

Maciej Janicki

Warszawa

„Mikroskop dla uszu”

O XIX-wiecznym słuchaniu Chopina

Próba rekonstrukcji historycznego pejzażu dźwiękowego jest zadaniem tyleż pasjonującym, co nieznoszącym, niestety, całkowicie bariery pomiędzy naszą teraźniejszością a już nie w pełni naszą przeszłością. „Bezpowrotnie utracona fonosfera przeszłości”¹, nawet jeśli starannie zrekonstruowana, nie jest przez współczesnego słuchacza odbierana w podobnych okolicznościach i w taki sposób, jak dawniej. Dotyczy to nie tylko stylu funkcjonowania muzyki i innych fenomenów dźwiękowych, ale przede wszystkim odmiennych nawyków słuchowych. Wydaje się, że dopiero studia nad historią wrażliwości pozwalają dotrzeć do technik słuchania, dzięki którym historyczny pejzaż dźwiękowy zaczyna brzmieć w sobie właściwy sposób.

Jednym z kluczowych celów badań nad historią wrażliwości jest próba darcia do przyczyn i charakteru przemian wrażliwości i rozpoznania przekształceń kategorii poznawczych, jednak bez ograniczania refleksji wyłącznie do sfery estetyki. Teksty pozwalające „zrekonstruować uszy z czasów Chopina stanowią heterogeniczny zbiór – rozpościerają się od źródeł ściśle Chopinowskich, listów kompozytora, różnego rodzaju opisów wykonań jego muzyki (szczególnie przez samego Chopina), poprzez literaturę piękną, naukową, techniczną i innego typu teksty (np. akty prawne), a także artystyczne i pozaartystyczne źródła ikonograficzne, po muzykę, którą wymienić należałoby jako pierwszą. Różnorodność źródeł sugeruje heterogeniczność wniosków, jednak z ich analizy wyłania się w pewnym stopniu spójny obraz ścierania się nowoczesności i tradycji w pierwszych dekadach XIX stulecia. Dlatego też głównym celem tego tekstu jest refleksja nad modelem słuchania improwizacji Chopina w salonie, który to model postrzegać można jako reakcję wobec sposobu masowego odbioru koncertów, w sposób agresywny współzawodniczących z nowoczesnym pejzażem dźwiękowym miasta.

¹ M. Gołąb, *Spór o granice poznania dzieła muzycznego*, Toruń 2012, s. 105.

Nohant: hi-fi, Paryż: lo-fi

Chopin podczas kilku letnich pobytów w Nohant, rezydencji George Sand, stworzył wiele, jeśli nie większość, swoich najwybitniejszych dzieł. Opuszczał Paryż wiosną, wracał do niego jesienią. Paryskie okresy od jesieni do wiosny wypełniały natomiast Chopinowi uciążliwe często lekcje zwane przez niego „młynem” albo „rwetesem”, negocjacje z wydawcami, improwizacje w salonach kończące się często późno w nocy i wizyty w operze, teatrze albo pozostawanie w domu, w najbliższym kręgu przyjaciół. Chopin nie znajdował w Paryżu wiele czasu na komponowanie, choć improwizacjom w salonach z pewnością można przypisać cechy tworzenia w procesie.

Na podstawie klasyfikacji pejzażu dźwiękowego zaproponowaną przez Muraya Schafera można uznać, że w Nohant dominował pejzaż dźwiękowy w typie hi-fi, a w Paryżu w typie lo-fi². Pierwszy z typów charakteryzuje brak fragmentaryzacji, nieseparowanie stref audialnych, wieloplanowość, współbrzmienie, zatem ciągłość pejzażu dźwiękowego. Drugi – fragmentaryzacja, separowanie stref audialnych, ograniczony dystans, liczne odbicia i przesłonięcia, a tym samym nieciągłość, spowodowana przede wszystkim męczącą uciążliwością zjawisk dźwiękowych nowoczesnej metropolii, jaką stawał się w pierwszych dekadach XIX wieku Paryż. Pejzaż dźwiękowy typu hi-fi nie jest „zanieczyszczany” nieprzerwanym burdonem miasta, nie powoduje również zdyscyplinowania zachowań, nieodzownego w przypadku dużego zagęszczenia urbanistyczno-społecznego sprzyjającego wzajemnemu nadzorowaniu się i jednoczesnej ucieczce do mieszkania – „futurału dla człowieka prywatnego”, który „wynagradza [...] brak śladów życia prywatnego w wielkim mieście” już od czasów Ludwika Filipa, a zatem okresu pobytu Chopina w Paryżu³.

