



ZOFIA CHECHLIŃSKA

Anatole Leikin
The Mystery of Chopin's Preludes

Routledge Taylor – Francis Group,
Londyn – Nowy Jork 2020
Oprawa miękka, s. 208,
ISBN: 9780367599492, 036759949X
Przybliżona cena: £30

Preludia Chopina należą do tych utworów kompozytora, których właściwości gatunkowe budziły liczne pytania bądź były wręcz kwestionowane. Przed Chopinem preludia stanowiły wstęp, wprowadzenie do właściwego utworu, jak np. preludia poprzedzające fugi Jana Sebastiana Bacha. Były także publikowane same preludia we wszystkich tonacjach durowych i molowych, podobnie jak u Chopina, ale pełniły one określoną funkcję, a mianowicie miały być wykorzystywane przez wykonawców w miejsce improwizacji, która – zgodnie z ówczesnym zwyczajem – winna poprzedzać właściwy utwór. Żadnej z tych funkcji nie miały preludia Chopina. Stąd wielokrotnie stawiano pytanie: do czego są to preludia? Na pytanie to stara się odpowiedzieć recenzowana praca. Główna jej teza sprowadza się do stwierdzenia, że kluczem do zrozumienia preludów Chopina jest poemat *Preludia*

Lamartine'a¹ i że cykl Chopinowski to preludia do śmierci. Dla udowodnienia tej tezy Autor przeprowadza wszechstronną i dość szczegółową analizę zarówno wierszy poety, jak i utworów Chopina.

Praca składa się w zasadzie z dwóch części, choć niewyodrębnionych w publikacji. Część pierwsza stanowi rodzaj wprowadzenia do problematyki. Autor rysuje tu krótką historię preludów jako wstępów granych przed właściwymi utworami, opisuje zbiory preludów utrzymanych w różnych tonacjach, które pojawiały się przed Chopinem, i ich funkcję, od razu stawiając wymienioną wyżej tezę. W dalszym ciągu następuje charakterystyka poematu Lamartine'a, w szczególności opis jego struktury wewnętrznej, składającej się z mniejszych całości – niektóre wiersze pełnią funkcję wstępów do następujących po nich *cantos* (s. 14), a co drugi przedstawia określony obraz śmierci. Ta charakterystyka będzie w dalszym toku wywodu jednym z argumentów za zbieżnością strukturalną i – w pewnym sensie – semantyczną poematu Lamartine'a i *Preludów* Chopina. Autor charakteryzuje też literaturę gotycką, podaje w skrócie jej historię i znaczenie, opisuje jej popularność wśród ówczesnych najwybitniejszych poetów, a także wskazuje na bezpośrednie kontakty Chopina z autorami powieści gotyckich. W przypadku wpływu tematyki cmentarnej na Chopina Leikin podkreśla dodatkowo oddziaływanie pobytu kompozytora na Majorce w klasztorze kartuzów, gdzie

¹ Poemat *Les Préludes* pochodzi z zbioru Alphonse'a de Lamartine'a *Nouvelles méditations poétiques* opublikowanego w Paryżu w 1823 r. (*Méditation seizième*, s. 95–115). Związki Chopinowskich *Preludów* z poematem Lamartine's badał m.in. Francis Claudon w artykule *Chopin et Lamartine ou l'épique moderne* (1999), w: Irena Poniatowska (red.), *Chopin and His Work in the Context of Culture*, Polska Akademia Chopinowska, Warszawa 2003, t. 2, s. 183–194. Anatole Leikin podjął to zagadnienie już w 2008 roku, publikując artykuł *Chopin's Preludes op. 28 and Lamartine's Les Préludes* w zbiorowej pracy pod red. Singlid Bruhn, *Sonic Transformations of Literary Texts: From Program Music to Musical Ekphrasis*, Pendragon Press, Hillsdale 2008, s. 13–44. Recenzowana książkę Autor wydał po raz pierwszy w roku 2015 w Farnham, nakładem Ashgate – przyp. red.

