyczne rubato „kontrymetryczne” nieczęsto przez współczesnych pianistów wykonywane rzadko bywają słyszane. Zróznicowanie artykulacyjne, o którym pisali Kleczyński i inni autorzy, także już zanika, a i chopinowskie użycie pedałów w taki sposób, by wywołać wrażenie, że instrument oddycha, wydaje się przeszłością. W swoim czasie gra Chopina wywoływała wiele ekstatycznych reakcji, niewiele jednak powstało opisów, co rzeczywiście robił. Musimy znaleźć wyjaśnienie, które – pozostając spójnym z wylewnymi ówczesnymi relacjami – przybliży nas do zrozumienia, jak w istocie grał, bardziej niż są to w stanie zrobić owe opisy z ich emfazą. A podejrzewam, że osiągnięcie naszego głównego w tym zakresie celu jest mniej prawdopodobne w ramach aktualnych praktyk chopinowskiego „przemysłu”.

Oczywiście kwestia strojów równomierny vs nierównomierny stanowi główną część niniejszego omówienia, a różni się od innych aspektów z tego względu, że o ile na nastrojony raz fortepian pianista nie ma już wpływu, o tyle pedalizację, artykulację, rubato i in. wciąż może kontrolować. W sprawie temperacji nierównomiernej potrzebne będą, rzecz jasna, dalsze wyjaśnienia, ponieważ zbyt dużo zapomnieliśmy. Następne kroki należą więc już do pianistów z całego świata. Może uda się im – mam nadzieję – udowodnić, że magia Chopinowskiej muzyki nie przepadła bezpowrotnie.

Bibliografia

- Bellman, Jonathan, *Toward a Well-Tempered Chopin*, w: *Chopin in Performance: History, Theory, Practice*, red. Artur Szklener, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2005.
- Billeter, Bernhard, *Do Compositions Reveal Information About Historical Tuning?*, w: *The Music Practitioner: Research for the Music Performer, Teacher, and Listener*, red. Jane W. Davidson, Ashgate Aldershot–Hants 2003.
- Chechlińska, Zofia, *Chopin and the Meaning of Keys*, w: *Chopin 1810–2010: Ideas, Interpretations, and Influence*, red. Irena Poniatowska, Zofia Chechlińska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2017, t. 2.
- Currie, James, *The Elements of Musical Analysis*, Thomas Constable and Co., Edynburg 1858.
- Duffin, Ross W., *How Equal Temperament Ruined Harmony*, W.W. Norton, Nowy Jork, 2007.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel*, Fayard, Paryż 2010.
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Zbigniew Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2010
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Twenty-Four Preludes Op. 28: Genre, Structure, Significance*, red. Jim Samson, ed., *Chopin Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 1988.
- Frosch, Reinhart, *Meantone is Beautiful!* [1993] Peter Lang, Berno 2002.
- Gevaert, François-Auguste, *Traité Général d'Instrumentation*, b.w., Gandawa 1863.

- Gide, André, *Notatki o Chopinie*, tłum. Magdalena Musiał, Astraia, Kraków 2010.
- Hummel, Johann Nepomuk, *Méthode Complète Théorique et Pratique pour le Piano-Forte* [1838], Minkoff Reprint, Genewa 1981.
- Isacoff, Stuart, *Temperament: The Idea That Solved Music's Greatest Riddle*, Alfred A. Knopf, Nowy Jork 2002.
- Jorgensen, Owen, *Tuning: Containing the Perfection of Eighteenth-Century Temperament, The Lost Art of Nineteenth-Century Temperament, and the Science of Equal Temperament, Complete with Instructions for Aural and Electronic Tuning*, Michigan State University Press, East Lansing, MI 1991.
- Jousse, Jean, *An Essay on Temperament*, własnym sumptem autora, London 1832.
- Kinkel, Johanna, *Friedrich Chopin als Komponist*, „Deutsche Revue” 27/1 (1902).
- Kleczyński, Jan, *Chopin w najcenniejszych swych utworach*, nakł. redakcji „Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego”, Warszawa 1886.
- Lehman, Bradley, *Bach's Extraordinary Temperament: Our Rosetta Stone*, cz. I i II, „Early Music” 33/1 (luty 2005); 33/2 (maj 2005).
- Lavignac, Albert, *Music and Musicians* [1895], tłum. William Marchand, 4wyd. red. H[enry] E[Edward] Krehbiel, Henry Holt and Co., Nowy Jork 1903.
- Lindley, Mark, hasło: *Temperament* §8, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2wyd., red. Stanley Sadie, Macmillan, London 2001, t. 25.
- Lussy, M. Mathis, *Musical Expression: Accents, Nuances, and Tempo in Vocal and Instrumental Music* [1874; 4wyd. 1882], 4wyd., tłum. M.E. von Glehn Novello and Company, Londyn 1892.
- McKay, Elizabeth Norman, *Schubert: The Piano and Dark Keys*, Hans Schneider, Tutzing 2009.
- Montal, Claude, *L'Art d'accorder soi-même son piano* [1836], Minkoff, Genewa 1976.
- Noskowski, Zygmunt, *Istota utworów Chopina*, Saturnin Sikorski, Warszawa 1902.
- Pauer, Ernst, *The Elements of the Beautiful in Music*, Novello and Company, Londyn 1877.
- Steblin, Rita, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* [1983], 2wyd. University of Rochester Press, Rochester, NY 2002.
- Sutton, Robert. *The Elements of Music Theory*, 2wyd. Robert Cocks and Co., Londyn 1867.

Nagrania

- Katahn, Enid (we współpracy z Edwardem Foote'em), *Beethoven in the Temperaments* (Gasparo CD GSCD-332; 2003).
- Katahn, Enid (we współpracy z Edwardem Foote'em), *Six Degrees of Tonality* (Gasparo GSCD-344; 2009).
- Pachmann, Vladimir, Chopin: *Nokturn e-moll op. 72*, RCA Victor 6879-a; rec. 3.II.1927; (C011757-1) DB 1106.
- Stephenson, Trevor, *Music of Chopin* (Light and Shadow LS-296).
- Swigger, Jocelyn, *The Complete Chopin Études* (2017), Con Brio CBR 21752.

ANEKS 1

Późnodziewiętnastowieczne pisma na temat temperacji

Uwaga: Celem niniejszego wyboru źródeł jest wykazanie, że dla dziewiętnastowiecznych teoretyków afektywne i barwowe różnice pomiędzy poszczególnymi skalami durowymi i molowymi były stwierdzeniem oczywistego faktu. Ich objaśnienia różnią się między sobą; nawet przyznając niepełne zrozumienie tego zjawiska, musieli – siłą doświadczenia – uznać to, co podpowiadał im ich własny słuch. Zdarza się, że autor wspomina o „temperacji równomiernej”. Terminu tego używano bowiem dla strojów przeznaczonych do gry we wszystkich tonacjach (dziś określa się je niekiedy „strojami wiktoriańskimi”) i nie powinien być mylony ze współczesnym strojem prawdziwie równomiernym.