Chopin zaraz po przyjeździe do stolicy Francji pisał: „krzyku, wrzasku, turkotu i błota więcej, niżli sobie wystawić można – ginie się w tym roju i wygodnie z tego względu, że nikt nie pyta, jak kto żyje” (18 listopada 1831, F. Chopin do N. Kumelskiego), zauważając uciążliwość heterogenicznego pejzażu dźwiękowego i nowoczesny, anonimowy tłum. Szukając lokum, zwracał uwagę, aby ulica była „niehałaśliwa”, a mieszkanie miało okno na ogród; poza tym w pobliżu nie powinna znaleźć się żadna „panna”. Należało też unikać „korneta à piston w domu i tym podobnych rzeczy”, „kowali” i, wreszcie, pilnować, żeby ilość sąsiadów nie była bardzo znaczna. Grający na instrumentach amatorzy (np. młode panny ćwiczące grę na fortepianie albo szczególnie donośni korneciści) prześladowali mieszkańców gęsto zamieszkałych kamienic o słabo izolowanych akustycznie drewniano-gipsowych ścianach i membranowych

² R.M. Schafer, *The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, Vermont 1994, s. 43–44.

³ W. Benjamin, *Pasaże*, tłum. I. Kania, Kraków 2005, s. 53.

stropach. Z zewnątrz przez nieszczelne akustycznie okna wychodzące na często jeszcze średniowieczne w swojej szerokości ulice dobiegał hałas pojazdów, krzyki sprzedawców ulicznych (tzw. *cris de Paris*, których obecność Chopin opisywał 25 grudnia 1831 w liście do Tytusa Wojciechowskiego) i liczne instrumenty, wśród nich katarynka – według tekstów z epoki największy przeciwnik ciszy i awangarda mechanicznego zaśmiecania środowiska dźwiękowego. Inwencji starczało również ulicznym muzykom na wyszukane zestawy perkusyjne, grę na klawirze, skrzypcach i najnaturalniejszy w ulicznym kontekście śpiew. Równoległe z wypieraniem z ulic krzyków sprzedawców wdzierają się do nich pociągi, których hałas i negatywny wpływ wibracji na system nerwowy przewyższa dotychczas znane zjawiska – percepcja rzeczywistości musi zacząć przebiegać w zgoła innym tempie (przynajmniej dla niektórych klas społecznych)⁴. Coraz częściej też pojawiają się regulacje prawne dotyczące ograniczania hałasu i technologiczne poszukiwania sposobów jego minimalizacji.

Thomas Carlyle w 1853 skonstruował wielowarstwowo wytłumiony gabinet do pracy (*silent room*), gdzie chciał odizolować się od hałasów zewnętrznych, poniósł jednak częściową porażkę, ponieważ zaczęły nękać go ze zwielokrotnioną siłą hałasy dobiegające z wnętrza domu⁵. Chopin zdecydował się na początku lat czterdziestych zamieszkać przy Square d'Orléans, gdzie okna jego lokum wychodziły na wewnętrzny dziedziniec, a mieszkańcy pochodzili z podobnych środowisk, zatem dbali o wspólny komfort. Natomiast przedostatnie mieszkanie kompozytora znajdowało się na przedmieściach Paryża, co stanowiło wyraźny kontrast z pierwszym lokum Chopina – na ostatnim piętrze, co prawda – ale z oknami wychodzącymi na ruchliwy boulevard Poissonnière. Zewnętrzne partie kamienicy przy Square d'Orléans tworzyły ekran dźwiękowy, pomieszczenia wymagające ciszy oddalano stopniowo od ulicy, zgodnie zresztą z tendencją epoki⁶, a wewnętrzny dziedziniec stawał się dzięki temu wyspą/studnią ciszy, dokąd w minimalnym stopniu dochodziły dźwięki dręczące mieszkańców Paryża przedstawione ironicznie w *Les cris de Paris. Grande Symphonie humoristique vocale et instrumentale* Jeana-Georges'a Kastnera (1857).

