

SILVIA BRUNI
UNIwersytet Jagielloński
ORCID 0009-0000-3114-681X

CHOPIN W KONTEKŚCIE KLIMATU INTELEKTUALNEGO WŁOSKIEGO RISORGIMENTA

ABSTRAKT Polityczne i społeczne uwarunkowania klimatu intelektualnego Półwyspu Apenińskiego w pierwszych siedmiu dekadach XIX w. skutkują powstaniem w Europie odrębnej odmiany romantyzmu, wykazującej elementy znacznie odbiegające zarówno od francuskiej, jak i od niemieckiej myśli o muzyce. Autorka podejmuje próbę odpowiedzi na pytanie, jakie czynniki sprawiły, że w mozaikowym kontekście kulturowym Państwa walczącego o niepodległość i zjednoczenie, twórczość Fryderyka Chopina mogła od razu cieszyć się istotnym zrozumieniem zarówno pod kątem jej artystycznej wartości, jak i historycznego znaczenia.

SŁOWA KLUCZOWE Fryderyk Chopin, recepcja, estetyka muzyczna, Risorgimento, Giuseppe Torelli

ABSTRACT The political and social context of the intellectual climate in the Italian Peninsula in the first seven decades of the 19th century led to the rise of an autonomous type of Romanticism in Europe, some of whose aspects significantly diverged from both the French and German concepts of music. The author examines what factors decided about the in-depth understanding of Chopin's works, their artistic value and historical significance, among the Italian audience, within the cultural mosaic of a country struggling for independence and unification.

KEYWORDS Fryderyk Chopin, reception, musical aesthetic, Risorgimento, Giuseppe Torelli

„Nigdy nie poczuliście się upokorzeni ogromem piękna, którego pojąć nie jest wam dane?”; „Chopin jest chyba najbardziej oryginalnym autorem tego studium. [...] Jeszcze za życia stworzył – nie wymysłem, lecz sercem – oryginalną szkołę muzyczną, ani zbyt zawiłą, ani zbyt rozmytą”¹. Takie zdania zawiera pierwszy znany artykuł włoskiego krytyka o Fryderyku Chopinie opublikowany w 1845 roku.

Gdy zostały skreślone te słowa, na Półwyspie Apenińskim istniała mozaikowa rzeczywistość społeczno-polityczna z trudem wpisująca się w główne nurty rozwoju kultury europejskiej, poddana kontroli władz zaborczych i podzielona pod każdym względem – językowym, walutowym, systemów miar i wag, kulturowym i terytorialnym². Rażący był brak instytucji skupiających muzyków i kompozytorów z kraju i zza granicy, które by przypominały Konserwatorium Paryskie (założone w 1795 r.) czy Société des Concerts du Conservatoire założone przez François’a-Antoine’a Habenecka w roku 1828. Wspomnieć można nieudaną próbę tworzenia stabilnej orkiestry w Parmie podjętą przez Paganiniego w l. 1835–36³. Brakowało też wytwórni instrumentów muzycznych porównywalnych z kalibrem Pleyela czy Érarda. Najważniejszą lokalną instytucją kultury w każdym z państw Półwyspu był teatr operowy, choć

Niniejszy artykuł jest wynikiem kontynuacji moich badań nad problematyką recepcji Chopina we Włoszech, które przedstawiłam w książce *Recepcja Fryderyka Chopina we Włoszech* (Warszawa 2023).

- 1 Cytaty pochodzą z artykułu opublikowanego w dwóch częściach: T-li [Giuseppe Torelli], „Federigo Chopin. Pensieri d'un vecchio dilettante”, *Gazzetta Musicale di Milano* 4 (1845) nr 28, s. 121, nr 29, s. 123. Polskie wydanie: T-LI. (sic!) [Pietro Lichtenthal], „Fryderyk Chopin. Rozważania starego dyletanta”, przekł. Michał Bristiger, *Pagine. Polsko-włoskie materiały muzyczne / Argomenti musicali polacco-italiani* 5 (1989), s. 115–120, przedruk: T-LI. [Pietro Lichtenthal], „Fryderyk Chopin – rozważania starego dyletanta”, w: Michał Bristiger, *Transkrypcje. Pisma i przekłady*, Gdańsk 2010, s. 379–389. Słusznie zauważył Michał Bristiger, iż artykuł T-li „należy do najciekawszych, jakie ukazały się za życia kompozytora, z całą pewnością we Włoszech i chyba też w ogóle gdziekolwiek”. Poruszone bowiem zostały w nim wątki tematyczne rozpatrywane później przez kolejnych włoskich autorów, uchwycone w trwającej jeszcze, bieżącej twórczości Chopina, a mimo to wykazujące wysoki stopień trafności interpretacyjnej, zob.: T-LI., „Fryderyk Chopin. Rozważania”, s. 120. Problem tożsamości krytyka podpisującego się skrótem T-li rozwiązuje ostatecznie piąty rocznik czasopisma, z którego jednoznacznie wynika, iż za skrótami T-li, G. Torelli oraz Dott. Torelli ukrywa się Giuseppe Torelli – korespondent *Gazzetta Musicale di Milano*, którego imię i nazwisko stanowią homonim słynnego siedemnastowiecznego skrzypka i kompozytora, por.: „Indice del quinto volume”, *Gazzetta Musicale di Milano* 5 (1846), s. IV; G. Torelli [Giuseppe Torelli], „Franz Liszt”, *Gazzetta Musicale di Milano* 5 (1846) nr 1, s. 1–2; T-li [Giuseppe Torelli], „L'abito nero di un grande maestro”, *Gazzetta Musicale di Milano* 5 (1846) nr 15, s. 113–114.
- 2 Christopher Duggan, *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*, Roma–Bari 2008, zob. rozdz. V „La frantumazione passata e quella presente”, s. 104–133.
- 3 Pierwsze stabilne instytucje skupiające swą działalność na repertuarze muzyki czysto instrumentalnej pojawiają się dopiero w latach sześćdziesiątych głównie z inicjatywy kompozytorów i krytyków muzycznych Ferdinanda Giorgettiego i Abrama Baseviego. W roku 1859 zapoczątkują oni wspólnie Beethoven Matinée – dwa lata później przekształcone w pierwszą we Włoszech Società del Quartetto, proponującą koncerty z prelekcjami. Inne pionierskie przedsięwzięcia samego Baseviego na rzecz upowszechniania muzyki kameralnej oraz rozwoju tego gatunku we Włoszech to zainicjowanie konkursów na najlepszy kwartet smyczkowy oraz powołanie do życia Concerti Popolari di Musica Classica (1863 r.), zob.: Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino 1993 (= Storia della musica 9), s. 30.

również w zakresie praktykowanych gatunków muzycznych istniał wyraźny podział – między Północą a Południem. Kompozytorska osiemnastowieczna tradycja muzyki kameralnej kultywowana była z pewną systematycznością do około lat trzydziestych jedynie na obszarze pimoncko-lombardzkim, lecz wykonawstwo muzyki czysto instrumentalnej było ograniczone przeważnie do sfery prywatnej (w Mediolanie, Bolonii, Florencji)⁴. Na południu – reprezentowanym przez Neapol – twórczość wokalna (operowa, chóralna, kameralna) stanowiła zaś repertuar zajmujący niemal bez reszty tak publiczną, jak i prywatną przestrzeń muzyczną. Trwał i nabierał rozmachu spór o utworzenie pierwszego w historii, zjednoczonego państwa włoskiego, które ujrzy światło dzienne pod nazwą Królestwa Włoch w dn. 17 III 1861 r., po dwóch zrywach niepodległościowych (1848, 1859). Proces zjednoczenia narodowego dobiega końca po oficjalnym ogłoszeniu Rzymu stolicą Włoch 3 II 1871 roku. Ruch ideowo-polityczny obejmujący wszystkie formy działalności intelektualnej i artystycznej, który zmierzał i doprowadził we Włoszech do powstania niezależnego państwa, a także sam okres trwania tego ruchu – od końca XVIII w. do roku 1871 – określane są nazwą Risorgimento (od czas. *risorgere* – odrodzić się)⁵.

Nasuwa się pytanie, jakie czynniki sprawiły, że w klimacie intelektualnym tej epoki utwory Chopina mogły od razu cieszyć się adekwatnym zrozumieniem, docenieniem ich wartości i historycznego znaczenia? Odpowiedzi dostarcza wgląd w kluczowe momenty dziejowe Półwyspu oraz w reakcje na nie ze strony sfer intelektualnych – zwłaszcza osób zaangażowanych w organizację i rozwój życia muzycznego. Należy brać pod uwagę piśmiennictwo zarówno periodyczne, jak i monograficzne epoki – ze szczególnym uwzględnieniem zagadnień dotyczących estetyki ogólnej i muzycznej, a także treść popularnych w I poł. XIX w. we Włoszech leksykonów muzycznych, metod gry na fortepianie oraz traktatów dotyczących sztuki wokalnej. Te bowiem źródła ukształtowały wartości estetyczne, poprzez które odbierano krajową i zagraniczną twórczość muzyczną, w tym *oeuvre* Fryderyka Chopina.

W pierwszym czterdziestoleciu XIX w. kształtowała się – pod znacznym wpływem kultury francuskiej⁶ – włoska odmiana romantyzmu. Jak zauważył Fubini:

4 Godny uwagi jest fakt, iż repertuar wykonywany w środowiskach prywatnych w latach trzydziestych wskazuje ogólnie na panujące na Półwyspie systematyczne i ambitne traktowanie nauki gry na fortepianie. Za dowód takiej społecznej okoliczności posłużyć może wiadomość, że w dn. 12 IV 1832 r. w domu księcia di Monteleone w Palermo wykonano *Temat z wariacjami* Carla Czernego oraz koncerty fortepianowe Moschelesa i Hummla, zob.: Gastone Belotti, „La fortuna in Italia dell’opera di Chopin durante la vita del compositore”, *Quadrivium* 17 (1976) nr 2, s. 74. Na temat włoskiego życia muzycznego XIX w. por.: Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, Torino 1961; Vincenzo Terenzio, *La musica italiana nell’Ottocento*, Milano 1976; F. Della Seta, *Italia e Francia*.

5 Por. hasło „Risorgimento” w *La grande enciclopedia tematica* (Milano 2008, s. 1395).

6 O znacznym dystansie włoskiej kultury od środowisk niemieckich świadczy m.in. wypowiedź z pierwszego okresu panowania austriackiego w Lombardii, z kwietnia 1814 r.: „Żaden kraj nie jest bardziej oddzielony od Niemiec niż Włochy naturalnymi barierami, różnorodnością mowy, przeciwstawieniem natury, charakteru i zwyczajów”, zob.: C. Duggan, *La forza del destino*, s. 77 („Nessun suolo è più

Romantyzm rozwijający się we Francji i Włoszech, zwłaszcza w Lombardii, był trudniejszy do określenia, bowiem dziedzictwo rewolucji francuskiej i wypraw napoleońskich zmieszało się w nim z nowym duchem katolicyzmu Manzonięgo, jak też z silnymi pozostałościami oświeceniowego sensualizmu⁷.

W tej części Europy romantyzm nie stanowił ogólnej koncepcji świata i człowieka, nie był wynikiem systematycznej refleksji nad sztuką, lecz był przejawem gustu artystycznego silnie zakorzenionego w lokalnej tradycji literackiej⁸, utrzymującym tylko luźne powiązania z pewnymi podstawami teoretycznymi⁹. Włoski romantyzm ma charakter humanistyczny, czysto ludzki, pozbawiony elementów transcendentności, nadprzyrodzoności, magii. To wyraz światopoglądu skupionego na źródłach podstaw etycznych człowieka, częściowo też na jego podświadomości¹⁰. Przede wszystkim pozostaje jednak narzędziem dla propagowania społecznych idei niepodległościowych i zjednoczeniowych.

