

Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina

Szkoła Doktorska

specjalność: teoria muzyki

Magdalena Białecka

**Odcienie nieobecności kompozytorek w historii
muzyki od XVI do XIX wieku**

Rozprawa doktorska

Promotor: prof. dr hab. Katarzyna Szymańska-Stułka

Warszawa 2024

Spis treści

SPIS TREŚCI	3
WSTĘP	6
1. WYPRACOWANA METODA BADAŃ	13
1.1. SEMANTYCZNO-ONTOLOGICZNE PODSTAWY ODCIENI NIEOBECNOŚCI	13
1.1.1. Pojęcie obecności	13
1.1.2. Nieobecność a nicość	17
1.1.3. Teoria śladowości	20
1.2. ZASTOSOWANIE ODCIENI DO BADANIA „BIAŁYCH PLAM”	23
1.2.1. <i>Terra incognita</i>	23
1.2.2. Kanon muzyczny	28
1.2.3. Aparat metodologiczny	30
1.3. ODCIENIE NIEOBECNOŚCI KOMPOZYTOREK	31
1.3.1. Zakres badań	31
1.3.2. Obecność potencjalna	34
1.3.3. <i>Gender studies</i>	35
2. NIEOBECNOŚĆ	40
2.1. TEORETYCZNO-MUZYCZNE PODSTAWY NIEOBECNOŚCI	40
2.1.1. Ontologia nieobecności	40
2.1.2. Dualistyczne teorie starożytności	41
2.1.3. Echa poglądów antycznych w wiekach XIV-XVIII	42
2.1.4. Nowożytność	44
2.1.5. Dalsza ekspansja dualistycznego myślenia	45
2.1.6. <i>Ecriture féminine</i>	47
2.1.7. Katalońska pieśń Lluïsy Casagemas	50
2.1.8. Nieskorelowanie dualizmu muzycznego z płcią kompozytora	54
2.2. NIEOBECNOŚĆ UMOTYWOWANA IMMANENTNIE	57
2.2.1. Nieobecność wpisana w płeć	57
2.2.2. Wyróżniki fizyczne związane z płcią	58
2.2.3. Androgyniczność w badaniach nad predyspozycjami muzycznymi	59
2.2.4. Temperament a twórczość	60
2.2.5. Percepcja i dośrodkowość procesów psychicznych	62
2.2.6. Neurobiologia słuchu	64
2.2.7. Antropologiczne ujęcie ról płciowych w społeczeństwach pierwotnych	66
2.3. NIEOBECNOŚĆ UMOTYWOWANA TRANSCENDENTNIE	67
2.3.1. Oddziaływania społeczne i kulturowe	67
2.3.2. Konstrukty płciowe w języku	68
2.3.3. Męski rys pojęcia geniuszu	70
2.3.4. Neurobiologiczne podstawy różnic percepcyjnych	72

2.3.5. Słowa-kлючe	75
2.3.6. Filozofia, ideologia i edukacja.....	76
3. SKRYTOŚĆ	79
3.1. SKRYTOŚĆ PIERWOTNA	79
3.1.1. Ontologia skrytości	79
3.1.2. Wpływ Rousseau na marginalizację kobiet	82
3.1.3. Elementy skrytości	84
3.1.4. Rozpoznanie skrytości pierwotnej.....	86
3.1.5. <i>Faust i Helena</i> Lili Boulanger	87
3.1.6. Księżniczka Anna Amalia	95
3.1.7. Komponujące pianistki	97
3.1.8. <i>Sonata fis-moll</i> Hélène de Montgeroult	99
3.1.9. <i>Sekstet c-moll</i> Louise Farrenc	105
3.2. SKRYTOŚĆ WTÓRNA	115
3.2.1. Rola czasu w skrywaniu się wtórnym	115
3.2.2. Przerwane biografie	116
3.2.3. Przerwana twórczość Fanny Arthur Robinson.....	118
3.2.4. Analiza porównawcza biografii siostr – kompozytorek	119
Elisabeth Jacquet de la Guerre i Anne Jacquet.....	121
Katharina Franciska i Marianne Auenbrugger.....	123
3.2.5. Akademie weneckie	126
3.2.6. Łoże masońskie	131
3.3. AKTUALNE PRZEJAWY SKRYTOŚCI.....	138
3.3.1. <i>Ulisse in Campania</i> Marii Teresy Agnesi Pinotti	139
3.3.2. Skrytość w wyniku negatywnego uobecnienia na przykładzie recepcji twórczości Jane Mary Guest	142
3.3.3. Brak przekazu	145
3.3.4. Marianne Martinez w cieniu Haydna i Mozarta	148
3.3.5. <i>Talestri, Regina delle Amazzoni</i> Marii Antoniny Walpurgis.....	152
4. UOBECNIENIE	159
4.1. IMMANENTNE ŹRÓDŁA UOBECNIENIA	159
4.1.1. Odcienie uobecnienia.....	159
4.1.2. Wysoka pozycja społeczna kobiet w renesansowej Europie	162
4.1.3. Włoskie fraucymery w Polsce.....	164
4.1.4. Niepewne autorstwo madrygałów i motetów Aleotti.....	165
4.1.5. Kompozytorki w klasztorach	172
4.1.6. Transgresja kolektywna.....	178
4.2. TRANSCENDENTNE ŹRÓDŁA UOBECNIENIA	181
4.2.1. Momenty uobecnienia transcendentnego.....	181

4.2.2. Wielopłaszczyznowe uobecnienie Elisabeth Jacquet de la Guerre	183
4.2.3. Maria Theresia von Paradis	186
4.2.4. Transgresja indywidualna.....	188
4.3. UOBECNIANIE WTÓRNE	190
4.3.1. Płaszczyzny uobecnienia	190
4.3.2. Aspekt historyczny	191
4.3.3. <i>Morte-Che Voi</i> Maddaleny Casualany	192
4.3.4. <i>III Symfonia g-moll</i> Louise Farrenc	195
4.3.5. Negatywne uobecnienie.....	201
5. PERSPEKTYWY UOBECNIANIA.....	204
5.1. TEORETYCZNO-MUZYCZNE PERSPEKTYWY UOBECNIANIA	204
5.1.1. Zmiana paradygmatu	204
5.1.2. <i>Sonata wielkanocna</i> Fanny Mendelssohn	205
5.1.3. Niepewne autorstwo	207
5.1.4. Reinterpretacja źródeł.....	211
5.1.5. Tendencje narracyjne	212
5.1.6. Narracja w tekstach naukowych na przykładzie <i>Grove Dictionary of Music and Musicians</i>	214
5.1.7. Narracja w tekstach popularnonaukowych	216
5.1.1. Sonaty Haydna dedykowane kobietom.....	217
5.2. HERMENEUTYCZNE PERSPEKTYWY UOBECNIANIA	220
5.2.1. Przekaz ponadmuzyczny.....	220
5.2.2. Pieśni przypisywane Annie Boleyn	222
5.2.3. Twórczość propagandowa Hortensji de Beauharnais	226
5.2.4. Potencjalna twórczość klawesynowa Elżbiety I Tudor	232
5.2.5. Kompozytorki XVIII-ego wieku	234
5.2.6. Popularność Marii Szymanowskiej w środowiskach literackich	236
5.3. PRZEWIDYWANE EFEKTY UOBECNIANIA.....	238
5.3.1. Odwrócenie porządku	238
5.3.2. Możliwe następstwa tendencji postfeministycznych	241
5.3.3. Zagrożenie związane z kulturą popularną	242
5.3.4. Oddzielna kategoria	244
5.3.5. Niepełna perspektywa herstoryczna	245
5.3.6. Punkt ciężkości w narracji	247
5.3.7. Uwidacznianie wzorców osobowych.....	248
PODSUMOWANIE	252
BIBLIOGRAFIA	256
WYKAZ PRZYKŁADÓW	267
SPIS ILUSTRACJI.....	269

Wstęp

Temat kompozytorek w historii muzyki wciąż wzbudza kontrowersje, pytania, czy istniały, emocje: od pobłażania do fascynacji. Za wieloma z tych reakcji kryje się przekonanie, iż twórczynie nie były obecne w historii muzyki i dopiero wiek XX stał się początkiem ich działalności. Tymczasem kwestia obecności i nieobecności jawią się jako problematyczne – w jakimś sensie przywołane w pracy kompozytorki z przeszłości są obecne, ponieważ wokół nich pojawia się badawcza dyskusja. Jednak w powszechnie przyjętym kanonie repertuarowym nie są wystarczająco uobecnione. Temat niniejszej rozprawy doktorskiej wynika z potrzeby zbadania tej „białej plamy” w historii muzyki. W toku wstępnych badań ustaliłam, że istnieje pewien wzorzec osobowy twórcy muzyki, i nie wpisuje się w jego matrycę kobiecość. W wyniku dalszego zainteresowania tym zagadnieniem zauważyłam, że wzorzec ten dotyczyłby w największym stopniu kompozytorów z przeszłości, piszących muzykę uznawaną współcześnie za klasyczną. Wobec odkryć stanowiących punkt wyjścia do niniejszych obserwacji, rozumienie muzyki jako tworu wyłącznie męskich podmiotów wydawało się niepełne. Można spostrzec, iż twórczość dopiero co odkrytych kompozytorek spotyka się nierzadko z brakiem zainteresowania środowisk muzycznych. Można uznać takie aprioryczne przekonania za przejaw wartościowania utworów na podstawie stereotypów, niepopartych rzetelną wiedzą. To zjawisko z pogranicza teorii muzyki i socjologii – jednak mające konsekwencje przede wszystkim w studiach nad muzyką – zdają się być warte zbadania, szczególnie, iż wydaje się ono bardziej zauważalne w kompozycji niż np. w instrumentalistyce, w wokalistyce niemal nie mając miejsca. Zdaje się potrzebne poznanie przyczyn tego stanu rzeczy oraz zweryfikowanie słuszności spostrzeżenia, iż twórczość kompozytorek jest podobnie, a często nawet bardziej wartościowa niż kompozytorów dających się z nimi porównać np. ze względu na tożsamy styl, epokę czy wybierane formy lub instrumentarium.

Priorytetowym zjawiskiem do zbadania okazała się nieobecność kompozytorek w historii muzyki. Pilniejsze od skoncentrowania się na samych nieodkrytych lub zapomnianych twórczyniach jawiło się określenie przyczyn ich nieobecności w historii muzyki oraz prześledzenie procesów ich zapomniania. Jedynie zrozumienie stopnia oraz rodzaju ich nieobecności – sprawdzenie, czy nie

istniały, czy też istniały, lecz nie tworzyły wartościowej sztuki, lub może pozo-
stały po sobie znaczący dorobek, lecz zostały zapomniane – zdawało się
umożliwiać odpowiednie ustosunkowanie się do samej twórczości kompozyto-
rek, którą można byłoby rozpatrywać albo jako żywą, pełnowartościową mu-
zykę, wymagającą badań czynionych z taką samą pieczołowitością, jak w przy-
padku utworów kompozytorów, albo wyłącznie jako pewien twór muzealny, zja-
wisko historyczne.

Zakres badawczy niniejszej rozprawy obejmuje kompozytorki europejskie ży-
jące od XVI do XIX wieku. Tak szeroko zakrojony zakres czasowy umożliwił
dokonanie generalizacji mogących posłużyć do zdiagnozowania nieobecności
kompozytorek we współczesnej narracji historyczno-muzycznej. Wybór tego
okresu historycznego wynika z faktu, iż właśnie wtedy ukształtowała się muzyka
nowożytna, przez co twórczość kompozytorów z tego czasu stała się kanonem
muzyki klasycznej i uobecnia się ona najczęściej we współczesnym repertuarze
koncertowym. Cała muzyka starożytna i średniowieczna została wykluczona z
tego zestawienia ze względu na składające się na nią wiele utworów anonimo-
wych, czy też źle zachowanych. Można odszukać pewne dokumenty dotyczące
na przykład truwerk lub średniowiecznych kompozytorek zakonnych, jednak
to za mało, żeby dokonywać generalizacji, zatem w niniejszej pracy zostaną one
jedynie pobieżnie wzmiankowane. Z kolei wiek XX został już w wystarczają-
cym stopniu zbadany. W ostatnim czasie powstały liczne publikacje na temat
całości tego wieku oraz poszczególnych kompozytorek. Ponadto, same kompo-
zytorki, które tworzyły w XX wieku, zabierają głos w sprawie ograniczeń pro-
wadzących do ich częściowej nieobecności w kulturze.

Nie oznacza to, że nie został w dysertacji poruszony temat wcześniejszych i
późniejszych kompozytorek i jej utworów. Przeciwnie, kompozytorki średnio-
wieczne, koncepcje starożytne, wypowiedzi współczesnych i XX-wiecznych
kompozytorek czy też dotyczące ich prace badawcze zostały wzmiankowane, i
to niejednokrotnie. Te krótkie nawiązania do „szerszych, dalszych” pól histo-
rycznych służą podkreśleniu zagadnień z głównego obszaru czasowego pracy.

W istocie jednak w centrum badań nie stoją same kompozytorki, lecz ich nie-
obecność. Właściwym zakresem czasowym byłaby zatem współczesność i funk-
cjonujące w niej narracje dotyczące kompozytorek, zaś zakresem geograficznym
– ich obszary oddziaływania na całym świecie. Rozważenie sytuacji kompozy-
torek w przeszłości okazało się konieczne do zbadania owego zakresu badań,

gdyż określenie stopnia nieobecności twórczości kompozytorek we współczesnym krajobrazie kulturowym powinno poprzedzać dowiedzenie ich istnienia. Toteż akcent został położony na odnajdowanie i teoretyczno-muzyczny opis dzieł kompozytorek przeszłości, zamiast na współczesny kontekst socjologiczno-kulturowy.

Badania nad nieobecnością kompozytorek w historii muzyki poprzedziły badania nad innymi zapomnianymi kobietami w historii: literatkami, malarkami. Uwaga środowisk muzycznych została skierowana na problem twórczyń dopiero w ostatniej kolejności. Naukowa debata wokół zapomnianych twórczyń rozpoczęła się w Stanach Zjednoczonych i do dzisiaj właśnie tam pozostała najbardziej żywa. W Europie dopiero od niedawna temat ten ulega popularyzacji. W Polsce wciąż brakuje prac badawczych zawierających uogólnienia związane z nowożytnymi kompozytorkami. Opracowania amerykańskie ujmują kompozytorki z Europy, a nierzadko są wokół nich skoncentrowane. Mimo to wydaje się istotne uzupełnienie tego obrazu o europejskie ujęcie tego tematu: zwłaszcza polskie, z powodu skąpej liczby prób całościowego ujęcia problemu istnienia w minionych wiekach kompozytorek z perspektywy naszego kraju.

Toteż celem niniejszych badań stało się zbadanie białych plam w muzyce w odniesieniu do kompozytorek. Istotna wydaje się w tym kontekście próba uzyskania odpowiedzi na pytania, w jakim stopniu kompozytorki są nieobecne w muzyce europejskiej od XVI do XIX wieku i z czego wynika brak ich obecności. W tym celu została wypracowana autorska metoda badawcza, która może znaleźć zastosowanie w studiach nad innymi niepoznanymi obszarami kultury czy historii. Wykorzystuję w niej podejście semantyczno-ontologiczne i teoretyczno-muzyczne do zagadnienia nieobecności, ze wskazaniem kategorii nieobecności, ich steoretyzowaniem i przeniesieniem ich na grunt twórczości muzycznej w kontekście historycznym, biograficznym i analityczno-interpretacyjnym. Możliwa wartość tej metody zdaje się przejawiać w autorskim zinterpretowaniu pojęcia nieobecności i przypisaniu mu znaczeń pomocnych w badaniach historycznych. Z powodu specyfiki zarysowanych problemów badawczych oraz skonstruowanego aparatu metodologicznego, konieczne okazało się podjęcie badań hermeneutycznych; zarówno w zakresie przeniesienia metod i technik, jak i odkryć oraz hipotez z zakresu innych obszarów badawczych. Wykorzystane tu podejście hermeneutyczne koresponduje z próbami czytania historii muzyki z perspektywy różnych nauk, wykształconymi na ich gruncie metodami;

podejście, z którym niniejsza dysertacja zdaje się mieć najwięcej wspólnego, to integralna interpretacja dzieła muzycznego Mieczysława Tomaszewskiego¹.