Owe późnodziewiętnastowieczne pisma poświęcone strojeniu fortepianów oraz cechom tonacji dopełnia tom Rity Steblin, stanowiący kompendium wszelkich dostępnych tekstów [dotyczących tej tematyki], poczynając od omówień późnorennesansowych modi do roku 1848, obejmujący zatem niemal cały okres *Common Practice*. Poniższy wybór dokonany został pod kątem związku z Chopinem, dlatego zdecydowałem się pominąć charakterystyki tonacji, które koncentrują się na fizycznych własnościach instrumentów orkiestrowych – budowie instrumentów dętych drewnianych, pustych i skraccanych strunach itp. O ile mają one znaczenie dla szerszego kontekstu zagadnienia, o tyle dla niniejszego studium nie będą użyteczne.

James Currie, *The Elements of Musical Analysis*, Thomas Constable and Co., Edynburg 1858, s. 66–67.

Działanie tej samej melodii w dwu różnych tonacjach jest wprawdzie podobne, ale nie identyczne. Gdyby bowiem takie było, nie miałby znaczenia dla melodii wybór tonacji, a tak z pewnością nie jest. I oto tonacje krzyżkowe mają ogólnie charakter zdecydowany i śmiały, dzięki czemu można je odróżnić od bemolowych – aksamitnie pięknych. I znów, istnieją indywidualne różnice pomiędzy tonacjami krzyżkowymi a bemolowymi. W porównaniu z C-dur, pozbawioną krzyżyków i bemoli, silną i wyrazistą, zajmującą pod tym względem centralne miejsce pomiędzy krzyżkowymi i bemolowymi, G-dur wyda się żywa, raźna i żwawa, D-dur – najmocniejsza i najśmielsza ze wszystkich, A-dur – śmiała z większą wszakże domieszką piękną niż dwie poprzednie, E-dur – znów śmiała, choć bogata i czysta. Spośród bemolowych F-dur zdaje się bujna i potężna, B-dur – mniej zdecydowana niż inne, oscylująca między siłą i bogactwem, które ją naznaczają, Es-dur – ciepła i piękna, a As-dur łącząca delikatność z pięknem. O ile zatem krótkie melodie – takie, w których nie ma miejsca ani intencji rozwijania szczególnego efektu – można

transponować wedle uznania, trzeba mieć w pamięci, że w utworach artystycznych, w których wykorzystuje się wiele tonacji, istnieje – jak można założyć – zgodność pomiędzy poszczególnymi tonacjami a pożądanymi efektami, a zatem nie możemy zmieniać ich dowolnie.

Robert Sutton, *The Elements of Music Theory*, 2 wyd. Robert Cocks and Co., Londyn 1867 (na s. 41 podaje jedynie skondensowaną wersję tekstu Curriego).

Ernst Pauer, *The Elements of the Beautiful in Music*, Novello and Company, Londyn 1877, s. 20–26.

Jeśli spojrzymy na interwały, przekonamy się, że kwinta bywa uznawana za kluczowy interwał, choć bez związku z tercją nie ma żadnej szczególnej ekspresji. Pod względem wyrazu najważniejsza jest bez wątpienia tercja; to ona decyduje o ekspresji, nadając jej charakter pogodny lub melancholijny. Tercja wielka oznacza siłę, spokój i potęgę połączone z zadowoleniem. Tercja mała z kolei wnosi element czułości, smutku i uczucie romantyczne. Choć obydwie, i wielka, i mała, pełne są wyrazu, ich częste powtarzanie lub sekwencje równoległe dają efekt monotonii. [...]

Gdybyśmy usiłowali wskazać odrębny wyraz każdego akordu, zbyt daleko zawiodłoby nas to w takiej jak niniejsza pracy. Niemniej konieczne jest odnotowanie odmiennych charakterów czy ekspresji przejawianych przez poszczególne tonacje.

Tonacja jest w muzyce tym, czym kolor w malarstwie. Nadaje ona utworowi ton, jeśli więc pragnęlibyśmy być sędziami sumiennymi i bezstronnymi, winniśmy zawsze – szczególnie zaś w przypadku pieśni, które dla wygody śpiewaków tak często bywają transponowane – zapytać o tonację pierwotną, tę, w której twórca swoje dzieło skomponował. By posłużyć się jednym tylko, krótkim przykładem: słynna pieśń *Auf Flügeln des Gesanges* (*Na skrzydłach pieśni*) Mendelssohna, która powstała oryginalnie w tonacji As-dur dla głosu mezzosopranowego, traci swój charakterystyczny wyraz zaśpiewana w F-dur przez kontralt. Odmienne cechy poszczególnych tonacji dostrzegli już Platon i Arystoteles. Obydwaj wymieniali zarówno skale oddziałujące na umysł ludzki w sposób osłabiający, jak i te wpływające nań pobudzająco czy ożywczo. Możemy więc przyjąć za pewnik, że każda tonacja ma, do pewnego stopnia, własny zakres, w którym panuje niepodzielnie i w którym może zadowalająco wyrazić swój indywidualny charakter.

Właściwy wybór tonacji stanowi zatem dla powodzenia kompozycji kwestię najwyższej wagi i – jak widzimy – najwięksi twórcy postępowali w tej materii z wytrawną rozważą i uważną roztropnością. Nie byłoby krytyczną przesadą, gdybyśmy w częstotliwości użycia konkretnej tonacji dostrzegli predylekcję lub idiosynkrazję kompozytora. I tak widzimy, że Beethoven miał bez wątpienia słabość do C-dur; jeśli bowiem przejrzymy katalog jego dzieł i zliczymy sonaty

solowe i na dwa instrumenty, kwartety, kwintety, uwertury i symfonie, okaże się, że skomponował 25 dzieł w tej tonacji, 15 w Es-dur, po 13 w F-dur i G-dur, 11 w D- i As-dur, 9 w A-dur, 8 w B-dur, 5 w E-dur, 3 w Cis-dur i jedno jedyne w Fis-dur. Badając spis utworów Mozarta, dowiadujemy się, że większość z nich powstało w tonacjach C-, G-, F[-], D- i B-dur. I znów, przegląd tonacji części wolnych wykazuje, że Beethoven, zwłaszcza we wcześniejszej twórczości, miał predylekcję do As-dur, Mozart zaś do F-dur.

Tonacje majorowe wyrażają zazwyczaj radość, moc i promiennosc uczuć. Są jednak w stanie także zobrazować, i to w najwyższym stopniu skutecznie, ekspresję wyciszoną i melancholijną; łatwo też potrafią wyrazić powagę, godność i wspaniałość. Przykłady: aria *Dove sono* z *Wesela Figara*, wielka scena z arią Donny Anny w tonacji F-dur w *Don Giovannim*, a także wspaniała *Wie nahte mir der Schlummer...* Agaty z *Wolnego strzelca*.