W latach czterdziestych idee Risorgimento, ruchu zmierzającego do utworzenia autonomicznego państwa włoskiego, absorbują niemal bez reszty siły intelektualnych elit. W sztuce muzycznej zaczęto widzieć – na równi z malarstwem – jeden z najskuteczniejszych środków przekazywania głosu zbiorowości¹¹, a zatem jedno

dell'Italia diviso dalla Germania, per barriere di natura, per diversità di favella, per opposizione d'indole, di carattere e di abitudini”).

- 7 Enrico Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, przekł. Zbigniew Skowron, Kraków 2015, s. 301.
- 8 Pielęgnowanie kultury literackiej jest uważane za podstawę do opanowania muzycznej ekspresji i wykształcenia pełnowymiarowego liryzmu: „żeby zrozumieć prawdziwą poetyczną naturę uczuć i namiętności” („comprendere la vera natura poetica degli affetti e delle passioni”) oraz dramatycznej wyrazowości utworu, niezbędne są „kultura ducha i niemal literackie wykształcenie” („di quella cultura dello spirito e di quella educazione quasi direi letteraria”), zob.: G. B-a. [Giacinto Battaglia], „Di alcuni modi di canto”, *Il Barbiere di Siviglia* 2 (1833) nr 6, s. 21, cytaty ze źródeł w przekładzie autorki.
- 9 Jak konstatował Vincenzo Terenzio, „[Włoska] kultura muzyczna okazała się obojętna wobec zasadniczych tematów i problemów krytyki romantycznej, nie odczuwała też niedostatku i nieadekwatności czysto erudycyjnej i biograficznej historiografii. Dzieła z zakresu historii muzyki miały charakter biograficzny i kronikarski głównie o zabarwieniu lokalnym” („La cultura musicale del primo Ottocento si dimostrò indifferente ai temi e ai problemi essenziali della critica romantica, né sentì l'insufficienza e l'inadeguatezza di una storiografia puramente erudita e biografica”), zob.: V. Terenzio, *La musica italiana nell'Ottocento*, s. 270.
- 10 Przeważa w nim estetyka racjonalistyczna, empiryczna, sięgająca swymi korzeniami gustu oświeceniowego. Częstym punktem wyjścia dla włoskiej refleksji filozoficznej w I poł. XIX w. są myśli J.-J. Rousseau zawarte w *Essai sur l'origine des langues*, zob.: F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 8, 172.
- 11 W obu formach sztuki – najpowszechniejszych w sferach prywatnych – ideał spisku i walki z obcym ukryty jest najczęściej w podejmowaniu anachronicznej tematyki historycznej. W prężnie rozwijającej się twórczości operowej aluzje polityczne obecne w librettach najczęściej nie są wykrywane. Do ich odczytywania publiczność jest przygotowywana przez prasę podziemną. Przedstawienia – zwłaszcza w latach czterdziestych – stanowią często okazje do patriotycznych demonstracji, jak w przypadku oper Verdiego *Nabucco*, *Lombardi alla prima crociata*, *La battaglia di Legnano*, a także *Normy* Belliniego, w której doszukano się aluzji niepodległościowych. Najczęściej zostają one tłumione, gdyż zarówno rządy napoleońskie, jak i rządy epoki restauracji (po 1815 r.) podsuwały społeczeństwu możliwość wypowiedzenia zbiorowych uczuć w celu uniknięcia powstań niepodległościowych promujących idee republikańskie. Niezbyt ostra cenzura pozwala równocześnie na rozpowszechnianie potpourris muzyki

z podstawowych narzędzi zjednoczenia narodowego¹². Jest ona bowiem formą kultury systematycznie praktykowaną w kręgach liberalnej i demokratycznej elity złożonej z mieszczaństwa i arystokracji. Ta właśnie elita brała czynny udział w działaniach tajnych organizacji o zasięgu ponadregionalnym, dążących do stworzenia włoskiego państwa narodowego, takich jak Carboneria i Giovine Italia.

Od lat trzydziestych w prasie ogólnospołecznej z coraz większą systematycznością zamieszczano wiadomości o spektaklach operowych i publikacjach nutowych (niemal wyłącznie fortepianowych). Właśnie na łamach tego typu periodyków pojawiają się pierwsze wzmianki o Chopinie. Nazwisko polskiego kompozytora wymieniono najprawdopodobniej po raz pierwszy na łamach *Gazzetta di Firenze* w październiku 1836 r., w rubryce informującej o nowościach wydawnictwa Ricordi¹³. Pierwsze obzerne wypowiedzi dotyczące Chopina pojawiają się dopiero w latach czterdziestych i są to teksty zaczerpnięte z zagranicznej prasy muzycznej¹⁴ (zob. il. 1 na s. 69).

W tym samym czasie pojawia się czasopiśmiennictwo muzyczne, które zwraca wreszcie szczególną uwagę również na repertuar czysto instrumentalny – zwłaszcza na kameralistykę i utwory solowe¹⁵. Pierwszy z takich periodyków to *Rivista Musicale di Firenze*, założona we Florencji w 1840 r. z inicjatywy Luigiego Picchiantiego i Ferdinanda Giorgettiego. Dwa lata później wyjdzie zaś pierwszy numer *Gazzetta Musicale di Milano* – która odgrywała najważniejszą rolę w kształtowaniu włoskiej refleksji o muzyce, choćby z uwagi na swoją wieloletnią obecność, która wyróżniała ją na tle licznych, ale z reguły krótko istniejących innych czasopism muzycznych¹⁶.

patriotycznej, takiej jak trzeci akt *Ernaniego*, scena przysięgi z *Orazi e Curiazi* Mercadantego, czy arie z *Ettore Fieramosca* Antonia Laudamo, zob.: C. Duggan, *La forza del destino*, s. 193.

12 Por. *ibid.*, s. 174.

13 [b.a.], „Novità musicali presso Ricordi & Comp.”, *Gazzetta di Firenze* 1 (1836) nr 118, s. 4. Chopina wymieniono tu obok nazwisk innych żyjących „słynnych kompozytorów”, takich jak Henri Herz, Carl Czerny, Antonio Fanna, Gaetano Donizetti, Federico i Luigi Ricci, Alberto Mazzucato i Bonifazio Asioli. Do najwcześniejszych wzmianek o Chopinie zaliczyć należy wiadomość o wydaniu *Méthode des méthodes* François-Josepha Fétisa i Ignaza Moschelesa, zawierającej, pośród dzieł innych kompozytorów, *Trois Nouvelles Études* skomponowane przez Chopina rok przed jej wydaniem, zob.: *Rivista Musicale di Firenze* 1 (1840) nr 2, s. 8; *Il Lucifero* 3 (1840) nr 45, s. 364; *La Moda* 6 (1841) nr 11, s. 43.

14 Z badań prowadzonych przez Roberta Cohena wynika, że włoskie czasopisma muzyczne czerpały z *La Revue et gazette musicale de Paris*, *La France Musicale*, *Gazzetta musicale di Vienna*, *Le Monde musical*, *Le Ménestrel*, *Signale für die Musikalische Welt* (na tej liście czasopisma niemieckojęzyczne stanowią 1/3 tytułów, ustępując liczebnością periodykom francuskim), zob.: H. Robert Cohen, „On the Dissemination of Information about Music in Nineteenth-Century Europe: an Introduction to the Session”, *Revista de Musicologia* 16 (1993) nr 3, s. 1622.

15 Włoskie piśmiennictwo muzyczne – tak periodyczne, jak i monograficzne – było przedtem niemal bez reszty skupione na życiu teatralnym. Wśród krytyków wyróżnić należy nazwiska takie jak Paolo Donati, Pietro Napoli-Signorelli, Giuseppe Chiappari, Carlo Ritorni, Lorenzo Molossi, Carantonio De Rosa, zob.: V. Terenzio, *La musica italiana*, s. 720–721.

16 *Gazzetta Musicale di Milano* wydawano w oficynie Ricordiego w l. 1842–1902 (z przerwą w 1849 r., spowodowaną ruchami narodowowyzwoleńczymi, oraz w okresie 1863–65). W dalszej kolejności powstały następujące czasopisma muzyczne: *L'Italia musicale* (Mediolan, wyd. Lucca, 1847–59), *Gazzetta*

Na jej łamach ukazał się przyczynek inaugurujący włoskie piśmiennictwo chopinowskie – wspomniany wyżej artykuł Giuseppe Torellego, opublikowany w dwóch częściach w 1845 roku. W tym samym czasopiśmie pojawiają się kolejne, najistotniejsze w kontekście wczesnej recepcji Chopina we Włoszech, oryginalne wypowiedzi innych wybitnych włoskich krytyków – Isidora Cambiasiego, Carla Andrei Gambiniego i Filippa Filippiego.

Co najmniej do połowy lat trzydziestych XIX w. nie można mówić o prawdziwej świadomości estetycznej we Włoszech¹⁷. Rozważania o charakterze estetycznym – najczęściej przeprowadzane wokół dzieł Rossiniego i Belliniego¹⁸ – wykazują instynktowne wycucie piękna, wynikają z bezpośredniego, subiektywnego doświadczenia sztuki¹⁹. Niemniej jednak składają się one na spójne pojęcie piękna wynikające z połączenia estetyki klasycznej z romantyczną – piękna jako przejrzystości i prostoty, zmiennej ekspresji i prawdy²⁰. Warto wspomnieć, iż w I poł. XIX w. kultywowana jest nadal tradycja arkadyjskiego stylu Goldoniego i Metastasia, i że czołowy librecista lat trzydziestych i czterdziestych – Felice Romani – to zaciekle krytyk Manzoni

Musicale di Firenze (Florencja, wyd. *Sulle Logge del Grano*, 1853–55, kontynuacja pod nazwą *L'Armonia*, 1856–59), *La Musica* (Neapol, wyd. Tiberio Pasini, 1855, 1857–59) oraz *Boccherini. Giornale musicale per la Società del Quartetto* (Florencja, wyd. Giovan Gualberto Guidi [Stamperia del Monitore Toscano], 1862–82).

Założenie upowszechniania zagranicznej, często najnowszej literatury muzycznej było realizowane na łamach *Gazzetta Musicale di Milano* poprzez propagowanie dzieł m.in. Beethovena, Webera, Czernego, Boieldieu, Meyerbeera w postaci nutowego aneksu, w oryginale lub w transkrypcji na fortepian. Ukazują się na łamach tego czasopisma teksty Hillera, Fétisa, Berlioz i Wagnera. Już na drugiej stronie pierwszego zeszytu znajdujemy artykuł poświęcony Sigismundowi Thalbergowi. W tym tekście, do grona „śmiałego i utalentowanego młodego pokolenia tworzącego w duchu poezji – swobodnie oddającego się potędze wyobraźni, rozszerzającego tym samym zakres technicznych prawideł” zaliczono również Chopina – obok Liszta, Dohlera i Thalberga, zob.: G. Torelli [Giuseppe Torelli], „Opere di Sigismondo Thalberg”, *Gazzetta Musicale di Milano* 1 (1842) nr 1, s. 2 („valorosi giovani che foggiano l'arte ai torni della poesia – che liberamente s'abbandonano alla potenza della immaginazione ingrandendo le regole tecniche”). Ilość wiadomości dotyczących operowych prapremier stopniowo maleje, z wyraźnym spadkiem po zjednoczeniu kraju.