Chociaż wiele dzielnic odznaczało się nadal heterogenicznością, nawet mimo porządkujących miasto zmian urbanistycznych wprowadzanych przez prefekta Rambuteau, wiele z nich zostało wyciszonych i zdyscyplinowanych pod względem społecznym, powiedzielibyśmy „wyczyszczonych” w imię klarowności społecznej, efektywności pracy i kontroli. Prawo do milczenia w miejscu publicznym, odgrywany w przestrzeni publicznej, szczególnie na paryskich

⁴ Zob. S. Trower, *Psychophysical Sensations and Spiritual Vibrations* oraz *Street Noises*, [w:] *Making the Walls Quake As If They Were Dilating With the Secret Knowledge of Great Powers*, red. M. Libera, L. Klein, Warsaw 2012, s. 246.

⁵ D. Henty, *Noise. A Human History of Sound and Listening*, London 2013, s. 242–243.

⁶ Zob. O. Balaÿ, *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*, Lyon 2003, s. 235.

bulwarach, bierny spektakl⁷, spowodowały częściowy rozpad zależności społecznych i wytlumienie osobowości. Widzenie w wielkim mieście staje się „dynamiczne, czasowe i złożone”, a zatem następuje „zanik obserwatora punktowego czy też zakotwiczonego [który to rozpad] rozpoczyna się już na początku XIX wieku; coraz bardziej zdecydowanie zastępuje go niestabilny uważny podmiot”⁸.

„Do myślenia naszego wdzierają się po części, zakłócając je i przerywając, zewnętrzne wrażenia zmysłowe, po części zaś je d n a myśl przyciąga na mocy skojarzenia i n n ą, która ją samą wypiera, po części wreszcie sam umysł nie jest nawet zdolny uczepić się dłużej i na stałe jednego przedmiotu”, jak pisał w 1844 roku Arthur Schopenhauer⁹. Już w latach czterdziestych XIX wieku pojawiają się opisy słuchowego *flâneuryzmu*, w którym niespójność i fragmentaryczny odbiór dźwięków (np. przypadkowych fragmentów rozmów znikających w hałasie) prowadzi nas wprost do przypadkowego spostrzegania (*vita activa*)¹⁰, a nie spójnego, starannego komponowania zjawisk (*vita contemplativa*)¹¹. Przypadkowość ta stanowi jedną z kluczowych zmian w estetyce/wrażliwości patrzenia, słuchania i egzystencjalnej narracji kilka dekad później.

Głośnik: spektakl/masa

W Paryżu pierwszej połowy XIX wieku zmianom społecznym, urbanistycznym oraz zmianom wrażliwości estetycznej towarzyszy wykształcenie się dwóch podstawowych strategii dźwiękowych: jedna z nich, reprezentowana np. przez Berliozę, Musardę i Lisztę podbijających masową publiczność w dużych salach koncertowych, nastawiona była na współzawodnictwo z coraz agresywniejszym pejzażem dźwiękowym nowoczesnego miasta, druga zaś, przyjęta między innymi przez Chopina, polegała na intymnym kontakcie artysty ze słuchaczami zgromadzonymi w niewielkim salonie. O ile pierwsza metoda zdominowana jest przez spektakularne efekty uwielbiane przez oszołamianą publiczność, o tyle druga odpowiada „audytorium specjalnie złożonemu z ustrojów nerwowych”. Już Heine zauważał rozdźwięk między intymnym kontaktem z niepowtarzalną indywidualnością dzieła a odbiorcą masowym słuchającym Lisztę, Berliozę i Paganiniego¹². Podobne podziały łatwo wyznaczyć pomiędzy uwielbianą przez nowe mieszczaństwo spektakularną *grand opéra*, którą

⁷ R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 52, 209.

⁸ J. Crary, *Zawieszenia percepcji. Uwaga, spektakl i kultura nowoczesna*, tłum. Ł. Zaremba, I. Kurz, Warszawa 2009, s. 190.

⁹ Cyt. za: *ibid.*, s. 79.

¹⁰ *Por. ibid.*, s. 77.