Tematyka dysertacji wymagała licznych podróży po Europie w celu przeprowadzenia kwerend w zbiorach archiwalnych i bibliotecznych. Mimo że to nieobecność twórczyń, a nie one same, stanowiła przedmiot badań, egzemplifikacja wydała się nieodzowna do pełniejszego zrozumienia opisywanych zjawisk. To też główny przedmiot zainteresowania w eksplorowanych księgozbiorach stanowiły partytury i zapiski kompozytorek oraz dotyczące je korespondencja, dokumenty czy też teksty prasowe. Wybór twórczyń objętych badaniami obejmował zarówno te współcześnie uobecnianie, jak i zupełnie nieznane; nawet takie, których istnienie budzi wątpliwość. Ów sposób selekcji został podyktowany dążeniem do odnalezienia i opisanie jak największej liczby zróżnicowanych odcieni nieobecności kompozytorek. Przywołanie przypadków uwidocznionych już przez innych teoretyków muzyki lub kompozytorek, po których ślad zachował się w innej formie, pozwoliło prześledzić proces uobecnienia. Natomiast wysuwanie hipotez na temat niedowiedzionej, potencjalnej działalności nieodkrytych jeszcze twórczyń pozwoliło ukazać odcień skrytości i zwrócić uwagę na skalę zjawiska zapominania. Problematyka polska została uwzględniona w analizowanych przypadkach, jednak w odpowiedniej proporcji wobec przykładów z reszty krajów europejskich, w których rozwijała się kultura muzyczna wpływająca również na inne ośrodki.

Szukałam przede wszystkim wielkich form symfonicznych i operowych napisanych przez kompozytorki. Motywację do takiego kierunku kwerendy stanowiło dążenie do ukazania twórczyń XVI-XIX z mniej znanej strony. W wyniku takiego działania, możliwe mogłoby stać się osłabienie stereotypu, że kompozytorki tworzyły jedynie drobne utwory salonowe, fortepianowe lub wokalne. Z podobnych pobudek poszukiwałam dzieł, które mogłyby ukazać kunszt polifoniczny kompozytorek: wbrew wątpliwościom dotyczącym logiki w myśleniu kobiet, którą wysuwało wielu uczestników *querelle des femmes*. Nie unikałam również niewielkich form na małe składy, jeśli to miało uzasadnienie: np. służyło ukazaniu utworów, które inspirowały powszechnie dziś znanych kompozytorów. Zwróciłam też uwagę na niewielkie, słabsze kompozycje kobiet, które

¹ Por. Mieczysław Tomaszewski, *Interpretacja integralna dzieła muzycznego*. Rekonesans, Kraków 2000.

mimo to zyskały rozgłos i przyczyniły się do negatywnego stosunku różnych środowisk do twórczości kobiet.

Poddałam analizie kompozycje, które są już w jakimś stopniu dostępne: w formie publikacji, nagrań lub przynajmniej kopii rękopisów. Wyselekcjonowałam około trzydziestu kompozycji, z których część opisałam bardziej szczegółowo, a inne przedstawiłam w zarysie. Dodatkowo, uzyskałam szeroki kontekst dzięki przyjrzeniu się około pięćdziesięciu innym kompozycjom, nieanalizowanym w dysertacji. Odnalazłam je podczas wyjazdów badawczych, które obejmowały m. in. Wiedeń, Barcelonę, Brukselę, Kolonię, Stuttgart, Paryż i Londyn.

Tłumaczenia przytoczone w dysertacji są własne, jeżeli nie wskazano inaczej. W przypadku ponownego wspominania kompozytorek, stosuję same ich nazwiska, w kontraście do wielu tekstów, w których używa się wtedy imion twórczyń. Moja próba zmiany tego zwyczaju podyktowana jest dążeniem do zniwelowania różnic w narracji w zależności od płci kompozytora, ponieważ często zdarza się, iż w tej samej publikacji mężczyzna oznaczany jest nazwiskiem, a kobieta imieniem.

Niniejsza dysertacja składa się z pięciu rozdziałów: *Wypracowana metoda badań*, *Nieobecność*, *Skrytość*, *Uobecnienie* i *Perspektywy uobecniania*. Tak skonstruowana struktura pracy pozwala uchwycić najistotniejsze wyszczególnione w toku badań odcienie nieobecności kompozytorek, a zarazem zwrócić uwagę na zachodzące między nimi proporcje oraz procesy przemieniania odcieni nieobecności poszczególnych kompozytorek.

W rozdziale pierwszym została zaprezentowana autorska metoda badań nad nieobecnością, wykorzystująca podejście semantyczno-ontologiczne. Zostanie wyjaśnione, w jaki sposób można tę metodę stosować białych plam w historii muzyki, ze szczególnym uwzględnieniem kompozytorek. Ujawnią się odcienie nieobecności wyszczególnione w toku badań. Ten rozdział najsilniej ze wszystkich skoncentrowany jest wokół filozofii muzyki, prezentując takie pojęcia, jak obecność potencjalna, nicość czy teoria śladowości. Jednocześnie, w te rozważania filozoficzne wplatają się wątki hermeneutyczne, związane z naukami muzycznymi i społecznymi, takie jak kanon muzyczny, pamięć zbiorowa czy *gender studies*, a nawet z naukami ścisłymi, jak na przykład *terra incognita*.

Rozdział drugi obejmuje zagadnienia związane z nieobecnością, takie jak jej teoretyczno-muzyczne podstawy oraz najistotniejsze odmiany: nieobecność umotywowaną immanentnie i transcendentnie. Oprócz samej ontologii

nieobecności, zostaną przedstawione starożytne teorie dotyczące dualizmu płciowego w muzyce oraz ich ekspansja w późniejszych czasach, wraz z wiekami XVI-XIX, stanowiącymi zakres badawczy niniejszej dysertacji, przede wszystkim w postaci oddziaływań społecznych i kulturowych, uobecnionych w filozofii, ideologii czy historii edukacji. Zostaną omówione różne sposoby manifestowania się dualistycznego myślenia w nowożytności, między innymi przez konstrukty płciowe w języku, np. stosowanie pewnych powtarzalnych słów-kłuczy w pisaniu o kompozytorkach, czy też przekonanie o neurobiologicznych podstawach różnic percepcyjnych lub choćby intuicyjne dopasowywanie męskich cech do wyobrażenia geniuszu. Zasadność takiego podejścia zostanie podważona na skutek krytycznego omówienia najnowszych badań związanych ze zróżnicowaniem u kobiet i mężczyzn typów temperamentu, predyspozycji muzycznych, percepcji i dośrodkowości procesów psychicznych, neurobiologicznych aspektów słuchu, jak również antropologicznego ujęcia ról płciowych w społeczeństwach pierwotnych. Zostanie zbadane istnienie *écriture feminine* oraz znaczenia cech androgynicznych w komponowaniu, m. in. na przykładzie twórczości Lluisy Casagemas i Fryderyka Chopina.

Rozdział trzeci dotyczy skrytości pierwotnej i wtórnej, jak również jej aktualnych przejawów. Zostaną w nim podjęte wątki takie jak wpływ Rousseau na marginalizację kobiet, elementy skrytości, brak przekazu jako nośnik skrytości, rozpoznanie skrytości pierwotnej czy też rola czasu w powstawaniu skrytości wtórnej. Zamanifestuje się stworzone w toku badań pojęcie przerwanych biografii. Zostaną przeanalizowane pewne środowiska związane z twórczością kompozytorek, takie jak klasycystyczny Wiedeń, akademie weneckie, konserwatoria i salony muzyczne przełomu XVIII i XIX wieku oraz łoża masońskie. Przytoczone przykłady muzyczne obejmą m. in. *Fausta i Helenę* Lili Boulanger, *Sonatę fis-moll* Helene de Montgeroult, *Sekstet c-moll* Louise Farrenc, *Ulisse in Campania* Marii Teresy Agnesi Pinotti i *Talestri, Regina delle Amazzoni* Marii Antoniny Walpurgis. Istotny okaże się również kontekst biograficzny kompozytorek m. in. przez analizę porównawczą biografii siostr czy umiejscowienie twórczyń na tle rozpoznawalnych do dzisiaj współczesnych im kompozytorów. Takimi badaniami zostały objęte działalności takich postaci, jak m. in. Fanny Arthur Robinson, księżna Anna Amalia, Jane Mary Guest i Marianne Martinez.

Następnie została przedstawiona teoria dotycząca immanentnych i transcendentnych źródeł uobecniania, jak również szczególny rodzaj tego odcienia

nieobecności w postaci uobecniania wtórnego. W kontekście historycznym zaprezentowano momenty uobecniania transcendentnego i płaszczyzny uobecniania, m. in. w postaci transgresji kolektywnej oraz indywidualnej. Został wyjaśniony mój autorski termin *negatywne uobecnienie*. Egzemplifikacją tych zagadnień staną się kompozytorki działające w klasztorach, kompozycje o niepewnym autorstwie, fraucymery władczyń oraz przywileje kobiet w renesansowej Europie. Przykłady muzyczne obejmą *III Symfonię g-moll* Louise Farrenc, *Morte-Che Voi* Maddaleny Casualany, madrygały i motety Aleotti oraz twórczość Elisabeth Jacquet de la Guerre i Marii Theresii von Paradis.

W końcu nakreślone zostaną teoretyczno-muzyczne oraz hermeneutyczne perspektywy uobecniania kompozytorek, jak również przewidywane efekty takiego działania. Rozdział piąty obejmie zagadnienia takie jak zmiana paradygmatu, przekaz ponadmuzyczny, możliwe następstwa tendencji postfeministycznych, zagrożenie związane z kulturą popularną czy też z tworzeniem oddzielnej kategorii dla komponujących kobiet, niepełna perspektywa herstoryczna, zmiana punktu ciężkości w narracji, uwidacznianie wzorców osobowych, popularność w środowiskach literackich, potencjalna twórczość, narracja w tekstach naukowych i popularnonaukowych, utwory kompozytorów dedykowane kobietom oraz spodziewane korzyści z odwrócenia porządku, w którym nieobecność zajmuje większą przestrzeń niż uobecnienie. Za przykłady posłużą działania popularyzujące odkryte w ostatnich latach, a nawet miesiącach kompozycje w postaci *Sonaty wielkanocnej* Fanny Mendelssohn, manuskryptu Sybilli von Wurttemberg, pieśni przypisywanych Annie Boleyn, twórczości propagandowej Hortensji de Beauharnais, klawesynowej Elżbiety I Tudor i fortepianowej Marii Szymanowskiej i Clary Schumann oraz niektórych kompozytorek XVIII-go wieku.

Wyniki niniejszych badań ujawniły, iż kompozytorki nie są nieobecne, lecz tylko niewystarczająco obecne. Twórczynie istniały, publikowały, koncertowały i miały wykonania, cieszyły się nierzadko uznaniem i sławą. Obecnie, niektóre z nich są przypominane i objęte zainteresowaniem badaczy. Jednakże wiele kompozytorek nie doznaje uobecnienia, te zaś, które się odnajdują, nie zyskują popularności takiej jak kompozytorzy utworów o podobnej zawartości aksjologicznej. Spośród powodów tego stanu rzeczy można wymienić fakt, że większe zespoły nie sięgają po ich twórczość i kompozytorki te nie są obecne w kanonie.

1. Wypracowana metoda badań

1.1. Semantyczno-ontologiczne podstawy odcieni nieobecności

1.1.1. Pojęcie obecności

Historia muzyki wciąż pełna jest niezbadanych przestrzeni. Jedną z nich stanowi twórczość kompozytorek sprzed XX wieku. Utwory napisane przez kobiety są tak mało zbadane, iż zdają się wręcz nieobecne. Realność oraz zasadność tej nieobecności staną się jednym z tematów niniejszych rozważań. Mimo plasowania się ich tematyki w zasięgu teorii muzyki, konieczne zdaje się wykorzystanie w służbie teorii muzyki narzędzi wykształconych na gruncie innych nauk. Jednym z istotniejszych okaże się filozofia, z uwagi na silnie ontologiczną konotację tytułowego terminu *nieobecności*.

Analiza semantyczna pojęcia *nieobecność* ujawnia zawarte w niej dwa stany ontologiczne: obecność i jej zaprzeczenie. Niezależnie od języka wypowiedzi, zawsze będzie zdradzała pokrewieństwo z obecnością. Rdzeń wyrazów obecność oraz nieobecność w różnych językach będzie tożsamy: zmieni się tylko prefiks. Powstaną bliźniacze pary wyrazów: *absence/presence*, *Abwesenheit/Anwesenheit*, *presencia/ausencia*. Analogia w budowaniu par wyrazów obecność/nieobecność w różnych językach zdaje się dowodzić esencjalności tych pojęć dla ludzkości.

Zaznaczona w ten sposób semantyczna paralela pozornie wyraża ontologiczny dualizm. Zdawać by się mogło, że istnieje jakaś niezbadana przestrzeń nieistnienia, ontologiczna próżnia, która zajmuje miejsca niewypełnione obecnością. Iż istnienie ma dwa bieguny: ujemny i dodatni. Taki rodzaj rozumowania wydaje się jednak bliski ekwiwokacji, gdyż stawiałby on nieobecność w relacji synonimicznej do nicości. To, co tutaj zostało zidentyfikowane jako błąd, niektórzy filozofowie przeciwnie – przyjmują za punkt wyjścia do swoich rozważań, jak na przykład Małgorzata Czapiga:

„Pustka” synonimicznie bywa zastępowana szeregiem takich określeń jak: nicość, próżnia, nieskończoność, pustkowie, nieobecność, niewidzialność, niewyraźność²...

Dowodzi to możliwości wielu sposobów rozumienia terminu *nieobecność*, tak bardzo zakorzenionego w różnych przejawach ludzkiego życia, iż dopuszczającego zarazem wielokontekstowość i różnorodność proponowanych interpretacji. Dlatego tak istotne zdaje się bliższe naświetlenie rozumienia nieobecności oraz towarzyszących jej zjawisk w pierwszej kolejności, przed rozpoczęciem rozważań dotyczących przedmiotu tej nieobecności, czyli w tym przypadku kompozytorów w historii muzyki.

Niektórzy myśliciele zwracają uwagę na pewne specyficzne subtelności semantyczne zawarte w wyrazach obecność i nieobecność w różnych językach. Barbara Skarga uprzywilejowuje tu język francuski: pisze, że francuskie *present*

to także coś, co się prezentuje, jest przede mną, czyli jest przedmiotem. *Présentation* tłumaczymy także jako przedstawienie w jego sensie teoriopoznawczym. W ten właśnie odcień znaczeniowy „obecności” uderza współczesna krytyka i nie jest przypadkiem, że zrodziła się ona we Francji. W języku niemieckim lub polskim owa przedstawieniowość obecności jest o wiele mniej wyraźna. *Anwesen* i *Vorstellung* są od siebie odległe³.

Uwidocznienie niuansów różniących pojęcie nieobecności w poszczególnych językach zdaje się niezwykle istotne również w kontekście niniejszej rozprawy. Autorski system metodologiczny, który zostanie tu zaprezentowany, wyrósł na podłożu filozofii Martina Heideggera, Jacquesa Derridy i Barbary Skargi. Zasadne byłoby zatem dokonanie syntezy wszystkich omawianych przez Czapigę języków: francuskiego, niemieckiego i polskiego. *Obecność* oraz pochodne mu wyrazy pozostają unikatowe dla języka polskiego, niemające swoich odpowiedników w innych językach słowiańskich.

Etymologia polskiego wyrazu *obecność* prowadzi do wyrazu *ogólny*, a więc powszechny. W XVII-tym wieku dokonało się przesunięcie jego znaczenia; od-tąd stał się on bliskoznaczny z wyrazem *powierzchny*, co można byłoby wyjaśnić jako *widoczny na zewnątrz*. Równolegle pod koniec wieku XVI-ego wykształca się inne znaczenie tego wyrazu, który semantycznie zbliża się do określenia *przytomny*, synonimicznego z *teraźniejszy*. Przyimek odrzeczownikowy *wobec* oznaczał pozostawanie w obecności kogoś bądź czegoś (np. sądu) w

² Małgorzata Czapiga-Klag, *Po-widoki pustki: o sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017, s. 7.

³ Barbara Skarga, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004, s. 33.

dzisiejszym rozumieniu słowa *obecność*, zaś czasownik odrzeczownikowy *obcować* zaczął wyrażać *przestawianie* z kimś, a więc przebywanie w czyjejs – w obecnym znaczeniu – obecności. Interesujące zdaje się pokrewieństwo znanego już w wieku XV wyrazu *obcy*, który wyrasta z tego samego rdzenia⁴.

Tym samym, polski wyraz *obecność* bardziej niż z czynnością przedstawiania, jawienia się, związany jest z apriorycznymi formami naoczności. Jej trwanie w teraźniejszości zaznacza formę czasu, zaś znajdowanie się w pobliżu innej osoby, rzeczy bądź instytucji wiąże się ściśle z formą miejsca. Podobnie bliski jej etymologicznie wyraz *obcy* ewokuje zagadnienie przestrzeni: obcy to ktoś *nie stąd*, przybysz z innego miejsca.