17 Taką opinię wyraża np. Vincenzo Terenzio w *La musica italiana nell'Ottocento* (s. 721).

18 A. Della Corte, *La critica musicale*, s. 483; V. Terenzio, *La musica italiana*, s. 721.

19 E. Fubini, *Historia estetyki*, s. 301.

20 [b.a.], „Estetica musicale. Sul bello”, *Gazzetta Musicale* 1 (1839) nr 5, s. 1. Jak stwierdza w swoich zapiskach autobiograficznych Mazzini: „Naturę, rzeczywistość, formę należy przedstawić w sztuce w taki sposób, aby do człowieka dotarł promień prawdy, głębszy i szerszy sens życia”, zob.: Giuseppe Mazzini, *Note autobiografiche*, Firenze 1944, s. 82 („Natura, reale, forma, devono rappresentarsi dall'arte in modo che ne trapelino agli uomini un raggio di vero, un senso più profondo e più vasto della vita”). Wymowne jest również stwierdzenie Boucheron, nawiązujące do trwającej debaty o potrzebie „umuzycznienia” tekstu librett (*poetare musicalmente* wg Lichtenthala) oraz świadczące o prymacie zawartości emocjonalnej nad doskonałością formalną: „pomiędzy wierszem ciepłym, przepelnionym uczuciem, choć niezbyt pięknie napisanym, a wyrafinowanym lecz zimnym, do opracowania muzycznego wybierzemy zawsze ten pierwszy”, zob.: Raimondo Boucheron, *Filosofia della musica, o estetica applicata a quest'arte*, Milano 1842, s. 101 („fra una poesia calda d'affetto, sebbene di non bella dizione, ed una forbita ma fredda, sceglieremmo sempre la prima da porre in musica”). Znane jest również stwierdzenie Verdiego: „Sztuka pozbawiona naturalności i prostoty nie jest sztuką”, por.: Alfred Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, przekł. Michalina i Stefan Jarociński, Kraków 1965, s. 374.

Toni minori.

Toni maggiori.

L'accordo pure di 6.^a eccedente formata sulla sotto-dominante cambiando cromaticamente la 6.^a eccedente in 7.^a minore, come abbiamo già dimostrato, produrrà l'accordo di dominante, per cui si possono percorrere tutti i toni di 5.^a maggiore di dominante in dominante.

(Il fine ad altro numero).

FEDERIGO CHOPIN
PENSIERI D'UN VECCHIO DILETTANTE

L egli permesso ad un profano di sfogare la piccola dose di entusiasmo ch'è in sé crede avere in corpo, e di pigliar per soggetto della sua bile prettorica un nome celebre, che non è né sarà mai popolare, perché farà parlar molti, ma *parlerà* a pochi? Che male ci sarebbe ch'io venissi fabbricando il mio trattato particolare di musica, e sotto il pretesto di studiare il Chopin facessi pompa delle brillanti mie doti scientifiche, che da sessanta e più anni mi stanno maturando nella pelle? Ecco qui: cinquanti anni fa ho scritto delle belle cose intorno a Sacchini, a Piccini, a Gluck: i lo chiamai pazzi; poi chiamai pazzo Haydn; di consimile aggettivo fregiai i nomi di Cimarosa, Paisiello... ma non meno toccò la sua a Rossini, a Meyerbeer, a Bellini... Malgrado ciò la musica se l'è cavata abbastanza bene, ed io continuando il predetto sistema (che vi voglio dimostrare non essere del tutto stupido), son sempre sulle antiche gruce e do del matto anche a Chopin. Non crediate che sia questa una goffezza indegna d'essere stampata, ma datemi retta. In questo bel mondo v'è una regola che presiede agli eventi e che li domina come il sole le stagioni. Questa regola è che i vecchi debbano essere incomodati dai passi che misurano i giovani: così è in pittura, così in letteratura, così in scienze, così in musica. Io, tal qual mi leggevo, ho sentito a dar del pazzo a tutto intelletto apportatore di novità: accettato questo una volta nel santuario della celebrità, sorrise con mal vezzo ad altro intelletto che alle già trovate novità dava nuova forma ed ampiezza: ho udito dire: Chi è questo Manzoni? - Chi è questo Rossini?... E questo povero ignorante di Chopin è dove piove?... Ed i gelosi del *temporis acti* non trovavano di meglio, in mancanza d'altri difetti, che chiamarmi matto... Ho cominciato anch'io così, e non ho mai saputo divozzarmene. Valga però il vero... in tutti questi pianisti... principiando dal loro profeta Liszt... non è difficile intravedere una vena di discreta pazzia...

Del resto, siccome vi debbo parlar di Chopin... io non so né quanti anni abbia, né dove abbia studiato, né quante opere abbia composto: que-

sto non è uno sfoggio di erudizione biografica. Non so che scuola segua, se sia più armonico che melodico, se sia biondo o nero, se balli o no alla ragione estetica e filosofica, se sia romantico o classico, meridionale o nordico. So che è un caro matto, so che è Federigo Chopin. Non posso dirvelo precisamente, ma è fuor di dubbio che se si pubblicasse la sua biografia si vedrebbe che fin dai più teneri anni, invece di giocare a gatta cieca; cantarello mazurche. Pertanto nella perfetta ignoranza mia non trovo altro appiglio che nel manifestarvi alla buona il pensiero mio sulla natura del suo ingegno: ho detto che sono profano... così per vezzo, sicuro di vedermi a saltar d'intorno molte polemiche per dimostrarvi che non sono. Se v'ha del buono in me, egli è il non aver mai fatto versi: ma al parlar di Chopin s'attaglierrebbe la poesia!...

Chopin è forse l'autore il più originale di questo secolo, che finiranno col chiamar *secolo del pianoforte*. Quest'illustre polacco (m'è dimenticato di dirvi ch'è polacco) s'è fatto illustre di per sé; e non dipende né da Clementi, né da Hummel, né da Beethoven, né da Moscheles, né da Herz: la vena di dove gli deriva l'onda del canto (a poco a poco mi tuffo nella poesia) era intatta e vergine: egli fu il primo a farla scaturire. La frase di Chopin ha un non so che di schietto, di Teutonico dirò, che al primo udirla fa meraviglia; in alcuni momenti la si direbbe stracchiata, e se tutto lo sforzo apparente non venisse cedendo e compensato da più vaga conclusione. La corda ch'è più tocca è quella della malinconia. La malinconia è per Chopin una Dea alla quale s'inginocchia sospirando; ed ella a lui si dà in braccio, e gli confida i suoi arcani, e gli insegna i suoi gemiti e i deliziosi ne sono gli arcani, eleganti ne sono i gemiti, perché la vera, la pura malinconia, come la penso, è sto per dire come la bramo io, non è romorosa, non è scapigliata, non trafelante. Chopin nell'abitudine sua tranquillità e compostezza, è forte: e non solo adopra il lontano flauto, e la sommessa viola, ed il timpano guerriero... Che lucidità di concetto! che purezza di colorito, che maestà ineffabile, che gioia mesta in quelle mazurche, in que' canti antichi che ti trasportano sui monti favolosi, ad epoche sognate, nel regno delle tradizioni settemtrionali! Che grazia poetica, che solennissima mestizia in que' notturni, ove alla semplice ballata tien dietro un rimescolamento, un rabuffo di profonde e nuove armonie, ove dal cielo stellato scesi trascinato in oscuri abissi! Talora Chopin rievoca il Schubert, ma con più schiettezza e decisione: tal'altra rievoca il Liszt con più semplicità ed eleganza. Selve, mesto, e terribile ad un tempo egli... tuttoché pajia poco curarsi delle leccature tecniche, e delle scolastiche discipline, è sempre regolare: dippii in quasi tutte le sue composizioni, sebbene intendano all'espressione di diversi pensieri, una è l'impronta, uno il tipo.

Chopin è il cavalier solitario che erra nella solitudine col cuore pieno d'una cura, col viso intristito; alza al cielo gli occhi, li volge alla valle, parla col ramingo che incontra, dorme, galoppa, ma sempre collo stesso cuore, sempre collo stesso viso... Mi pare che in fantasia giovanile immensa debba essere l'effetto delle melodie di Chopin: direbbero che in quella vultuosa terzina vi sia lo sguardo di due grandi occhi negri, e che in quel molle ritorno al tema primiero poco pria perduto vi sia il riposo d'un amante circassiana: quella cadenza è il volo di simbole aquila, quelle notine vaghe somigliano al noter d'un'inquarta rondinella... Tutte cose che per vederle bisogna essere giovani ed uno un poco matto: ma senz'essere né l'uno né l'altro si può trovar che Chopin è un narratore poco chiaccherone, che colle sue storie ti richiama sul ciglio una lagrima obliata da tanto tempo, che ti ruba le ore che potresti forse impiegare meglio, se tant'è che a questo mondo ci sia miglior occupazione di quella di sublimare le nostre sensazioni come in un crogiuolo morale.

Ho detto, e confesso la mia poca abilità biografica; non sapendo come sciorinarvi l'elenco delle opere di questo grande artista e dir di ciascuna di esse « Quest'opera è così - Que-

st'altra è così » e trovar un po' di bene ed un po' di male in misura eguale come è costume infra i giornalisti i più straordinariamente spiritosi, io vuol'essere di aggiungere alle cose generali che v'ho detto qualche notizia speciale intorno a quelle sue composizioni che io conosco. da profano.

(Ad altro numero il fine)

GAZZETTINO SETTIMANALE

DI MILANO

Sabato 12 luglio.

— Siamo senza novità. Pare che il gran colore abbia esercitato la sua influenza sopraferita anche sulla vita musicale della nostra Milano. - La Canobbiana, né come di costume in questo mese: il Re altera i veleni di *Lucrezia Borgia* col pizzico d'amore di *Don Pasquale*. Vi si attende con qualche ansietà *L'onora* di Mercadante, che dicesi si provi con uno zelo instancabile.

Le pie beneficenze alla Canobbiana non furono, come già presentatisi, che due sole. La prima fiorita, spullata la seconda, i Cori di Rossini s'ebbero larga messe d'applausi, più il secondo del primo, più il terzo del secondo. Anzi il terzo, la *Carità*, venne fatto replicare. Il *Deserto* si mantenne nel solito suo successo, più di stima in complesso che d'entusiasmo. - Nella prima delle due serate si eseguì con troppa velocità, togliendo la possibilità d'una giusta esecuzione, la ouverture di *Zampa*. Un Duetto a due Violini esecutato dagli allievi del nostro Conservatorio, i signori Arditi e Votti. Fu assai applaudito. Noi continueremo ad ammare e lodare questi due valenti giovani, il primo in specie: ma al primo pure ripeteremo che assolutamente e tempo ch'egli si corregga del suo continuo dimenticamento della persona. Noi l'abbiamo già altre volte rimproverato di movimento si sconvolgenti: egli non volle curarsene. Nella seconda serata si eseguì con qualche calore il solo primo tempo della *Sinfonia in Si b.* di Beethoven: diciam il solo, perché il Programma la prometteva intera, e gli ascoltanti l'attendevano con avidità. Né li compenso un primo tempo di una *Sinfonia* di Krommer, al quale si credette aggiunger effetto introducendo la banda. L'effetto ebbe luogo, ma negativo: ed il pubblico lo manifestò in modo non dubbio.

— Questa sera al Re suonerà sul pianoforte alcuni pezzi la giovinetta Bordet, della quale furono già in queste pagine tenute parole d'encomio.

CARTEGGIO PARTICOLARE

Firenze, 5 luglio.

La mattina della scorsa domenica nel Gran Salone di Palazzo-Vechio, e in occasione dell'annuale estrazione delle doti della Società di S. Giovanni Battista, ebbe luogo l'esecuzione di parecchi pezzi di musica per una riunione di oltre cento artisti, suonatori di strumenti a piume, guidati dal signor Enea Brizzi, tromba maggiore dei RR. Carabinieri, e diretti dal maestro Luigi Viviani. La esecuzione fu degna di elogio; ma veda idea di rinvare tanti clamorosissimi strumenti in una sala, anziché sur una piazza, per eseguire dei pezzi teatrali ridotti! Oltredichè è un gran mancanza, per rapporto all'impatto, in queste nostre *Fanfane* quella quasi totale *deglie* e quella assoluta dei tromboncini contralti.

Alla Pergola sono per terminare le recite della stagione di primavera, che si va chiudendo col *Buon-dell'monte*. Si prepara intanto l'apertura del *Teatro Nuovo* con opera buffa.

