
KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

DAMY I KRYTYCY

Do niniejszej publikacji tekst został przyjęty w trybie *double blind review process*.

Gdy w 1836 roku na łamach „Neue Zeitschrift für Musik” ukazała się recenzja etiud Marii Szymanowskiej, ich autorka nie żyła już od pięciu lat. Zważywszy na to, a także na fakt, że szczyt działalności koncertowej oraz twórczej Szymanowskiej przypadał na okres blisko dwie dekady wcześniejszy, poświęcenie jej noty na łamach programowo skupionego na dokonaniach romantyków, supernowoczesnego pisma Roberta Schumanna, wydaje się świadczyć o całkiem niebłahaj pozycji kompozytorki w jakże rojnym wówczas świecie muzycznym Europy.

Zastrzeżmy od razu, że notka, choć niezaprzeczalnie pozytywna i napisana z właściwym respektem, prezentuje zarazem pewne schematy myślowe występujące z mniejszym lub większym natężeniem we wszystkich ówczesnych recenzjach z kobiecej twórczości (choćby oceny dokonywane jedynie w odniesieniu do osiągnięć innych kobiet, a nie osiągnięć twórczych w ogóle): „Dla wielu to nazwisko [Marii Szymanowskiej] łączy się z pięknym wspomnieniem. Słyszeliśmy, że wirtuozka ta bywa często nazywana Fieldem wśród kobiet¹, a wnioskując z niniejszych etiud, coś może być na rzeczy. [...] Należy wysoko oceniać już same przypadki, gdy kobiety grają etiudy, tym bardziej zaś takie, gdy je piszą; do tego te [konkretne etiudy] są naprawdę dobre i kształcące, mianowicie [służąc] do nauki figur, ornamentów, rytmów itd. Znać [w nich] generalnie niepewną kobietę, szczególnie w kwestii formy i harmonii, jak również muzyczne uczucie, które chciałoby wyrazić jeszcze więcej, gdyby mogło. Inwencję i charakter określimy jednakowoż jako najbardziej znaczące spośród wszystkiego, co dotychczas powstało w muzycznym świecie kobiet, przy czym należy pamiętać, że są one pisane już dawno, dlatego wymagają docenienia za to, co [swego czasu było w nich] nowe i nadzwyczajne, a co stopniowo stało się powszechne”².

Oczywiście, Szymanowska wraz z Klarą Wieck-Schumann czy Fanny Mendelssohn-Hensel należy do najbardziej dziś rozpoznawalnych kompozytorek swojej epoki. Wystarczy jednak rzucić okiem na prasę muzyczną tamtego czasu, by przekonać się, jak liczne było grono dam parających się – także profesjonalnie – twórczością muzyczną. Gdy dodamy do tego fakt, że jeszcze większe ich grono

1

Jako ciekawostkę możemy dodać, że Maria Szymanowska i John Field znali się osobiście, o czym zaświadcza choćby wysłana przezeń w lipcu 1819 roku do wydawnictwa Breitkopfa i Härtla rekomendacja dla młodej kompozytorki. Zob. Anne Swartz, *Maria Szymanowska and the Salon Music of the Early Nineteenth Century*, „The Polish Review” nr 1/1985, s. 45.

2

Pianoforte: Étuden (Schluß folgt), [...] *Maria Szymanowska, 12 Études*. Livr. 1. 2. à 16 gr. — Kistner, „Neue Zeitschrift für Musik” nr 4 z 12 I 1836, s. 18. (Wszystkie cytaty w niniejszym artykule w przekładzie Kamili Stępień-Kutery). Recenzowane dwa zeszyty etiud ukazały się w lipskim wydawnictwie Friedricha Kistnera, przy czym stanowiły wybór z opublikowanego wcześniej większego zbioru *Vingt exercices et préludes* (oficyna Breitkopfa i Härtla, ok. 1819–1820 roku).

bywało przez recenzentów pomijane, grupa owych zasługujących na uwagę autorek wzrosnąć jeszcze bardziej. Tu dokonujemy wyłącznie bardzo subiektywnego, niewątpliwie niereprezentatywnego (czego mamy świadomość) wyboru, kierując się chęcią popularyzowania tematu otwartego na rzetelne badania naukowe. Jeśli przyczynek nasz pobudziłby ciekawość czytelników, a nawet podrażnił ich swoją niekompletnością w ten sposób, aby zechcieli go rozwinąć – uznamy nasze cele za osiągnięte.