W proponowanym aparacie metodologicznym służącym badaniu odcieni nieobecności zawierać się będzie próba dokonania syntezy myśli Heideggera, Derridy i Skargi. Synteza ta wyniknie m. in. z połączenia odcieni semantycznych wyrazów *obecność*, *présence* i jego niemieckiego odpowiednika. Wyraźnie zaznaczone wymiary przestrzenny i czasowy wyrazu *obecność* zespolone zostaną z silnie zaznaczonym pierwiastkiem przedstawieniowym zawartym w *présence*, który stanowi zresztą element jego polskiego odpowiednika, jako coś *widocznego na zewnątrz*.

W języku niemieckim kwestia ta ulega komplikacji, istnieje bowiem więcej określeń mogących stanowić odpowiednik polskiej obecności czy francuskiego *présence*. Zestawiony z nimi przez Skargę wyraz *Anwesen* – początkowo określający bycie w określonym miejscu i czasie, od końca XV wieku oznaczał posiadłość (np. dworek z parkiem czy też dom z ogrodem); obecnie funkcjonuje w dwóch znaczeniach, obecności i nieruchomości. Tym samym akcent zostaje tu przesunięty z bycia na posiadanie. Pytanie *mieć czy być* zdaje się zbędne, gdyż w tym ujęciu są to pojęcia synonimiczne: mieć znaczy być. Wyraz o takim znaczeniu nie pasuje do wypracowanego tutaj sposobu rozumienia obecności. Sam Heidegger rozumiał zresztą *Anwesenheit* jako *uobecnianie*, a nie samą *obecność*. Tę drugą określał przede wszystkim pojęciem *Vorhandenheit*. Bogdan Baran we wstępie do polskiego tłumaczenia *Sein und Zeit* pobieżnie zarysowuje charakterystykę tych pojęć:

⁴ Por. Witold Mańczak, *Obcy*, w: *Polski słownik etymologiczny*, Kraków 2017, s. 141.

Samo λέγειν bądź νοεῖν — proste postrzeżenie czegoś obecnego w jego czystej obecności (*Vorhandenheit*), co już Parmenides przyjął za przewodni motyw wykładni bycia — ma temporalną strukturę czystej „teraźniejszości” (*Gegenwartiger*) czegoś. Byt, który się w niej sobie ukazuje i jest rozumiany jako właściwy byt, uzyskuje zatem swą wykładnię poprzez odwołanie się do współczesności (*Gegen-wart*), tzn. pojmuje się go jako uobecnienie (*Anwesenheit*)⁵.

Sam Heidegger zdawał się postrzegać *Vorhandenheit* jako manifestację innych zjawisk, takich jak bycie (*existentia*) bytu (*essentia*), w odróżnieniu od czystego bycia, przyporządkowanemu jestestwu:

„Istota” tego bytu tkwi w jego „byciu-ku” (*Zu-sein*). To, czym jest (*Was-sein*) (*essentia*), jeśli w ogóle można o tym mówić, musi zostać pojęte na podstawie jego bycia (*existentia*). Przy tym właśnie ontologicznym zadaniem jest pokazanie, że wybrany na oznaczenie bycia tego bytu termin „egzystencja” nie ma i nie może mieć ontologicznego znaczenia tradycyjnego terminu *existentia*; ten ostatni bowiem znaczy wedle tradycji ontologicznej tyle, co bycie obecnym (*Vorhandensein*), sposób bycia, który bytowi o charakterze jestestwa z istoty nie przypada w udziale. Zamętu unikniemy w ten sposób, że termin *existentia* będziemy zawsze oddawać interpretującym wyrażeniem „obecność” („*Vorhandenheit*”), a „egzystencję” jako określenie dotyczące bycia przypiszemy wyłącznie jestestwu⁶.

Warto rozważyć również zastosowanie w odniesieniu do obecności określeń takich jak *Präsens* i *Vorstellung*, które wykazują silną konotację z francuskim *présence*; jedno z nich będąc dosłownym zapożyczeniem, przeniesieniem tego wyrazu z francuskiego na niemiecki, a drugie, wyrażając istotny w *présence* aspekt przedstawieniowości. Jednak ze względu na odwoływanie się w niniejszej rozprawie przede wszystkim do Heideggera i jego kontynuatorów, najbardziej zasadnym wydaje się pozostanie przy *Vorhandenheit* i dodatkowo przywrócenie się *Anwesen* jako uobecnieniu.

Vorhanden uzupełnia uzyskaną syntezę zawartości semantycznej wyrazów *obecność* i *présence* o dodatkowy aspekt. Struktura tego wyrazu przesuwając jego znaczenie w stronę dostępności, pozostawiania do dyspozycji. Piotr Janik zwracał uwagę na różnicę między „przedstawieniem” (*Vorstellung*) i „byciem do dyspozycji” (*Vorhandenheit*)⁷. Można zauważyć, że mimo rozbieżności w znaczeniu obu tych wyrazów, rozpoczynają się one jednakim prefiksem *vor*. Może on oznaczać *przed* lub *zanim*, w zależności od tego, czy odwołuje się do czasu, czy do przestrzeni. Obecność wiązałaby się w takim ujęciu z jakimś rodzajem antycypacji, stanowiłaby stan do pewnego stopnia statyczny, który trwa jeszcze

⁵ Martin Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 36 (Bogdan Baran, *Wprowadzenie*).

⁶ Ibid., s. 58.

⁷ Piotr Janik, *Hermeneutyka wypowiedzi*, Kraków 2021, s. 16.

zanim zostanie dostrzeżony przez odbiorcę. Nie przejawia zatem zależności z byciem postrzeganym, nie istnieje wyłącznie w kategoriach intersubiektywnych ani w umyśle percypującego, lecz stanowi byt sam w sobie: wszakże nie byt absolutny, przynależny do jestestwa, lecz przyporządkowany pewnemu określönemu miejscu w czasoprzestrzeni.

W finalnym ujęciu, obecność utkana z zawartości semantycznej wyrazów *obecność*, *présence* i *Vorhandenheit* stanowiłaby stan bytu, który manifestuje swoją egzystencję w konkretnym miejscu i czasie, niekoniecznie jednak względem jakiegokolwiek odbiorcy. W przypadku spotkania z odbiorcą – czy też medium – byłby on dla niego dostępny, widoczny na zewnątrz siebie, w czasie terazniejszym i w miejscu spotkania, zarazem jednak jego egzystencja stanowiłaby zjawisko wobec tego zdarzenia aprioryczne. Na przykład *Koncert fortepianowy* Clary Wieck Schumann był obecny pod postacią autografu 22 listopada 1989 roku na aukcji w Sotheby⁸, zaś jego zamanifestowanie się w tej czasoprzestrzeni poprzedzała jego wcześniejsza egzystencja⁹.

1.1.2. Nieobecność a nicość

Obecność ewokuje istnienie swojego antagonizmu w postaci nieobecności, omówionej już pobieżnie powyżej. Nieobecność, analogicznie do obecności, stanowiłaby negację jawienia się w danej czasoprzestrzeni. Należałoby jednak rozpatrzyć możliwość istnienia innych wyrazów antonimicznych wobec obecności. Najsilniejszym konkurentem nieobecności zdawać by się mogła nicość. Jednak mimo pozornego podobieństwa w ich budowie, wyrazy nieobecność i nicość nie posiadają wspólnej etymologii. Tym samym te wyrazy wpisują się w całkiem inne kategorie ontologiczne, tak samo jak nieistnienie i nicość. Co więcej: nie powinny podlegać jednakim metodom badań. Podczas gdy nieistnieniem – jako inną formą istnienia – może zajmować się ontologia, dla nicości, jako zaprzeczenia wszystkiego, co wiąże się z bytem, powinno się powołać zupełnie inny dział filozofii. Można byłoby nazwać go neomeontologią, w nawiązaniu do platońskiej ontologii, ale ze wskazaniem, iż jej rozumienie powinno ulec uściśleniu i rozwinięciu. W dziele *Parmenides* Platon dowodzi:

⁸ Stephen Roe, *The Autograph Manuscript of Schumann's Piano Concerto*, „The Musical Times” t. 131 nr 1764 (1990), s. 77.

⁹ Między jego wykonaniami za życia kompozytorki a jego pojawieniem się w Sotheby nie był znany.

Zatem wypada, żeby u niego istnienie było związane z nieistnieniem, jeżeli ono ma nie istnieć tak samo, jak coś będącego czymś nie będącym musi mieć nieistnienie, aby mogło doskonale istnieć. W ten sposób i to, co istnieje, istniałoby najbardziej, a nie istniałoby to, co nie istnieje, gdyby to, co istnieje uczestniczyło w istnieniu jako coś istniejącego, a to, co nie istnieje, w istnieniu jako coś nie istniejącego, jeżeli ma istnieć doskonale. A to, co nie istnieje, żeby nie uczestniczyło w nieistnieniu jako coś nie istniejącego, a za to w istnieniu jako coś nie istniejącego, jeżeli i to, co nie istnieje, ma doskonale nie istnieć¹⁰.

W świetle neontologii nieistnienie uczestniczyłoby, podobnie jak u Platona, w istnieniu, nicość byłaby zaś czymś od niego odrębnym, nie stojącym w opozycji, lecz w dystansie i nieprzystawalności do istnienia, bytu i związanej z nimi obecności. Neomeontologiczna nicość wymykałaby się percepcji, nie dawałaby się również opisać w żadnym z możliwych języków. Nie miałaby do niej dostępu żadna z istot, a tym bardziej żaden z artefaktów czy ekofaktów.

Nicość nie ma koloru. Nie znajdziemy w niej śladu. Jest niema. Nie może być bolesna, subtelna czy przejmująca. Nie przywołuje wyobrażeń ani wspomnień. Istnieje w zawieszeniu między życiem a śmiercią, rzeczywistością a fikcją, światem ponadzmysłowym i fizykalnym. Nie znaczy to, że bezbarwna nicość nie ewokuje emocji. Jej dalekość od wszelkich ludzkich doświadczeń, przynależność do strefy ciemnej i niepoznanej, może powodować na przykład ciekawość, tęsknotę, ale też przestrasz czy nieufność. W końcu nieprzypadkowo wyraz ten przekształcił się z biegiem lat w rzeczownik *nikczemność*¹¹. O lęku przed nicością pisała Barbara Skarga:

Istnieje jeszcze jedno doświadczenie, być może zupełnie irracjonalne, być może źródłem jego jest nasz lęk przed nicością, świadomość naszej skończoności, świadomość ulotności bycia i wszelkich otaczających nas rzeczy¹².

Nieobecność, w przeciwieństwie do nicości, wypełniają różnorakie barwy, w pełnej paletce ich odcieni. Nieobecność krzyczy, szepcze, nawołuje, przywołuje. Bywa bolesna, rozdzierająca, nawet wtedy, gdy jest znamieniem braku. Zawiera w sobie ślad, który intryguje. Skłania do poszukiwań, szkicowania na nowo wyblakłych kształtów. Potrafi zmienić się w wir, który wciąga w siebie jej odbiorców, pragnących połączyć się z zapomnianym, lub przeciwnie – staczających się w przestrzeń zapomnienia z powodu niewidoczności wzorców pogrzebanych

¹⁰ Platon, *Parmenides*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002, s. 76.

¹¹ Zob. hasło „nikczemność” w: W. Mańczak, *Obcy...*, op. cit., s. 126.

¹² B. Skarga, *Ślad i obecność...*, op. cit., s. 54.

w nieobecności, ewokującej brak we własne siły. W innych przypadkach może wiązać się z ulgą, uwolnieniem się od niechcianych elementów rzeczywistości.

Toteż nieobecność ma niewiele punktów stycznych z nicością: bardziej pokrewna jest nieistnieniu, które stanowi pojęcie szersze od niej semantycznie. Nieistnienie odnosi się do istoty istnienia w sensie abstrakcyjnym, natomiast nieobecność sytuuje je w kantowskich apriorycznych formach naoczności czasu i przestrzeni. Można czas i przestrzeń rozumieć tu w znaczeniu metafizycznym: na przykład, kiedy poddaje się refleksji nieobecność średniowiecznych truwerek w pamięci zbiorowej społeczeństwa żyjącego w XVII-tym wieku. Można też operować czasem i przestrzenią wymykającym się percepcji: chociażby w przypadku wyobrażania sobie nieobecności muzyki w dziejach Wszechświata.

Możliwe są różne konfiguracje zestawiania ze sobą nieistnienia i nieobecności. Na przykład nieistnienie XVI-wiecznej zakonnicy komponującej motety oznaczałoby, że jest to postać wyimaginowana, wyłaniający się z nicości Levinasowski *inny*, i nie może posiadać żadnych reprezentacji w świecie materii. Zakonnica kompozytorka stanowiłaby wtedy niebyt poddany temu nieistnieniu. Odniesienie do owej postaci kategorii nieobecności przeciwnie: ewokowałoby jej istnienie, z zastrzeżeniem, iż określałoby materialną bądź niematerialną czasoprzestrzeń pozbawioną jej obecności. Jedynie w drugim przypadku byłoby możliwe odnalezienie po tej kompozytorce śladu¹³.

Nieobecność XVII-wiecznej królowej komponującej na klawicyterium świadczy o potencjalnej możliwości obecności tej kobiety. Może zawierać się ona w sferze wyobrażeń: na przykład, w momencie dostrzeżenia nieobecności twórczości tej królowej w repertuarze koncertu muzyki dawnej, do którego szczególnie by taka twórczość pasowała, lub zauważenia nieobecności jej kompozycji wśród muzykaliów wchodzących w skład archiwum pałacowego. Nieobecność dzieł takiej królowej może być jednak również następstwem ich wcześniejszej obecności. Ściana salonu może zacząć jawić się jako pusta, kiedy jej percypowanie poprzedza spostrzeżenie w tym miejscu klawicyterium na obrazach z epoki. Dobór repertuaru nieuwzględniający królowej może zaś pozostawiać poczucie nienasycenia, jeśli nastąpiło przed nim odnalezienie wzmianki o popularności twórczości tej kompozytorki wśród jej współczesnych.

¹³ W rzeczywistości istnienie XVI-wiecznych zakonnice kompozytorek jest udokumentowane: przykładem takiej kompozytorki jest choćby Vittoria Aleotti.

1.1.3. Teoria śladowości

Tytuł rozdziału wskazuje na moją próbę adaptacji koncepcji śladu pochodzącej m. in. od Jacquesa Derridy i Barbary Skargi. Do zaistnienia opisanej powyżej sytuacji: takiej, gdy nieobecność zajmuje miejsce uprzedniej obecności, konieczne jest utworzenie się śladu. Ślad łączy nieobecność z przeszłością. Dzieje się to jednak tylko w ściśle określonych okolicznościach: kiedy obecność wydarzyła się w świecie materii i kiedy w teraźniejszości uobecnia się fizycznie lub metafizycznie w artefakcie przechowującym pamięć o tym bycie, procesie lub zdarzeniu. Artefakt ten w dalszym toku rozważań będzie nazywany przekazem. Na przykład dawny fortepian Clary Schumann stanowi przekaz: przechowuje w sobie informacje o tym, jakim rodzajem *touchée* musiała dysponować Schumann, jakie nawyki wykonawcze wypracowała, jakie mogło być jej poczucie estetyki wykonawczej; podczas gdy ona sama jest już całkiem nieobecna mimo uprzedniej bytności w bezpośredniej bliskości swojego fortepianu. Ślad więc „jest tym, co nieobecne; świadectwem minionej, ale niemożliwej do przedstawienia, obecności, która warunkuje sygnifikację: jest dowodem na nieobecność pozostawiającą swoją własną obecność”¹⁴. W przypadku zaś, kiedy przekaz nie ma pokrycia w poprzedzającej go obecności i kieruje podmiot postrzegający ku czemuś nieistniejącemu, wszystko, co zdawałoby się śladem, stanowiłoby w istocie symulakrum, oddalające subiekt percepcji od prawdy.

Z możliwych konfiguracji zestawiania ze sobą śladu oraz istnienia bytu, uobecniających się w określonych punktach czasoprzestrzeni, ujawniają się różne kolory nieobecności, w bogactwie wielości ich odcieni. Jednym z istotniejszych różnicujących je kryteriów zdaje się miejsce ich zawieszenia pomiędzy odkrytością, skrytością a przesłonięciem. Pojęcia te będą tu rozumiane w sposób Heideggerowski. Zakrycie wiąże się z absolutną nieobecnością: „fenomen może być zakryty w tym sensie, że w ogóle nie został on jeszcze odkryty. Nie mamy o nim ani wiedzy, ani niewiedzy”¹⁵. Odkrycie stanowi natomiast uświadomioną obecność, która w kategoriach epistemologicznych może nazywana być prawdą.