Alla Cappella di Corte nel R. Palazzo Pitti fu ultimamente eseguita una messa qua sconosciuta del maestro C. M. Weber, mandata in dono da S. M. il Re di Baviera a S. A. L. e R. il Gran-Duca. La esecuzione non riesci in complesso troppo di genio dei nostri intelligenti, per essere di un certo stile gene-

i europejskiego romantyzmu²¹. Omawiane pojęcie piękna znajduje swoją pełną realizację w twórczości operowej Belliniego oraz w sztuce interpretacyjnej ówczesnych najwybitniejszych śpiewaków – wśród nich Giuditty Pasty jako wykonawczynie „encyklopedycznej” roli Normy²². Twórczość operowa „łabędzia z Katanii” zawiera już wszystkie cechy włoskiego romantyzmu. Po śmierci Belliniego, w czasach gdy zdarzenia polityczne powodują przenoszenie punktu ciężkości z indywidualium na zbiorowość, uważa się, że muzyka to sztuka, która łączy ludzi (*affratella*²³), i rację miał Dionizjusz z Halikarnasu, twierdząc, że „najgodniejszym sędzią w kwestiach sztuki jest lud”²⁴. Nie oddala się od prawdy Alfred Einstein, gdy twierdzi, iż Verdi – w duchu panujących w jego otoczeniu estetycznych przesłanek „ułożenia nowych stosunków między muzyką a życiem zbiorowości [...], interesuje się tylko człowiekiem i daje posłuch tylko ludzkim pobudkom”²⁵.

Szczególnie ceniony jest język muzyczny różnorodny pod kątem nastrojowo-wyrazowym, który rozwiązuje w sobie napięcie pomiędzy dążeniem do oddania głosu uczuciom a ich transfiguracją (czy wysublimowaniem), oraz współistnienie w tym samym utworze harmonijnego wzajemnego komponowania kontrastujących cech. Popularne metody śpiewu – m.in. Anny Marii Pellegrini Celoni – uwypuklają zdolność śpiewu ekspresyjnego (*espressivo*), który współbrzmi (*consonare*) z duszą słuchacza²⁶. Istotną rolę ma w tym kontekście umiejętne realizowanie podstawowych

21 F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 22.

22 Wyrażenie używane przez Belliniego dla opisania wymagań wyrazowych charakteryzujących partię wokalną Normy, por.: F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 169. O interpretacji tej roli przez Giudittę Pastę powiedział ponadto Bellini, że „[G. Pasta] śpiewa i deklamuje tak, że łzy wyciska... Mnie samego też doprowadza do płaczu!... I naprawdę płakałem z powodu tylu wzruszeń, które czułem w duszy”, zob.: F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 169 („[G. Pasta] Canta e declama in modo da strappare le lagrime... Fa piangere anche me!... E piansi infatti per tante emozioni che provai dentro nell'anima”). Nasuwają się tu słynne wypowiedzi Chopina: „jeszcze nic wznioślejszego nie widziałem” (w liście do Tytusa Wojciechowskiego) oraz wskazówka skierowana do Wilhelma von Lenza: „Aby uzyskać właściwy styl, trzeba wziąć model z G. Pasty, z całej wielkiej włoskiej szkoły śpiewu”, zob.: list Fryderyka Chopin do Tytusa Wojciechowskiego we Lwowie (Paryż, 12 XII 1831 r.), w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*, t. 2, cz. 1, 1831–1838, red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus, Warszawa 2017, s. 93; Wilhelm von Lenz, „Übersichtliche Beurteilung der Pianoforte-Kompositionen von Chopin”, *Neue Berliner Musikzeitung* 26 (1872) nr 36, s. 282–283, cyt. za: Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*, Kraków 2005, s. 148.

23 Filippo De Boni, „Tutto è musica”, *Rivista Musicale* 3 (1842) nr 1, s. 2.

24 G. La Farina, „Due parole sulla musica”, *Rivista Musicale* 3 (1842) nr 2, s. 4 („il popolo è il più degno giudice in fatto di arti”).

25 A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 475–476. Artystyczna, filantropijna postawa Verdiego jest jednym ze świadectw silnego wpływu wywieranego na włoskie społeczeństwo przez myśl francuską przełomu XVIII i XIX w., szczególnie takich postaci jak Henri de Saint-Simon. Przekonanie o potrzebie stworzenia nowego społeczeństwa kierowanego przez naukowców i artystów znajdowało żywy oddźwięk m.in. w refleksji Victora Hugo – autora dramatów, na których oparte są libretta *Rigoletta* i *Ernani* – jak i w szerzonych we Włoszech poglądach wybitnego włoskiego literata Ermesa Viscontiego, wyrażającego przekonanie, że sztuka jest w stanie doprowadzić do „udoskonalenia ludzkości, dobra prywatnego i publicznego”, zob.: Ermes Visconti, *Idee elementari sulla Poesia Romantica*, Milano 1818, s. 45 („perfezionare l'umanità, il bene pubblico e il bene privato”).

26 Anna Maria Pellegrini Celoni, *Grammatica o siano regole di ben cantare*, Roma 1810.

technik wokalnych, takich jak *spianata di voce* (Celoni²⁷) czy *filare la voce* (Florimo²⁸) dla spełnienia wymagań fundamentalnego nośnika włoskiego liryzmu jakim jest styl *spianato*²⁹. Śpiew *espressivo* osiąga idealne rysy u Belliniego, który domagał się od librecisty Carla Pepolego, by „Dramma per musica wzruszył do łez, napawał przerażeniem, pozwolił śpiewać nawet w chwili ostatniego tchnienia”³⁰.

Wobec wyżej opisanego kontekstu estetycznego nie dziwi fakt, iż od samego początku doceniano i podziwiano wyjątkowo bogatą paletę odcieni wyrazowych i nastrojów tkwiących w twórczości Chopina, nowatorski sposób kształtowania melodii, wybitną oryginalność. Za źródło „wdzięku” (*grazia*), charakteryzującego chopinowską frazę, uważano idealne dopasowanie ozdobnika do charakteru melodii, mianowicie do jej natury dramatycznej³¹. Wróćmy do cytowanego już na wstępie, a tu nieco rozszerzonego, fragmentu artykułu Giuseppe Torellego:

Chopin jest chyba najbardziej oryginalnym autorem tego stulecia [...]. Co za jedność myśli! [...] Niemal wszystkie jego kompozycje, mimo że mają wyrazić bardzo różnorodne myśli, jedno noszą piętno. [...] Chopin jest prawdziwym poetą muzycznym. Jeszcze za życia

27 Ibid., s. 14.

28 Francesco Florimo, *Breve metodo di canto diviso in tre parti*, Napoli 1825, publikacja wielokrotnie wznawiana, m.in. w Mediolanie przez Ricordiego w l. 1841–44 (t. 1 1841, t. 2 1842, t. 3 1844), por. wydanie Stabilimento Musicale Partenopeo Successore di B. Girard & C., Napoli 1853, s. 5.

29 Charles Rosen zauważył, że u Belliniego proste ozdobniki „zastępują gętkość koloratury Rossiniego stylem śpiewu zwanym *spianato*, czyli swobodnie falującą, jednolicie zawiązaną i miękką linią wokalną. Technika *spianato* jest podstawowym nośnikiem włoskiego liryzmu”, zob.: Charles Rosen, *La generazione romantica*, przekł. włoski Guido Zaccagnini, Milano 2005, s. 673–674 („sostituiscono l’agilità della coloratura rossiniana con uno stile di canto *spianato*: vale a dire, con il libero fluttuare, uniformemente legato e morbido, della linea vocale. Questa tecnica dello *spianato* è il fondamentale veicolo del lirismo italiano”).

30 F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 193 („Il dramma per musica deve far piangere, inorridire, morire cantando”). Przychodzą na myśl rozważania Rosena: „W operach Belliniego wzruszenie słuchacza do łez zależy od umiejętności kompozytora w utrzymywaniu długiej linii melodycznej. Siła poetycka Chopina zależy w podobny sposób od kontroli wszystkich części rozbudowanej faktury polifonicznej. [...] Liryzm i dramatyzm jego muzyki w równym stopniu przypisać należy temu mistrzostwu. Na tym właśnie polega prawdziwy paradoks Chopina: wykazuje on niezrównaną oryginalność w posługiwaniu się najbardziej podstawową i tradycyjną techniką. I to właśnie uczyniło go najroztropniejszym, a zarazem najbardziej nowatorskim kompozytorem swojego pokolenia”, zob.: Ch. Rosen, *La generazione romantica*, s. 519–520 („In un’opera di Bellini, il sentimento che muove l’ascoltatore al piano dipende dall’abilità del compositore nel sostenere la lunga linea melodica. La forza poetica di Chopin dipende analogamente dal suo controllo di tutte le parti all’interno di un’elaborata scrittura polifonica. [...] Il lirismo e l’impatto drammatico, nella sua musica, sono debitori in eguale misura a tale maestria. Questo è l’autentico paradosso di Chopin: egli mostra un’insuperabile originalità nel servirsi della tecnica più basilare e tradizionale possibile. Ed è ciò che lo rese il più prudente e al tempo stesso il più innovativo compositore della sua generazione”).

31 Powszechnie podkreślano znaczenie tego, by ozdobnik w żadnym wypadku nie umniejszał poetyckiej ekspresji muzyki, jej natury dramatycznej, zob.: G. B-a. [G. Battaglia], „Delle fioriture o abbellimenti del canto”, *Il Barbiere di Siviglia* 3 (1834) nr 58, s. 230.

stworzył – nie wymysłem, lecz sercem – oryginalną szkołę muzyczną, ani zbyt zawiłą, ani zbyt rozmytą³².

Styl chopinowski przemawia do włoskiego odbiorcy nie tyle poprzez łamanie zasady klasycznej, ile poprzez jej subtelne przewyciężenie. Chopin jest w oczach Włocha od samego początku „wielkim mistrzem wyrazu, o wielkim ładunku emocjonalnym, na którego usługach pozostawały zawsze i środki, i forma”³³. Chopin demonstruje, jak bez udziału głosu ludzkiego, za pomocą jednego jedyne instrumentu, można utrzymać równowagę pomiędzy naturalną ekspresją a jej transfiguracją oraz budować spójny przebieg dramatyczny o absolutnie nowej potędze dramaturgicznej.

W melodii nieprzeznaczanej do wokalne realizacji, nie napisanej przez włoskiego kompozytora, po raz pierwszy dostrzegano cechy melodii idealnej – szczerzej, wypływającej z uczucia miłości, melodii „przenikającej wszystkie serca i wstrząsającej nawet tymi, których nie porusza”³⁴. Chopin zresztą:

[...] śpiewał, jak śpiewa słowik, który nie wie, że śpiewa; tworzył muzykę podobnie, jak ją tworzył Bellini, którego pod wieloma względami przypomina, jak ją tworzyli wielcy mistrzowie, tak czy inaczej włoscy³⁵.

Bez wątpienia pod znacznym impulsem twórczości Chopina jeszcze w pierwszej połowie wieku fortepian awansował na Półwyspie Apenińskim z podrzędnej roli akompaniamentu do rangi w pełni autonomicznego instrumentu. Jak konstatuje Filippi, w kwestii muzycznej ekspresji Bellini wypowiedział ostatnie słowo odnośnie do melodii dostosowanej do głosu, a Chopin odnośnie do melodii dostosowanej do fortepianu³⁶, przy czym broni polskiego kompozytora przed zarzutem zarówno „antypianistyczności”, jak i „niebezpieczeństwa”³⁷ jego stylu dla poprawnej interpretacji innych stylów bądź aparatu pianisty.

Warto przywołać jeszcze jedną cechę wczesnej włoskiej recepcji Chopina, którą zawdzięczać można lokalnej kulturze śpiewu i utwierdzonej tradycji bellinowskiej – fakt, iż w żadnym utworze polskiego kompozytora z akompaniamentem orkiestry nie dostrzegano ubytków warsztatu kompozytorskiego, lecz odpowiednią przestrzeń

32 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 381–386.

33 Przytoczone tu określenie Chomińskiego doskonale syntetyzuje zasadniczą cechę wczesnej włoskiej recepcji Chopina, por.: Józef Chomiński, *Preludia Chopina*, Kraków 1950, cyt. w: Władysław Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 302.

34 Sega., „La bellezza è armonia”, *Rivista Musicale* 3 (1842) nr 2, s. 7 („penetra in tutti i cuori e scuote pur quelli che non commuove”).

35 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 387.