* * *

Wszyscy pamiętamy, że był to czas, w którym nauka gry na instrumencie, najczęściej na zyskującym wręcz niewiarygodną popularność fortepianie, była absolutnie koniecznym elementem edukacji panien z dobrych domów – wywodzących się czy to z arystokracji, czy z aspirującej burżuazji. Wedle zgryźliwej relacji Heinricha Heinego w XIX-wiecznym Paryżu „fortepian słyży się we wszystkich domach, [...] dzień i noc”, a fala topornych, prozaicznych, brzęczących dźwięków „zabija całe nasze myślenie i czucie, tak że stajemy się ciemni, głusi, otępiali. [...] w tej właśnie chwili – zżyma się poeta – „moje sąsiadki zza ściany, młode córy Albionu, grają jakiś błyskotliwy utwór na dwie lewe ręce”³. (Podobnie przed takim natrętnym bębnieniem zmuszanych do żmudnej nauki muzyki choć niekonięcznie utalentowanych dziewcząt bronił się Fryderyk Chopin, gdy zlecał znalezienie odpowiedniego dla siebie lokum w Paryżu Julianowi Fontanie: „S p o k o j n i e żeby było, cicho, żadnych kowali w sąsiedztwie, żadnej p a n n y itd., itd., co Ty wiesz doskonale”⁴).

Ogólna moda na umuzykalnianie młodych dam miała jednak zazwyczaj dobre efekty, więcej nawet – co dla nas tutaj szczególnie interesujące – pozwalała odkrywać prawdziwe talenty.

Krytycy (szlachetna ta profesja zarezerwowana była niemal wyłącznie dla mężczyzn) z większą atencją odnosili się do umiejętności wykonawczych dam niż do ich twórczości – stosunkowo powściągliwy tego przykład znajduje się nawet, jak wspominaliśmy, w dopiero co przytoczonej notatce o Szymanowskiej („Należy wysoko oceniać już same przypadki, gdy kobiety grają etudy, tym bardziej zaś takie, gdy je piszą”). Rzecz jasna nierzadko osąd recenzenta odmawiającego danej kompozycji jakości potwierdzamy, zapoznając się z rzeczonym dziełem. Trzeba jednak przyznać, że protekcyjny czy lekceważący ton artykułu (o miernych kompozytorach pisuje się mniej nonszalancko niż o miernych kompozytorkach) niekorzystnie osłabia merytoryczną wartość argumentacji. Dość dobrą tego ilustracją wydaje się skreślona w 1835 roku przez Roberta Schumanna – wcielającego się tym razem w Euzebiusza, swojego słynnego, wraz z Florestanem, alter ego – recenzja *Sonaty brillante c-moll* Delphine Hill Handley (z domu Schauroth) (wyd. A. Diabelli & C^{ie}, 1834).

Młodziutka wtedy artystka (urodziła się w 1813 roku) była podopieczną Fryderyka Kalkbrennera, a jej uzdolnienia pozwoliły

3 Heinrich Heine, *Musikalische Saison in Paris 1843 I*, w: *Heinrich Heine und die Musik*, red. Gerhard Müller, Lipsk 1987, s. 139.

4 Fryderyk Chopina do Juliana Fontany [Nohant, 1 X 1839], *Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Bronisław Edward Sydow, t. 1, Warszawa 1955, s. 361. W niniejszym artykule cytaty z listów Fryderyka Chopina przytaczane są według dwóch wydań: niniejszego, w opracowaniu Sydowa, oraz najnowszego, w opracowaniu Zofii Helman, Zbigniewa Skowrona i Hanny Wróblewskiej-Straus (zob. przyp. 11). Powodem sięgnięcia po starsze wydanie jest fakt, że druga ze wspomnianych edycji obejmuje tymczasem korespondencję jedynie do połowy roku 1839.

na publiczne popisy już w 1823 roku (w repertuarze miała wtedy głównie utwory swojego nauczyciela). Niewiele później na uroczą 16-latkę zwrócił uwagę Feliks Mendelssohn – spotkali się w 1830 roku w Monachium, on był w podróży do Włoch. Feliks opisał wspólne granie i flirt z Delphine w listach do swojej siostry Fanny, a nową sympatię dedykował od razu *Pieśń gondoliera*, nr 6 z pierwszego cyklu *Pieśni bez słów*.

Ponownie zetknęli się ponad rok później, i to Delphine została adresatką dedykacji jego *Koncertu fortepianowego g-moll*. Okazała się wówczas muzą wyjątkową, bo współtworzącą – w niedatowanym liście z Monachium do Fanny Felix zwierza się, że panna von Schau-roth skomponowała do koncertu fragment, który zrobił wstrząsający efekt⁵.

Koniec końców z wzajemnego zauroczenia nic nie wynikło, skoro w 1835 roku Delphine wyszła za mąż. Swoją drogą małżeństwo nie zakończyło całkiem jej kariery pianistki – a nie wszystkie ówczesne wykonawczynie były w takiej sytuacji – i na zawsze zachowała pełen podziwu sentyment dla Mendelssohna, zachowując jego twórczość w repertuarze i nawiązując do niej we własnym cyklu *Sechs Lieder ohne Worte* (numery 5 i 6 noszą tytuły *Venezia* i *An Arno*).