Wyrazowość tonacji minorowych ma charakter nieskończony i sugestywny. Używane są one dla uzyskania efektu głębokiej powagi, delikatnej melancholii, tęsknoty, smutku i namiętnego żalu; ich koloryt można określić jako posępny, a w zestawieniu z durowymi zdaje się nieco wyblakły. Tonacje molowe odwołują się wprost do uczuć, lecz po pewnym czasie mają działanie osłabiające. Po dłuższym odcinku w minorze cieszy nas możliwość usłyszenia majoru, wnoszącego nowy wigor i świeżość.

Pieśni narodów Północy, nawet te najweselsze, utrzymane są w tonacjach molowych. Choć pod pewnym względem może się to zjawisko wydać anomalią, łatwo je wyjaśnić. Po części jest to wyraz smutku ludu pańszczyźnianego, po części zaś emanuje z grobowego i melancholijnego charakteru scenerii, w którą rzucił go los.

Wybrawszy tonację, kompozytor będzie dbał o to, by nie obchodzić z nią tak, aby stała się nazbyt uwypuklona, co może doprowadzić do monotonii i wywołać u słuchacza zmęczenie oraz utratę zainteresowania; wysyci on jednak swe dzieło owym szczególnym charakterem danej tonacji, by połyskiwała lub błyszczała w utworze utwierdzona bez zbędnej przesady. Nie ma lepszego przykładu owego absolutnie doskonałego i artystycznego potraktowania tonacji niż w symfoniach *g-moll* Mozarta i *c-moll* Beethovena oraz w *Uwerturze „Hebrydy”* Mendelssohna.

Zadanie zestawiania różnych tonacji w pewnym porządku, wedle ich charakterystycznych jakości, jest nie tylko kwestią niezwykle trudną, lecz prawie niemożliwą, ponieważ nie sposób zaprzeczyć, że jeden kompozytor wyczuje w pewnych cechach tonalnych to, co dla drugiego pozostanie całkowicie niedostępne. *Symfonia Es-dur* Mozarta nie jest w żaden inny sposób powiązana z Beethovenowską *Eroiką*, jak tylko właśnie przez tonację. Z drugiej strony nie można wszak zaprzeczyć istnieniu odrębnych cech charakterystycznych każdej z nich. Jeśli będziemy na przykład utrzymywali, że tonacje krzyżkowe mają ekspresję jaśniejszą, żywszą i świeższą niż bemolowe, ustanowimy regułę z wieloma wyjątkami. Jedyne,

co możemy zatem zrobić bezpiecznie, to wskazać pewne charakterystyczne jakości tonalne, wysnuwając wnioski na temat typowej dla każdej tonacji ekspresji na podstawie uniwersalnie podziwianych i akceptowanych arcydzieł – dzięki czemu nie będziemy musieli się obawiać zniekształcenia lub błędnego zrozumienia znaczenia przedmiotu.

C-dur przedstawia emocje w sposób czysty, pewny i zdecydowany. Jest także wyrazem niewinności, silnego postanowienia, męskiej powagi i głębokich uczuć religijnych. Przykłady: Mozartowskie arie: *Dove sono*, która tchnie najczystszy uczuciem, oraz *Vedrai carino* [z *Don Giovanniego*] – przepełniona niewinnością, podobnie jak *Chór druhen z Wolnego Strzelca*. Kwintet op. 29 Beethovena przepojony jest męską powagą, a aria *Oh rest in the Lord* [z *Eliasa*] Mendelssohna wyraża najgłębsze uczucia religijne. Silne postanowienie i męska powaga pobrzmiwają w każdym dźwięku finału *V Symfonii* Beethovena, w chórze *Niebiosa głoszą* [z *Oratorium „Stworzenie”*] Haydna oraz *Lauda Sion* Mendelssohna.

Tonacja c-moll wyraża delikatność, tęsknotę i smutek, a także powagę i namiętą intensywność. Jednocześnie najlepiej nadaje się do sportretowania tego, co nadnaturalne, jak pokazał Weber w scenie zakłęk w *Wolnym strzelcu*. Przykłady: *Des Mädchens Klage* Schuberta przedstawia subtelna tęsknotę, I część *Symfonii c-moll* i *Uwertura „Coriolan”* Beethovena tworzą wrażenie napięcia i pasji; *Marsz żałobny z Eroiki* buduje za sprawą tej ponurej tonacji aurę celebracji i pełnej godności powagi.

G-dur, ulubiona tonacja młodości, wyraża szczerą wiary, skrywaną miłość, cichą medytację, prosty wdzięk, sielankowe życie oraz pewną dawkę humoru i błyskotliwości. Przykłady: dobrze znana aria *Und zog mit einer Schar* z *Oratorium „Święty Paweł”* Mendelssohna tchnie prawdziwą szczerą wiary; druga aria Don Ottavia w *Don Giovannim* wyraża cichą i oddaną miłość, Mozartowskie *Andante* na 6/8 z *Symfonii d-moll* jest właściwe dla nastroju spokoju i cichej medytacji, a finał słynnego *Kwintetu smyczkowego g-moll* stanowi wzór prostego, prawdziwego wdzięk; *Ranz des Vaches* z uwertury do *Wilhelma Tella* Rossiniego oraz pierwszy chór w *Wiosnie z Pór roku* Haydna dają doskonale przykłady wiernego przedstawienia życia sielankowego; finał *IV Koncertu fortepianowego* Beethovena stanowi ilustrację osobliwego humoru, niezrównanym zaś modelem błyskotliwości pozostaje chór *See the conquering hero comes* [z *Judy Machabeusza*] Händla.

Tonacja g-moll wyraża niekiedy smutek, a innym razem cichą i spokojną radość – subtelny urok z domieszką marzycielskiej melancholii – a od czasu do czasu także romantyczne uniesienie. Z powodzeniem przedstawia ona to, co sentymentalne, a gdy zostanie użyta dla uczuć namiętnych, słodycz jej charakteru zastępuje pasja surowości i zaciętości. Przykłady: *Symfonia g-moll* Mozarta, słodka barkarola z pierwszego zeszytu *Pieśni bez słów* Mendelssohna, piękna aria *Onori militari* z opery *Jessonda* Spohra. Tego rodzaju proces wyliczenia zaowocowałyby przydługim i nieczytelnym katalogiem, dlatego

wymienię jedynie własności pozostałych tonacji, nie uzupełniając ich o przykłady.

D-dur wyraża majestat, wielkość i przepych, dobrze nadaje się do triumfalnych orszaków, świątecznych marszów i kompozycji, w których dominującą ekspresją jest dostojność.

Słumione uczucia melancholii, żalu, niepokoju i powagi uosabia d-moll.