36 Zob.: Filippi [Filippo Filippi], „Bibliografia. L'arte antica e moderna. Scelta di composizioni per pianoforte, Volume X. Chopin. (Milano – Dallo Stabilimento Ricordi)”, *Gazzetta Musicale di Milano* 21 (1866) nr 13, s. 98 („melodia applicata alla voce”, „melodia applicata al pianoforte”).

37 Ibid.

dla wyeksponowania melodii. Gdy Francesco Florimo zasugerował Belliniemu, by zinstrumentować *Normę* na nowo w stylu *Purytanów*, Bellini odpowiedział: „Będzie to dla mnie niemożliwe ze względu na miękkość i płynność [*natura piana e corsiva*] melodii, które nie dopuszczają innego rodzaju instrumentacji, niż ta, która już jest. Dobrze nad tym się zastanowiłem”³⁸.

Zachęcany do bezpośredniego doświadczania śpiewu lirycznego przez autorów metod gry na fortepianie, włoski odbiorca jest w stanie dostrzegać w opisach gry Chopina analogie ze wskazówkami zawartymi w coraz popularniejszej literaturze metodycznej dotyczącej nauki śpiewu³⁹. Najbardziej uwypuklane jest chopinowskie operowanie artykulacją, barwą, w okresie gdy w swej szeroko rozpowszechnionej we Włoszech metodzie Manuel García uwydatniał jej ekspresyjną funkcję, podkreślał pożyteczność opracowania „kodu barwowego”, tak w śpiewie, jak i w recytacji⁴⁰.

38 Franco Carlo Ricci, „Aspetti della critica francese contemporanea a Vincenzo Bellini”, w: *Vincenzo Bellini et la France. Histoire, création et réception de l'œuvre*, red. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, Lucca 2007, s. 737 („Mi sarà impossibile per la natura piana e corsiva delle cantilene che non ammettono altra natura d'istrumentazione che quella che vi è: e ciò l'ho ben riflettuto”).

39 Trwa bowiem wówczas okres demokratyzacji kształcenia wokalnego, wprowadzanej już od końca XVIII w. poprzez publikowanie coraz większej liczby metod śpiewu oraz ich powtórne wydawanie w ciągu kilku, a czasami kilkadziesiąt lat. Oprócz wcześniej wspomnianej metody Anny Marii Pelligrini Celoni, szeroką popularnością cieszą się m.in. następujące opracowania dydaktyczne: Giambattista Mancini, *Pensieri, e riflessioni pratiche sopra il canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto della Corte Imperiale, e Accademico filarmonico*, Wien 1774 (drugie wydanie uzupełnione, w języku francuskim: *L'Art du chant figuré de J.B. Mancini, maître de chant de la Cour Impériale de Vienne, et membre de l'Académie des Philharmoniques de Bologna, traduit de l'italien par M. A. Désaugiers*, Wien 1776; trzecie wydanie rozszerzone, w języku włoskim: *Riflessioni pratiche sul canto figurato di Giambattista Mancini, maestro di canto dell'Imperial Corte di Vienna, Accademico filarmonico, rivedute, corrette, ed aumentate, terza edizione*, Milano 1778); Giuseppe Aprili, *The Modern Italian Method of Singing With a Variety of Progressive Examples and Thirty Six Solféggi*, London 1795; redagowany przez Cherubiniego we współpracy z dyrektorem Théâtre-Italien – tenorem Bernardo Mengozzim *Metodo di canto del Conservatorio di Parigi adottato dall'I.R. Conservatorio di Milano, versione italiana con note ed utili osservazioni sulla pronunzia di M[aria] M[ori]*, Milano 1825, będący tłumaczeniem na język włoski *Méthode de chant du Conservatoire de musique, contenant les principes du chant, des exercices pour la voix, des solfèges tirés des meilleurs ouvrages anciens et modernes, et des airs dans tous les mouvemens et les différens caractères*, Paris [1803–04]. Scuola di Garcia. *Trattato completo dell'arte del canto di Emanuele Garcia (figlio) tradotto dal francese da Alberto Mazzucato*, Milano cz. 1: 1841, cz. 2: ok. 1847 (włoska wersja językowa Manuel Patricio Rodriguez García, *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant, par Manuel Garcia fils* [première partie], Paris 1840; *École de Garcia. Traité complet de l'art du chant en deux parties: première partie, deuxième édition; seconde partie, première édition, par Manuel Garcia, professeur de chant du Conservatoire Royal de Musique*, Paris 1847). Warto wspomnieć o nieustającej popularności w XIX w. słynnego pierwszego drukowanego podręcznika śpiewu Pierfrancesca Tosiego pt. *Opinioni de' cantori antichi e moderni o sieno Osservazioni sopra il canto figurato di Pierfrancesco Tosi accademico filarmonico. Dedicata a sua eccellenza Mylord Peterborough, generale di sbarco dell'Armi Reali della Gran Bretagna*, Bologna 1723, por.: Marco Beghelli, „I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento”, *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 50 (2013), s. 121–122.

40 M.P.R. García, *École de Garcia*; tegoż, *Nouveau Traité sommaire de l'art du chant, par Manuel Garcia*, Paris 1856; M. Beghelli, „I trattati di canto”, s. 126.

Podziwiane chopinowskie „dźwięki, tak miękkie, że już dające legato”⁴¹ wydają się realizować na fortepianie „voci *velate* czy *appannate*” cenione przez Manciniego za ich zdolność „delikatnego chwytania ludzkiego serca”⁴². Sądząc zaś z powszechnego we Włoszech braku rytmicznej zgodności między śpiewakami a orkiestrą poruszonym przez krytyków w latach czterdziestych⁴³, można przypuszczać, iż podczas wykonywania utworów Chopina podchodzono z pewną ostrożnością do kwestii rubata⁴⁴.

Inne aspekty włoskiej recepcji Chopina zawdzięczamy wpływowi wywieranym przez wybitnych intelektualistów epoki, którzy w szczególny sposób przyczynili się do rozwoju włoskiej refleksji o muzyce w I poł. XIX w., takich jak Pietro (Peter) Lichtenthal (1780–1853) – krytyk muzyczny i kompozytor urodzony w Pressburgu (dzisiejszej Bratysławie), który w wieku trzydziestu lat osiadł w Mediolanie, gdzie pozostał do końca życia, Ferdinando Giorgetti (1796–1867) – skrzypek i publicysta zaprzyjaźniony m.in. z Niccolò Paganinim, Ferencem Lisztem i księciem Józefem Poniatowskim, turyński kompozytor i autor traktatów z harmonii Raimondo Boucheron (1800–76), Giuseppe Mazzini, słynny genueński filozof, patriota i polityk (1805–72), oraz wspomniany już muzyk i krytyk aktywny we Florencji Abramo Basevi (1818–85).

Trwa zainicjowany pod koniec lat dwudziestych przez Giorgettiego i Baseviego w ścisłej współpracy z Poniatowskim i Lichtenthalem, proces systematycznego dowartościowania muzyki czysto instrumentalnej⁴⁵ oraz zaniedbywanej we włoskich

41 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 387.

42 G. Mancini, *Riflessioni pratiche*, s. 66, cyt. w: Giuliana Montanari, *Aspetti stilistici ed espressivi del timbro vocale nei trattati fra '700 e '800*, <http://www.maurouberti.it/ma/ma97.1/Montanari.html>, dostęp 1 XII 2023 („afferrare soavemente il cuore umano”).

43 Mowa o często spotykanym nadmiernym oscylowaniu rytmicznym (*oscillazione*) – niezaznaczonych w partyturze spowolnieniach i przyspieszeniach – ze strony śpiewaków, w przekonaniu współczesnych krytyków będącym konsekwencją nieprawidłowego pojęcia o dramatycznej ekspresji, jaką z czasem wykształcili oni w kontakcie z twórczością Mercadantego, a zwłaszcza Belliniego – poprzez staranne przestrzeganie często występujących w tym repertuarze oznaczeń *ritardando*, *stentando*, *abbandonandosi*, *a piacere*, *affrettando* oraz *fermat*, których żaden już dyrygent nie był w stanie trzymać w karchach, zob.: Alberto Mazzucato, „A proposito di «Roberto il Diavolo»”, *Gazzetta Musicale di Milano* 5 (1846) nr 27, s. 210. Skarga Mazzucata przywołuje na myśl opis chopinowskiego rubata, jaki pozostawił Moscheles w swoim dzienniku: „[...] pozwalamy się porwać, jak przez śpiewaka, który – niewiele troszcząc się o akompaniament – podąża wyłącznie za swym uczuciem”, por.: Gastone Belotti, „Włoskie korzenie Chopinowskiego *rubata*”, przekł. Agnieszka Gołębiowska, w: *Wdzięk afektu – teksty o tempie rubato*, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2017, s. 142.

44 Już w 1866 r. odwoływano się do opisu rubata podanego przez Liszta, którego esej pt. „Frédéric Chopin” opublikowano na łamach *Gazzetta Musicale di Milano* w siedemnastu częściach, od lutego do grudnia 1851 r., mniej więcej w tym samym czasie, gdy pojawiał się na łamach *La France Musicale*. Filippi radził, by „falowanie melodii” w mazurkach było „jak łódź na piersi potężnej fali” („comme un esquif sur le sein de la vague puissante”), zob.: Filippi, „Bibliografia”, s. 99.

45 Problem wartościowania muzyki absolutnej i obrony jej autonomii względem muzyki wokalnej pojawia się po raz pierwszy we włoskiej refleksji filozoficznej w myśli Vincenza Manfrediniego, który w *Difesa della musica moderna e dei suoi celebri esecutori* (Bologna 1788) ogłosił muzykę instrumentalną „muzyką prawdziwą”, będącą przejawem najwyższego osiągniętego dotąd stadium rozwoju muzyki, zob.: E. Fubini, *Historia estetyki*, s. 222.

repertuarach muzyki niemieckiej⁴⁶. Z udziałem Mazziniego dochodzi ponadto do stworzenia wizji nowej muzyki o zasięgu uniwersalnym, wynikającej z syntezy muzyki niemieckiej (jak pisze – „w najwyższym stopniu harmonicznej [...], zużywającej się niepotrzebnie w mistycyzmie”) z muzyką włoską („materialistyczną”, ubogą w „myślenie moralne, które wzbudza moce intelektu”)⁴⁷. Twórczość Chopina stanowi w oczach Włochów zwiastun tejże syntezy.

U Chopina można spostrzec [...] siłę i niemiecką głębokość połączoną z południową łatwością; błyskotliwą elegancję przesłoniętą delikatnie symbolem miłości eterycznej i spokojnej, [przy czym jego] fraza [...] ma w sobie coś wysmukłego, powiedziałbym: teutońskiego, co – słyszane po raz pierwszy – zadziwia⁴⁸.

Niemniej jednak, z pewnością w wyniku recepcji francuskiej krytyki – w szczególności François’a-Josepha Fétisa⁴⁹, zostaje silnie podkreślana absolutna wyjątkowość chopinowskiego stylu kompozytorskiego, jakoby pozbawionego historycznych korzeni i antycypacji, co zainaugurowało *leitmotiv* włoskiej recepcji Chopina:

Ten słynny Polak [...] pozostaje niezależny od Clementiego, od Hummła, od Beethovena, Moschelesa i Herza: źródła, skąd popłynęły fale jego śpiewu [...] były nietknięte i dziewicze: to on pierwszy je uwolnił. [...] czerpie jakby z całej rzeki idei, jakie się dotąd nigdy jeszcze nie przejawiały, zna sposób ich przedstawienia typowy dla niego, całkiem osobisty⁵⁰.