We wspomnianej tu recenzji *Sonaty c-moll* dominuje ton ni to czulej, ni to kpiarskiej jowialności i uszczypliwości zarazem, odbijający zapewne nie tylko artystyczny, ale i towarzyski kontekst, w jakim powstała: „Podejdz bliżej, wrażliwa artystko, i nie obawiaj się, że padną przeciw Tobie straszliwe słowa – zaczyna Euzebiusz, z wyraźną uciechą wcielając się w złego wilka z dziecięcych bajek. – Niebiosom wiadomo, że nie jestem Menzelem⁶, lecz raczej Aleksandrem, który według Kwintusa Kurcjusza⁷ rzekł: «Nie walczę z kobietami; tylko wówczas, gdy widzę broń, sięgam też po moją». Moje krytyki uniosę nad Twoją głową niczym łodygę lilii. A może przypuszczasz, że nie znam takich chwil, gdy chciałoby się mówić, lecz uczucie błogości odbiera mowę; lub gdy pragnęłoby się przytulić wszystko do serca – lecz nie ma czego przytulać; lub gdy muzyka pokazuje nam coś, co znowu gubimy? – [jeśli tak myślisz o mnie,] mylisz się.

Naprawdę, w tej sonacie jest cała 18-letniość – nieskrępowana, urokliwa, bezrefleksyjna. Ach, wszystko to, czym ta sonata jest! A jest nawet nieco uczona! Mówi o bieżącej chwili, o teraźniejszości. Bez strachu o to, co było, bez obaw, co będzie. I gdyby nawet w tej *Sonacie* nic więcej już nie było, i tak należałoby chwalić siostrę Korynnę za to, że porzuciła malarstwo miniaturowe na rzecz wielkiej formy obrazującej życie. Gdybymż tylko mógł być przy niej, gdy to pisała! Wybaczylbym wszystko – fałszywe kwinty, nieharmonicznie pisane głosy; krótko mówiąc, wszystko! Gdyż jest muzyka w jej naturze i kobiecość, jaką tylko możemy sobie wyobrazić! W rzeczy samej, rozwinie się ona w romantyczkę, a wtedy, razem z Klarą Wieck, będziemy mieli dwie promienne amazonki.

Jedno, co wciąż jeszcze jej umyka – to pogodzenie bycia kompozytorką z byciem wirtuozką – jako tę drugą dotychczas ją znałem.

5

Por. Stephan D. Lindeman, *Structural Novelty and Tradition in the Early Romantic Piano Concerto*, Stuyvesant 1999, s. 87. Rzekome wyznanie kompozytora (jego słowa bowiem zachowane są jedynie w anegdocie) jest, niestety, jedyną przesłanką mówiącą o owej współpracy i jak dotąd nie udało się badaczom zidentyfikować napisanego przez Delphine fragmentu.

6

Zapewne chodzi o Wolfganga Menzela, okrutnego krytyka, autora między innymi dwutomowej *Literaturgeschichte* (1828, 1836), w której z pisarzami i dziełami obszedł się niejednokrotnie bezpardonowo; w podobnym zresztą stylu spisał historię powszechną Niemiec.

7

Schumann nawiązuje do 10-tomowej biografii Aleksandra Wielkiego spisanej w I wieku n.e. przez Kwintusa Kurcjusza Rufusa – *Historiae Alexandri Magni* (zob. idem, *Historia Aleksandra Wielkiego*, przekład zespołowy pod red. Lidii Winniczuk, Warszawa 1976).



M. Szymanowska

↳ Lith. H. Chodk.

Autor nieznaný, *M. Szymanowska*, zakład litograficzny Aleksandra Chodkiewicza, Warszawa [1818–1827], Biblioteka cyfrowa Polona, G.67173/1

Chciała pokazać, że ma perły, którymi może się ustroić. Nie potrzeba ich jednak w godzinie zmierzchu, gdy do szczęścia wystarcza nam samotność, a do uszczęśliwiania, druga dusza obok. I tak odkładałam sonatę – wypełniony rozmaitymi przemyśleniami”⁸.

Anachronizmem byłoby, rzecz jasna, zarzucanie Schumannowi dyskryminacji ze względu na płeć – kierowały nim konwencje i ugruntowany światopogląd jego czasów. Że tak było w istocie, zaświadcza jego recenzje poświęcane ukochanej narzeczonej, a wkrótce żonie Klarze Wieck. Pomimo wszelkich przesłanek uczuciowych i artystycznych (Klara, w przeciwieństwie do Delphine, pisała rzeczywiście piękną i dobrą muzykę) także jej dokonania ocenia w kontekście ich „dziewczęcości” – jak w sygnowanym przez Florestana i Euzebiusza artykule na temat *Soiréen* op. 6:

„Nasze muzeum powinna przyozdabiać także niewieścia głowa, a tak poza wszystkim – jak mógłbym dziś, w wigilię dnia, w którym ukochana się narodziła⁹, celebrować lepiej, niż poświęcając jego część na rozważanie jednego z jej dzieł? Jej utwory są wynikiem tak niezziemskiej fantazji, że sama praktyka wystarczy, aby podążać za ich zgrabnie tkany arabskimi – tak głębokiego umysłu, że to, co w nich obrazowe ustępuje miejsca marzycielskiej, najgłębszej istocie. Z tego względu wielu odłoży je zaraz potem, jak wezmą je do ręki; i można przewidzieć, że jeśli te *Soirée* zostałyby wysłane, wśród setek innych, do którejkolwiek z naszych standardowych akademii przyznających nagrody, zdobyłyby raczej ostatnie niż pierwsze miejsce, tak niewiele pereł i wieńców laurowych unosi się tu na powierzchni. Niemniej byłbym ciekaw osądu akademików bardziej niż zazwyczaj, ponieważ z jednej strony *Soirée* zdradzają tak znajome każdemu czarowne, delikatne życie, które wydaje się poruszać przy najdelikatniejszym oddechu, z drugiej zaś prezentują bogactwo niezwykle cichych, umiejętność przeplatania i rozplątywania głębokich, tajemniczych nici harmonii, z jaką jesteśmy przyzwyczajeni spotykać się tylko u doświadczonych artystów i mężczyzn. Jesteśmy zgodni co do tego, że pierwsza cecha jest wynikiem młodości kompozytorki. Aby docenić drugą, trzeba oczywiście wiedzieć, że zajmuje ona w naszych czasach najwyższą pozycję jako wirtuoz, na wyżynach, na których [gdy spogląda w dół] nic przed nią nie jest ukryte. Gdzie Sebastian Bach kopie tak głęboko, że nawet lampa górnik grozi zgaśnięciem w otchłani, gdzie Beethoven sięga chmur swą tytaniczną pięścią, cokolwiek wytworzyły najnowsze czasy związanego z głębią i wzniosłością – ta artystka chwyta to wszystko i opowiada o tym z czarującą dziewczęcą mądrością. Tym samym jednak podniosła oczekiwania względem siebie tak wysoko, że trwoga ogarnia na samą myśl, do czego to wszystko musi doprowadzić. Nie odważę się przewidywać; gdy mamy do czynienia z takim talentem, zasłona wisi za zasłoną; czas rozsuwa je jedną po drugiej, ale zawsze objawia się coś innego, niż się spodziewaliśmy. Lecz tego, żeby nie traktować tak niezwyklego zjawiska obojętnie, żeby śledzić, krok po kroku, jej rozwój duchowy, można oczekiwać od wszystkich,

8
Eusebius, Florestan [Robert Schumann], *Kritik* (9). *Sonaten für Pianoforte: [1] Delphine Hill Handley, née de Schaueroth, Sonate brillante (C-Moll). 1 Fl. 45 kr. Wien, Diabelli, „Neue Zeitschrift für Musik” nr 31 z 17 IV 1835, s. 125.*

9
Tekst pisany był w przededniu urodzin Klary Wieck, przypadających 13 września.

którzy dostrzegają w naszej niezwyklej terażniejszości naturalny, wewnętrzny związek pokrewnych umysłów, przeszłych i dzisiejszych, a nie zwykły zbieg okoliczności.

Zatem co otrzymujemy w tych *Soirée*? O czym mówią, do kogo się kierują? Czy są rezultatem [pracy] godnym porównania z dziełem mistrza? Opowiadają nam wiele o muzyce, o tym, jak pozostawia ona za sobą entuzjazm poezji i jak możemy być szczęśliwi w bólu i smutni w radości; – należą do tych, zrozumieją je ci, którzy mogą cieszyć się muzyką nawet bez fortepianu, ci, którym tęskny śpiew wewnętrzny mógłby rozsadzić serca, wszyscy, którzy są już biegli w tajemnej mowie artystów rzadkiego rodzaju.

I wreszcie: czy [w ogóle] są rezultatem? Tak, ponieważ najpierw są pąki, zanim ich kolorowe płatki otworzą się w pełni piękna, przyciągając uwagę jak wszystko, co niesie w sobie przyszłość.

Ba! A usłyszeć to wszystko w jej wykonaniu! [...] Często trudno sobie wyobrazić, jak coś takiego można zapisać za pomocą znaków. Gdyż i to jest jedna z niezwyklej sztuk, jej tylko właściwa, na której temat można w y s ł u c h a ć całych ksiąg! Umyslnie mówię o «słuchaniu». Nie ufając siłom członków naszego Związku Dawida, poprosiliśmy ostatnio doskonałego znawcę o napisanie artykułu do naszego pisma na temat cech gry owej wirtuozki. Obiecał to uczynić i po dwóch stronach skonkludował: «Byłoby bardzo pożądane, aby kiedyś dowiedzieć się czegoś opartego na [solidnych] podstawach na temat wirtuozerii tej artystki». Wiemy, gdzie skapitulował, i dlatego my także tutaj przerwiemy: nie wszystko bowiem da się zapisać za pomocą liter¹⁰.

* * *

10

Florestan i Euzebiusz [Robert Schumann], *Museum* (3): *Soiréen für das Pianoforte von Clara Wieck* (Op. 6 – *Friedrich Hofmeister*) [Am 12. Sept. 1837], „*Neue Zeitschrift für Musik*” nr 22 z 15 września 1837, s. 87.