To, że wypowiedź jest *prawdziwa*, znaczy: odkrywa ona byt sam w sobie. Wypowiada ona, wskazuje, „pozwala widzieć” (ἀποφάνσις) byt w jego odkrytości. *Bycie prawdziwą (prawdę)* wypowiedzi trzeba rozumieć jako *bycie-odkrywcą*. Prawda nie ma więc wcale struktury zgodności między poznawaniem

¹⁴ B. Skarga, *Ślad i obecność...*, op. cit., s. 54.

¹⁵ M. Heidegger, *Bycie i czas...*, op. cit., s. 51–52.

a / przedmiotem w sensie jakiegoś dopasowania się jednego bytu (podmiotu) do innego (obiektu)¹⁶.

Mniej jednoznaczna wydaje się sytuacja skrytości, przesłonięcia, niejawności:

Fenomen może być, po drugie, *przesłonięty*. Polega to na tym, że kiedyś został odkryty, znów jednak popadł w zakrycie. Ono zaś może stać się totalne lub też, jak to się z reguły dzieje, coś wcześniej odkrytego będzie jeszcze widoczne, choć tylko jako pozór. Ile jednak pozoru, tyle i „bycia”. To zakrycie jako „zamaskowanie” jest najczęstsze i najbardziej niebezpieczne, jako że tu możliwości złudzeń i błędów są szczególnie uporczywe. Dostępne, ale o zasłoniętej podstawie, struktury bycia i ich pojęcia mogą zapewne rościć sobie w obrębie „systemu” pretensje do prawomocności. Na podstawie konstrukcyjnego zamknięcia w systemie prezentują się one jako coś, co nie wymaga dalszego uprawomocnienia, jest „jasne” i może przeto służyć za punkt wyjścia postępującej naprzód dedukcji¹⁷.

Skrycie nie jest jednorodne. Manifestuje się ono w wielości rodzajów oraz stopni intensywności. Najważniejsza różnica wynika z samego istnienia tego, co było odkryte i zostało przysłonięte.

Samo zakrycie, czy to w sensie skrytości, przesłonięcia, czy zamaskowania, ma znów dwójaką możliwość. Istnieją zakrycia przypadkowe i konieczne, tzn. takie, które mają podstawę w sposobie istnienia tego, co odkryte. Każde źródłowo utworzone fenomenologiczne pojęcie i twierdzenie może jako zakomunikowana wypowiedź ulec wykorzenieniu. Jest ono wówczas przekazywane dalej z pozornym zrozumieniem, traci swe oparcie i przybiera postać oderwanej tezy. Możliwość skostnienia i nieuchwytywalności czegoś pierwotnie „uchwytnego” tkwi w konkretnej pracy samej fenomenologii. Trudność tego badania polega właśnie na tym, by w pozytywnym sensie uczynić je krytycznym wobec siebie samego¹⁸.

Skrycie jest pozorem, kłamstwem. Zakrywa prawdę, która ukazuje się niekiedy w Heideggerowskich prześwitach bytu. Antagonizm światła i ciemności, skrytego i znanego, stanowi również podstawę myśli polskiej filozofki Jolanty Brach-Czajny wyrażoną w jej *Szczelinach istnienia*. Szczeliny, szpary, podobnie jak prześwity, to krótkie momenty poznania, które wyrywają subiekt percepcji z gry pozorów *Dasein* i pozwalają zbliżyć się do prawdy:

Szpary to są miejsca, które kryją coś niewidocznego. Oslaniają przed wglądem, a zarazem prowokują nas do zgłębiania ukrytego wnętrza rzeczywistości, choć wiemy, że nasze oko w ciemności niczego nie dojrzy, więc musimy chyba sądzić, że w jakiś inny sposób uda się nam rozwiązać pojawiające się przed nami zadanie. Być może samo wejście w szczelinę, samo zaistnienie w niej jest najwłaściwszą odpowiedzią na skierowanie ku nas wezwanie. Gdy wsuwamy się w ukrytą rzeczywistość, która przyjmuje nas, a zarazem osłania, być może nie musimy niczego poznawać, być może wystarczy istnieć w

¹⁶ Ibid., s. 308.

¹⁷ Ibid., s. 51.

¹⁸ Ibid., s. 52.

miejscu, do którego należymy, które jak gdyby zezwala na to, aby być naszym miejscem przez jakiś czas¹⁹.

Ukazując ten antagonizm, Brach-Czaina zarazem przesuwając akcent pomiędzy ciemnością a jasnością w stronę uprzywilejowania tej pierwszej. W celu dojścia do prawdy nie należy wypatrywać klarownych prześwitów, lecz zamiast tego zagłębić się w mroczne skrycie, które strzeże dostępu do istoty bytu. Właśnie to, co budzi lęk, co zdaje się całkiem nowe, podobnie jak Levinasowski ślad innego, umożliwia transcendowanie poza własne ograniczenia, poza światowe i kulturowe miejsce swojego bytowania:

Ukrywanie – ta właściwość szpary, która tak niepokoi i prowokuje, zanim zdecydujemy się wejść, teraz nam służy. Ta sama rzeczywistość, która nie dopuszczała naszego wścibskiego oka, gdy łączymy się z nią, chroni nas przed dociekliwością innych. Szpary intrygują nie tylko dlatego, że nie możemy zobaczyć, czy jest w nich coś, czy nie ma. Podejrzewamy, że z tych zagłębień rzeczywistości może wyłonić się coś nowego²⁰.

Podobnie jak w koncepcjach Heideggera i Brach-Czainy, tak i w przypadku prezentowanej tutaj koncepcji odcieni nieobecności kluczowa w strukturze *Da-sein* okaże się gradacja światła i ciemności, stopniowy pochód cieni pomiędzy najgłębszą czernią a olśniewającą bielą, poprzez wszystkie barwy pośrednie. Aby dojść do prawdy, w postaci nieprzesłoniętej obecności w pełnej wyrazistości swojego śladu, należy odważnie zanurzyć się w to, co cieniste, nieznane, nowe, i z powodu tych cech przejmujące niepokojem. Dopiero wtedy zaczną wynurzać się z pomroku refleksy światła niczym błądy odbłask Księżyca, przechodzące stopniowo w coraz bardziej skonkretyzowane prześwity, aż w końcu przynajmniej ta część światła, która nie zgasła jeszcze bezpowrotnie, ukaże się w swojej istocie, niczym Słońce, użyczające Księżycowi tylko niewielkiej części swojego blasku. Pomiedzy intensywnością światła tych dwóch ciał niebieskich sytuowałyby się wszystkie odcienie nieobecności kompozytorek.

¹⁹ Jolanta Brach-Czaina, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2022, s. 156.

²⁰ Ibid.

1.2. Zastosowanie odcieni do badania „białych plam”

1.2.1. *Terra incognita*

Wyróżnione w poprzednim rozdziale ontologiczno-semantyczne podstawy nieobecności, mimo że wyodrębnione w toku badań na gruncie filozoficznym, mogą stać się podstawą do zbadania białych plam w historii: takich jak na przykład istnienie kompozytorek w historii muzyki. Białe plamy to bowiem nic innego niż unaoczniona nieobecność. W sensie ściśle naocznym, kartograficznym, są to niewypełnione punkty na mapie, tzw. *terra incognita*. W efekcie wyodrębnienia ich można zidentyfikować, że w tych miejscach może znajdować się coś możliwego do odkrycia w przyszłości lub coś, co już wcześniej zostało odkryte i z jakiegoś powodu wymazane.

Zarysowane tu zagadnienie wpisuje się w stosunkowo nową dyscyplinę, jaką jest socjologia historii. Joanna Gubała nazywa to samo zjawisko *socjologią retrospekcji*. Dowodzi, że „przedmiotem badań socjologii retrospekcji jest pamięć zbiorowa”²¹. W niniejszej rozprawie wyniki badań nad pamięcią zbiorową, przeprowadzone moją autorską metodą indentyfikowania odcieni nieobecności, zostaną przetransponowane na grunt socjologii sztuki, nurt ukonstytuowany pod tą nazwą w latach 60. XX-ego wieku we Francji i w Stanach Zjednoczonych. W przedstawionym tu ujęciu zostaną zasymilowane obserwacje zawarte w publikacjach Natalie Heinich (*Socjologia sztuki*²²) oraz Mariana Golki (*Socjologiczny obraz sztuki*²³). Namysł nad wspomnianym zagadnieniem w kontekście socjologii sztuki wydaje się nad wyraz istotny, jeśliby przyjąć za Waldemarem Czachurem, że „pamięć zbiorowa (...) ma funkcję kulturotwórczą, nadaje ona naszemu istnieniu sens o tyle, o ile wprowadza nas do zbiorowości, jej bogactwa tradycji oraz społecznych i kulturowych systemów preferencji”²⁴.

Następnie problemy związane z istnieniem *białych plam* w pamięci zbiorowej i w historii zostaną tu zbadane aparatem metodologicznym utkanym z semantyczno-ontologicznych podstaw nieobecności, wyszczególnionych w

²¹ Joanna Gubała, *Socjologia i historia – korzyści z łączenia perspektyw w socjologii retrospekcji*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” nr 1 (2013), s. 69-85, s. 70.

²² Też: *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2010; *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julienem Ténédosem*, tłum. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2019.

²³ Tegoż: *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.

²⁴ Waldemar Czachur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym*, Warszawa 2018, s. 12.

poprzednim rozdziale. Z szerokiego wachlarza możliwych do wyobrażenia od-cieni nieobecności należałoby wybrać te, które w najodpowiedniejszy sposób doprowadzą do ukształtowania się aparatu metodologicznego, pozwalającego na badanie zjawisk historycznych. Kluczem Heideggerowskiej ontologii, można zdecydować się na uwzględnienie wśród nich nieobecności, obecności, skrytości i uobecnienia. Istotnym czynnikiem różnicującym wszystkie te zjawiska będzie ślad.

Zanim jednak dokona się przełożenia wypracowanych w poprzednim rozdziale pojęć filozoficznych na grunt socjologii historii, warto byłoby przyjrzeć się istocie białych plam, konsekwencjom ich występowania, jak również procesowi ich powstawania oraz możliwościom ich dostrzeżenia. Białe plamy mogą powstać na skutek zapominania, które stanowi zaś proces ściśle związany z pamięcią. W toku rozważań nad socjologią historii zostało już przywołane pojęcie *pamięci zbiorowej*. Istnieje tu jednak bardzo duże ryzyko błędu, jeśli to pojęcie nie zostanie wystarczająco szczegółowo doprecyzowane. Pamięć to bowiem zjawisko związane ściśle z przedmiotem badań psychologii oraz psychiatrii. Pamięć jednostkowa, psychofizycznie zrośnięta z jej podmiotem, stanowi jedyną formę pamięci w ustalonym rozumieniu tego słowa. Wszystkie inne próby nadania pewnym zjawiskom statusu pamięci wykraczają poza ściśle rozumienie tego terminu, stając się metaforą, bądź, w niewłaściwych kontekstach, nadinterpretacją. „Nie istnieje pamięć zbiorowa jako taka, ale jest ona artefaktem, produktem codziennego dyskursu, konstruowanym przezeń ciągle od nowa. To samo odnosi się do pojęcia tożsamości”²⁵.

Termin *pamięć zbiorowa* występuje w literaturze przedmiotu przemienne z pojęciami *pamięć społeczna*, *pamięć historyczna* czy też przywoływanym przez Mariana Golkę terminem *pamięć grupowa*²⁶. Golka podejmuje próbę stworzenia definicji tego zjawiska. Według niego:

pamięć społeczna jest to społecznie tworzona, przekształcana, względnie ujednolicona i przyjmowana wiedza, odnosząca się do przeszłości danej zbiorowości. Wiedza ta obejmuje różne treści, pełni różne funkcje, trwa dzięki różnym kulturowym nośnikom oraz trafia do świadomości jednostek z różnych źródeł. Jej względne ujednolicenie następuje właśnie dzięki

²⁵ Hans Henning Hahn, Robert Traba (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa 2015, s. 12.

²⁶ Marian Golka, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009, s. 14.

mechanizmom życia społecznego. Tym samym dochodzi do względnego ujednolichenia w danej grupie wyobrażeń odnoszących się do przeszłości²⁷.

Obok pamięci zbiorowej czy też społecznej we współczesnej humanistyce dostrzega się zjawiska, takie jak m. in. pamięć kulturowa czy też pamięć komunikatywna, które zostaną jednak pominięte w dalszym toku rozprawy ze względu na nieprzystawalność do badanych zjawisk.

Waldemar Czachur zauważa fundamentalne znaczenie tej metaforycznej formy pamięci (pamięci zbiorowej) w badaniach historycznych, dowodząc, że „jednoznaczne rozdzielenie historii i historiografii od pamięci nie jest możliwe”²⁸. Jednocześnie, mimo wykazania tak silnego związku między tymi zjawiskami, ten sam autor zwraca uwagę na brak tożsamości historii z pamięcią zbiorową. Tę istotną różnicę zauważa również Jacek Nowak:

o ile historia nastawiona jest na dostarczanie wiedzy w przeszłości zdobytej według kanonu naukowego warsztatu, o tyle pamięć o przeszłości jest polem wyrażania grupowej ekspresji naszych interesów. Interesujemy się pamięcią, by wykorzystać ją do legitymizacji istniejącego porządku, a poprzez to do konstruowania tożsamości zbiorowej, w przeciwieństwie do historii, którą interesujemy się dla niej samej. Historia umieszcza zdarzenia z przeszłości w sekwencji linearnej, podczas gdy pamięć zbiorowa operuje czasem mitycznym, czyniąc przeszłość wiecznie obecną w naszych doświadczeniach²⁹.

Fundamentalny dla ewolucji pamięci zbiorowej zdaje się wynalazek pisma. Jego wykształcenie się zdaje się stanowić remedium na zacieranie się śladów przeszłości. Ułomne, poddawane procesowi entropii ludzkie zdolności mne-miczne, jawią się niczym wobec potęgi ksiąg, w których słowo raz zapisane pozostaje niezmiennie przez tysiąclecia. Zarazem rozwój kultury piśmiennej można traktować jako upadek pewnego szczególnego rodzaju pamięci, właściwego kulturze oralnej. Walter Ong dokumentuje ich specyfikę, wymykającą się poznaniu współczesnego człowieka, którego świadomość i pamięć ukształtowane zostały przez kulturę pisma:

Ze zrozumiałych względów umiejętność zapamiętywania słów jest w kulturze oralnej cioną wartością. Natomiast sposób funkcjonowania pamięci werbalnej w oralnych formach sztuki różni się zasadniczo od tego, co jeszcze do niedawna wyobrażały sobie osoby piśmienne³⁰.

²⁷ Ibid., s. 15.

²⁸ Waldemar Czachur, *Lingwistyka pamięci*, w: W. Czachur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym*, Warszawa 2018, s. 11.

²⁹ Jacek Nowak, *Spoleczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2011, s. 15.

³⁰ Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 103.

Ong wykazuje niezwykłą zręczność w improwizacji wykazywaną przez przedstawicieli kultury oralnej.

Człowiek piśmienny jest zazwyczaj zaskoczony, dowiadując się, że bard, planując opowiedzenie historii, którą usłyszał tylko raz, pragnie po jej usłyszeniu odczekać przynajmniej jeden dzień, zanim sam ją powtórzy. Gdy uczymy się na pamięć tekstu pisanego, wówczas odłożenie recytacji zwykle nadwątla to, co zapamiętaliśmy. Poeta oralny nie pracuje na tekście ani na schemacie tekstowym. Potrzebuje natomiast czasu, by dana opowieść wtopiła się w jego zasoby tematów i formuł, czasu na „obyć” z opowieścią³¹.

Udowodnienie owej improwizacyjnej natury żywej, nieutrwalonej w piśmie pamięci rzuca nowe światło na dostępne współcześnie przekazy. Wobec tak dużej plastyczności – zdawałoby się – autentycznej, unaocznionej niemal historii, upada przekonanie o nieomyślności źródeł historycznych – w końcu nawet w kulturze piśmiennej znaczna część źródeł ma swój początek w przekazach ustnych i dopiero na późniejszych etapach ulega spisaniu. Mimo iż dzisiejsza nauka dysponuje technikami umożliwiającymi dojście do prawdy na podstawie dokumentów, zachowanych artefaktów czy rekonstrukcji, zniekształcenia pamięci odciskają na historii trwałe piętno:

choć śpiewacy są świadomi, iż dwu różnych wykonawców nie śpiewa nigdy tej samej pieśni dokładnie tak samo, to jednak każdy śpiewak jest głęboko przekonany, iż własną wersję pieśni potrafi wykonywać linijkę w linijkę i słowo w słowo zawsze tak samo, i po dwudziestu latach. Kiedy wszakże ich rzekomo dosłowne odtworzenia zostaną nagrane, wówczas porównanie ich pokazuje, że nigdy nie są takie same, chociaż bez wątpliwości są wersami tej samej opowieści³².