– jak wiadomo – powstały liczne z preludii. Przy okazji relacji z tego pobytu Autor prostuje wiele faktów opisywanych wcześniej w literaturze, a także – co jest niewątpliwie ciekawe – opisuje dokładnie wygląd klasztoru z czasów pobytu w nim Chopina i George Sand. Wszystkie te romantyczne obrazy złożyły się – według Leikina – na powstanie preludii, w których istotnym elementem jest śmierć.

Obok wspólnej warstwy ideowej, która miała leżeć u podstaw preludii obu omawianych artystów, w pracy podkreślane są i raczej szczegółowo omówione związki strukturalne między analizowaną poezją i muzyką. Autor daje przy tym dość szeroki przegląd różnych badań nad *Preludiami* Chopina, m.in. tych, które już wcześniej poszukiwały związków motywicznych między poszczególnymi utworami tego gatunku. Leikin koncentruje się jednak przede wszystkim na szczególnym powiązaniu między kolejnymi preludiami nieparzystymi i parzystymi, czyli durowymi i utrzymanymi w równoległej tonacji molowej, przejawiającym się m.in. w tym, że zakończenie preludium nieparzystego i początek parzystego mają z reguły co najmniej jeden dźwięk wspólny. Pozostaje jednak kwestią otwartą, czy rzeczywiście ów wspólny dźwięk jest elementem, który w sposób zamierzony ma łączyć preludia w pary, co w wywodzie Autora jest jednym z licznych zresztą argumentów za podobieństwem strukturalnym z *Preludiami* Lamartina, czy też po prostu jest wynikiem relacji tonalnych. Trzeba pamiętać, że przed Chopinem ukazało się już kilka zbiorów preludii w takim właśnie układzie tonalnym, gdzie zakończenie preludium durowego i początek molowego miały dźwięk wspólny, i nie wiązało się to z wewnętrzną partykulacją całości.

Poszukując dalszych analogii do *Preludii* Lamartina, Autor stawia tezę, że w każdej parze preludii drugie z nich, minorowe, jest główne, wyraża nastrój żałoby bądź dramatyczny tragizm (s. 54). Określenie charakteru ekspresji utworu muzycznego zawsze

obciążone jest dużą dozą subiektywizmu i jedynie w dość ogólnych kategoriach może być wspólne dla danej kultury. Dlatego też samo stwierdzenie Autora, raczej precyzyjnie formułujące ów charakter, budzi pewne wątpliwości. Istotnie, w większości przypadków preludia minorowe utrzymane są w wolniejszym tempie bądź też mają bardziej dramatyczny charakter. Często też ich wyraz zbliżony jest do nokturnów. Nie stanowi to jednak zasady bezwzględnej. Czy np. *Preludium cis-moll* w większym stopniu oddaje „nastrój żałoby” lub „dramatyczny tragizm” niż poprzedzające je *Preludium E-dur*? Z pewnością nie da się odpowiedzieć na to pytanie w sposób jednoznaczny.

Tezę o związkach preludii Chopina ze śmiercią mają potwierdzać liczne znajdujące się w tych utworach cytaty z *Dies irae* (s. 55). Rozpatrując to zagadnienie, Autor wskazuje na szczególną popularność w tym czasie chorálu gregoriańskiego jako symbolu śmierci. Leikin zakłada, że kompozytor posługiwał się motywem *Dies irae* nie tylko w postaci podstawowej, ale że wykorzystywał w preludiach wszelkie możliwe jego przekształcenia zgodne z zasadami kontrapunktu klasycznego. Argumentem przemawiającym za tą tezą ma być fakt, że Chopin otrzymał u Elsnera bardzo staranne wykształcenie w tym zakresie. W rezultacie w pracy została zaprezentowana tabela zawierająca ogromną liczbę motywów będących wynikiem owych przekształceń; wiele z nich Autor odnajduje w preludiach.