11

Warto przypomnieć, że w 1830 roku Anna Karolina de Belleville grała w Warszawie. Frekwencja na jej koncertach była słaba, ale Chopinowi pianistka bardzo się podobała, ponieważ pisał 5 czerwca do Tytusa Woyciechowskiego: „Jest też tu niejaka Panna Belleville, Francuzka, bardzo ładnie gra na fortepianie, nadzwyczaj lekko, elegancko, 10 razy lepiej od Voerlitzera; we środę daje koncert. Znajdowała się u dworu na tym sławnym wieczorze muzycznym, gdzie była Panna Sonntag. Dwie Panny popisywały się” (*Korespondencja Fryderyka Chopina*, red. Zofia Helman, Zbi-gniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, t. 1, Warszawa 2009, s. 372).

Obie młode damy zatem, jakiegokolwiek są zalety ich kompozycji, oceniane są przez autora w kontekście wdzięku i słabości przypisywanych ich płci. Tak jest i w kolejnych przypadkach – rzućmy okiem na portret Anne Caroline Belleville-Oury¹¹, ponadprzeciętnej w roli pianistki, ale słabszej kompozytorki – tu słabość po prostu utożsamiona jest z kobiecością: „Głowa nieco opuszczona, z powodu krótkowzroczności, i dobrze zbudowane dłonie, białe niczym kość słoniowa pokrywająca klawiaturę, nieco uniesione nad klawiszami. Panuje nad dźwiękiem z gracją i lekkością. Jej gra na fortepianie jest, tak jak być powinna, grą z instrumentem. Tłumy nie rozumieją tej tajemnicy. Im silniejsze dźwięki, tym radośniejsza twarz; im wyższe skoki, tym pewniejsze uderzenie. Pod względem dopracowania, staranności wykończenia każdego elementu, od najprostszyc tonów do przetaczających się w błyskawicznym tempie wielodźwięków, jest równa innym mistrzom. Pewnością i potoczystością zaś stoi być może ponad wszystkimi. Znamcy za majstersztyk mają jej wykonanie *Koncertu C-dur* Pixisa [...]. Właściwą jej doskonałością są cichnące tryle, które pod koniec stają się przejrzyste niczym eter. [...] Z jej kompozycji generalnie wychodzi kobiecość – patetyczne

początki, niepewność formy i harmonii, sentymentalne epizody w środku, szybkie przerywanie myśli [podkreślenie – KSK]. – Cóż, znamy was urocze, marzycielskie istoty!”¹².

Kariera i dorobek Delphine Hill-Handley, a nawet bliższej nam poprzez Chopina Anny Karoliny de Belleville to dziś jedynie ciekawostka. Wśród młodych kompozytorek wiele jednak było postaci większego formatu i talentu. Niekiedy zdobywały w pełni zasłużone uznanie już za życia – jak Josephine Lang.

Przyszła na świat w 1815 w Monachium, a zadebiutowała jako pianistka w wieku lat 11, brawurowo wykonanymi wirtuozowskimi wariacjami Henriego Herza. Komponowanie ewidentnie miała we krwi, ponieważ pierwsze utwory napisała w trzynastym roku życia. Mniej więcej w tym samym czasie co Delphine von Schauroth Josephine weszła do kręgu artystów otaczających Mendelssohna – ten, zachwycony jej uzdolnieniami (tym razem nie chodziło o żaden związek uczuciowy), nie tylko dał jej trochę lekcji teorii muzyki, lecz także starał się skierować na studia kompozytorskie do Berlina. Ostatecznie jednak Lang pozostała zdolną amatorką – na dalszą edukację poza rodzinnym miastem nie zgodził się jej ojciec¹³. Tworzyła dalej, zarazem zaś była chórzystką przy kapeli królewskiej oraz nauczycielką śpiewu i fortepianu.

Istotne zmiany w jej życiu przyniosły lata 40., jako że w 1842 roku została żoną poety Christiana Reinholda Köstlina, wcześniej jednego z autorów, do których poezji sięgała, komponując swoje pieśni. Po ślubie jej aktywność twórcza wyraźnie zmalała. Jako kompozytorka odrodziła się 14 lat później, po śmierci Christiana, wtedy także jej utwory zaczęły ukazywać się drukiem. Na łamach prasy znajdziemy o niej liczne wzmianki, od pozytywnych po entuzjastyczne. W 1867 roku duży artykuł poświęcił Josephine jeden z jej najzagorzalszych wielbicieli, Ferdinand Hiller¹⁴. Omawiając na kilkunastu stronach jej dotychczasowe życie (Lang zmarła dopiero w 1880 roku), żarliwie pisał o potrzebie upowszechnienia jej wyjątkowej twórczości, znanej – co konstatował ze smutkiem – nielicznym, nawet nie wszystkim słuchaczom wyedukowanym muzycznie. Jej kompozycje, jedynie początkowo – jak powiada – dziecięco delikatne i naiwne, szybko dojrzały, zyskując szeroko zakrojone melodie, silnie zindywidualizowaną harmonię, głębię i bogactwo form. „W zmiennych kolejach losu zawsze pozostawała wierna swej muzyce, a jako twórcza artystka tonów [muzyki] miała niewiele rywalek lub zgoła żadnej”¹⁵ – orzekł, szukając zaś właściwych punktów odniesienia, porównał ją do Schuberta i Mendelssohna (od zachwytów tego ostatniego nad „małą L.” – wtedy 15-letnią – która „ma dar komponowania i śpiewania pieśni [...], z jakim „nigdy wcześniej się nie spotkał”¹⁶, Hiller zaczyna cały poświęcony kompozytorce tekst). Mendelssohnowskie