Podobnie, ślady przeszłości w kulturze piśmiennej poddane są wariantowości. Alternatywne wersje tych samych zdarzeń cyrkulują w wielu szerokościach geograficznych, na przestrzeni różnych epok. W niektórych przypadkach może wynikać to z łatwych do zaobserwowania w kulturach oralnych właściwości ludzkiej pamięci, która, zachowując swoją autonomię i jednostkowość, nie przyjmuje do siebie nowych opowieści w sposób zupełnie obiektywny, lecz poddaje je asymilacji na własnych zasadach. W odróżnieniu od Platona, wierzącego w doskonałość ludzkiej pamięci, subiektywność pamięci dostrzegał Jacques Derrida: „żywa pamięć jest skończona i ma dziury, jeszcze zanim pismo zostawi na niej swe ślady”³³.

³¹ Ibid., s. 107.

³² Ibid., s. 107–108.

³³ Jacques Derrida, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1992, s. 55.

Nie dość na tym, że ślady jako takie obarczone są niedoskonałością. Z biegiem czasu „ślady się zacierają”³⁴. Kolejne pokolenia tworzą własne wersje zdarzeń, które nakładają na istniejące. Żywy przekaz przestaje być dostępny. Świadkowie umierają, księgi płoną, miasta ulegają zniszczeniu. Istniejące przekazy interpretowane są przez nowych ludzi, przetwarzających je przez swoją świadomość wykształconą w innej rzeczywistości. Pojęcie *floating gap*, skonstruowane przez Jana Assmanna, zaznacza istnienie przestrzeni między żywym przekazem a śladem.

Ten brak to *floating gap*, czyli luka dryfująca. Nazwa taka, ponieważ granica między prapoczątkiem a współczesnością zmienia się wraz z upływem czasu. Ta dryfująca luka powstaje, gdy odchodzą bezpośredni świadkowie, a jeszcze nie wykształciły się instytucje pamięci kulturowej³⁵.

Derrida, wyrażając swoją nieufność wobec pisma, jednocześnie poddaje krytyce samo pojęcie śladu, które w jego filozofii jest z pismem mocno skorelowane.

Jeśli więc wierzyć królowi na słowo, *farmakon* miałby hipnotyzować życie pamięci: olśniewać ją, wyprowadzać w ten sposób poza siebie i usypiać w pomniku. Uwierzywszy w trwałość i nie zależność jego śladów (*tipoi*), pamięć pogrąży się w uśpieniu, nie będzie się już wyęźać, zabiegać o utrzymanie stanu napięcia ani dbać o to, by być obecną, bliską prawdzie bytów. Wprawiona w osłupienie przez swych strażników, przez własne znaki, przez ślady mające służyć ochronie i nadzorowaniu wiedzy, po zwoli pochłonąć się *Lete*, opanować zapomnieniu i niewiedzy³⁶.

Można byłoby więc wnioskować, że to ślad, sam w sobie, stanowi przyczynę ułomności pamięci zbiorowej. Można dostrzec, na jak wiele zniekształceń i manipulacji narażony jest ślad. Historia zdaje się przenosicielem wzorców osobowych, archetypów i wykładników tożsamości, które mogą służyć tworzeniu narracji w służbie ideologii środowisk mających największy wpływ na społeczeństwo. Oparte na selektywnym zapamiętywaniu i interpretacji wydarzeń historycznych, te narracje mogą kształtować zbiorową świadomość, wzmacniać istniejące podziały społeczne i utrzymywać dominujące struktury władzy:

Innym ciekawym fenomenem jest również pustka odnajdywana w ramach refleksji nad współczesną kartografią. Białe plamy na mapach nie są zjawiskiem nowym, bo wskazywano na nie na przestrzeni wieków, ale frapująca była zmiana nie tylko ich funkcji – pustka znaczyć tu mogła zupełnie co

³⁴ B. Skarga, *Ślad i obecność...*, op. cit., s. 53.

³⁵ Adam Rajewski, *Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii” nr 1 (2013), s. 187-202, s. 198.

³⁶ J. Derrida, *Pismo filozofii...*, op. cit., s. 43.

innego: od niewiedzy, przez manipulację, po ignorancję – ale też doświadczania i podejścia do samej mapy³⁷.

1.2.2. Kanon muzyczny

Podobnie jak w przypadku śladu, kanon muzyczny – proponuję to określenie w znaczeniu zbioru dzieł muzycznych ważnych w dziejach muzyki i uznanych za warte zachowania w pamięci kulturowej – również jest narażony na manipulacje, selektywność i zniekształcenia. Nie do końca wiadomo, dlaczego uformował się on tak a nie inaczej, można jednak przyjąć, że nie jest on obiektywny i w związku z tym należałoby podchodzić do niego krytycznie³⁸. Niektórzy badacze wierzyli, iż kanon stanowi uzewnętrznienie w sztuce sił wobec niej transcendentnych; o podłożu socjologicznym, politycznym i ekonomicznym, czy wręcz rezultat walki interesów antagonistycznych klas bądź grup społecznych (m. in. Lawrence Lipkin, Christine Froula, Jerome M. McGann, John Guillory, Richard Ohmann i Altieri³⁹). Inni dopatrywali się w tworzeniu się kanonów ścisłego związku z powstawaniem różnego rodzaju postaw nacjonalistycznych (m. in. Zetzel, Gerald Bruns, James Chandler i Joseph Kerman⁴⁰). Interesujący wydaje się punkt widzenia Arnolda Krupata, który dostrzegł niemożność włączenia do kanonu wielkich dzieł, których technika wykonania różni się znacząco od przyjętych standardów⁴¹. Wątpliwości dotyczące aspektów moralnych we współczesnym kształtowaniu się kanonu w muzyce dostrzegła Maria Piotrowska⁴².

Kanon zdaje się niezwykle istotny w procesie kształtowania się śladu, ponieważ to on stanowi wzorzec w zakresie kreowania treści, które poddają się namiętności naukowej oraz które wchodzą potem w zakres wiedzy stanowiącej trzon poszczególnych dyscyplin. Istnienie kanonu, nie dość, że kształtuje pewne określone wzorce zgłębiania, rozwijania i przekazywania wiedzy, utrwała je, gdyż podtrzymuje istniejące wzorce kulturowe. Nauka czerpie z kanonu: dzieła wielokrotnie zbadane wydają się tym bardziej warte eksploracji, podczas gdy

³⁷ M. Czapiga-Klag, *Po-widoki pustki...*, op. cit., s. 9.

³⁸ Charles Altieri, *An Idea and Ideal of a Literary Canon*, w: R. von Hallberg (red.), *Canons*, Chicago 1984, s. 41-64.

³⁹ Robert von Hallberg (red.), *Canons*, Chicago 1984, s. 1-4.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Arnold Krupat, *Native American Literature and the Canon*, w: R. von Hallberg (red.), *Canons*, Chicago 1984, s. 309-334.

⁴² Zob. Maria Piotrowska, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” nr 1 (1997), s. 5-29.

eksploracja zupełnie nowych obszarów pozostaje wciąż stosunkowo mało preferowana przez naukowców. W edukacji muzycznej również czerpie się z kanonu, co wpływa na kształtowanie przekonań dotyczących muzyki już na etapie przyswajania wiedzy.

Nie jest tajemnicą, że zarówno monografie naukowe, jak i podręczniki do historii pisane są z różnych perspektyw, a tym samym służą interesom politycznym i światopoglądowym różnych grup⁴³.

Można odnieść problematykę zanikającego śladu, którego zniekształcenia uzewnętrzniają się w kanonie, do kompozytorek. Dopóki twórczynie są obecne, dopóty istnieje żywa pamięć o nich. Jednak w wyniku oddalania się w czasie momentu ich istnienia tu i teraz, powstaje *floating gap*. To, czy po określonych grupach kompozytorek zostanie ślad i jak bardzo będzie on wyrazisty, zależy od kolejnych pokoleń, przeważających wśród nich przekonań lub kierunku, w którym dominujące grupy społeczne będą te przekonania kształtować.

Jeśli *floating gap* przedłuża się w czasie, powstaje biała plama. Istnieje wiele możliwych przyczyn tego zjawiska. Niektóre z nich mogą wynikać z wartości samych dzieł. Ale nawet w takich przypadkach warto zbadać twórczość poszczególnych grup kompozytorek. Istnieje bowiem możliwość, że pewną rolę odegrał nierówny dostęp do edukacji między kompozytorkami a kompozytorami. Wtedy należałoby zastanowić się, dlaczego kompozytorki otrzymywały mniej staranne wykształcenie od kompozytorów – może stanowiło to wynik panującej ideologii i dostępnego zgodnie z nią dostępu do edukacji? Z kolei w przypadku wykazania, iż dzieła, które uległy skrytości, cechują się wysoką zawartością aksjologiczną, prawdopodobnie ich niezapisanie się w historii wynika z przyczyn socjologicznych, ideologicznych lub politycznych.

Białe plamy domagają się wypełnienia ich różnymi odcieniami odkrytej obecności. Mimo że zarówno odkrycie, jak i skrycie współtworzą istotę bytu, jednocześnie antagonizm skrytości i odkrytości uzewnętrznia się zarówno w aspekcie poznawczym, jak i etycznym. Należy dążyć do ujawnienia tego, co skryte, ponieważ tylko w ten sposób można zbliżyć się do prawdy. Skrycie zaś, jako kłamstwo, jeśli by użyć terminologii Heideggera, zaburza postrzeganie rzeczywistości i prowadzi do zniekształconego jej rozumienia. W szerszym ujęciu,

⁴³ W. Czachur, *Lingwistyka pamięci...*, op. cit., s. 11–12.

wypełnianie białych plam przyczynia się do postępu nauki oraz moralnego wzrostu społeczeństw.

1.2.3. Aparat metodologiczny

W dążeniu do wypełniania białych plam, zostanie zastosowany mój autorski aparat metodologiczny. Pojęcia natury filozoficznej ukażą się w zestawieniu ze zjawiskami opisanymi na gruncie badań nad socjologią kultury. Niektóre z nich już od pewnego czasu funkcjonują pod tymi samymi nazwami i w zbliżonych znaczeniach. Na przykład Marian Golka stosuje pojęcie obecności do opisanego form istnienia dzieł sztuki w dyskursie kulturowym:

Wytwory sztuki nie są w ciągłym ruchu, a wręcz przeciwnie: rozważany wcześniej obieg jest w ich życiu epizodem czy raczej – szeregiem epizodów. Wytwory sztuki zawsze znajdują sobie swoje miejsce, swoje „przysłulisko”, które, oczywiście, nie jest wieczne, choć bywa tak, że w przypadku jednych dzieł nie zmienia się ono przez stulecia (np. wyposażenie świątyń w tzw. Dolinie Królów w Tebach egipskich), a kiedy indziej jest znacznie bardziej nietrwałe (np. obrazy impresjonistów i postimpresjonistów). Owo miejsce społecznego istnienia wytworów sztuki będziemy nazywali formą ich obecności⁴⁴.

W ramach refleksji nad odcieniami nieobecności w historii kultury – przede wszystkim w kontekście zapomnianych kompozytorek – zostaną wykorzystane pojęcia nieobecności, skrytości, obecności oraz uobecnienia. Można rozpatrywać je pod kątem wychylenia w stronę odkrytości i zakrytości. Wtedy nieobecność stanowiłaby zakrytość w czystej formie, skrytość – omówioną już formę pośrednią, obecność – pełne stadium odkrycia, natomiast uobecnianie – pewną formę skrytości z dużą liczbą wyrazistych prześwitów.

Można również rozpatrywać wyszczególnione odcienie nieobecności jako różne kombinacje istnienia i śladu. W tym ujęciu nieobecność stanowiłaby połączenie braku obecności oraz braku śladu. Skrytość stanowiłaby istnienie, które nie wytworzyło śladu. W obecności łączyłyby się ślad i obecność. Uobecnienie wyrażałoby istnienie z wyłaniającym się, niewyraźnym jeszcze śladem.

Każdą z kategorii można byłoby podzielić na podtypy, które zostaną tu nazwane immanentnym i transcendentnym. Określenia te będą odnosiły się do przyczyn występowania przyporządkowanych im odcieni nieobecności. Nieobecność immanentna wynikać będzie z niezainteresowania twórczością bądź z braku umiejętności w tym zakresie samych potencjalnych kompozytorek,

⁴⁴ M. Golka, *Socjologiczny obraz sztuki...*, op. cit., s. 135.

nieobecność transcendentna wskaże zaś inne osoby, środowiska bądź zjawiska jako odpowiedzialne za brak muzycznej spuścizny po nich. Skrytość immanentna wystąpi w przypadku, kiedy sama kompozytorka nie będzie dążyć do rozpowszechniania swojej twórczości, natomiast transcendentna wtedy, gdy jej obecność nie pozostawiła śladu mimo popularności kompozytorki za jej życia. Analogicznie w przypadku obecności i uobecnienia, typ immanentny zmanifestuje się, kiedy to aktywne działania oraz pełna determinacji i sprawczości postawa kompozytorki doprowadzą do jej zapisania się w historii. Z kolei, kiedy kompozytorka trafi na korzystne warunki społeczno-ideologiczne czy też na osoby, które wspierają ją w rozpowszechnianiu twórczości, wystąpi typ transcendentny.

Można wyszczególnić również inne grupy społeczne zapomniane w historii. We wszystkich czasach i miejscach istnieli artyści, naukowcy, działacze społeczni i inne osoby przyczyniające się do rozwoju kultury i cywilizacji, którzy z różnych przyczyn nie zapisali się na kartach historii. Przynależność do określonej płci stanowi tylko jedno z wielu możliwych kryteriów, zgodnie z którymi można wyróżnić takie grupy. Znaleźliby się wśród nich m. in. twórcy wymykający się duchowi swoich czasów, aktywiści spoza najważniejszych skupisk miejskich, przedstawiciele warstw społecznych pomijanych w badaniach czy też naukowcy zapomnianych już dzisiaj specjalności. W każdym z tych i wielu innych możliwych przypadków, białe plamy powstałe na skutek nieobecności tych pominiętych grup można byłoby zbadać w podobny sposób jak nieobecność kompozytorek stanowiącą przedmiot badań w niniejszej rozprawie.

1.3. Odcienie nieobecności kompozytorek

1.3.1. Zakres badań

Nieobecność kompozytorek zdaje się *białą plamą* w historii muzyki, mimo trwających już od jakiegoś czasu starań pewnych grup muzyków, teoretyków muzyki i muzykologów o wyrównanie proporcji udziału dzieł kompozytorów i kompozytorek w repertuarach koncertowych czy w publikacjach. Niewykluczone, iż za parę lat okaże się, że obecna epoka była jedynie *floating gap* w kształtowaniu się pamięci o kompozytorkach i w pisaniu ich historii. Mogłoby

doprowadzić do tego zaangażowanie zmierzające do uznania wkładu kompozytorek w rozwój muzyki i do pogłębienia badań nad ich twórczością.

Powróćmy w tym miejscu do zagadnień naświetlonych już we wstępie do niniejszej dysertacji, ale koniecznych do powtórzenia w chwili obecnej. Jako że celem niniejszej dysertacji jest zbadanie nieobecności kompozytorek w historii muzyki, niezbędnym zdaje się ustalenie istoty tej nieobecności. Zgodnie z zaproponowanym w rozdziale pierwszym rozumieniem nieobecności jako stanu ontologicznego zakorzenionego w konkretnym momencie czasu i przestrzeni, badania nieobecności kompozytorek we współczesnej historii muzyki będą dotyczyć sytuacji w Europie w wiekach od XVI do XIX. Jednak mimo występowania wszelkich pozorów, iż zostaje poddawana refleksji twórczość kompozytorek europejskich wyszczególnionych okresów, w rzeczywistości punktem wyjścia, a zarazem docelowym zakresem czasowym niniejszych badań jest współczesność, geograficznym zaś – abstrakcyjna przestrzeń historii muzyki.

Wycinek historii, który zostanie objęty zainteresowaniem, obejmuje aż cztery stulecia. W wyniku sposobności do prześledzenia dużej liczby przykładów, pochodzących z różnych okresów historycznych, szerokie zakreślenie pola badawczego doprowadzi do wyprowadzenia istotnych uogólnień. Można byłoby wyobrazić sobie badania obejmujące również średniowiecze i starożytność. Okres do XVI wieku został jednak odrzucony z powodu anonimowości dużej liczby utworów i wynikających z niej trudności w zakresie formułowania wniosków dotyczących dysproporcji płci wśród kompozytorów. Wiek XX natomiast – przeciwnie – został tak dobrze udokumentowany, iż nie wymaga dopowiedzeń, dlatego również nie zostanie ujęty w badaniach. Ograniczenie zakresu badań do kompozytorek europejskich podyktowane jest faktem, iż nieobecność w historii twórczyń spoza Europy wypływa z dużo większej liczby przyczyn niż w przypadku twórczyń Starego Kontynentu i należałoby oddzielnie prześledzić ich sytuację. Wyjątek stanowią kompozytorki, które tylko część swoich utworów stworzyły poza Europą – one nie zostaną wykluczone z niniejszych rozważań.