¹¹ *Por. ibid.*

¹² E. Fubini, *Historia estetyki muzycznej*, tłum. Z. Skowron, Kraków 1997, s. 304–305.

początkowo zachwycał się również Chopin, a uczęszczanym przez arystokrację rodową *théâtre-italien*. Na tym przykładzie prześledzić można kolejne utrwalenie dystynkcji społecznej, podobnie przewijające się w recenzjach koncertów Chopina postrzeganego jako artystę „arystokratycznego”, eterycznego i niemal niecielesnego, co świetnie zgadzało się z normami zachowań/obyczajowości arystokracji i aspirującego mieszczaństwa przejmującego zasady oglądy, a więc obyczajowo-cielesnej powściągliwości.

Osiągające niemal paroksyzm przejawy współzawodniczenia z pejzażem dźwiękowym nowoczesnego miasta znajdziemy w karykaturalnym litograficznym *Koncerte w 1846 roku*, gdzie Hector Berlioz dyryguje orkiestrą złożoną głównie z instrumentów dętych blaszanych (przynajmniej piętnaście tub, siedem puzonów), perkusyjnych (kotła, w który uderza system ogromnych młotów, co sugeruje jakiej wytrzymałości jest membrana, a tym samym jak głośny jest dźwięk dziurawego już wielkiego bębna i talerzy), armaty i dwóch kontrabasów. Na pierwszym planie, poniżej dowodzącego zespołem dyrygenta, dostrzegamy grupę słuchaczy. Część z nich zatyka sobie uszy, część jest tak oszłomiona, że spada z ławek albo się pod nimi chowa (podobno Chopin „ratował się, zatykając sobie uszy rękami, kiedy zmuszano go, by tego [muzyki Berlioza] słuchał” (list Solange Clésinger do Marceliny Czartoryskiej)). Jeden z nich nie może zatkać sobie uszu, ponieważ unosi damę, która właśnie zemdląła. Jak pisał Schafer w *The Tuning of the World*: „Imperializm muzyki dziewiętnastowiecznej osiągnął punkt szczytowy w orkiestrach Wagnera i Berlioza, które były specjalnie powiększone, aby mogły służyć pompacyjnej retoryce, której celem było naprzemiennie wstrząsanie, wznoszenie na wyżyny i przygniatanie rosnącej w oczach publiczności wielkowiejskiej”¹³. Koncerty podobne do przedstawionego w przywołanej karykaturze odbywały się w Cirque Olympique, największej wielofunkcyjnej przestrzeni Paryża, a analogiczne środki stosowali nie tylko z okazji karnawału Franconi, Chicard i słynny wówczas Musard, lubujący się w strzałach z pistoletów, muszkietów, działek, łamiący krzesła i wzmacniający obsady do dwunastu kornetów pistonowych. Nawet jeśli interpretować te występy jako karnawałową wywrotowość dźwiękową, można w nich odczytać powszechniejszą tendencję do coraz głośniejszych i agresywniejszych zachowań audialnych, pociągających za sobą radykalną zmianę wrażliwości.

Albert Cler w *Physiologie du musicien* (Paris 1841) spodziewał się, że na Polach Marsowych artyleria zaprezentuje niebawem symfonię wykonaną *tutti* i *solo* przez armaty i kontrabasy. Byłoby nadużyciem porównywać do takich ekscesów wirtuozowskie recitale Ferenza Liszta, jednak określenie jego strategii jako podbijania słuchaczy nie jest w swojej militarnej metaforze dalekie od

¹³ Tłum. za: M. Kapelański, *Specyfika badań nad historycznym „pejzażem dźwiękowym” (soundscape) w „The Tuning of the World” i „Voices of Tyranny. Temples of Silence” R. Murray’a Schafera*, „Muzyka” 2008, nr 4, s. 134.

spektakularnej walki z pejzażem dźwiękowym nowoczesnej metropolii. Rewolucja przemysłowa przynosząca ogłuszający maszynowy hałas musiała znaleźć godnego przeciwnika w postaci równie stępiającej wrażliwość masowej rozrywki. Musiała również wytworzyć „słuchanie skoncentrowane”¹⁴, którego jednym z rodzajów stała się ucieczka od niechcianego hałasu miasta do cichego salonu.