12
*** [Robert Schumann]:
Zeitgenossen: Anna Caroline von Belleville [Pianistin und Komponistin]. Von einem alten Musiker, „Neue Zeitschrift für Musik“ nr 3 z 10 kwietnia 1834, s. 11.

13
Por. Harald Krebs, Sharon Krebs, *Josephine Lang: Her Life and Songs*, Oksford 2007, s. 24 – przyp. red.

14
Ferdinand Hiller, *Josephine Lang, die Liedercomponistin*, w: idem, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, t. 2, Lipsk 1868, s. 116–136.

15
Ibidem, s. 116.

16
Ibidem.

cechy stylu Lang zauważali i inni krytycy, niemniej podkreślano jej twórczą niezależność („[...] wzór ten [muzyka Mendelssohna] jest zmodyfikowany i inaczej wyrażony dzięki indywidualności artystki do tego stopnia, że o naśladowaniu w zwykłym znaczeniu tego słowa nie może być mowy”¹⁷), a i ona wskazywała na Mendelssohna jako na swój ideał kompozytora¹⁸.

* * *

Ponieważ układ społeczny sprzed 200 lat zakładał edukowanie dziewczynek przede wszystkim w zaciszu domowym, nie dziwi, że kompozytorki pisały szczególnie często muzykę w znanych sobie dobrze formach i gatunkach kameralnych. Nie mając możliwości nauczania się pracy z orkiestrą, skupiały się na pieśniach, utworach na instrumenty solo, duety, ewentualnie na niewielkie ansamble.

Bywało jednak i tak, że w odpowiednich warunkach zdolne kompozytorki, otrzymawszy możliwości opanowania tajników orkiestracji, zyskiwały zasłużone uznanie jako autorki nie tylko koncertów (te pisało wtedy *gros* wirtuozów, publiczność bowiem oczekiwała od swych ulubieńców nie tylko błyskotliwej techniki, ale i inwencji twórczej), lecz także symfonii.

W tej (uprzywilejowanej) grupie znajdowała się Louise Farrenc (z domu Dumont).

Urodziła się w 1804 roku w rodzinie artystów (zarówno jej brat Auguste, jak i ojciec Jacques-Edme byli znakomitymi rzeźbiarzami). W 1821 roku wstąpiła w związek małżeński, przy czym mąż jej szczęśliwie był znanym wydawcą muzycznym, toteż Louise nadal aktywnie koncertowała, a zwłaszcza komponowała, do czego miała niezaprzeczalnie powołanie. O randze jej sztuki zaświadcza choćby to, że choć pozbawiona wyższego wykształcenia, została w 1842 roku powołana na profesora fortepianu paryskiego konserwatorium – stanowisko piastowała niemal do końca życia, przez trzy dekady.

Życie prywatne Madame Farrenc naznaczyła tragiczna strata – w roku 1859 po długiej chorobie zmarła jej jedyna córka Victorine, przeżywszy ledwo 33 lata. Farrencówna odziedziczyła muzyczny dar po rodzicach – nie tylko uczyła się kompozycji, lecz również pozostawiła interesujące utwory, z zaangażowaniem później promowane przez matkę¹⁹.

Jako twórczyni Louise była prawdziwie wszechstronna. Zwłaszcza jej wczesny dorobek obfituje w wirtuozowskie utwory na fortepian solo. W 1836 roku do redakcji „*Neue Zeitschrift für Musik*” trafiła partytura jej *Air russe varié* op. 17, podsumowana przez redaktora naczelnego entuzjastyczną recenzją – i to komentującą utwór młodej pani Farrenc w kontekście muzyki w ogóle, a nie wyłącznie muzyki kobiecej:

„Przedłóżcie mi wariacje młodego kompozytora takie jak te pióra Louise Farrenc, a bardzo je pochwałę, za, po połowie, przyjemne ułożenie i piękne wykształcenie, czego nade wszystko dała świadectwo.

17

„Allgemeine musikalische Zeitung”, nr 3, 21/1846, s. 36.

18

Sharon Krebs, *Josephine Lang*, „Musik and Gender in Internet”, s. 2; mugl.hfmt-hamburg.de/artikel/Josephine_Lang.pdf [dostęp 17 XI 2019].