Metoda, którą zostanie zbadana nieobecność europejskich kompozytorek XVI-XIX stulecia w historii muzyki, zostanie wyprowadzona z mojej *teorii odcieni*, zaprezentowanej w poprzednich rozdziałach. Ustaliwszy fakt istnienia kompozytorek bądź też wyprowadziwszy hipotezę o ich istnieniu, można będzie przeanalizować fakt ich obecności na scenie muzycznej ich czasów. Następnie dokona się rozpoznanie śladu kompozytorek lub jego braku we współczesnej

historii muzyki. Na tej podstawie zostaną zmierzone stopnie odkrytości i skrycia, którym podlegają poszczególne kompozytorki. W końcowym etapie badań zostaną wyprowadzone uogólnienia, które pozwolą wnioskować o stopniu skrytości grup kompozytorek z różnych ośrodków i okresów.

Następnie zostaną ustalone przyczyny skrycia kompozytorek. Jeśli okaże się, że wynikają one z niskiej wartości ich kompozycji, uzasadni to dotychczasowy brak szerszego zainteresowania ich twórczością i potwierdzi, iż nie jest konieczne prowadzenie nad nimi dokładniejszych badań w przyszłości. Jednak nawet w takim przypadku dotychczasowe badania nie okażą się bezcelowe, ponieważ ustalenie liczby oraz charakteru tych kompozycji może posłużyć do przesłедzenia całości zjawisk zachodzących w muzyce w wyszczególnionych okresach. Jeśli zaś zostaną odnalezione przyczyny nieobecności kompozytorek poza ich nieistnieniem bądź aksjologiczną próżnią ich dzieł: np. w uwarunkowaniach społecznych, zakłóceniach przekazu czy też w dominujących ideologiach, odkrycie to może okazać się przełomowe w badaniach nad historią muzyki.

W drugiej z opisanych powyżej sytuacji kłopotliwe mogłoby okazać się umiejscowienie kompozytorek w istniejącej już historii muzyki. Łatwo wpaść w jedną z pułapek, których doświadczyli już badacze usiłujący wprowadzić do historycznego dyskursu malarki czy też literatki. Dwa możliwe podejścia do włączania dzieł kompozytorek do kanonu niosą ze sobą różne zagrożenia. Pierwsza z postaw badawczych polegałaby na postawieniu dzieł kompozytorek w jednej linii wraz z utworami już wcześniej funkcjonującymi w kanonie. Narażałoby to kompozytorki na porównywanie ich z uznanymi już od dawna mężczyznami, co wobec ogromu znakomitych nagrań i wielkiej tradycji wykonawczej twórczości kompozytorów mogłoby prowadzić do ponownego niedocenywania kompozytorek i zepchnięcia ich na margines. Drugie z możliwych podejść zasadzałoby się na stworzeniu drugiej, równoległej historii muzyki pisanej przez kobiety. W wyniku takiego działania kompozytorki mogłyby zostać wtrącone do *kobiecego getta* i w tym przypadku historia również nie doczekałaby się traktowania osiągnięć twórczyń z należytą powagą. Jedynym optymalnym rozwiązaniem zdaje się więc zweryfikowanie całej dotychczasowej historii muzyki i zawarcia w podręcznikach, encyklopediach czy programach koncertowych historii uzupełnionej nie tylko o istotną twórczość zapomnianych kompozytorek, lecz również artystów wykluczonych z zakresu dotychczasowych badań z innych względów. Takie działanie zdaje się jednak utopią – choć być może

przynajmniej w jakimś stopniu możliwe jest zbliżyć się do jej realizacji, czego próby są już podejmowane w innych obszarach badawczych niż teoria i historia muzyki; przykład takich działań na polu historii stanowi choćby Ariella Aïsha Azoulay, której teoria zostanie przedstawiona w dalszej części rozdziału.

1.3.2. Obecność potencjalna

Istotne w przebiegu badań okazały się zarówno kompozytorki, których obecność poprzedziło ich istnienie, jak i twórczynie nieistniejące, ale z wyłaniającym się cieniem śladu w postaci dowodów działalności kompozytorów w określonych czasach i ośrodkach, możliwości przypisywania kompozytorkom utworów o niepewnym autorstwie czy też przekazów o hipotetycznym zainteresowaniu twórczością określonych kobiecych postaci historycznych. Ten specjalny odcień nieobecności – brak obecności przy zaledwie nieznacznym prześwicie fałszywego śladu – można nazwać obecnością potencjalną.

Obecność potencjalna stanowi termin wynikający z przyjętej tu autorskiej metody, zainspirowany jednak częściowo koncepcją historii potencjalnej, stworzoną przez Ariellę Azoulay. W oryginalnym, zaproponowanym przez Azoulay znaczeniu, koncepcja historii potencjalnej dotyczy tego, co w rzeczywistości istniało, nie zostało jednak zapisane w historii: przeciwnie więc do ukutej tutaj terminu obecności potencjalnej, oznaczającego możliwość wystąpienia jakiegoś zjawiska, która z różnych przyczyn nie wystąpiła w świecie rzeczywistym. Azoulay opisuje możliwość napisania historii od nowa, z pominięciem procesów skrytości, które doprowadziły do jej uformowania się:

Historia potencjalna wystrzega się zajmowania pozycji historyka, który przybywa, kiedy wydarzenia już się rozegrały, tj. kiedy przemoc uczyniono częścią zapieczętowanej przeszłości, oddzielonej w czasie i przestrzeni od tego, gdzie teraz jesteśmy. Przemoc wobec ludzi i ich światów to nie historia i praca historii potencjalnej polega na przekonywaniu, że przemoc tę można odwrócić i zakończyć, a jej skutki naprawić. Historia potencjalna próbuje uniemożliwić przemianę przemocy w historię⁴⁵.

W ujęciu Azoulay, przemoc to mechanizm związany z imperializmem, jak również ukonstytuowane przez imperializm instytucje, takie jak „granice,

⁴⁵ Ariella Azoulay, *Historia potencjalna. Bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, tłum. A. Szczepan, „Teksty Drugie” nr 5 (2021), s.268-292, s. 268.

państwa narodowe, muzea, archiwa i prawa”⁴⁶. Autorka pisze o *produkowaniu* historii za pomocą przemocy:

Musimy zdać sobie sprawę, że w kontekście imperializmu historia nie polega na opowiadaniu o neutralnym świecie, ale sama stanowi modalność i symptom przemocy imperialnej, w ramach której historycy mogą zająć pozycję spoglądających wstecz uzbrojeni we wszystkowiedzące oko. Musimy też sobie uświadomić, że te wiarygodne opowieści są częścią produkowania historii. Wraz ze spoglądającymi wstecz historykami tworzą ją inni imperialni aktorzy, którzy używają przemocy, by przeobrazić światy tak, by pasowały do ich wizji – to, co istnieje teraz, można uczynić przeszłością w służbie przyszłego imperialnego postępu, budowanego na projektowaniu spojrzenia równocześnie w tył i w przód⁴⁷.

Oprócz posługiwania się pojęciem *potencjalnej obecności*, kontrastującym z podejściem Azoulay do potencjalności, można odnieść teorię tej autorki do istoty niniejszych rozważań nad historią muzyki. Azoulay postrzega prawdziwego historyka jako badacza, który nie odwołuje się do historii, którą zastał, lecz ostrożnie rekonstruuje na nowo bieg zdarzeń. Podobnie w niniejszej pracy historię traktuje się zaledwie jako ślad i podejmuje się próby dostrzeżenia prześwitów istnienia, wyłaniających się ze skrytości. Uzyskane wyniki mogą posłużyć do napisania od nowa historii muzyki, w której kompozytorki zaznaczą swoją obecność. Zadanie to wydaje się karkołomne, a nawet – jak już wcześniej zaznaczono – utopijne, daje jednak pewną nadzieję na powodzenie takich działań fakt, iż pewne pokrewne wysiłki zostały już podjęte, m. in. w próbach tworzenia narracji herstorycznych, których przykładem na gruncie francuskim są choćby publikacje Florence Launay⁴⁸, a w Niemczech Evy Rieger⁴⁹.

1.3.3. *Gender studies*

Można byłoby mniemać, że metody badania twórczości kompozytorek oraz ich losów nie powinny się różnić od tych, które stosuje się w badaniach prowadzonych w odniesieniu do życia i twórczości kompozytorów. W obu przypadkach konieczne są gruntowna analiza zachowanych partytur, tabulatur i innych

⁴⁶ Ibid., s. 269.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Zob. teŹe: *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris 2006.

⁴⁹ Zob. teŹe: *Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert*, Frankfurt nad Menem 1991; Zob. teŹe: *Minna Wagner*, Rochester 2022; *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil*, Frankfurt nad Menem 1996.

form zapisu utworów, w celu określenia faktu oraz charakteru samego istnienia dzieł w sensie ontologicznym, jak również zbadania ich zawartości w ujęciu aksjologicznym. Z kolei zidentyfikowanie obecności twórcy i dzieła, zarówno w przypadku kobiet i mężczyzn jako obiektów poszukiwań, we właściwych im czasach, wymaga przeanalizowania źródeł takich jak dokumenty, pamiętniki, korespondencja czy też recenzje koncertów. Natomiast odnalezienie śladu obecności twórców i twórczyń we współczesnym dyskursie historycznym oraz kulturowym wymaga prześledzenia programów koncertowych, wydawanych obecnie nagrań, publikacji książkowych, artykułów, czy nawet przeprowadzenia wywiadów wśród przedstawicieli dzisiejszych środowisk muzycznych. Wyszczególnienie odcieni nieobecności, jako końcowy efekt badań, w przypadku obu płci stanowiłby zestawienie wniosków z namysłu nad istnieniem, obecnością i śladem, w świetle pozyskanych oraz zanalizowanych źródeł i przekazów.

Istnieją jednak pewne subtelne, acz istotne aspekty różnicujące namysł nad twórczością kompozytorów i kompozytorek, które należałoby uwzględnić przed przystąpieniem do działań opisanych w poprzednim akapicie. Funkcjonuje tradycja postrzegania dzieł kompozytorek przez pryzmat upatrywanych w nich elementów żeńskich czy męskich. W konsekwencji, dokonywana jest na tej podstawie ocena dzieł kompozytorek, co można wnioskować m. in. z recenzji koncertowych pochodzących z różnych okresów historycznych. Z tego względu dokumenty te mogą okazać się niemiarodajne. Jednak gdyby okazało się, że istotnie kompozytorki tworzyły w specyficzny, odmienny od mężczyzn sposób, czy z powodu swoich własnych uwarunkowań, czy też z powodu presji otoczenia, które chciało widzieć ich muzykę jako kobiecą, należałoby zidentyfikować granice tego zjawiska w muzyce, pokrewnego *écriture féminine* w literaturze⁵⁰, i przyjmując inne kryteria w analizie ich utworów, pozwalające rozumieć te kompozycje jako oddzielne całości, a nie tło porównawcze dla utworów pisanych przez kompozytorów, które w tej sytuacji byłyby naznaczone innym podejściem do tworzenia muzyki. To podejście, dotychczas uważane za wzorcowe, można byłoby wtedy uznać za jedno z wielu dostępnych, i bez zbędnych preasumpcji należałoby zbadać utwory kompozytorek.

⁵⁰ Posługuję się tym terminem za Hélène Cixous. Zob. Hélène Cixous, *Le rire de la Méduse: et autres ironies*, Paryż 2010.

Wylania się tutaj istotny temat elementów męskich i żeńskich w muzyce. Wpisuje się on w teorię muzyki już od czasów starożytnych, jednak nie jest neutralny ideologicznie, ponieważ w wiekach XV-XVII wykorzystywały go obie strony *querelle des femmes*, zaś obecnie odwołują się do tej problematyki osoby związane z ruchem feministycznym. Również nauka, która powinna być kierowana w stronę jak najpełniejszej obiektywności, bywa naznaczona ideologią. Prace poświęcone kompozytorkom bardzo często wykorzystuje się do osiągnięcia celów społeczno-politycznych, zaś najczęstszy przedmiot zainteresowań działaczy stanowią właśnie elementy dzieła muzycznego powiązane kulturowo z dualizmem płciowym. Stanowi to jednocześnie przedmiot badań *gender studies*, do której to dziedziny znajdzie się w niniejszej dysertacji wiele odwołań i która sama w sobie stanowi cenne źródło nowych odkryć, jeśli tylko podchodzi się do niej w sposób jak najbardziej bezstronny.

Nie tylko *gender studies* jest perspektywą, która wzbogaci niniejszy tok myśli, wyprowadzony z teoretyczno-muzycznego punktu wyjścia. Hermeneutyczność tych rozważań, z racji szeroko zarysowanego i kompleksowego tematu, wykroczy poza fuzję dwóch czy trzech obszarów badawczych. Oprócz wspomnianych już filozofii, teorii muzyki, językoznawstwa, literaturoznawstwa, socjologii kultury, historii oraz *gender studies*, zostaną tu włączone metody oraz odkrycia socjologii, psychologii, neuronauk oraz komparatystyki. Teoria i historia muzyki pozostaną jednak niezmiennie na pierwszym planie.

Z racji akcentowania przynależności płciowej badanych kompozytorek, istotne okaże się umiejscowienie ich na tle innych twórczyń kultury. Zdaje się, że w przypadku znaczącej liczby kobiet w historii dochodziło do zacierania śladu⁵¹ ich istnienia:

Natomiast kobiety cywilizacja wyrwała z ich tradycji, stale przecina wszelkie związki i zaciera ślady. Ich nazwiska nie zachowują pamięci pramatek, a nawet – co mniej ważne – praojców, skoro kolejne kobiece pokolenia są rozsypywane po cudzych rodach i ukrywane pod coraz to innymi nazwiskami⁵².

Jolanta Brach-Czaina, w swojej rozprawie nazywając się po prostu *Jolantą*, zwraca uwagę na zacieranie się śladu istnienia kobiet z powodu przyjmowania przez nie męskich nazwisk, które w gruncie rzeczy nie zaświadczały o ich własnej przeszłości i nie prowadzą do ich właściwych korzeni:

⁵¹ W odniesieniu do teorii śladowości.

⁵² Jolanta Brach-Czaina, *Blony umysłu*, Warszawa 2022, s. 7.

Jak przedstawiać się mają kobiety, skoro są pozbawione własnych nazwisk? Te należą do mężczyzn. Kobiety mają tylko imiona. Używając męskich nazwisk, wskazują cudze rodowody, a nie własne. Życie kobiet jest jednostkowe. Cywilizacja odcięła je od tradycji. Kobiety nie mają przeszłości, ich historia w oczach społeczeństwa sprowadza się do jednego życia. A nawet mniej, bo i ono jest pocięte na odcinki stemplowane różnymi nazwiskami mężczyzn. Niektóre kobiety, starając się utrzymać ciągłość prezentacji przynajmniej w ramach własnego życia, zachowują nazwiska panieńskie lub dodają je do nazwisk mężów. Ale przecież nazwisk panieńskich nie ma. Są to raczej kawalerskie nazwiska ojców⁵³.

Brach-Czaina dochodzi do fatalistycznego wniosku o kobietach dotkniętych jednorazowością, osamotnionych w swoich działaniach, pozbawionych własnej historii i tożsamości:

W naszych niedobrych tradycjach kobieta jest efemerydą, zjawiskiem jednorazowym. W takiej też sytuacji jestem „ja-kobieta-człowiek” zdana na swe jednostkowe siły, szukająca doraźnych rozwiązań, gdy ktoś pyta mnie, kim właściwie jestem⁵⁴.

Obserwacje autorki wyżej wskazanych rozważań można byłoby odnieść do kompozytorek. W ich przypadku również zmiana nazwiska przyczynia się do zatarcia ich śladu. Jak zostanie udowodnione w kolejnych rozdziałach, każdorazowa zmiana nazwiska, których w życiu kobiety bywa nawet kilka, osłabia rozpoznawalność, renomę i sieć kontaktów społecznych, zbudowane do tej pory przez twórczynię. Ponadto, kompozytorki z rodzin muzycznych o wieloletnich tradycjach, po zawarciu małżeństwa, które wiązało się zwykle ze zmianą nazwiska, stawały się anonimowe. W sensie metaforycznym można odnieść tego rodzaju zacieranie śladu do kompozytorek współczesnych, które nie posiadają wzorców osobowych w postaci twórczyń epok dawnych, które z kolei mogłyby się stać potwierdzeniem ich sięgającego daleko w przeszłość muzycznego rodowodu.