A-dur, pełna pewności i nadziei, promieniująca miłością i pobrzmiwająca prostą i prawdziwą beztróską, prześciga wszystkie inne tonacje w wyrażaniu szczerości uczuć. Niemal każdy liczący się twórca musiał tchnąć swe najszczerze emocje i najśodsze myśli w tej ulubionej tonacji.

Czułe, niewieście uczucia oddaje a-moll; jest zarazem najlepszą tonacją dla przedstawienia nastroju cichej melancholii u narodów północnych i – co ciekawe – znakomicie nadaje się dla opisanego charakteru orientального, jak w bolerach i serenadach mauretańskich. Wyraża jednak także poświęcenie połączone z pobożnym oddaniem.

E-dur, najjaśniejsza i najsilniejsza ze wszystkich, manifestuje radość, wspaniałość i przepych oraz w najwyższym stopniu błyskotliwość.

Tonacja e-moll odpowiada żalowi, żałobie i niespokojności ducha.

H-dur, rzadko wprawdzie używana, w *fortissimo* daje śmiałość i dumę, w *pianissimo* zaś – czystość i najdoskonalszą przejrzystość.

Tak bardzo melancholijna h-moll wprowadza nastrój cichego oczekiwania i cierpliwej nadziei. Jak zaobserwowano, osoby nerwowe silniej poddają się jej działaniu niż jakiegokolwiek innej.

Fis-dur brzmi błyskotliwie i niezwykle czysto; jako Ges-dur wyraża delikatność połączoną z bogactwem.

Cis-dur – niemal nieużywana; jako Des-dur jest niezwykła pod względem pełni tonu, dźwięczności i eufoniczności. To ulubiona tonacja dla nokturnów.

Bez wątpienia tonacją najsilniejszej melancholii jest des-moll, używana wyłącznie jako cis-moll.

As-dur jest pełna emocji, nasycona ekspresją marzycielską.

Tonacja as-moll dobrze nadaje się do marszów żałobnych, przepelniona jest smutkiem i niemal rozdzierającą duszę ekspresją; zdaje się, że słyszymy w niej lament zbolełego i uciśnionego serca.

Es-dur charakteryzuje najwyższa różnorodność ekspresji. Poważna i uroczysta, jest wyrazem odwagi i determinacji, a zarazem nadaje utworowi błyskotliwy, pewny i dostojny charakter. Można ją wskazać jako wybitnie męską.

Najciemniejsza i najposępniejsza jest es-moll. Używa się jej jednak rzadko.

B-dur, ulubiona przez kompozytorów klasycznych, ma charakter szczerzy, czysty i przejrzysty, dopuszczający także ekspresję cichej kontemplacji.

Rzadko stosowana, podobnie jak es-moll, jest b-moll, tonacja uczuć mrocznych i ponurych.

F-dur, pełna spokoju i radości, może jednak z powodzeniem wyrażać także lekki, przemijający żal – smutek, lecz nie głęboko bolesne uczucie. Nadaje się także do ekspresji nastroju religijnego.

Tonacja f-moll, wstrząsająca, jest szczególnie przepełniona melancholią przechodzącą niekiedy w pasję.

Niektórzy mogli zauważyć, że nasi dawniejsi mistrzowie wykorzystywali zaledwie kilka tonacji, powstrzymując się od tych wielokrzyżkowych i wielobemolowych. Powód owej niechęci miał charakter mechaniczny i wynikał z niedoskonałej kondycji ówczesnych instrumentów; co więcej, utwór musiał być wykonywalny przy niedoskonałej technice muzyków orkiestry. By docenić w pełni rzeczywiste związki poszczególnych tonacji z odpowiadającymi im nastrojami i uczuciami, najlepiej sięgnąć po cykl pieśni Beethovena *An die entfernte [sic!] Geliebte*. W tym wspaniałym dziele Beethoven pozostawił nam prawdziwe studium psychologiczne wyrażone w dźwiękach. Nic tu nie jest pozostawione przypadkowi; znaczenie słów znajduje swój najlepszy odpowiednik w wybranym charakterze tonacji. Innym, wartym rekomendacji zadaniem może być praktyka transponowania ulubionych utworów z tonacji oryginalnej do innej w celu odkrycia różnicy efektu. Ciekawe byłoby zbadanie kilku opracowań tego samego tekstu przez różnych kompozytorów. Będziemy często dochodzili do wniosku, że ogólny charakter tonacji może zmienić się zgodnie z osobliwościami i idiosynkrazjami twórcy; dlatego też tonacja może wydawać się w nastroju pogodna w rękach danego kompozytora, gdy tymczasem u innego przesycona zostanie wyrazem melancholii; wszystko zależy od sposobu jej potraktowania, indywidualnej emocji twórcy oraz właściwego mu zrozumienia charakterystycznych jakości tonacji, którymi się posługuje. Pod tym względem twórców muzycznych porównać można do malarzy, z których jedni – by przedstawić swój przedmiot najprawdziwiej – potrzebują żywszych, inni zaś bardziej stonowanych kolorów. W pieśniach narodowych na przykład dostrzegamy ograniczone wykorzystanie modulacji; i nawet najbardziej utalentowany kompozytor, który dysponuje umiejętnością operowania wszystkimi artystycznymi środkami i zasobami na najwyższym poziomie, ograniczy się – pisząc pieśń narodową – do najprostszych harmonii i powstrzyma się od użycia modulacji, by wiernie i prawdziwie oddać ton narodowy.

Mathis Lussy, *Traité de l'expression musicale – accents, nuances et mouvements dans la musique vocale et instrumentale*, Heugel, Paryż 1874, s. 5–6, przyp. 2.

W tym miejscu pozwalamy sobie zwrócić uwagę kompozytorów na charakterystykę tonacji, kwestię tak we Francji zaniedbywaną, do której kompozytorzy klasyczni przywiązują kapitalne znaczenie. Poszukują skali w jak największym stopniu odpowiadającej uczuciom, które pragną wyrazić. Bez wątplenia melodia śpiewana w dowolnej skali zachowuje swoją tożsamość. Na tym fakcie opiera