19

Co ciekawe, praca nad redagowaniem dorobku córki zapoczątkowała zainteresowanie Louise edytorstwem muzycznym, szczególnie muzyki XVII i XVIII wieku – hobby zmieniło się rychło w profesjonalne zajęcie, owocując wydaniem m.in. wielu dzieł C.Ph.E. Bacha.

Wystarczająco wcześniej poznałem status autora, a dokładniej autorki, małżonki znanego paryskiego wydawcy muzycznego, i jestem [wręcz] niezadowolony, że nie wyzyskuje ona niemal wcale tych korzystnych powiązań. Jej niewielkie, czyste, wyraziste studia powstały być może jeszcze pod okiem nauczyciela, ale tak pewną ręką są zarysowane, tak rozropne w wykonaniu, jednym słowem: tak g o t o w e, że nie sposób ich nie pokochać – tym bardziej że [utwór] niesie na wskroś lekki, romantyczny aromat tematów, które umożliwiają imitacje, nadają się wyraźnie najlepiej do wariowania, i tak też używa ich kompozytorka, do [tkania] wszelkiego rodzaju sieci gry w kanonach. Uda jej się nawet stworzyć na ich bazie fugę, z pokazami tematu w raku, dyminucji, augmentacji – a wszystko to zgrabnie i śpiewnie. [...]”²⁰.

W miarę rozwoju kariery coraz dojrzała artystka prezentowała dzieła większe: „Madame Farrenc zaoferowała nam tyleż pięknie napisaną, co dobrze zinstrumentowaną Uwerturę²¹, która świadczy o rzadkim talencie – donosił z Paryża Hector Berlioz. – Co najmniej we Francji nie ma między damami nikogo porównywalnego, z jedynym wyjątkiem Louise Bertin²²”²³.

Apogeum sił twórczych Louise Farrenc przypadło, jak się wydaje, na lata 40. XIX wieku – bo to wówczas powstają jej trzy symfonie (kolejno: *c-moll* op. 32 w roku 1842, *D-dur* op. 35 w 1845 oraz *g-moll* op. 36 w 1847) – dzieła o wielkim rozmachu, wciągające i intrygujące. Za życia Farrenc wykonywane były, z wielkim sukcesem, wielokrotnie – choć nigdy nie zostały wydane.

W popularyzującym cyklu zatytułowanym *50 Greatest Symphonies* bynajmniej nie specjalistyczny, lecz codzienny brytyjski „Guardian” oprócz takich ponadczasowych arcydzieł jak *Eroica* Beethovena czy *Patetyczna* Piotra Czajkowskiego wymienił *III Symfonię g-moll* Louise Farrenc. Zapomniany przez długi czas dorobek dawnych mistrzyń kompozycji budzi się z powrotem do życia i – rzekłoby się – wraca do gry. Aż chce się czekać na dalszy ciąg.

20

*** [Robert Schumann]: *Variationen für Piano-forte. Zweiter Gang: [...]* L. Farrenc, Var. üb. e. russ. Thema. Op. 17 – 12 Gr. – Peters [...]. „Neue Zeitschrift für Musik” nr 17 z 26 sierpnia 1836, s. 67.

21

W dorobku Farrenc są dwie uwertury orkiestrowe, op. 23 i 24.

22

Louise Bertin urodziła się w 1805 roku w Les Roche, zmarła w 1877 w Paryżu. Kompozytorka wywodziła się z rodziny wydawców opiniotwórczego „Journal de Débats”. Dorastała w środowisku artystów i literatów, sama zaś miała szerokie zainteresowania, zajmując się nie tylko muzyką, lecz także malarstwem i poezją. Pobierała lekcje śpiewu u Fétisa, który w 1825 roku poprowadził prywatne wykonanie pierwszej opery z muzyką i librettem jej autorstwa pt. *Guy Mannering*. Kolejne dzieła Bertin miały już swoje premiery publiczne. Jej najsłynniejszą operą jest *Esmeralda* do libretta Victora Hugo (premiera w Théâtre de l'Académie Royale de Musique w Paryżu, 1836). Zob. Hughes MacDonald, *Louise Bertine*, w „Grove Music Online”, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.02913> [dostęp 26 XI 2019].

23

[Hector Berlioz]: *Die diesjährigen Concerte des Conservatoriums zu Paris (Schluß). [...]* Das siebente Concert [Mozart, *Symphonie g-Moll*. Louise Farrenc, *Ouverture. Clari, Madrigaux à deux et à trois voix; Anne-Benoîte-Louise Lavoye (Sängerin), Allard (Sänger), Alizard*], „Neue Zeitschrift für Musik” nr 14 z 15 sierpnia 1840, s. 55.