Mikroskop dla uszu: improwizacja/intymność

„P. Chopin dopuszcza do swych corocznych rewelacji tylko publiczność wtajemniczoną, tylko świat elity; jego wyrafinowany, kruchy, cudowny, lecz delikatny talent o subtelności umykającej analizie, wymaga audytorium specjalnie złożonego z ustrojów nerwowych, z natur niemal eterycznych; jest w grze P. Chopina coś perlistego, rzadkiego, eolskiego, czego zwykli śmiertelnicy nie mogą uchwycić. Tego dnia, kiedy zostanie wynaleziony mikroskop dla uszu, tego właśnie dnia P. Chopin zostanie ubóstwiony”¹⁵. Tekst recenzji autorstwa Blaze’a de Bury’ego z koncertu Chopina w sali Pleyela przedstawia kluczowe kategorie związane z pejzażem dźwiękowym w kontekście Chopinowskim.

Właśnie salon, odseparowana od zgiełku metropolii przestrzeń intymna¹⁶, staje się „mikroskopem dla uszu”, a improwizacje Chopina odczytać można jako strumień świadomości. Słuchane są w półmroku, dźwięk odbierany jest całym ciałem, a improwizacjom przypisuje się posłannictwo ze światów „idealnych”. Zjawiska te postrzegać można jako świadectwo przemian i zarazem podtrzymanie pewnych sposobów słuchania muzyki, zajęcia przez nią wysokiej albo wręcz najwyższej pozycji w hierarchii sztuk i krystalizującej się nowoczesnej dystynkcji społecznej, która przejawia się w zdyscyplinowaniu ciała słuchacza i w konstruowaniu jego klasowej i środowiskowej „tożsamości dźwiękowej”.

Salon staje się rezonatorem, amplifikatorem dźwięku. Przemienia się w mikroskop osobowości, a wypełniony spontaniczną improwizacją – niemal kożetkę psychoanalityka. Wyostrzeniu uwagi i kontemplatywnemu postrzeganiu muzyki sprzyja ciemność, której niedaleko do Wagnerowskiej koncepcji teatru w Bayreuth redukującej bodźce wzrokowe, aby wzmocnić odbieranie bodźców słuchowych. W Bayreuth słuchacze patrzą w nowoczesny ekran nierozprasznani nawet widokiem dyrygenta, w salonie słuchacze improwizacji Chopina ledwie dostrzegają artystę i współsłuchaczy o nieobecny, zawieszony wzroku albo twarzach zasłoniętych dłońią. Słuchają niemal akuzmatycznie, koncentrując się na dźwięku samym w sobie, abstrahując częściowo przynajmniej od jego

¹⁴ M. Libera, *Doskonale zwyczajna rzeczywistość. Socjologia, geografia albo metafizyka muzyki*, Warszawa 2012, s. 142.

¹⁵ W.H. [H. Blaze de Bury], „Revue des Deux Mondes” 1842, 1 kwietnia, [cyt. za:] J.-J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Kraków 2010, s. 351.

¹⁶ Zob. R.M. Schafer, op. cit.; M. Kapelański, op. cit., s. 132.

źródła/wykonawcy¹⁷, całkowicie inaczej niż w sytuacji wirtuozowskiego recitalu sprowadzającego muzykę niemal wyłącznie do wymiaru materialnego. Widzą w wyobraźni sferę idealną. Artysta odrywa się od rzeczywistości (potęgując wyostrenie własnego słuchu), empatyczni słuchacze sięgają do przestrzeni transcendentnej, wyobrażając sobie/przypisując muzyce światy idealne, skąd muzyka zdaje się posłannictwem. Jak pisał Wackenroder: „Zamykam oczy na wszystkie wojny toczące się w świecie i usuwam się w ciszę muzyki, jakbym zataił się w wierze”¹⁸. Zderzenie z rzeczywistością dźwiękową dochodzącą spoza salonu staje się wstrząsem, a pianista, którego gra nigdy nie jest wieńczona oklaskami, musi przywracać słuchaczy rzeczywistości. Wszyscy są zdyscyplinowani cieleśnie, najmniejsze poruszenie/zakłócenie ciszy jest niedopuszczalne.