Ahistoryczny pogląd na Chopina jako „wyjątkowego artystę, niemal odizolowanego (*solitario*)”⁵¹, przekonanie, iż „nadał [on] sztuce kierunek rozwoju, który miał

46 Oprócz indywidualnej inicjatywy wyżej wymienionych osób, zasługuje na wspomnienie przyczynek Nicoli Marselliego jako autora rozprawy nawiązującej do myśli heglowskiej *Le ragioni della musica moderna* (1859), artykuły prasowe Madame De Staël, głoszącej potrzebę otwarcia włoskiej kultury na niemieckie i angielskie prądy romantyczne, oraz podobną refleksję podjętą przez Alessandra Biaggiego w *Considerazioni intorno allo stato presente della musica italiana* (1865). Godny doceniania jest ponadto impuls nadawany przez najwybitniejszych włoskich pianistów omawianego okresu – tj. Giuseppe Martucciego, Adolfa Fumagallego, Stefana Golinello, Giovanniego Rinaldiego oraz Beniamina Cesiego – propagowaniu we Włoszech repertuaru niemieckiej twórczości fortepianowej, por.: V. Terenzio, *La musica italiana*, s. 724.

47 Cytaty ujęte w tym zdaniu pochodzą z: Giuseppe Mazzini, *Filosofia della musica*, red. Marcello de Angelis, Firenze 1977, s. 56–58, przekł. polski w: E. Fubini, *Historia estetyki*, s. 307.

48 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 381.

49 Por. wypowiedzi Fétisa na łamach *Revue Musicale*: „Ale oto zjawił się młody człowiek, który poddając się swoim osobistym wrażeniom i nie naśladowując żadnych wzorów, znalazł, jeśli nie sposób całkowitego odnowienia muzyki fortepianowej, to w każdym razie przynajmniej część tego, czego się od dawna szuka w sztuce, mianowicie obfitość oryginalnych pomysłów, których nie można stwierdzić u kogośkolwiek innego”, François-Joseph Fétis, „Concert de M. Chopin de Varsovie [Koncert p. Chopina z Warszawy]”, *Revue Musicale* 6 (1832) nr 5 z 3 III, s. 38–39, w: *Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia*, red. Irena Poniatowska, Warszawa 2011, s. 352 (tekst Fétis w przekł. Wojciecha Bońkowskiego).

50 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 386.

51 Filippi, „Bibliografia”, s. 99 („artista unico, quasi solitario”).

wraz z nim [Chopinem] swój początek i koniec”⁵², powtórnie powraca w wypowiedziach Filippiego przez następne dwudziestolecie i aktualne będzie do połowy XX wieku⁵³.

W tym samym czasie z udziałem Lichtenthala i Boucherona dochodzi do doceniania i podkreślania roli harmonii dla zróżnicowania – a zatem wzbogacania – możliwości wyrazowych muzycznej wypowiedzi. Czytamy w traktacie Lichtenthala: „Harmonia wzmaga ekspresję, oddaje ją z większą precyzją i czyni muzykę językiem odpowiednim do wyrażania szczególnych cech prawdziwych odczuć duszy”⁵⁴. W mazurkach oraz nokturnach dostrzegano najbardziej zadziwiająco osiągnięcia polskiego kompozytora. W pierwszym z *Mazurków* dedykowanych Witwickiemu widzi Torelli „akordy o jeszcze nigdy nie słyszanej wytworności, [...] dysonanse wprawiające w omdlenie”⁵⁵. W nokturnach Chopina chwali „wzburzenie, zbełtanie głębokich i nowych harmonii, jakbyś pociągnięty został z gwiazdzistego nieba ku ciemnym czeluściom!”⁵⁶. Dostrzeżona zostaje zupełnie nowa estetyka użycia pedału: „Chopin umie stosować pedały nader fortunnie, uzyskując dźwięki ciągłe nawet wówczas, kiedy ręka przelatuje i biegnie [...], nie wywołując przy tym żadnego zamieszania”⁵⁷. Niemniej jednak kulturowane kryterium narracyjnej szerookoddechowej linearności nie pozwala przez kilkanaście lat w pełni docenić znaczenia harmoniki chopinowskiej. Jeszcze w połowie XIX w. *Sonata* op. 4 ceniona jest za „piękną, klasyczną strukturę” oraz „nowe, pełne głębi kombinacje harmoniczne”⁵⁸, z jedynym zastrzeżeniem – że kompozytor „zbyt pochłonięty harmonicznymi kombinacjami kompletnie zaniedbał melodię [...], przez co odnieść można wrażenie, iż pierwsza i ostatnia część *Sonaty* są zbyt gwałtownie modulowane”⁵⁹.

Od strony wykonawczej widziano muzykę Chopina jako „jedną z najtrudniejszych”, nie tyle jednak „z powodów mechanicznych”, ile „z [powodu] prawdziwej wykładni psychologicznej idei autora”⁶⁰.

52 Filippo Dott. Filippi, „H. Seeling. Compositore pianista”, *Gazzetta Musicale di Milano* 13 (1855) nr 11, s. 83 („diede all’arte una direzione che con lui ebbe il principio e la fine”).

53 Por.: Roman Vlad, „Posizione storica di Chopin”, *La Rassegna Musicale* 19 (1949) nr 4, s. 276.

54 Pietro Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del bello e delle arti belle*, Milano 1831, s. 225 („L’armonia aumenta l’espressione d’arte, l’individua con maggior esattezza, e fa della musica un linguaggio atto ad esprimere i caratteri particolari de’ veri affetti dell’animo”).

55 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 384.

56 Ibid., s. 382.

57 Ibid., s. 387.

58 C.A.G. [Carlo Andrea Gambini], „F. Chopin, Grande Suonata per pianoforte op. 4”, *Gazzetta Musicale di Milano* 9 (1851) nr 33, s. 153 („per la bella e classica fattura”, „per le profonde e nuove combinazioni armoniche”).

59 Ibid. („troppo invaghito dalle armoniche combinazioni, abbia intieramente trascurato la melodia”, „troppo irrequietamente modulati”).

60 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 387. Stopień trudności dzieł Chopina porównywano z tym charakteryzującym twórczość Thalberga i Liszta, zob.: *La Moda* 5 (1840) nr 48, s. 192.

Niejedną jego kompozycja, jak pierwszy z trzech nokturnów poświęconych Ferdynandowi Hillerowi, [...] mogłaby zrazu wydać się igraszką dla początkujących, lecz w czasie jej wykonania staje się trudna i wzniosła dzięki efektowi, który był do przewidzenia, którego zaś nie można osiągać inaczej, jak tylko gruntowną nauką i wielkim wysiłkiem myślowym. Chciałoby się powiedzieć, że trzeba mieć duszę w sposób szczególnie nadającą się do godnej interpretacji Chopina⁶¹.

Ta wykładnia wynikać musiała ze współlistnienia w stylistyce Chopina pierwiastka klasycznego – dostrzeganego w oszczędności wyrazu i formalnej równowadze („jasność myśli”⁶², „przejrzystość koncepcji”, „czystość barwy”⁶³) i romantycznego – upatrywanej w głęboko intymnych nastrojach nadających dziełom niewyraźne kontury („niewymownej majestatyczności”, „żałości niezmiernej”, „wytworności akordów”)⁶⁴, jak można wywnioskować z wypowiedzi Filippiego:

Muzyka Chopina stanowi gatunek sam w sobie: chce on zawsze tylko w przybliżeniu przekładać egzaltowane wzniosłości myśli [*esaltazioni sbrigliate del pensiero*] [...] dlatego jego muzyka rzadko jest gładka [*piana*], przezroczyta [*limpida*], płynna [*scorrevole*], lecz zawsze wzniosłe egzaltowana, ruchoma [*a sbalzi*], wspaniale uporządkowana, ale o takim porządku [*ordine*], który choć istnieje, czasami nie ukazuje się jasno i czytelnie⁶⁵.

Szczególną hermetyczność dostrzegano w mazurkach, których „nieokreśloność rytmu i tonacji”⁶⁶ uważano za charakterystyczne dla polskiej muzyki ludowej. Dla A-Z. emanują one „zapach smutnej doskonałości [*idealità*]”. Są niedościgłe – *inarrivabili*⁶⁷.

Powszechne jest przekonanie o elitarności muzyki Chopina, „przemawiającej do nielicznych”⁶⁸ – najpełniej tylko do osób „inteligentnych” i „wrażliwych”, a nie do szerszego kręgu słuchaczy⁶⁹. Niemniej jednak nie wykluczano możliwości odbierania

61 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 387–388.

62 Filippi, „Bibliografia”, s. 99.

63 Ten i poprzedni cytat z: T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 382.

64 Ibid., s. 382–384.

65 Filippo Dott. Filippi, „H. Seeling. Compositore pianista”, s. 83 („La musica di Chopin costituisce un genere a parte: egli vuole sempre tradurre vagamente le esaltazioni sbrigliate del pensiero [...] quindi la sua musica rade volte è piana, limpida, scorrevole, ma sempre di una sublimità esaltata, a sbalzi, magnificamente ordinata, ma di un ordine che, pur esistendo, talora non apparisce chiaramente all'intelligenza”).

66 Filippi, „Bibliografia”, s. 98 („indeterminatezze di ritmo e di tonalità”).

67 A-Z., „Rassegna di alcune pubblicazioni dell'editore Ricordi”, *Gazzetta Musicale di Milano* 15 (1857) nr 52, s. 409–412 („profumo di mesta idealità”).

68 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 379.

69 I. Cambiasi [Isidoro Cambiasi], „Enrico Herz. Schizzo biografico preceduto da brevi cenni sopra i pianisti”, *Gazzetta Musicale di Milano* 4 (1845) nr 22, s. 94; [b.a.], „Annunzii musicali con osservazioni”, *Gazzetta Musicale di Milano* 4 (1845) nr 44, s. 187. Na renomie i opinii o elitarności muzyki Chopina zaważyły zapewne również zagraniczne wiadomości o wybranych, często arystokratycznych kręgach słuchaczy uczęszczających na koncerty Chopina, tj. na występie 26 IV 1841 r. u Pleyela: „Frekwencja była wysoka, towarzystwo wybrane, znakomity był sukces”, *Il Lucifero* 3 (1841) nr 18, s. 147 („Grande ne fu il concorso, scelta l'adunanza, brillante l'esito”).

w sposób indywidualny tajemniczego, niewysławianego racjonalnego rdzenia twórczości Chopina (zwanego ideałem) bez zagłębiania się w jego drobiazgową analizę:

Brać Chopina za wzór bez naśladowania go to rzecz niełatwa. Można przejąć od niego nowe tajniki harmonii i modulacji, lecz nigdy nie będzie można odzwierciedlić z godnością owego ideału, który jest tym bardziej urzekający, co nieuchwytny. [...] Zatem odbierajmy wysublimowane wrażenia, jakie wywiera na nas muzyka Chopina, ale bez precyzowania znaczeń, gdyż byłoby to zbyt trudne⁷⁰

– sugerował Filippi w 1855 roku⁷¹.

Pojęcie „prawdziwego poety muzycznego”⁷² używane jest dla scharakteryzowania systematycznego dążenia do esencjonalności muzycznej narracji, łączenia „wdzięczności”⁷³ frazowania z oszczędnością środków wyrazowych (inaczej zwaną w tym okresie *severità* – „surowością”⁷⁴). Z tego zabiegu wynika – paradoksalna – lekkość, prostota, przejrzystość języka muzycznego. Pojęcie poetyczności używane w odniesieniu do twórczości Chopina wiąże się ewidentnie z transcendowaniem konkretnego tworzywa muzycznego, środków warsztatowych, mianowicie zjawiska wy wpływającego z pojęcia poezji jako:

niezbymalnego elementu sposobu naszego patrzenia na rzeczywistość, jej postrzegania i interpretowania zawsze wówczas, gdy spoglądamy poważnie, patetycznie [...], metafizycznie, sakralnie, z zamiarem głębokiego wniknięcia w siebie lub transcendentnego wyjścia poza siebie⁷⁵.

70 Filippo Dott. Filippi, „H. Seeling”, s. 83 („L’imitare Chopin senza copiarlo è difficile. Da lui si potranno apprendere dei nuovi pregi d’armonia e di modulazione, ma giammai riflettere degnamente quell’ideale che è tanto più attraente quanto è meno definibile. [...] Dunque accettiamo la sublime impressione che ci fa la musica di Chopin, ma senza specificarne il significato, chè arduo sarebbe l’assunto”).