ABSTRAKT

W ostatnich dekadach zyskuje na znaczeniu dorobek twórczy kompozytorek minionych stuleci – można zaryzykować twierdzenie, że autorki takie, jak Klara Schumann z domu Wieck, Fanny Hensel-Mendelssohn czy Maria Szymanowska są już rozpoznawalne przez odbiorców spoza kręgów ściśle profesjonalnych. Zważywszy jednak na to, że powszechna w XIX stuleciu domowa edukacja muzyczna panien – obowiązkowa w pewnych kręgach społecznych – pozwalała dziewczętom odkrywać swoje skłonności i mniejsze bądź większe talenty wykonawcze i twórcze, nie dziwi, że pomimo przywracania do życia choćby dziedzictwa wspomnianych trzech autorek wciąż setki kompozycji pióra kobiet – w tym dzieła najwyższej wartości – oczekują na zapewnienie im należnego miejsca w historii muzyki.

Niniejszy artykuł, w którym w nader skróconej formie wskazanych jest ledwo kilka postaci kompozytorek różnej rangi (od Delphine von Schauroth, o niewielkim, będącym raczej historyczną ciekawostką dorobku, po Louise Farrenc, autorkę znakomitych symfonii), jest jedynie punktem wyjścia i wstępem do dalszych badań. Przytoczone recenzje i noty z prasy niemieckiej i francuskiej dotyczące bohaterki artykułu (dotychczas nieprzekładane na polski) ilustrują konwencje społeczne, wedle których oceniano ówczesne twórczynie, a czego reperkusje odczuwamy, choćby podświadomie, do dziś.

SŁOWA KLUCZOWE

kompozytorki w XIX wieku, kobiety w sztuce, Klara Wieck, Maria Szymanowska, Delphine von Schauroth, Anne Caroline de Belleville-Oury, Josephine Lang, Louis Farrenc, Feliks Mendelssohn, Ferdinand Hiller, Robert Schumann, krytyka muzyczna w XIX wieku, symfonia

ABSTRACT

Ladies and critics

In recent decades, the output of female composers from past centuries has been gaining in importance, and one may hazard the assertion that such composers as Clara Schumann (née Wieck), Fanny Hensel-Mendelssohn and Maria Szymanowska are now recognised beyond strictly professional musical circles. However, since the domestic education of young ladies that was widespread during the nineteenth century – and even *de rigueur* in some social milieux – enabled girls to discover their inclinations and talents as performers and composers, it is hardly surprising that, despite the revival of the legacy of at least the three composers mentioned above, hundreds of works by women composers – some of the highest quality – still await their due place in music history.

The present article, in which just a few female composers of varying stature are briefly discussed (from Delphine von Schauroth, whose modest output is of rather historical interest, to Louise Farrenc, who wrote excellent symphonies), is merely a prelude to further research. The quoted reviews and notes concerning our protagonists from the German and French press (not previously translated into Polish) illustrate the social conventions by which female composers were assessed at that time, the repercussions of which are still being felt, albeit subconsciously, today.

KEYWORDS

Nineteenth-century female composers, women in art, Clara Wieck, Maria Szymanowska, Delphine von Schauroth, Anne Caroline de Belleville-Oury, Josephine Lang, Louise Farrenc, Felix Mendelssohn, Ferdinand Hiller, Robert Schumann, nineteenth-century music criticism, symphony

KAMILA STĘPIEŃ-KUTERA

autor, redaktor, tłumacz. Absolwentka filologii polskiej i studiów rozszerzonych z zakresu historii sztuki na Uniwersytecie Warszawskim (praca magisterska *Bieguny manieryzmu – muzyczność i retoryka*, 2004), teorii muzyki na Akademii Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie (praca magisterska *Fenomen postawy świętej Hildegardy z Bingen – między kompozycją a teologią*, 2004) oraz Collegium Invisible, w którym pracowała pod opieką prof. Michała Bristigera.

Doktor nauk humanistycznych na podstawie dysertacji *Arrigo Boito i jego idee opery* (Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 2014, promotor: prof. Michał Bristiger).

Autorka artykułów, recenzji, omówień, studiów naukowych, tłumaczeń i redakcji merytorycznych oraz językowych, m.in. Mieczysław Tomaszewski, *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnę*, (red., 2016; wyróżnienie specjalne w konkursie Academia 2017 na najlepszą książkę akademicką i naukową), *Between National Identity and Community of Cultures* (red., 2016), Halina Goldberg, *O muzyce w Warszawie Chopina* (tłum., wspólnie z Maritą Albán Juárez, 2016), *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century* (red., 2017), *Fortepian Chopina*, wydawnictwo dwujęzyczne polsko-angielskie (red., 2018), redaktor naczelna serii wydawniczych: „Chopin. Konteksty” (od 2018); monografie pianistów XX stulecia (od 2019). Członek Komitetu Redakcyjnego „Studiów Chopinowskich” i „The Chopin Review”.

Od 2013 roku kierownik Działu ds. Nauki i Wydawnictw, a od 2019 – Redaktor Naczelny Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

W 2018 roku ukazała się jej książka *Pianista. Rozmowy z Garrickiem Ohlssonem*, obecnie w przygotowaniu jest jej wydanie anglojęzyczne. Od marca 2019 prowadzi autorski cykl audycji *Florestan i Euzebiusz* w Polskim Radiu Chopin.