Dowodzeniu nasycenia motywami *Dies irae* służy część druga pracy, poświęcona analizom kolejnych preludii. Autor nie ogranicza się w niej tylko do wskazywania na owe motywy, lecz opisuje również inne aspekty utworów, często niezwiązane już z głównym wywodem. Istotnie, czytając przeprowadzone analizy czy opisy, widzimy, że wyróżnione przez Leikina motywy tworzą w każdym preludium całe ciągi. Trzeba jednak pamiętać, na co sam Autor zwraca uwagę, że owe motywy będące wynikiem przekształcenia *Dies irae* same w sobie

w ogóle nie muszą być jako takie rozpoznawalne i pojawiają się w utworach wielu kompozytorów, m.in. w sonatach Haydna czy Beethovena. Również – jak twierdzi Leikin – pojedyncze motywy tego typu w preludiach Chopina nie dawałyby podstaw do przypisywania ich do *Dies irae*. U Chopina nie są to jednak motywy pojedyncze, lecz z reguły całe ich grupy, będące wynikiem przekształceń motywu podstawowego, a ponadto grupy te są wielokrotnie powtarzane, co pozwala – według Autora – przypisać je do *Dies irae* i podkreśla ich celowe użycie.

Powstaje jednak pytanie, czy istotnie wyróżnione tu motywy można uznać za motywy *Dies irae*. Na skutek uwzględnienia przez Autora przekształceń do motywu tego zaliczonych zostało wiele, i to różnych kroków sekundy i tercji bądź sekundy i innych interwałów zarówno w ruchu w górę, jak i w dół oraz w inwersji, a także następstwa sekundowe; często są to jedynie wyrwane z kontekstu postępy trzech, czterech dźwięków, a czasami obszerne wycinki skali. Nie stanowią one motywów w sensie muzycznym, lecz wybrane, niejako wycięte w sposób całkowicie dowolny z przebiegu muzycznego następstwa dźwięków, które nie tworzą żadnej muzycznej jednostki ani całości. Co więcej, nie odznaczają się szczególnie specyficznymi, wyróżniającymi je cechami, lecz stanowią wtopione w większe całości następstwa interwałów. Wydaje się, że w tej sytuacji nie da się w pełni udowodnić ich pochodzenia z chorału, aczkolwiek nie można tego wykluczyć. W *Symfonii fantastycznej* Berlioza, o której wspomina Autor, cytowana jest cała charakterystyczna fraza, której pochodzenie nie budzi wątpliwości, natomiast tutaj najczęściej trzy- bądź czterodźwiękowe następstwa można interpretować różnie, a zależnie od kontekstu harmonicznego – są po prostu zwrotami typowymi dla systemu dur-moll. Autor przyznaje wprawdzie, że wyróżnione przez niego motywy występują często w muzyce zarówno klasyków, jak i romantyków,

twierdzi jednak, że ich częstotliwość w *Preludiach* Chopina upoważnia do zaprezentowanej interpretacji.

Niezależnie jednak, czy ową interpretację uzna się za udowodnioną, czy tylko hipotetyczną, podbudowaną dowodami pośrednimi, jest ona niewątpliwie interesująca. Należy też podkreślić, że Autor owe pośrednie dowody wykorzystał w pełni, rozpatrując *Preludia* w szerokim kontekście ówczesnej kultury, opisując charakter i znaczenie dla romantyków literatury gotyckiej, wskazując na wykształcenie kompozytorskie Chopina oparte na klasycznych podręcznikach kontrapunktu, pokazując jego powiązania z autorami powieści czy poezji gotyckiej, a także opisując utwory innych kompozytorów epoki związane z tematem śmierci i w końcu – podkreślając związek między warunkami, w jakich Chopin znalazł się na Majorce, a powstałymi tam preludiami. Jedynie ten ostatni czynnik – jak się wydaje – nie mógł mieć istotnego wpływu na powiązanie *Preludiów* z tematem śmierci, wiadomo bowiem, że kilka z nich powstało jeszcze przed wyjazdem na Majorkę. Dość dokładnie przeprowadzone są również opisy poszczególnych utworów. Generalnie trzeba stwierdzić, że recenzowana praca – mimo wątpliwości dotyczących wyodrębnionych motywów – jest logiczna, solidnie udokumentowana i stanowi niewątpliwie nowe spojrzenie na cykl Chopinowskich *Preludiów*.