Badanie kompozytorek jako kobiet zajmujących się twórczością muzyczną, niesie ze sobą również konieczność przyjrzenia się najnowszym koncepcjom, stojącym w centrum zainteresowań współczesnych badaczy płci. Obserwacje wynikające z badań, które doprowadziły do wykształcenia teorii performatywności płci przedstawionej przez Judith Butler, dowodzą, iż znacznie więcej działań, niż dotychczas sądzono, wiąże się z dualizmem płciowym i wciąż na nowo

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid., s. 8.

kulturowo go konstytuuje. Siłą rzeczy sytuacja ta musiała wpływać na działalność kompozytorek i na postrzeganie ich jako przedstawicielek określonej płci.

W kontekście zaproponowanych w dalszej części przykładów, wśród których znajdują się m. in. reprezentacje zapomnianych kompozytorek polskich, istotne wydaje się zwrócenie uwagi na specyficzną sytuację kobiety w polskiej kulturze. Aktualna wydaje się obserwacja Brach-Czajny, zgodnie z którą

Każda kultura oprócz wartości jawnych, postulowanych ma też wartości ukryte, zakamuflowane. W polskiej kulturze nierozpoznana i ukrywana jest wartość płci. Nikt nie zastanawiał się nad tym, czy „męskość” i „kobiecość” są wartościami w polskiej kulturze⁵⁵.

Z drugiej strony, dyskurs w ramach *querelle des femmes* był żywy również w Polsce i miał swoje odzwierciedlenie w polskiej literaturze, filozofii i sztuce. Nie wydaje się zatem, aby w Polsce faktycznie, w kontraście do reszty Europy, brakowało świadomości potencjału zawartego w dualizmie płciowym.

⁵⁵ Jolanta Brach-Czajna, *Rzeczywistość komponowana*, Warszawa 2023, s. 120.

2. Nieobecność

2.1. Teoretyczno-muzyczne podstawy nieobecności

2.1.1. Ontologia nieobecności

Kolejne rozdziały będą skonstruowane w odniesieniu do teorii odcieni nieobecności, przedstawionej powyżej. Trzon tego podziału stanowią kategorie nieobecności, skrytości, uobecnienia oraz jego perspektyw. Zostaną omówione jedynie wybrane typy oraz konteksty tych kategorii, wskazane na podstawie kryterium największej liczby reprezentacji.

Przedmiotem niniejszego rozdziału będzie odcień nieobecności najbardziej oddalony od obecności, czysta nieobecność, całkowita czerń, gdyby rozrysować odcienie nieobecności w czarno-bieli. Ta zakrytość w czystej formie, bez prześwitów, stanowi połączenie braku obecności oraz braku śladu. Można rozpatrywać ją pod kątem zakorzenienia w istocie lub poza istotą kompozytorki, co podłoży podstawy pod wyodrębnienie oddzielnych kategorii nieobecności immanentnej i transcendentnej. Bliższy wgląd w to zagadnienie zostanie przedstawiony w kolejnych rozdziałach. Potencjalnie można byłoby również rozpiąć czystą nieobecność między biegunami pierwotności i wtórności, jednaknie wydaje się to jednak zasadne, ponieważ nie sposób badać istoty oraz motywów działania kompozytorek, których nie było.

Czysta nieobecność stanowi połączenie braku istnienia z brakiem śladu. Brak pamięci o kompozytorce wynika z jej rzeczywistego nieistnienia, zatem ten odcień nieobecności mieści się w kategoriach prawdy. Nie występuje tu w żadnym stopniu kłamstwo, które będzie cechować odcienie zmierzające w stronę bieli. Nie ma tu bowiem czego skrywać: wobec zupełnej zakrytości tkwiącej u źródeł istoty przedmiotów nieobecności całkowitej, wszelka skrytość w istnieniu czy też w manifestacjach śladu okazuje się bez znaczenia. Przestrzeń dla kłamstwa byłaby możliwa do wyobrażenia jedynie w sytuacji, w której występowałby ślad, niepoparty istnieniem jego przedmiotu. Takie sytuacje nie zostały jednak udokumentowane w badaniach nad historią muzyki.

Nieobecność kompozytorek w historii muzyki umotywowana jest w dużej mierze sposobem prowadzenia badań w jej obszarze, pewne paradygmaty, tradycje powtarzające się w ciągu wielu wieków jej istnienia ukształtowały pewien

model traktowania kompozytorek; podłożyły podstawy pod systemowe wręcz ich pomijanie. Dlatego, przed dokładnym wglądem w specyfikę, motywację i przejawy nieobecności immanentnej oraz transcendentnej, zostaną poddane refleksji teoretyczno-muzyczne podstawy nieobecności.

2.1.2. Dualistyczne teorie starożytności

Można dowieść, że kwestia podziału na kompozytorów i kompozytorki wpisana jest niejako w teorię muzyki i warunkuje ona wiele odcieni nieobecności kompozytorek; szczególnie czystą nieobecność. Owa dychotomia zaznacza się przez wyróżnianie w samej strukturze muzyki elementów żeńskich i męskich. Można przyjąć, iż ten temat w jakiś sposób wpisuje się w *gender studies*. Jednak podczas gdy *gender studies* postrzega się jako wytwór nowoczesności, genderowa analiza muzyczna istniała niemal tak samo długo, jak sama teoria muzyki.

Korzenie wpisywania kategorii męskości i żeńskości w analizę muzyczną w Europie sięgają starożytności. Przez to podstawy te są niezwykle silne i przenikają kolejne pokolenia teoretyków muzyki, krytyków, kompozytorów, wykonawców i odbiorców. Z uwagi na ówczesną jedność teorii muzyki i filozofii, umocowane są one na filozoficznych podstawach. Ponadto korespondują z teorią literatury oraz tańca, z powodu postrzegania muzyki do pewnego momentu jako część trójjednej chorei. Z żeńskością i męskością łączone były określone skale, stopy metryczne, figury retoryczne, wzorce melodyczne oraz charakterystyka dynamiczna utworów. Zaklasyfikowanie utworu jako posiadającego większość elementów żeńskich lub męskich warunkowało jego wartościowanie, zazwyczaj na korzyść utworów męskich.

Sokrates dopatrywał się pierwiastków męskich i żeńskich przede wszystkim w skalach oraz harmonice. Uważał za kobiece skalę miksolidyjską oraz skalę *intensywnie lidyjskie*, jako że wykorzystywane są one w obrzędach związanych z kultem bogiń. Wierzył, iż skale te przyczyniały się do pogłębiania się ludzkich słabości, takich jak pijaństwo, przesadna delikatność i lenistwo. Preferował harmonię, która „odpowiednio imitowałaby wypowiedzi i akcenty dzielnego mężczyzny, który jest zaangażowany w działania wojenne lub jakiegokolwiek inne zajęcia zbrojne”⁵⁶.

⁵⁶ Karin Pendle, *Women and Music. A History*, Bloomington 1991, s. 4.

Arystoteles twierdził, że profesjonalni muzycy byli pospolici, zaś wykonywanie muzyki – niemęskie. Za wyjątek uznawał sytuację, w której wykonawca był pijany lub zajmował się muzyką dla zabawy. Tym samym, podobnie jak Sokrates, łączył muzykę z negatywnymi cechami ludzkimi, takimi jak nadużywanie alkoholu czy hedonistyczny tryb życia. Arystoteles utrzymywał, że skala frygijska, powiązana z boginią Kybele, nie powinna być dozwolona,

gdyż frygijska harmonia wywołuje taki sam efekt wśród harmonii, jak aulos pośród instrumentów – oba są gwałtownie ekscytujące i emocjonalne. Z kolei harmonia dorycka jest bardziej statyczna i o wyjątkowo męskim charakterze⁵⁷.

Na przykładzie poglądów tych myślicieli można zobrazować, jak silnie zaznaczone były w starożytnej teorii muzyki przekonania na temat dualizmu płciowego zawartego w muzyce. Co więcej, widać wyraźną tendencyjność w wartościowaniu elementów męskich i żeńskich. Podczas gdy te pierwsze opisuje się jako wzorcowe, godne naśladowania przez kompozytorów, a w słuchaczach wywołujące szlachetne emocje, te drugie uważane są za niegodne, szkodliwe i demoralizujące. Szerzone na tak szeroką skalę antykobiece poglądy musiały mieć przełożenie na sytuację kobiet, które wykonywały zawody muzyczne, oraz na rozwój instrumentów i form, które uważane były za kobiece.

Przekonania te przeniknęły do nowożytnej teorii muzyki, początkowo wywierając wpływ na średniowiecznych myślicieli. Boecjusz opisywał, że antyczny Tymoteusz rozgniewał Spartan, grając złożone rytmy i harmonie i używając chromatyki, *która jest bardziej zniewieściała*⁵⁸ niż inne. Przestrzegał przed nadmiernie żeńską skalą frygijską, przytaczając przykład młodzieńca, który pod jej wpływem zamknął się w pokoju z nierządnicą i planował spalić własny dom. Uratował go rzekomo Pitagoras, grający w rytmie spondeicznym, uznawanym za męski⁵⁹.

2.1.3. Echa poglądów antycznych w wiekach XIV-XVIII

Pogląd o dualizmie muzyki odrodził się w średniowiecznej Europie. W XIV wieku Jacques de Liège w swoim traktacie *Speculum musicae* pisał:

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Ibid.

Oby współczesnym śpiewakom podobało się ponowne wprowadzenie do użytku starożytnej muzyki i starożytnego sposobu śpiewania. (...) stara sztuka wydaje się doskonalsza, bardziej racjonalna, bardziej stosowna, swobodniejsza, prostsza i prostsza. Czy współcześni nie uczynili muzyki lubieżną ponad miarę, podczas gdy pierwotnie była dyskretna, stosowna, prosta, męska i czysta?⁶⁰

W ten sposób de Liège nawiązał do antycznych wzorów, uprawomocniających prym muzyki męskiej, czyli nieskomplikowanej, niezbyt złożonej, klarownej, poddanej zasadom logiki. Jednocześnie wzmacniał potępienie, przypadające w udziale muzyce kobiecej, którą Jacques de Liège nazwał *lubieżną* bez żadnych dalszych wyjaśnień.

Chorał gregoriański zdawał się spełniać wymagania Jacquesa de Liège w kwestii dobrze skonstruowanej muzyki. *Dyskretna, stosowna, prosta, męska i czysta* to określenia, które można zastosować do opisu chorału, zwłaszcza w jego postaci zatwierdzonej do użytku przez Sobór Trydencki. Również Leo Treitler zidentyfikował chorał gregoriański jako zbieżny z wzorcami antycznymi. Rozpoznał w nim męski biegun dualizmu płciowego, w przeciwieństwie do wcześniejszych śpiewów kościelnych, określanych przez niego jako *staroromańskie* (*old roman*)⁶¹. Powtarzalność oraz złożoną melizmatykę i ornamentację śpiewów staroromańskich skonstrastował z prostym i stabilnym śpiewem gregoriańskim. Udowodnił, iż w starożytnych oraz nowożytnych opisach muzyki średniowiecznej chorał romański określany jest jako żeński, czyli posiadający przymioty takie jak miękkość, czarowność, elegancję, wdzięk, płynność i zmysłowość, zaś chorał gregoriański rozpoznawany jest jako męski, pełen siły i wigoru, uosabiający władzę i rozum.

W renesansie, czasie docenienia człowieka niezależnie od jego płci, kobiecość w muzyce przestała być traktowana pejoratywnie. W niektórych środowiskach przedkładano ją nad męską, prostą, nieskomplikowaną melodykę, rytmikę i harmonię; przykład takiego podejścia stanowi choćby popularność wirginalu w XVI-wiecznej Angli. Nazwa tej odmiany klawesynu wywodzi się od

⁶⁰ Cyt. za: Cy. za: Suzanne G. Cusick, *Gendering Modern Music. Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, „Journal of the American Musicological Society” t. 46 nr 1 (1993), s. 11. Tłumaczenie własne. Oryginał: “Would that it pleased the modern singers that the ancient music and the ancient manner of singing were again brought into use. For, if I may say so, the old art seems more perfect, more rational, more seemly, freer, simpler, and plainer. Have not the moderns rendered music lascivious beyond measure, when originally it was discreet, seemly, simple, masculine, and chaste?”

⁶¹ Leo Treitler, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Nowy Jork 2007, s. 163.

wyrazu *virgin*, który w renesansie oznaczało cnotliwą pannę⁶². Ten lekki instrument, rekomendowany do grania dziewczętom i kobietom, stał się tak popularny i ceniony mimo swoich żeńskich konotacji, iż wytworzyła się szkoła wirginalistów angielskich. Historycy muzyki przeważnie wymieniają takich przedstawicieli tej szkoły jak William Byrd, Thomas Morley, John Bull czy Orlando Gibbons⁶³. Zarówno wśród tych, jak i mniej znanych przywoływanych współcześnie nazwisk brakuje tych należących do kompozytorek. Tymczasem, struktura społeczna renesansowej Anglii, jak również specyfika i przeznaczenie wirginału, predestynowały kobiety do pisania na ten instrument. Możliwe przyczyny nieobecności wirginalistek angielskich w historiografii mimo realnego istnienia, czyli ich skrycie, mogło wynikać z równoległego postrzegania kobiecości jako niebezpiecznej z uwagi na konotowanie jej ze zmysłowością. Lydia Phyllis Austern pisała o postrzeganiu w renesansie muzyki jako „świętych więzów małżeństwa” oraz o „wiecznym uwodzeniu pomiędzy mężczyzną a muzyką”⁶⁴. Dowodziła w ten sposób wyjątkowo silnych w renesansie powiązań muzyki z kobiecością.

2.1.4. Nowożytność

Susan Cusick i Susan McClary w swoich badaniach na temat muzyki wczesnego baroku zauważyły, że muzyka konotowana z żeńskimi postaciami lub kobiecością była bardziej ornamentowana, ekscytująca i niestabilna niż bardziej prostolinijna i uporządkowana muzyka powiązana z postaciami męskimi i męskością. W tym okresie muzyka odzwierciedlała społeczne wyobrażenia o płci, zgodnie z którymi kobiecość kojarzono z emocjonalną niestabilnością i zmysłowością, podczas gdy męskość z racjonalnością i porządkiem. W XVIII, XIX i XX wieku kobiecość często przedstawiano jako zbiór negatywnych cech. W operach nagminnie charakteryzowano kobiety poprzez niestabilność tonalną, a ukonstytuowanie tonacji następowało dopiero, gdy postać kobieca została zabita lub przywrócona do norm społecznych.

⁶² Carla Mazzio, *The inarticulate Renaissance. Language trouble in an age of eloquence*, Philadelphia 2009, s. 130.

⁶³ Por. *Schott's anthology of early keyboard music: English virginalists*, London 1951.

Mark Kroll (red.), *The Cambridge companion to the harpsichord*, Cambridge, United Kingdom 2019.

⁶⁴ Linda Phyllis Austern, *Both from the Ears and Mind. Thinking about Music in Early Modern England*, University of Chicago Press 2020, s. 52–69.

Gretchen A. Wheelock badała reprezentację kobiecości w muzyce XVIII wieku, wskazując, że skali minorowej często używano do ukazania cech kobiecych takich jak melancholia, wahanie i niedecyzyjność. Mozart wielokrotnie korzystał z tej skali, aby zdestabilizować żeńsko-męską dychotomię i zawierający się w niej tonalny porządek. Spośród dwudziestu trzech arii minorowych Mozarta, siedemnaście kompozytor przeznaczył do śpiewania przez kobiety, a dwie przez kastratów. Skala minorowa w muzyce Mozarta reprezentuje także śmierć, nadprzyrodzoność i furję, jak w przypadku postaci takich jak Zaida, Elektra czy Królowa Nocy. Ich partie mogą reprezentować stan znajdowania się poza kontrolą umysłu. Jednak, podczas gdy kulturowo działanie pozbawione kontroli zdaje się mieć negatywne konotacje, u Mozarta skala minorowa ukazuje wewnętrzny świat pasji, strachu i pragnień. Postrzeganie przez Mozarta kobiecości było jednak wyjątkowo pozytywne, o czym mogą świadczyć jego zabiegi zmierzające do akceptowania kobiet w łóżach masońskich⁶⁵.

2.1.5. Dalsza ekspansja dualistycznego myślenia

Oprócz kompozycji, przekonanie o zawartych w muzyce pierwiastkach męskich i żeńskich dotyczyło wykonawstwa muzycznego. Od średniowiecza preferowano głosy męskie, co wpłynęło zarówno na wykonawstwo, jak i kompozycję. Ponadto, inne instrumenty przyporządkowywano kobietom i mężczyznom. W kolejnych epokach granice tego podziału ulegały przesunięciom, jednak zasadniczo mężczyznom wypadało grać na wszystkich instrumentach, podczas gdy kobietom na wielu było to zabronione. Instrumenty bardziej zmaskulinizowane w kontekście wykonawczym automatycznie stawały się bardziej męskie w materii muzycznej: na przykład trąbka. Z kolei na fortepian, który w XIX-tym wieku stał się domeną dam, pisano więcej muzyki o żeńskim archetypie.