się t r a n s p o z y c j a, operacja, której celem jest granie lub śpiewanie w różnych tonacjach i dopasowanie dowolnej melodii do rejestru wszystkich głosów. Prawdą jest również, że wprawne ucho artysty rozpoznaje tonacje i odróżnia jedną skalę od drugiej; każda bowiem ma specyficzne piętno, moc brzmienia, słodycz, ostrość, błyskotliwość, które ją charakteryzują. Na fortepianie bemolowe skale lub tonacje brzmią łagodniej niż krzyżykowe. A przyczyna tego stanu rzeczy leży w t e m p e r a c j i, czyli zestawie stosowanych przez stroiciela zabiegów służących zastąpieniu dwu dźwięków enharmonicznych, które teoria i praktyka lokuje pomiędzy nutami tworzącymi s e k u n d ę w i e l k ą, cały t o n, przez jeden dźwięk c h r o m a t y c z n y. Na skrzypcach słychać wyraźnie, że *cis* nie daje tego samego dźwięku co *des*, że *cis* jest odrobinę wyższe od *des*. Dwie te nuty dzieli przeto drobny interwał zwany komatem. Obecnie fortepian, organy czy fisharmonia nie mają zatem dwu klawiszy pomiędzy *c a d*, pomiędzy *d a e* itd., ale jeden, który nie odpowiada ani *cis*, ani *des*, tylko dźwiękowi p o ś r e d n i e m u. Należy zauważyć, że ostatnio fortepiany są strojone do niemal idealnych wysokości bemolowych. Im bardziej jednak zbliżamy się do idealnej wysokości dźwięków bemolowych, tym bardziej fałszywe są te same klawisze dla dźwięków z krzyżkami. Taki sposób strojenia powoduje, że skale *As*, *Des* i *Ges* są miękkie, prawie zniewieściałe, natomiast *E* i *H* – twarde, energiczne. Także utwory należące do pewnego gatunku, jak nokturny, *réveries* itp., niemal wszystkie utrzymane są w tonacjach bemolowych. Gdybyśmy, rzecz jasna, chcieli podążać za teoretykami i przypisać bezwzględnie każdemu uczuciu konkretną tonację, popadlibyśmy w przesadę, jeśli nie absurd. W istocie, im więcej tonacja ma bemoli, tym winna być miększa, im zaś więcej krzyżyków – tym ostrzejsza. Otóż na fortepianie skale opatrzone większą liczbą bemoli, jak *Des* lub *Ges*, mają dokładnie te same dźwięki, co *Cis* i *Fis*. Nie jest zatem możliwe, by te same klawisze, te same struny dały raz tonację miękką, raz ostrą. Niemniej komponowanie [takiego utworu jak] *Douce pensée* w *E-dur* wydaje się nam ryzykowne, jeśli nie wręcz w złym guście, jako że tonacja ta jest jedną z najbardziej błyskotliwych, najenergiczniejszych. Spotkawszy się z taką anomalią, wykorzystujemy ją do pokazania uczniowi różnicy *c h a r a k t e r y s t y k* dwu tonacji jednoimiennych, jak *E* i *Es*, i zaznajomienia go z transpozycją. Każemy mu ową *Douce pensée* Raviny, po zagraniu w tonacji oryginalnej *E-dur*, natychmiast przetransponować do *Es-dur*, zastępując w myślach trzy przykluczowe bemole czterema krzyżkami. W pewnych fragmentach utwór zyska na słodyczy, w innych straci na wigorze. Niemniej skorzystają na tym ucho i wrażliwość ucznia. Powtarzanie tej operacji na różnych kompozycjach silnie przyczynia się do ukształtowania w nim p o c z u c i a t o n a l n o ś c i, czyli umiejętności rozpoznania, po prostu dzięki usłyszaniu melodii: i. jaką rolę odgrywa w niej każdy dźwięk – czy jest toniką, pierwszym dźwiękiem skali, na której oparto melodię; czy jest d o m i n a n t ą (piątym stopniem skali), d ź w i ę k i e m

prowadzącym lub siódmym stopniem itd.; 2. wycucia ciężenia, przewagi toniki nad innymi stopniami; 3. wycucia przyciągania, które oddziałuje pomiędzy nimi; 4. rozpoznania, tylko za pomocą ucha, w jakiej tonacji się gra. Ostatnia z tych umiejętności stanowi jedną z najrzadszych, spontanicznych w istocie i artystycznych; niełatwo ją osiąść nawet przez najwytrwalszą i metodyczną praktykę. Wyjaśnienie jest bardzo proste: liczba tonacji jest nieskończona, lecz za pomocą kamertonu i temperatury instrumentów zestrojonych na stałe strunami podjęto próbę zredukowania ich do dwunastu. Wszelako ta zdolność istnieje. Miewaliśmy uczniów, którzy na losowo wybranych fortepianach zestrojonych na różne wysokości nie tylko rozpoznawali tonację, ale także nazwę każdego dźwięku uderzanego z osobna lub stanowiącego część najbardziej niejednorodnego współbrzmienia.

Albert Lavignac, *La Musique et les Musiciens*, Librairie Ch. Delagrave, Paryż 1895.

[...] muszę tu najpierw wskazać na fakt na tyle dziwny, by zaskoczyć i zaintrygować co bardziej spostrzegawcze umysły; a mianowicie, pomimo właściwej systemowi temperowanemu równomierności każda z tonacji, czy to durowych, czy molowych, ma pewne cechy charakterystyczne. Nie przez przypadek dla swej *Eroiki* Beethoven wybrał tonację Es-dur, a dla *Symfonii „Pastoralnej”* – F-dur; stało się to bowiem na mocy tajemniczego prawa, które każdemu dźwiękowi zapewnia właściwą mu fizjonomię, szczególny koloryt. Nie twierdzą, że mogą one wyrażać wyłącznie te uczucia, które im tu przypisuję, a raczej że w nich celują jako dla siebie dominujących i że mają szczególną zdolność ich wyrażania. Na fizjonomię tę każdy spojrzy wedle własnego temperamentu; próba absolutnego jej określenia byłaby prawdopodobnie przesadą; oto, jak wyglądają główne odcienie tonacji durowych i molowych, jeśli chodzi o mnie:

Cis-dur: ?

Fis-dur: surowa

H-dur: energiczna

E-dur: promienna, ciepła, radosna

A-dur: szczerą, dźwięczną

D-dur: wesoła, błyskotliwa, żwawa

G-dur: sielska, wesoła

C-dur: prosta, naiwna, szczerą lub trywialna, pospolita

F-dur: pastoralna, rustykalna

B-dur: szlachetna i elegancka, pełna wdzięku

Es-dur: wdzięczna, energiczna, rycerska

As-dur: delikatna, pieśczośliwa lub pompatyczna

Des-dur: pełna uroku, łagodna, słodka

Ges-dur: subtelna i spokojna

Ces-dur: ?

ais-moll: ?
 dis-moll: ?
 gis-moll: bardzo posępna
 cis-moll: okrutna, złowroga lub bardzo posępna
 fis-moll: surowa lub lekka, zwiewna
 h-moll: dzika lub posępna, ale energiczna
 e-moll: smutna, niespokojna
 a-moll: prosta, naiwna, smutna, rustykalna
 d-moll: poważna, skoncentrowana
 g-moll: melancholijna, płochliwa
 c-moll: mroczna, dramatyczna, gwałtowna
 f-moll: ponura, smutna albo energiczna
 b-moll: żałobna lub tajemnicza
 es-moll: przenikliwie smutna
 as-moll: smętna, niespokojna

Podobny obraz naszkicował także Gevaert w pierwszym wydaniu swego traktatu o orkiestracji; choć się z nim nie konsultowałem, przedstawił w nim wiele punktów wspólnych z powyższym spisem. [W przypisie Lavignac wspomina, że także Berlioz w swoim traktacie o instrumentacji daje analogiczne zestawienie].