Jednocześnie jednak każdy (p)oddaje się artyście i tylko jemu, choć wybiega wyobraźnią poza sytuację wykonywania muzyki. Astolphe de Custine podkreślał, że Chopin gra „nie na fortepianie, lecz na duszy” odbiorcy (Astolphe de Custine do Fryderyka Chopina, Paryż, 27 kwietnia 1841), a po ostatnim koncercie paryskim w 1848 pisał: „słuchacz jest samotny z Panem nawet wśród tłumu; to już nie fortepian, to – dusza, i jaka dusza!” (Astolphe de Custine do Fryderyka Chopina, Paryż, luty 1848). Słowacki wypominał „denerwującą muzykę Chopina”, a późniejsi artyści, jak Weiss i Biegas, przedstawiali jedność w postaci Chopina uzewnętrznionych nerwów i duszy/ciała jako rezonującej harfy. Fortepian jest zatem nerwem Chopina, częścią jego rezonującego ciała.

Jeszcze podczas koncertu w Wiedniu Chopin skarżył się, że nie słyszał orkiestry, ponieważ klaskano po każdej z *Wariacji* op. 2, ale już w recenzji z koncertu paryskiego w 1835 podkreślano zaniemówienie po zakończeniu utworu: „gdy ostatnia nuta spadła niby perła do złotej wazy, publiczność pogrążona w kontemplacji powstrzymała przez kilka chwil oklaski, słuchała nadal. Tak właśnie, śledząc harmonijne opadanie półcieni wieczornego zmierzchu, pozostajemy bez ruchu w ciemności z oczami utkwionymi ciągle w ten punkt horyzontu, gdzie właśnie zanikło światło”¹⁹. Całkowite wyciszenie publiczności miało swoje źródła nie tylko w dyscyplinie oglądy rozpowszechniającej się wśród klas aspirujących²⁰, ale wiązało się także ze zmianą potrzeb estetycznych.

Próg wrażliwości podnosi się w salonie Chopina, spada podczas występów Musarda. W 1841 Ferenc Liszt, niestroniący od dynamiki *fff*, pisał w recenzji z koncertu Chopina: „wszyscy chcieli zająć najbliższe miejsca; ustawili uszu, skupili się, powtarzali, że nie można stracić żadnego akordu, ani jednej nuty, żadnej intencji, żadnej myśli” (F. Liszt, „Revue et Gazette Musical de Paris”

¹⁷ Zob. M. Chion, *The Three Listening Modes* [w:] *The Sound Studies Reader*, red. J. Stern, London–New York 2012, s. 52.

¹⁸ W.H. Wackenroder, *Die Wunder der Tonkunst*, [w:] idem, *Dichtung, Schriften, Briefe*, Berlin 1984, [cyt. za:] E. Fubini, op. cit., s. 261.

¹⁹ „Le Rénovateur” 1835, 5 stycznia, [cyt. za:] J.-J. Eigeldinger, op. cit., s. 98.

²⁰ Zob. Hendy, op. cit., s. 239.

2.05.1841). Dzięki zgromadzeniu się wokół fortepianu uzyskiwany jest stopień intymności niespotykany w przestrzeni podzielonej na scenę i widownię, a przy tym osiąga się ideał skoncentrowanego słuchania hi-fi, które wycisza niechciane²¹ (słuchanie hi-fi nie ma jednak miejsca w sterylnych budynkach wzniesionych z betonu i stali²², ale w rezonującej architekturze pierwszych dekad XIX wieku). Dystans zostaje zniesiony, ponieważ drgania przenoszone są nie tylko do uszu, ale również odbierane całym ciałem. Dotykanie dźwięku przypomina o pierwotności organu słuchu. Słuchacz jest wewnątrz dźwięku, jest częścią dźwięku, staje się rezonatorem i – by nawiązać do tez McLuhana – w ten sposób nowoczesnemu, atomizującemu się społeczeństwu przywracane są plemienne pokrewieństwo i współzależność, wykastrowane jednak w salonowym kontekście z cielesności tańca.