71 Już na początku lat czterdziestych włoski odbiorca miał możliwość przeczytania w ustępie zaczerpniętym z prasy zagranicznej: „Regularne piękno można zrozumieć i przeanalizować; jego składniki można rozłożyć; ale myśli i wrażeń Chopina nie da się pojąć i wymykają się one analizie”, zob.: [b.a.], „Varietà teatrali e straniere”, *La Moda* 6 (1841) nr 67, s. 268 („La bellezza regolare si capisce e si analizza; se ne possono scomporre gli elementi; ma la mente e l’impressione di Chopin non possono comprendersi e sfuggono all’analisi”). Przytoczone tu stwierdzenia są przejawem uwypuklanego ostatnio przez Annę Chęćkę zjawiska, polegającego na tym, że „dzieło odbierane jako ekspresywne zawiera też potencjał poznawczy, który jednak nie musi mieć charakteru wiedzy pojęciowej”, zob.: Anna Chęćka, *Sluch metafizyczny*, Warszawa 2020, s. 31.

72 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 386.

73 Ibid., s. 384.

74 Ibid., s. 381.

75 Krzysztof Lipka, *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*, Warszawa 2009, s. 74. Przechodzą na myśl również konstatacje Stróżewskiego, według których muzyka ma przede wszystkim zdolność „uświadamiania człowiekowi pewnego porządku jego świata wewnętrznego [świat własnych przeżyć]”, zdolność „ułatwiania słuchaczowi [...] odkrywania uniwersalnych prawd o człowieku i świecie (nawet jeśli są one w muzyce podane w sposób nieoczywisty i zawoalowany)”, zob.: W. Stróżewski, *Wokół piękna*, s. 300.

Zwraca uwagę ewidentna fascynacja zjawiskiem „wewnętrznego pogłosu” pozostawionego w duszy słuchacza tak przez grę Chopina, jak i przez same jego dzieła, czytelna w wyborze fragmentów artykułów zagranicznych publikowanych we włoskiej prasie niemuzycznej. Szeroko rozpowszechnione są słowa I. Fortoul:

Czysta wyobraźnia zdaje się mu towarzyszyć w melodiach: towarzyszy im nawet wówczas, gdy przestaniemy je słyszeć; [wyobraźnia] przedłuża je, jeśli wolno tak mówić, być może nawet w ciszy, w której przyjemnie jest widzieć, jak się rozpraszają i znikają. To muzyka zjaw [...]”⁷⁶.

Przytoczona jest między innymi anonimowa refleksja:

Gra Chopina ma pewne analogie z paryskimi kobietami; nie ma w sobie tego piękna, które triumfuje od pierwszego wejrzenia, ale w miarę trwania wrażenia słuchacze pozostają uwiedzeni i zachwyceni niewytłumaczalną magią⁷⁷.

Niemniej jednak stanowi pewną ciekawostkę fakt, że ani magiczna aura, w jaką według prasy zagranicznej spowita jest twórczość Chopina, ani ujęcie Chopina jako „czystego ducha” obecne w powieściach Honoré de Balzaca⁷⁸, czy jako „sylfa” w krytyce Maurice’a Schlesingera⁷⁹, nie znajdują we Włoszech – niemal do końca wieku – podatnego gruntu⁸⁰.

To zapewne niebezpośrednia konsekwencja panującego klimatu politycznego. Gdy bowiem twórczość Chopina trafia na Półwysep, tam krzyczy się „Viva VERDI” (czytaj *Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia*), a trzy lata później toczyć się będzie pierwsza wojna o niepodległość. Rozwijana jest wizja sztuki typowa dla czasów Risorgimenta, będąca jednym z efektów współpracy najbardziej wpływowej włoskiej elity kulturalnej – do której należeli m.in. byli redaktorzy czasopisma *Il Conciliatore*, mianowicie Federico Confalonieri, Silvio Pellico, Ludovico Di Breme, Alessandro

76 [b.a.], *Il Cicerone delle Due Sicilie* 4 (1845) nr 32, s. 128; [b.a.], *Indicatore pisano* 19 (1846) nr 9, s. 34 („La pura fantasia sembra essergli di scorta nelle sue melodie: ed essa le accompagna anco quando abbiám cessato di sentirle; essa le prolunga, se è lecito parlar così, fors’anco nel silenzio in cui la si compiace di vederle sperdere e dileguarsi. È la musica degli spiriti [...]”).

77 [b.a.], „Varietà teatrali e straniere”, s. 268 („La maniera di suonare di Chopin ha qualche analogia colle donne parigine; non ha quel genere di beltà che trionfa a prima vista, ma a misura che l’impressione si prolunga, chi l’ascolta resta sedotto e rapito da una inesplicabile magia”).

78 W powieści *L’Envers de l’histoire contemporaine* (1848) z *Scènes de la vie parisienne* oraz w powieści *Ursule Mirouët* (1842) ze *Scen z życia prowincji*, wchodzących w skład cyklu *Komedia ludzka (La Comédie humaine)*, zob.: Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848*, Warszawa 2019, s. 298–299.

79 Zob. słowa Maurice’a Schlesingera w *Revue et Gazette Musicale de Paris* 15 (1848) nr 8, s. 58, cyt. za: *Chopin w krytyce muzycznej*, s. 406.

80 W pierwszym artykule postawę twórczą polskiego kompozytora porównano wręcz z postacią wojownika: „Chopin jest samotnym rycerzem, o czułym sercu i smętnym spojrzeniu, błędzącym w swym osamotnieniu; może wznosić oczy ku niebu lub zwracać je ku dolinie [...] czy ogarnięty jest sennością, czy pędzi właśnie konno galopem – zawsze będzie miał to samo serce i zawsze to samo spojrzenie...”, zob.: T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 383.

Manzoni, Giovanni Berchet, Ermes Visconti – z francuskim skrzydłem romantyzmu inspirowanym najdobitniej ideami Madame De Staël oraz myślą księdza de Lamennais⁸¹. Głoszona w *Filosofia della Musica* Mazziniego (1836⁸²) potrzeba ścisłego powiązania refleksji estetycznej, celu politycznego i zadania etycznego oraz traktowania muzyki jako „natchnienia do dzielnych czynów”⁸³ skłania do dostrzegania w chopinowskiej narracji „sublimowania naszych wrażeń w czymś zbliżonym do tygła moralnego”⁸⁴. Ceniona jest silna strona wyrazowa muzyki Chopina – kompozytora owszem „miękkiego”, czasami „smutnego”, ale i „straszego zarazem”⁸⁵.

Chopin, tak zawsze spokojny i dobrze ułożony, należy do silnych charakterów – nie tylko wykorzystuje daleki flet i uległą wiołę, lecz, popatrz, ze swych klawiszy umie też wydobyć zgiełkliwą trąbę i wojowniczy bęben⁸⁶.

Chopinowską melancholię ujęto bez negatywnych czy patologicznych konotacji, które przypominałyby nieco późniejsze wypowiedzi Barbedette. Wręcz podkreślano: „Dla Chopina melancholia [...] nie jest hałaśliwa ani wyuzdana, ani skonana”⁸⁷. Jest ona poetyczna, „słodka” (*dolce*)⁸⁸ ale i „czysta”, autentyczna (*pura*), pełna „elegancji

81 Oprócz wyżej wspomnianej tezy Henriego de Saint-Simona (por. przyp. 25), cieszą się również w tym okresie szczególną powszechnością idee Charles’a Fouriera, Victora Hugo oraz George Sand, por.: F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 11–12.

82 Dzieło Mazziniego ukazało się w kilku częściach w zeszytach z czerwca, lipca i sierpnia 1836 r. na łamach *L’Italiano* – czasopisma patriotycznego drukowanego w Paryżu przy ulicy Clichy 25, zob. na ten temat: Giovanni Guanti, „De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini”, w: *Vincenzo Bellini et la France*, s. 521; por. też: Imperia Grieco, *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*, Napoli 1970.

83 G. Mazzini, *Filosofia della musica*, s. 45, cyt. w: E. Fubini, *Historia estetyki*, s. 307. Mazzini żywi nadzieję na nadejście „czasów, [w których] publiczność i dramat, wskutek wzajemnego na siebie oddziaływania, osiągną o wiele wyższy stopień rozwoju [...], kiedy dramat muzyczny przemawiać będzie do audytorium nieprzeżartego materializmem, nie beczynnego czy frywolnego, lecz odrodzonego przez świadomość prawdy, która, będąc sama owocem nauczania, przyoblecze się w godność cnoty moralnej [...], kiedy właściwa muzyce siła oddziaływania powiększy się o całą gamę środków dramatycznych [danego] przedstawienia”. Fragmenty z *Filosofia della musica* Mazziniego cytowane w: A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 476. Krytyk *Gazzetta Ufficiale di Milano* Giuseppe Rovani oraz artyści należący do ugrupowania Scapigliatura (hołdującego włoskiej odmianie modernizmu przypadającej na l. 60.–80. XIX w.), tj. librecista Arrigo Boito i malarz Marco Praga, rozwiną we Włoszech koncepcję przenikania się wszystkich sztuk.

84 T-LL., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 383. Por. z przekonaniem Mazziniego, według których „rzeczą Włoch jest zrodzić i ukształtować Mesjasza muzyki”, który by „nadał muzyce włoskiej charakter europejski, przetopił w jednym tygłach «elementy twórcze» muzyki włoskiej i muzyki niemieckiej, «indywidualistyczną» melodię i «społeczną» harmonię, aby zrodziła się z nich «muzyka społeczna, dramat muzyczny przyszłości [...]»”, A. Einstein, *Muzyka w epoce romantyzmu*, s. 476. W cudzysłowach ostrokatnych podane są oryginalne określenia Mazziniego.

85 T-LL., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 382.

86 Ibid.

87 Ibid., s. 382.

88 Filippi, „Bibliografia”, s. 99.

i boleści⁸⁹. Największy podziw budzą we włoskim słuchaczu – oprócz dzieł z gatunków nawiązujących do polskich tańców narodowych – etiudy, ballady, sonaty i koncerty⁹⁰.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności, pierwsze wydania dzieł Chopina pojawiają się we Włoszech w momencie reorganizowania środowiska muzycznego pod kątem repertuaru czysto instrumentalnego⁹¹. W drugiej połowie lat pięćdziesiątych można zaobserwować wychodzenie z mody fantazji i utworów wirtuozowskich⁹², które zastępowane są twórczością „głębiej zakorzoną w śpiewie i uczuciach”, choć w domach i na prywatnych recitalach „nikt nawet nie odważa się grać Mozarta, Beethovena, Mendelssohna, Chopina, zupełnie jakby byli oni kompozytorami niezrozumiałymi lub takimi, których nie potrafilibyśmy docenić”⁹³. Niemniej jednak, w odradzającym się życiu koncertowym wyróżniają się coraz liczniejsze nazwiska wybitnych włoskich pianistów-kompozytorów, którzy na twórczości Chopina opierają nie tylko własny repertuar wykonawczy, lecz także wspólną inicjatywę odnowienia i rozwijania włoskiego repertuaru fortepianowego⁹⁴. Godni wymienienia są Stefano Golinelli, Adolfo Fumagalli, Giovanni Sgambati oraz Giuseppe Martucci⁹⁵. Nieco później Giuseppe

89 T-LI., „Fryderyk Chopin – rozważania”, s. 382.

90 Filippi, „Bibliografia”, s. 99.

91 Oprócz przywołanych na początku artykułu przedsięwzięć Abrama Baseviego, należy wspomnieć o założeniu Società orchestrale alla Scala (Mediolan, 1879) oraz o odbywających się w Turynie w l. 1872–86 „Concerti popolari”, zob.: F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 30–31.

92 Spełnia się z upływem czasu życzenie Boucherona, by zaprzestano wreszcie produkowania „przesłodzonych wariacji i fantazji na cudze tematy” („stucchevoli variazioni e fantasie sopra motivi altrui”), zob.: R. Boucheron, *Filosofia della musica*, s. 67.