Gdyby ten osobliwy fakt dotyczył jedynie muzyki na orkiestrę, bez wahania moglibyśmy odnaleźć jego ślady w budowie i technice palcowania poszczególnych instrumentów, przy czym tonacje z mniejszą lub większą liczbą krzyżyków czy bemoli odpowiadałyby każdemu z nich w różnym stopniu; zjawisko to jednak staje się tym dziwniejsze, gdy zauważymy, że pojawia się także w muzyce fortepianowej, organowej, a nawet chóralnej, w których, jak się przecież wydaje, tonacje powinny być do siebie podobne jako proste transpozycje jednych na drugie. Spróbujmy jednak *Berceuse* Chopina skomponowaną w Des-dur zagrać w C-dur, a jej ujmujące brzmienie poetyckie ustąpi miejsca trywialnemu i surowemu, niemal pospolitemu. Podobnie *Marche funèbre* z *Sonaty* op. 26 Beethovena, oryginalnie napisanej w as-moll, straci wiele ze swego smętnego charakteru przetransponowany do a-moll.

Dlaczego? Nie wiem, ale to fakt. A wynika z niego przede wszystkim, że winniśmy przywiązywać pewną wagę do wyboru tonacji zasadniczej i wyznaczać ją zgodnie z ogólnym charakterem, jaki ma przybrać planowane dzieło; następnie analogiczne rozważania będą mogły określić kierunek modulacji, by nadać ostatecznie każdemu z epizodów właściwy koloryt; nie jest to wszakże jedyna wskazówka, za którą należy podążać; nie można bowiem nigdy tracić z oczu logiki muzycznej architektoniki wynikającej z relacji dźwięków, tak wspaniale utrwalonej w modelowej strukturze fugi. Mówiąc, że nigdy nie wolno nam tracić z oczu owego wzorca solidnej konstrukcji muzycznej, nie twierdzę, jakoby należało zawsze niewolniczo się doń dostosowywać; można nawet, w pewnych

przypadkach, odejść od niego, choćby w scenie szaleństwa, w której błędzenie umysłu lepiej oddać przez zestawienie tonacji najodleglejszych, najdziwniejsze następstwa; lub znowu tam, gdzie trzeba dać gwałtowne i przeciwstawne namiętności, nagłe przejścia od miłości do nienawiści, od mistyki do groteski... Lecz to geniusz, nie zaś zimna kalkulacja, będzie potrafił dokonać owych śmiałych i zaskakujących przełomów pozwalających wyrazić podobne sytuacje wyjątkowe, stany psychologiczne.

To jednak nie wszystko; na wybór tonacji winny również wpływać specyficzna technika, indywidualny charakter instrumentu lub instrumentów w obsadzie, rejestr głosu lub głosów, którym zamierza się to czy inne zadanie powierzyć, a zdolny całkowicie zmienić sens w zależności od tego, czy umieszczony będzie w wiolinie, alcie czy basie, w błyskotliwym, matowym lub słabym rejestrze wykonawcy, także przecież obdarzonego właściwą sobie barwą.

Kwestia ta, jak widzimy, nie jest z pewnością bez znaczenia i zasługuje na uwagę w pierwszym rzędzie.

Gdy zatem czytamy dzieło analitycznym okiem, dobrze jest starać się zrozumieć, jakie są powody, dla których autor wybrał taką a taką tonację, czy to dla całości, czy dla poszczególnych epizodów.

Zygmunt Noskowski, *Istota utworów Chopina*, Saturnin Sikorski, Warszawa 1902, s. 20–22.

Czyż słynny *Mazurek b-moll* (Dzieło 24 Nr. 4) nie nasuwa nam przed oczy początku jesieni, owego smętnego nastroju, rozlanego naokoło skutkiem bledszych promieni słońca wrześnieowego...? Liść na drzewach czerwienieć poczyna, niwa szarzeje, pola pustoszeją, wszystko zapowiada rychłe obumarcie przyrody. A gdy w końcu mazurka odzywa się melodia w B-dur, wśród której zabłąkało się jedno Ges z minoru, czyż nie przychodzi mimo woli na myśl pastuszek, wygrywający na fujarce pożegnanie lata? Jakże różnym jest smutek, rozlany w *Mazurku cis-moll* (Dzieło 41 Nr. 1). Tonacja już sama zniewala nas do marzenia o zimie, a początek melodii, w której uporczywie odzywa się obniżony stopień drugi (z *dis* na *d*) malować się zdaje nie tylko ponury widok przykrytej śniegiem ziemi i szare nad nią chmury, lecz wyraża jednocześnie tęsknotę za wiosną i zielonymi łąkami; nagle zaś zmieniający się tryb minorowy na majorowy, wlewa na chwilę otuchę i nadzieję, iż powróci słońeczko boże i ożywi na nowo skrzepłą przyrodę. Zanim to jednak nastąpi, zakończenie mazurka przypomina znowu chwilę obecną, smutek powraca i dusza tonie w ponurych dumaniach... o śniegach i lodzie.

Mówiąc wyżej nieco o odczuciu pewnej barwy przez jakąś tonację, bynajmniej nie wypowiedziałem żadnego paradoksu, gdyż od dawna już muzycy zgadzają się na to, iż każda tonacja posiada barwę odpowiednią w malarstwie, a twórca muzyczny umiejętnie kombinujący tonacjami, czyni to samo, co znakomity kolorysta, dobierający barw w sposób harmonijny. A jak malarz przez nadanie odpowiedniego

kolorytu obrazowi, dostraja go do przedmiotu, który przedstawić zamierza i wtedy dopiero wywołuje wrażenie, gdy ów koloryt jest w zupełnej z treścią obrazu zgodzie, tak samo i muzyk wtedy dopiero osiąga cel zamierzony, gdy obrana tonacja odpowiednią jest pomyślowi, treści i nastrojowi utworu.

Z tego powodu twórcy muzyczni dla wyrażenia triumfu lub bohaterstwa posługują się najczęściej krzepkimi tonacjami Es-dur i B-dur, a pełne miękkości As[-], Des[-], lub Ges-dur pojawia się u nich w chwilach rozmarzenia, lub zachwyty miłosnego. Sielankowość najlepiej oddają tonacje F[-] i G[-]dur, tak jak rzewność i tęsknotę g[-]moll i fis[-]moll, skargę zaś a-moll.