Improwizacje Chopina w salonach kierują nas w stronę „zanurzenia w dźwięku” przeciwstawnego „przed-stawieniu”²³, charakteryzowanemu przez dystans i pozycją na zewnątrz²⁴. Przywodzą na myśl *sound art*, który zmienił postrzeganie/odczuwanie dźwięku, idąc od logiki spektaklu do logiki uczestnictwa²⁵. Salon z fortepianem staje się rodzajem *environment* dźwiękowego, gdzie jesteśmy immersyjnie *in medias res*²⁶, wchodzimy w dźwięk, a nie trwamy biernie przed sceną/ekranem oddzielnym od widowni. W przypadku instalacji soundartowych słuchacz często porusza się w przestrzeni, w przypadku salonu jakkolwiek ruch jest jednak niedozwolony, ponieważ staje się zakłóceniem.

Berlioz, niestroniący od rozbudowanych składów orkiestrowych, pisał o koncercie Chopina w 1841: „unikaj on zgromadzeń hałaśliwych i złożonych z przypadkowych osób, bo nie czuje w sobie chęci ich zdominowania, stawienia im czoła. Cisza i skupienie wybranego audytorium są mu niezbędne”. W innym miejscu recenzji Berlioz podkreśla rolę „natężonej do najwyższego stopnia uwagi” (H. Berlioz, „Journal des Débats”, 16.05.1841), która nie dziwi w kontekście efektów – powiedzielibyśmy współczesnym językiem – niemal sonorystycznych, które Chopin osiągał niezwykle delikatnym i pełnym niuansów uderzeniem na ulubionych fortepianach Pleyela. Jego uczeń Marmontel wspomina o „szmerach melodycznych” i „lekkich poszumach”, które „zdawały się otaczać przezroczystą mgłą arabeski zdobiące melodię i okrywające je niczym misterne koronki”, w obu przypadkach używając słowa *bruissements* ze znamionym pokrewieństwem semantycznym z grupą słów pochodzących od francuskiego *bruit*. Nie zaskakują w tym kontekście metafory odnajdywane w opisach gry Chopina: „głosy wrózek pod dzwoneczkami”, „deszcz pereł”

²¹ M. Libera, op. cit., s. 150.

²² Zob. B. Leitner, [w:] *Sound*, red. C. Kelly, London–Cambridge (Massachusetts) 2011, s. 117.

²³ M. Libera, op. cit., s. 82.

²⁴ Ibid., s. 86.

²⁵ Ibid., s. 90.

²⁶ Zob. W. Ong cyt. przez S. Connor [w:] *Sound...*, s. 135.

(L. Escudier, 27.02.1842) albo „koncert sylfów” (H. Berlioz, 15.12.1833). Zarem jednak wielu słuchaczy widziało w Chopinie malarza wielkiej historii; Zaleski pisał o „tonie [...] bojowym”, a wielu późniejszych komentatorów słyszało w utworach Chopina huk dział, szczęk oręża i tętent konnicy, które, wpisane w powieściowe niemal narracje, przyczyniały się do podtrzymywania tożsamości narodowej.

Sposób słuchania Chopina improwizującego w salonach jest z jednej strony kontynuacją tradycji – by przywołać tezy Jean-Jacques’a Eigeldingera – „XVIII-wiecznego arystokratycznego pianisty *da camera*, dla którego pojawienie się koncertu w znaczeniu romantycznym zakłóca [*trouble*] warunki słuchania i kwintesencję muzycznego przekazu”²⁷, z drugiej natomiast stanowi reakcję na coraz agresywniejszy pejzaż dźwiękowy nowoczesności, jakiego częścią jest również pełna cyrkowej nieraz ekwilibrystyki pianistyczna „szkoła nowoczesna”, przyzwyczajająca ucho do „uderzeń pięścią” w fortepian (*M. Chopin’s Soirée Musicale*, „Edinburgher Advertiser”, 6.10.1848). Wrażliwość wspomnianej „szkoły nowoczesnej” ilustruje doskonale tezę Schafera dotyczącą zastąpienia dźwięku szarpania delikatnym piórkiem strun kameralnego klawesynu przez uderzanie strun coraz większego koncertowego fortepianu²⁸. Strategia dźwiękowa Chopina i innych pianistów *da camera* wyznacza kierunek wyzyskany potem, jeśli nie będzie to nadużyciem interpretacyjnym, przez spektralistów i przeciwstawia się dążeniu, o którym Schafer pisze: „niewielka jest różnica między Beethovenowskim staraniem *épater les bourgeois* przy pomocy efektów ekstremalnego [full-fist] sforzanda a współczesnym nastolatkiem ze swoim motocyklem. Pierwsze jest załączkiem drugiego”²⁹.