93 Giulio Cottrau, „Considerazioni sullo stato presente della musica”, *Gazzetta Musicale di Napoli* 7 (1858) nr 38, s. 242 („niuno per anco di azzarda a suonare Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Chopin, come se fossero compositori incomprendibili o non suscettivi d'essere fra noi gustati ed apprezzati”).

94 Por. m.in.: Antonio Fanna, *Tre pezzi caratteristici per pianoforte: N.1 Il desiderio, N.2 La speranza, N.3 La malinconia* (Giovanni Ricordi, 1841); Adolfo Fumagalli, *Souvenir de Chopin: mazurka per pianoforte* op. 63 (Giovanni Canti, ok. 1851); Giovanni Poppi, *Rimembranza di Chopin: mazurka malinconica per pianoforte* op. 10 (Tito di G. Ricordi, ok. 1855); Giuseppe Mariani, *Omaggio a Chopin: valzer per pianoforte* (G. Ricordi & C., 1889). Bezpośrednie inspirowanie się dorobkiem kompozytorskim Chopina trwa ze szczególną intensywnością do lat trzydziestych XX w., czego dowodem są następujące utwory: Luigi Stefano Giarda, *Nocturne à la Chopin* op. 48 nr 6 (Carish & Janichen, 1905); Ernesto Rivela, *À la Chopin: tempo di Mazurka per Pianoforte* (G. Ricordi & C., 1896); Francesco Paolo Frontini, *Souvenir de Chopin* (Carisch, 1908); Giuseppina Pasculli, *Omaggio a Chopin: Mazurka-capriccio per pianoforte* (A. Forlivesi e C., 1912); Alfredo Casella, *Deux contrastes. „Hommage à Chopin”* op. 31 (J. & W. Chester, 1919); Paolo Chimeri, *Alla Chopin: tempo di mazurka* (A. & G. Carisch & C., 1933); Mario Castelnovo-Tedesco, *Tre madrigali di Petrarca-Chopin* op. 74/2 (Ricordi, 1934).

95 Ich twórczość charakteryzuje się niemal wyłącznym skupieniem na repertuarze fortepianowym oraz nawiązaniem do stylu Chopina, co staje się czytelne również w uprawianych przez nich gatunkach: w spuściznie Golinellogo spotykamy prelude i *Barcarole*, Fumagallego – nokturny, *Berceuse* i mazurki, Sgambatego – prelude, nokturny, scherza, ballady, Martucciego – nokturny, mazurki, polonezy. Zwraca uwagę wspólne dla wymienionych kompozytorów korzystanie z fortepianów wytwórni Érard na potrzeby własnej działalności pianistycznej.

Buonamici uznany zostanie za „najgenialniejszego i godnego [podziwu] wykonawcę Chopina, jakim mogą poszczycić się Włochy”⁹⁶.

Choć włoska publiczność nie mogła doczekać się oficjalnego, upragnionego *tour d'Italie* Chopina⁹⁷, jego twórczość stała się jednym z filarów, na których oparto odrodzenie włoskiej tradycji muzyki instrumentalnej. Znaczenie dzieła Chopina okazało się zasadnicze, tak samo jak wkład dwóch innych wybitnych kompozytorów epoki: Sigismunda Thalberga (który po poślubieniu córki Luigiego Lablache'a i osiedleniu się w latach pięćdziesiątych w dzielnicy Posillipo, uczył gry na fortepianie w Neapolu) oraz Franciszka Liszta (którego *Symfonią Dantejską* dyrygował w Rzymie w 1866 r. Giovanni Sgambati⁹⁸).

Włoską recepcję Fryderyka Chopina można określić – rozszerzając tym samym zakres geograficzny słynnych „czterech profilów Chopina” wymienionych przez Jima Samsona⁹⁹ – mianem „profilu włoskiego”: Chopina jako mistrza szczerego wyrazu, kompozytora humanisty, który znalazł klucz pozwalający mu dotrzeć do najskrytszych zakamarków serca.

BIBLIOGRAFIA

- Beghelli, Marco. „I trattati di canto. Una novità del Primo Ottocento”. *Analecta musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des Deutschen Historischen Instituts in Rom* 50 (2013): 121–132.
- Belotti, Gastone. „La fortuna in Italia dell'opera di Chopin durante la vita del compositore”. *Quadrivium* 17, nr 2 (1976): 69–101.
- Bristiger, Michał. *Transkrypcje. Pisma i przekłady*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2010.
- Bruni, Silvia. *Recepcja Fryderyka Chopina we Włoszech*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2023.
- Chęćka, Anna. *Sluch metafizyczny*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2020.
- Chopin w krytyce muzycznej (do I wojny światowej)*. *Antologia*. Red. Irena Poniatowska. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2011.
- Cohen, H. Robert. „On the Dissemination of Information about Music in Nineteenth-century Europe: an Introduction to the Session”. *Revista de Musicología* 16, nr 3 (1993): 1619–1626.
- Della Corte, Andrea. *La critica musicale e i critici*. Torino: UTET, 1961.

96 W latach osiemdziesiątych Buonamici był we Włoszech artystą mającym w swoim repertuarze najszerszy wybór dzieł Chopina, zob.: G. Gabardi [Gabardo Gabardi], „Giuseppe Buonamici”, *Gazzetta musicale di Milano* 39 (1889) nr 4, s. 56–58. Wiadomo o wykonywaniu przez Buonamiciego w Mediolanie, Bolonii, Wenecji i innych włoskich miastach, w Niemczech oraz w Londynie etюд, koncertów, walców, ballad i mazurków Chopina, zob.: Carlo Cordara, „Gli esecutori di Chopin”, *Il Marzocco* 14 (1909) nr 9, s. 2.

97 Por.: M..., „Che fa la musica in Italia e fuori”, *Rivista Musicale di Firenze* 1 (1840) nr 15, s. 59.

98 F. Della Seta, *Italia e Francia*, s. 31.

99 Mowa tu o profilach Chopina w krytyce francuskiej, niemieckiej, rosyjskiej i angielskiej, zob.: Jim Samson, „Chopin. Reception Theory, History, Analysis”, *Musica Iagellonica* 1 (1995), s. 91–112.

- Della Seta, Fabrizio. *Italia e Francia nell'Ottocento*. Torino: EDT, 1993 (= Storia della musica 9).
- Duggan, Christopher. *La forza del destino. Storia d'Italia dal 1796 a oggi*. Roma–Bari: Editori Laterza, 2008.
- Eigeldinger, Jean-Jacques. *Chopin. Dusza salonów paryskich 1830–1848*. Przekł. Zbigniew Skowron. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2019.
- Einstein, Alfred. *Muzyka w epoce romantyzmu*. Przekł. Michalina i Stefan Jarocińscy. Kraków: PWN, 1965.
- Fubini, Enrico. *Historia estetyki muzycznej*. Przekł. Zbigniew Skowron. Kraków: Musica Iagellonica, 2015.
- La grande enciclopedia tematica*. Milano: Garzanti, 2008.
- Grieco, Imperia. *La concezione estetica mazziniana e la filosofia della musica*. Napoli: Loffredo, 1970.
- Guanti, Giovanni. „De mortuis nisi boni? Bellini nei necrologi di Berlioz e Mazzini”. W: *Vincenzo Bellini et la France*, red. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, 519–551. Lucca: LIM, 2007.
- Korespondencja Fryderyka Chopina*. Red. Zofia Helman, Zbigniew Skowron, Hanna Wróblewska-Straus. T. 2, cz. 1, 1831–1838. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2017.
- Lipka, Krzysztof. *Utopia urzeczywistniona. Metafizyczne podłoże treści dzieła muzycznego*. Warszawa: Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina, 2009.
- Montanari, Giuliana. „Aspetti stilistici ed espressivi del timbro vocale nei trattati fra '700 e '800.”, <http://www.maurouberti.it/ma/ma97.1/Montanari.html>, dostęp 1 XII 2023.
- Ricci, Franco Carlo. „Aspetti della critica francese contemporanea a Vincenzo Bellini.” W: *Vincenzo Bellini et la France*, red. Maria Rosa De Luca, Salvatore Enrico Failla, Giuseppe Montemagno, 719–741. Lucca: LIM, 2007.
- Rosen, Charles. *La generazione romantica*. Red. Guido Zaccagnini. Milano: Adelphi, 2005.
- Samson, Jim. „Chopin. Reception Theory, History, Analysis”. *Musica Iagellonica* 1 (1995): 91–112.
- Stróżewski, Władysław. *Wokół piękna. Szkice z estetyki*. Kraków: Universitas, 2002.
- Terenzio, Vincenzo. *La musica italiana nell'Ottocento*. Milano: Bramante Editrice, 1976.
- Tomaszewski, Mieczysław. *Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2005.
- Vlad, Roman. „Posizione storica di Chopin”. *La Rassegna Musicale* 19, nr 4 (1949): 9–18.
- Wdzięk afektu – teksty o tempie rubato*. Red. Irena Poniatowska, 135–189. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2017.

CHOPIN IN THE CONTEXT OF THE INTELLECTUAL CLIMATE OF THE RISORGIMENTO

The political and social contexts of the intellectual climate on the Italian Peninsula during the first half of the nineteenth century led to the emergence of a distinctive variety of romanticism, some aspects of which diverged significantly from French and German concepts of music. Particularly interesting is the profound understanding of the value and

significance of Fryderyk Chopin's oeuvre in the isolated cultural mosaic of Italy during its struggle for independence and unification.

What factors, one might ask, determined the direct appeal that Chopin's works had for the Italian audience and the uniform and accurate understanding that they enjoyed from the start? By attempting to answer this question, we gain insights into key moments in the history of the Peninsula and the reaction they received among intellectual circles, in particular from people involved in shaping and organising musical life in Italy. Our sources are periodicals and monographs from the period, including the music lexicons then most popular on the Peninsula, as well as piano schools and vocal treatises. These publications shaped the aesthetic values through the lens of which local and foreign music was perceived. The reception of Chopin in Italy was also strongly influenced by the musical thought of eminent contemporary intellectuals such as Pietro (Peter) Lichtenthal, Ferdinando Giorgetti, Raimondo Boucheron, Giuseppe Mazzini and Abramo Basevi.

The analysis of the early period of Chopin reception in Italy is based on sources ranging from the first mentions of the composer in the general press in the late 1830s to the earliest texts on Chopin published in *Gazzetta Musicale di Milano* and other music journals up to the mid-1850s. The authors that stand out in this group are 'T-li' (the pen name of Giuseppe Torelli), who wrote the first article on Chopin, and other eminent critics of that time: Isidoro Cambiasi, Carlo Andrea Gambini and Filippo Filippi.

One might venture to claim that for Italians Chopin's oeuvre was the greatest manifestation of the Romantic ideal and that it provided an impulse for their debate on Romantic music, which started later than in other Western European countries. Chopin's music was also one of the pillars on which the revival of the Italian instrumental music tradition was based.

Translated by Tomasz Zymer

Silvia Bruni – muzykolog, tłumacz i pedagog. Absolwentka Wydziału Literatury i Filozofii Uniwersytetu Tor Vergata w Rzymie, uzyskała tytuł doktora nauk humanistycznych w zakresie muzykologii na Uniwersytecie Jagiellońskim. Za pracę doktorską *Recepcja twórczości i postaci Fryderyka Chopina we Włoszech po drugiej wojnie światowej* napisaną pod kierunkiem prof. dr hab. Małgorzaty Woźnej-Stankiewicz otrzymała Nagrodę im. Ks. Prof. Hieronima Feichta (Warszawa 2016). Jej zainteresowania naukowe dotyczą estetyki i recepcji muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem recepcji F. Chopina, oraz polskiej i włoskiej kultury muzycznej wieków XVIII–XX. Współpracuje z Instytutem Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego, Narodowym Instytutem Fryderyka Chopina oraz z Włoskim Instytutem Kultury w Krakowie. Jest członkiem komitetu redakcyjnego czasopisma muzykologicznego *Hoquet* wydawanego przez Conservatorio Superior de Música de Málaga. Zasiada w redakcji literackiego wydawnictwa Austeria (Kraków).
silvia.bruni@uj.edu.pl