Uwagi te jednak rzucam tutaj bardzo ogólnie i pobieżnie, przedmiot sam bowiem wymaga osobnego opracowania; umieściłem je zaś jedynie dlatego, alby udowodnić niezmierną czułość Chopina w użyciu właściwej tonacji przy swych cudnych pomysłach. Pod tym względem jako kolorysta stoi Chopin na równi z Mickiewiczem, który w opisanu drobnych nawet scen, tak wyraziście je przedstawiał, iż widzi się tam wszystko jak w rzeczywistości.

ANEKS 2

Strój Bellman 1

Pomocne może być włożenie uprzednio paska filcu, żeby nastroić początkowo jedną strunę. Do nastrojenia środkowej oktawy (c^1 - c^2) należy użyć kamertonu elektronicznego ustawionego neutralnie, bez automatycznej regulacji interwałowej lub fortepianowej. Poniższe numery to liczby centów, o które dany dźwięk powinien być podwyższony lub obniżony w stosunku do częstotliwości równomiernej temperacji, a które elektroniczny kamerton jest w stanie wygenerować. Po nastrojeniu pierwszej oktawy pozostałe należy dostroić, kierując się słuchem.

c (oktawa razkreślona, środkowa): +4	e¹ : -4	gis¹ : +1
cis¹ : +2	f¹ : +4	a¹ 440 Hz : 0
d¹ : +1	fis¹ : 0	ais¹ : +5
dis¹ : +4.5	g¹ : +3.5	h¹ : -1

Po nastrojeniu tej oktawy trzeba przystąpić do strojenia na ucho w unisonach oktaowych pozostałej części klawiatury.

Wyjaśnienie: Strój Bellman 1 podaję jako propozycję spekulatywną lub punkt wyjścia, dedukując w następujący sposób:

1. Nie sposób wyobrazić dziś sobie, biorąc pod uwagę dziewiętnastowieczną praktykę strojenia, by Chopin mógł preferować temperację odpowiadającą dzisiejszemu strojowi równomiernemu. Fakt, że traktował tonacje bardzo odmiennie, odróżniając jedną od drugiej, wskazuje na jego wrażliwość na subtelności harmoniczne, a nawet na enharmoniczne warianty.

2. Nie zachowała się praktycznie żadna rzetelna informacja na temat preferowanej przez Chopina temperacji, a w roku 1848 ubolewał on nad śmiercią jedyne go stroiciela, który potrafił ją odtworzyć.

3. Nie mogąc zatem osiągnąć stroju „właściwego”, ale badając rodzaje efektów, jakie daje delikatnie nierównomierna temperacja, poszerzymy nasze rozumienie jego muzyki, przywracając dźwiękowi ów dawno zapomniany element, uchwytny wyłącznie dla najwrażliwszego ucha.

Uwaga na temat opisów charakterystyk poszczególnych tonacji: cechy tonacji stanowią w sposób nieunikniony kwestię subiektywną. Poniższe skrócone opisy zaczerpnięte zostały z *History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries* [1983] (2 wyd. University of Rochester Press, Rochester 2002) Rity Steblin. Pochodzą z najróżniejszych źródeł teoretycznych czasów Chopina lub bliskich, z których większość jest w tej materii zgodna. Zostały jednak włączone jedynie na zasadzie przybliżenia, aby dać wstępne

wyobrażenie próbek, jakie powstają, gdy tercje decydujące zmniejszymy lub rozszerzymy. Muzyka Chopina sama z siebie sugeruje, że słyszał on tonacje w podobny (choć nie identyczny) sposób.

Przywołując lub cytując te idee, należy sięgnąć po książkę Steblin, która podaje źródła zarówno w językach oryginalnych, jak w przekładzie na angielski.

Trójdźwięki w stroju Bellman I

Trój-dźwięk	Podstawa	Tercja	Kwinta	vs. temperacja równomierna (centy)	Opisy, do końca I poł. XIX w.
C-dur	+4	-4	+3.5	III-7; V-0.5	niewinność, prostota, naturalność
c-moll	+4	+4.5	+3.5	III+0.5; V-0.5	nieszczęśliwa miłość, potężny żal
Des-dur	+2	+4	+1	III+2; V-1	wzniosłość, nieziemska transcendencja
cis-moll	+2	-4	+1	III-6; V-1	rozpacz, tęsknota, lament, pragnienie
D-dur	+1	0	0	III-1; V-1	wesołość, radość i triumf
d-moll	+1	+4	0	III+3; V-1	melancholia, żalność i ból
Es-dur	+4.5	+3.5	+5	III-1; V+0.5	uroczysta, szlachetna, dostojna, wspaniała
es-moll	+4.5	0	+5	III-4.5; V+0.5	przerażająca udręka, gorzka rozpacz
E-dur	-4	+1	-1	III+5; V-3	ogniistość i dzikość, żywiołowa radość
e-moll	-4	+3.5	-1	III 7.5; V-3	czuła, delikatna, lamentująca
F-dur	+4	0	+4	III-4; V0	subtelna, grzeczna i opanowana
f-moll	+4	+1	+4	III-3; V 0	skrajny smutek, niedola, grób
Ges-dur	0	+5	+2	III+5; V+2	wzmoczona namiętność, bohaterska rezygnacja
fis-moll	0	0	+2	III 0; V+2	gniew, furia, niezadowolenie, melancholia
G-dur	+3.5	-1	+1	III+4.5; V-2.5	wesoła i żwawa; przyjemna i rustykalna
g-moll	+3.5	+5	+1	III+1.5; V-2.5	zła wola, gorzkie uczucia, uraza
As-dur	+1	+4	+4.5	III+3; V+3.5	tonacja czułości; sentymentalne współczucie
as-moll	+1	-1	+4.5	III-2; V+3.5	nieszczęście, ciężar serca, lament
A-dur	0 (A 440 Hz)	+2	-4	III+2; V-4	przyjazna, wesoła; niewinna miłość
a-moll	0 (A 440 Hz)	+4	-4	III+4; V-4	smutek, pobożność, kobiecość
B-dur	+5	+1	+4	III-4; V-1	czułość, śmiałość, dostojność
b-moll	+5	+2	+4	III-3; V-1	noc; posępna, mętna; ale szlachetna
H-dur	-1	+4.5	0	III+5.5; V+1	przeciążenie; egzaltacja
h-moll	-1	+1	0	III+2; V+1	pobożna wiara, delikatny lament, ponurość

ABSTRACT*Nineteenth-Century Temperaments and the Music of Chopin*

Since the seventeenth century, writers about music have discussed what were considered to be the intrinsic differences in affect between the various keys. These were continuations of late-Renaissance discussions of the expressive properties of the different church modes, and those distantly reflected discussions of the Greek modes in Plato's Republic. By the turn of the twentieth century, a large (and evolving) literature on the subject had accumulated, and despite more than a half-century of piano temperaments that were loosely referred to as 'equal' (or in Albert Lavignac's phrase, 'the uniformity inherent in the system of temperament'), the entire concept of key characteristics—that is, an accounting of the expressive differences between supposedly equally tempered keys—was well established. No two accounts of key associations were alike, but there were general patterns, especially for the more diatonic keys: C major was considered innocent, C minor for funereal and serious pieces, F major gently pastoral, D major warlike and triumphant, and so on. For us, unfortunately, late eighteenth- and nineteenth-century tuning instructions are incomplete. In treatise after treatise, these temperaments — generally described as 'equal' even when they clearly are not — are to be produced by tuning certain fifths 'a little weak,' other fifths 'strong,' and finally (at the end of the process) expecting the requisite correspondences between enharmonic equivalents to result from these vaguest of instructions. Despite the claims that such instructions were complete, self-standing, and intended for autodidacts, further preparation, such as working with an accomplished technician, would have been necessary. To proceed directly from these treatises, then, is impractical, so the problem of an unequal temperament appropriate to Chopin's music requires a different approach.