Fragment (miniatura) stał się jedną z podstawowych form literackich obok, paradoksalnie, wielkich narracji powieściowych. Improwizacje Chopina, jak wiemy z opisów, składały się z heterogenicznych, powiązanych ze sobą w jeden ciąg fragmentów o silnie kontrastowym charakterze, zawierających wiele elementów naśladowczych albo karykaturalnych obok odcinków o wzniosłym charakterze. Duży diapazon nastrojów ewokowanych przez muzykę odpowiadał swoistej neurotyczności Chopina, a improwizacja odzwierciedlała spontanicznie płynący strumień świadomości (w muzycznej formie)³⁰. Improwizacja to nieciągłość, proces, a nie zamknięta całość. Pomimo że zawiera fragmenty dzieł Chopina, nie jest recitalem skończonych wersji kompozycji przerywanych ciszą i oklaskami. Jej heterogeniczność przywołuje kategorię schizofonii³¹. Cytowanie (przykładowo zacinającego się grającego mechanizmu, karykaturalnie przedstawionych fragmentów oper, manieri wirtuozów-pianistów)

²⁷ J.-J. Eigeldinger, op. cit., s. 149.

²⁸ R. M. Schafer, op. cit., s. 109.

²⁹ Ibid.

³⁰ Por. J. Crary, op. cit., s. 85–86.

³¹ R. M. Schafer, op. cit., s. 88, 90–91.

jest przywoływaniem, a zatem przeniesieniem zapowiadającym w początkach XIX wieku rejestrację dźwięku odrywającą go od źródła (pamiętajmy o półmroku utrudniającym widzenie pianisty). Poza tym, przynajmniej częściowo, jej heterogeniczność umyka „komercyjnemu materializmowi” osaczającemu/utowarawiającemu dzieła skończone, wydane i promowane recitalem³².

W „mikroskopie dla uszu” (na kozetce psychoanalitka) słuchamy zatem kompozycji/improvizacji niepoddanych normom gatunkowym, wprowadzających niepewność, utrudniających panowanie nad oczekiwaniem i spodziewanym spełnieniem właściwym przewidywalnym formom o wysokim stopniu predefiniowania i konwencjonalnej narracji. Improwizacja Chopina staje się rodzajem oralności, narracji płynnej, procesualnej. W takiej sytuacji komunikacja jest najbardziej intymna/gorąca, nie bierna/zimna (choć ciała pozostają w bezruchu/zdyscyplinowane). Ujawniają się w takim kontekście w artyście i rezonujących z jego dziełem słuchaczach stany marginalizowane³³, a transcendencja, która jest wyrwaniem słuchacza (słuchania) z ciała/rzeczywistości, staje się stanem empatycznego zawieszenia/(p)oddania się artyście, innym jednak niż stan zawieszenia percepcji przed ekranem kinowym³⁴. McLuhan wskazywał wizualność jako domenę Zachodu i nowoczesności w jej linearności, a słuchowość jako domenę natury i archaiczności z jej „żyroskopowym” postrzeganiem rzeczywistości i samego siebie w nim³⁵. Chopin, grając w salonie – „mikroskopie dla uszu” – kontynuuje tradycję bezpośredniego kontaktu artysty i odbiorcy, a jednocześnie odcina się od nowoczesnego pejzażu dźwiękowego. Improwizując w półmroku, przywraca słuchacza muzycznemu strumieniowi świadomości.

³² K. Ellis, *Music Criticism in Nineteenth-Century France. La Revue et Gazette musicale de Paris, 1834–1880*, Cambridge 1995, s. 146.

³³ J. Crary, op. cit., s. 82.

³⁴ Por. ibid.

³⁵ Por. M. McLuhan, *Przestrzeń wizualna i akustyczna*; H. Eisler i T. Adorno, *Polityka słyszenia* [w:] *Kultura dźwięku. Teksty o muzyce nowoczesnej*, red. C. Cox, D. Warner Gdańsk 2010, s. 96, 103.