The composer's personal preferences regarding temperament and key associations had much in common with typical practice of the time. Even clearer is Chopin's statement, from his unfinished piano method: 'Intonation being the tuner's task, the pianist is free of one of the greatest difficulties involved in the study of an instrument', which demonstrates that despite his exacting requirements, he was happy to turn the task over to professionals. The search for such a temperament today requires experimentation, which enables us to discover how narrower and wider thirds and fifths produce the mood and affect of each key. Such experimentation can produce a temperament generally compatible with the majority of instructions for contemporary temperaments — thus completely usable for the piano repertoire of the time — but frankly revelatory when Chopin's music is played in it. And although vanishingly little that can be heard remains of such temperaments, Vladimir de Pachmann's 1927 recording of Chopin's Nocturne in E minor, Op. 72 No. 1 testifies to a temperament in which different triads have different qualities, timbres differ depending on the different relationships between overtones, Chopin seems to be intentionally milking these differences, and the subtleties of his music seem to multiply a thousandfold.

KEYWORDS

Chopin, key characteristics, temperament, tonality, unequal temperament

ABSTRAKT

Już od końca XVII wieku teoretycy pisali o tym, na czym – jak sądzono – zasadzała się immanentna różnica afektów poszczególnych tonacji. Wcześniej podobne dyskusje dotyczyły kościelnych modi – wedle ich późnorenansowego rozumienia. Te zaś stanowiły kontynuację tradycji zapoczątkowanej przez Platona w *Państwie*, a poświęconej skalom greckim. Do schyłku wieku XIX powstał (i wciąż rośnie) ogromny korpus literatury poświęconej temu problemowi i pomimo ponad pięciu już dekad istnienia temperowanego stroju fortepianów, swobodnie określanego mianem „równomiernego” (lub wedle słów Lavignaca „właściwej systemowi temperowanemu równomierności”), cały koncept właściwych tonacjom cech charakterystycznych – czyli identyfikacja różnic wyrazowych dzielących rzekomo równomiernie temperowane tonacje – był dobrze ugruntowany. Choć nie ma pośród tych opracowań dwu identycznych, pojawia się w nich wszystkich kilka ogólnych wzorów, zwłaszcza w przypadku tonacji bardziej diatonicznych: C-dur uważano za niewinną, c-moll – za odpowiednią dla utworów żałobnych i poważnych, F-dur – za subtelnie pastoralną, D-dur – za wojenną i triumfalną itd.

Dla nas niestety późnoosiemnasto- i dziewiętnastowieczne instrukcje strojenia nie są wystarczające. Wedle każdego kolejnego traktatu ówczesne stroje – nazywane zazwyczaj „równomiernymi”, choć wyraźnie takimi nie były – miano osiągać dzięki zestrzaniu kwint „słabiej” lub „mocniej”, oczekując, że ostatecznie (na zakończenie całego procesu) z owych niejasnych instrukcji wyłonią się pożądane relacje pomiędzy enharmonicznymi ekwiwalentami. Pomimo deklaracji, jakoby tego rodzaju wskazówki

miały być kompletne, wyczerpujące i przeznaczone dla samouków, konieczne były jednak kolejne przygotowania, jak choćby współpraca z doświadczonym stroicielem. Skoro nie jest realne wyjście wprost od owych traktatów, problem nierównomiernego stroju odpowiedniego dla muzyki Chopina wymaga innego podejścia.

Osobiste preferencje kompozytorskie w kwestii stroju i relacji pomiędzy tonacjami mają wiele wspólnego z praktyką typową dla danej epoki. Jeszcze klarowniej wyjaśnia to Chopin na kartach nieukończonych *Metody gry fortepianowej*: „[...] intonacja wynika z nastrojenia, fortepian został uwolniony od jednej z największych trudności, na jakie napotyka się przy studiowaniu innych instrumentów”, sugerując, że mimo swych precyzyjnych wymagań chętnie powierzał to zadanie profesjonalistom. Dziś do poszukiwania takiego stroju konieczne jest eksperymentowanie, które pozwoliłoby nam odkryć, w jaki sposób zmniejszone lub zwiększone tercje wpływają na każdą z tonacji. Tego rodzaju próby zaowocować mogą strojem zgodnym z większością ówczesnych instrukcji – a zatem dającym się zastosować do fortepianowego repertuaru epoki, a w wykonaniach muzyki Chopina – wręcz odkrywczym. I choć niewiele już dziś śladów owych strojów można usłyszeć, pochodzące z 1927 roku nagranie *Nokturnu e-moll op. 72 nr 1* Władimira Pachmanna zaświadcza, jak różnić się w takim stroju mogą jakości poszczególnych trójdźwięków, jak alikwoty zmieniają konkretne brzmienia oraz jak Chopin zdawał się intencjonalnie różnice te wyzyskiwać i tysiącokrotnie [dzięki nim] pomnażać subtelności swej muzyki.

SŁOWA KLUCZOWE

Chopin, cechy tonacji, strój, tonalność, nierównomierna temperacja

JONATHAN BELLMAN

profesor historii muzyki i literatury, kierownik studiów muzycznych na University of Northern Colorado. Studia pianistyczne ukończył na University of California, Santa Barbara oraz na University of Illinois. W 1990 r. uzyskał także tytuł magistra w zakresie fortepianowej praktyki wykonawczej na Uniwersytecie Stanforda. W 2010 r. ukazała się jego ostanta książka: *Chopin's Polish Ballade: Op. 38 as Narrative of National Martyrdom* (Oxford University Press, 2010); wraz z Haliną Goldberg (Indiana University) redagował antologię *Chopin and His World* (Princeton University Press, 2017) oraz tom *Descriptive Piano Fantasias* poświęcony dziełom fortepianowym długiego wieku XIX (AR Editions, 2021). Prace te oraz liczne artykuły odzwierciedlają jego naukowe zainteresowania skoncentrowane na praktyce wykonawczej, stylu muzycznym Fryderyka Chopina, a także dorobku Ferencza Liszta i stylu muzycznym XIX wieku w ogólności.