Nie tylko kompozytorzy i teoretycy widzieli w muzyce pierwiastki żeńskie i męskie; również krytycy muzyczni różnych epok postrzegali muzykę pod tym kątem. Muzyka uważana za sfeminizowaną często bywała obiektem ich ostrej krytyki czy wręcz kpin, zwłaszcza w XIX wieku, ale również w późniejszych czasach. Charles Ives nie szczędził krytyki wobec kompozytorów, których

⁶⁵ Katherine Thomson, *The Masonic thread in Mozart*, Londyn 1977, s. 32–40.

twórczość uważał za zbyt *miękką* lub *sfeminizowaną*⁶⁶. Określał on Rachmaninowa jako *Rachnotmanenought*, naigrawając się z fonemów zawartych w jego nazwisku, które dla użytkownika języka angielskiego mogą przypominać w brzmieniu słowa *Rach man enought*. Haydna, Mozarta, wczesnego Beethovena i Brahmsa komentował Ives jako „zbyt wiele słodczy dla wrażliwych uszu”⁶⁷. Niektórzy europejscy kompozytorzy zostali przez niego określani jeszcze bardziej obraźliwie: jako *pussies* i *cherries*.

Jeszcze ostrzej niż kompozytorzy byli krytykowane w kontekście żeńskich i męskich pierwiastków w muzyce kompozytorki. Co ciekawe, miało to miejsce zarówno wtedy, gdy pisały muzykę uważaną za *żeńską*, jak i *męską*. Kiedy tworzyły muzykę postrzeganą jako *żeńską*, bywały często ignorowane i pomijane przez krytyków. Natomiast utwory uważane za *męskie*, nie przystawały do ówczesnych oczekiwań stawianych kobietom, co również prowadziło do negatywnych reakcji. Przykładami takich kompozytorek są Ethel Smyth i Louise Farrenc. Smyth, znaną ze swojej opery i muzyki symfonicznej, często krytykowano za tworzenie muzyki o *męskim* charakterze, co nie odpowiadało stereotypowym wyobrażeniom o kobiecych twórczyniach. Podobnie Louise Farrenc, mimo swojego talentu i umiejętności, doznawała marginalizacji z powodu uniwersalnego, niepowiązanego z płcią stylu, który nie wpisywał się w ówczesne oczekiwania dotyczące muzyki komponowanej przez kobiety.

Interesującym wyjątkiem była Augusta Maria Holmes, która zdołała wznieść się ponad te podziały. Pisała muzykę uważaną za *męską* i zdobywała uznanie krytyków. Jednakże istotnym czynnikiem, który mógł przyczynić się do jej sukcesu, było posługiwanie się przez nią męskim pseudonimem. Dzięki temu mogła uniknąć uprzedzeń związanych z płcią i była oceniana na podstawie swojej twórczości w większym stopniu niż w odniesieniu do płci.

W nowopowstałych gatunkach muzyki użytkowej starożytny sposób postrzegania muzyki jako płciowej pozostaje wciąż kultywowany. Można zauważyć to na ich gruncie jeszcze bardziej niż w przypadku muzyki klasycznej. Na przykład w muzyce filmowej tematy związane z postaciami żeńskimi i męskimi wyraźnie

⁶⁶ Judith Tick, *Charles Ives and Gender Ideology*, w: R. A. Solie (red.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press 2023, s. 83-106, s. 87.

⁶⁷ Cyt. za: Ibid., s. 88. Tłum. własne. Oryg.: “too much of the sugar plum for soft ears”.

się różnią. Fakt ten zdaje się potwierdzać przypuszczenie, że teorię muzyki oraz kompozycję do dzisiaj cechuje myślenie dualistyczne.

Dualistyczne myślenie o muzyce jako jeden z wariantów teorii analitycznej, można uzasadnić tym, iż sami kompozytorzy nierzadko celowo nadawali swojej muzyce cechy mające implikować żeńskość lub męskość. Świadomość kompozytora w operowaniu żeńskimi i męskimi elementami szczególnie uwidacznia się w muzyce wokalne, w której w określonych momentach historycznych podmiot liryczny śpiewanego tekstu przejawia dualistyczne, stereotypowe cechy płciowe istotne dla poruszanego problemu lub przedstawianej historii (np. w operach). Może również manifestować się w muzyce programowej i koreluje z retoryką muzyczną.

Mimo tak licznych sytuacji, w których posługiwanie się teorią dualizmu płciowego w muzyce zdaje się uzasadnione, pewne konteksty nie usprawiedliwiają tego rodzaju myślenia i jest ono w nich nadużywane. Błędem zdaje się przede wszystkim przypisywanie cech żeńskich kompozycjom napisanym przez kobiety, wyłącznie z powodu przynależności płciowej twórczyni. Za niewłaściwe należałoby również założenie, iż utwór kompozytorki w większym stopniu nadaje się do rozpatrzenia w kontekście zawartości w nich elementów żeńskich i męskich niż utwór kompozytora. Tymczasem, w niezwykle wielu przypadkach posługiwano się takim kryterium oceny twórczości w odniesieniu do kompozytorek. W odniesieniu do twórczości Clary Schumann „wielu komentowało płęć kompozytorki, a kilku krytyków wyraziło zdziwienie, że kobieta potrafiła tak umiejętnie i z takim efektem napisać utwór instrumentalny”⁶⁸. Z kolei Luise Le Beau *chwalono za energię i siłę jej dzieł, które krytycy uznali za bardzo „męskie”*⁶⁹.

2.1.6. *Ecriture féminine*

Te i wiele innych wypowiedzi na temat specyficznych cech twórczości kompozytorek mogłyby świadczyć o tym, że istnieje w muzyce jakiś szczególny styl wykształcony przez kobiety; rodzaj muzycznego *écriture féminine*. Skoro Clara

⁶⁸ K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit., s. 163. Tłum. własne. Oryginał: “Many commented on the gender of the composer, and several critics expressed surprise that a woman could write an instrumental work so skillfully and with such effect.”

⁶⁹ Ibid., s. 164. Tłum. własne. Oryginał: “Le Beau received praise for the energy and power of her works, which critics found very «masculine»”.

Schumann tworzyła wyjątkowo *jak na kobietę*, oznacza to, iż ogół kobiet pisał inaczej, zaś *męski* styl kompozycji Luise Le Beau mógłby wskazywać, iż istniały też kompozycje *żeńskie*. Wobec tak wielu wypowiedzi krytyków muzycznych, badaczy i kompozytorów, które wskazują pośrednio na istnienie *écriture féminine*, wydawałoby się zasadne zbadanie ewentualności istnienia tego zjawiska w muzyce. Hipoteza istnienia takiego konstruktu w historii muzyki zdaje się jednak mało wiarygodna. Angela Leighton udowadnia, iż dziewiętnastowieczna poezja kobiet stanowiła kontynuację wysoko samoświadomej kobiecej tradycji⁷⁰. Tymczasem kompozytorki narracja historyczna pozbawiła tej tradycji; nie miały one pozytywnych kobiecych wzorców osobowych, toteż nie wydaje się, jakoby mogły tworzyć własną muzykę w odniesieniu do stylu swoich poprzedniczek; bardziej prawdopodobny zdaje się fakt, że postrzegały swoją twórczość w kontekście całości zjawisk muzycznych.

Mimo to możliwe jest odnalezienie w historii muzyki pewnych środowisk kobiecych, w których powstały specyficzne style kompozytorskie, niewystępujące w innych kręgach. Na przykład muzyka i poezja XII- i XIII-wiecznych oksytańskich *trobairitz* znacznie różniła się od ówczesnej twórczości trubadurów i truverów, mimo że wyrosła z tego samego rdzenia. Wykształcenie się jedynej w swoim rodzaju poezji i muzyki oksytańskich kompozytorek było możliwe dzięki wysokiej pozycji kobiet. Na początku X wieku kobiety zarządzały wieloma południowymi lennami, takimi jak Owernia, Beziers, Carcassonne, Limousin, Montpellier, Nîmes, Perigord i Tuluza⁷¹. Skoncentrowanie w ręku kobiet tak dużej władzy umożliwiały m. in. zapisy w Kodeksie Theodosiana z lat 394-395 ujednolicające wysokość spadku po ojcu dla córek i synów, oraz Kodeks Justyniana spisany w latach 528-533 zmniejszający prawa męża do dysponowania posagiem żony.

Podobnie w twórczości kompozytorek katalońskich XIX wieku można odnaleźć pewne tożsame elementy stylu, nieprzejawiające się tak powszechnie w utworach ówczesnych kompozytorów. Kompozytorki te reprezentowały różne warstwy społeczne i szkoły, jak również były zainteresowane różnymi składami wykonawczymi, jednak wszystkie one tworzyły pieśni z towarzyszeniem fortepianu i na gruncie tych miniatur wykształciły się cechy stylu kompozytorskiego,

⁷⁰ Angela Leighton, *Victorian women poets. Writing against the heart*, Charlottesville 1992, s. 5.

⁷¹ Meg Bogin, *The Women troubadours*, Nowy Jork 1976, s. 23.

który można określić jako kataloński modernizm⁷². Analiza tych kompozycji dostarcza dowodów na ich nowatorstwo w stosunku do utworów kompozytorów. Innowacyjność tych pieśni wobec równoległych im historycznie, postromantycznych miniatur zaznacza się w ich prostocie, klarowności oraz specyficznym podejściu do odwoływania się do folkloru. Cechy te uwidaczniają się choćby na przykładzie twórczości Narcisy Freixas, Carme Karr, Isabel Güell i Lluïsy Casagemas.

Postaci te są niezwykle zróżnicowane. Z jednej strony pojawia się arystokratka Isabel Güell, córka patrona Gaudiego, wykształcona w Barcelonie i w Paryżu, czy też Lluïsa Casagemas, ceniona kompozytorka, autorka poematów symfonicznych i oper, a z drugiej strony Narcisa Freixas, autorka twórczości dydaktycznej i dziecięcej oraz Carme Karr, komponująca na marginesie swojej pracy dziennikarskiej i działalności feministycznej. Ważne zdaje się odnalezienie odpowiedzi na pytanie, dlaczego w XIX-wiecznej Katalonii tak wiele kobiet z różnych warstw społecznych miało dostęp do edukacji muzycznej na poziomie tak wysokim, że mogły one komponować. Odpowiedzi dostarcza specyfika Katalonii oraz jej historia. W roku 1392 Francesc Eiximenis opublikował *Llibre de les dones*⁷³. Sprzeciwiał się w niej dyskryminacji kobiet. Podjął szereg tematów związanych z obyczajowością i edukacją w rozdziałach dotyczących różnych etapów życia kobiety: dzieciństwu, nastoletniości i dorosłości oraz jej różnych ról społecznych: mężatki, wdowy i zakonniczki. Dzieło to zyskało popularność i mogło przyczynić się do umacniania się pozycji kobiet w społeczeństwie katalońskim już od średniowiecza. Niewykluczone, iż była to jedna z przyczyn, dzięki którym w roku 1837, kiedy w większości krajów europejskich zauważalna była dominacja mężczyzn i kobiety nie miały powszechnego dostępu do edukacji na wysokim poziomie, w *Conservatori del Liceu* w Barcelonie edukowano przedstawicieli obu płci.

Można zatem wyróżnić pewne kręgi towarzyskie czy kulturowe, w których wykształcił się specyficzny, kobiecy sposób komponowania. Wpływał on jednak nie z faktu, iż kobiety miałyby pisać muzykę o wyraźnie kobiecym rysie,

⁷² Książeczka do płyty: Maria Teresa Garrigosa, Heidrun Bergander, *Compositores Catalanes. Generació modernista*, w: Barcelona 2008.

⁷³ Por. Núria Silleras-Fernández, *Chariots of Ladies. Francesc Eiximenis and the Court Culture of Medieval and Early Modern Iberia*, Ithaca 2015.

lecz z postaw, które twórczynie przyjmowały wobec sztuki, obracając się w różnych środowiskach. Gdyby kompozycje kobiet jedynie ze względu na płeć twórczyni przejawiały pewne określone cechy stylu, można byłoby w obrębie określonych okresów historii muzyki wyodrębnić oddzielnie *szkołę męską* i *szkołę kobiecą*. Tymczasem trudno odnaleźć charakterystyczne rysy twórczości mężczyzn i kobiet, które umożliwiłyby wyodrębnienie takiego podziału. Na skutek zestawienia ze sobą kompozycji kobiet i mężczyzn z jednego okresu, z samej struktury kompozycji nie sposób wnioskować o płci człowieka, który ją stworzył. Na dowód można byłoby dokonać analizy porównawczej kompozycji Giulio Caccini i Francesci Caccini, Wolfganga Amadeusza Mozarta i Marii Theresii Paradis, Feliksa Mendelssohna i Fanny Mendelssohn czy też Augusty Holmes i Cesara Francka. W efekcie okaże się, iż zauważalne w efekcie tej analizy różnice w dysponowaniu elementami opisywanymi jako żeńskie i męskie oraz inne rozbieżności związane ze stylem i warsztatem kompozytorskim nie występują w mniejszym ani większym zakresie niż w przypadku zestawienia dzieł dwóch kompozytorek, np. Franceski Caccini i Barbary Strozzi, Marii Theresii Paradis i Marianne Martinez, Fanny Mendelssohn i Clary Schumann czy Augusty Holmes i Ethel Smyth. Można z tych kompozycji wyczytać style kompozytorskie czy też kręgi towarzyskie, w których poruszali się twórcy, ale nie ich „płeć”.

2.1.7. Katalońska pieśń Lluïsy Casagemas

Jedną z kompozycji, która ukazuje specyfikę Katalonii lat dwudziestych XX wieku, jest pieśń *Es mi nina tan bonita* autorstwa Lluïsy Casagemas. Wykorzystany jako tekst utwór poetycki o tematyce miłosnej napisany jest w języku hiszpańskim, nie katalońskim, co dowodzi kosmopolitycznego podejścia do sztuki Casamegas, nieskoncentrowanej na samych tylko lokalnych poezji i folklorze.

W pierwszej części kompozycji można odnaleźć nawiązania do tradycji operowej. Model rytmiczny partii wokalne, w którym po trzech długich wartościach następują ósemki rozpoczęte w połowie miary taktu, jest tożsamy z zastosowanym przez Giacomo Pucciniego w arii Musette z *Cyganerii*. W melodii tych dwóch utworów również uwidaczniają się podobieństwa. Pierwsze trzy dźwięki przyjmują kierunek descendentalny w sekundach i tercjach, natomiast ósemki cyrkulują na opadających i wznoszących sekundach.

Oto, jak ten pomysł muzyczny zrealizowała Lluïsa Casagemas:



Voy a ver, to-das las tar-des la sa-li-da del ta - ller,
Por - que a - llí, en cuen-tro siem-pre a la mo-ñi-si-ma Ni - ní.
Y des - pues, va - mos jun - ti-tos a to-mar un ten-teen pies.

Przykład 1. Lluïsa Casagemas, *Es mi nina tan bonita*, Unión Musical Española, Bilbao 1927, s. 3.

Tak przedstawia się on zaś w ujęciu Pucciniego:



(sempre seduta, dirigendosi intenzionalmente a Marcello, il quale comincia ad agitarsi)
TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104
MUS. con molta grazia ed eleganza
Quan - do me'n vo'.....
(21) TEMPO DI VALZER LENTO ♩ = 104
con molta grazia ed eleganza
pp
quasi rit. a tempo quasi rit.
USquando me'n vo' so - letta per la via la gen.te sosta e
quasi rit. a tempo quasi rit.

Przykład 2. Giacomo Puccini, *La bohème*, G. Ricordi & C, Mediolan 1950, s. 128.

Również w partii fortepianu zauważalne są inspiracje operą Giacomo Pucciniego, niespełna pięćdziesiąt lat starszą od kompozycji napisanej u schyłku życia kompozytorki, która bardzo wcześnie zaczęła odnosić sukcesy kompozytorskie, jeszcze w czasie, kiedy muzyka Pucciniego stanowiła nowość. We wstępie fortepianowym znajduje się charakterystyczna figura: triola szesnastkowa – ósemki. Nawet oryginalna artykulacja Pucciniego została tu zachowana: podczas gdy opisana powyżej figura grana jest legato, następujące po niej ciągi ósemek kontrastują z nią artykulacją staccato. Oto interpretacja Casagemas:



Przykład 3. Lluïsa Casagemas, *Es mi nina tan bonita*, Unión Musical Española, Bilbao 1927, s. 3.

Oto zaś domniemany pierwowzór Pucciniego:



Przykład 4. Giacomo Puccini, *La bohème*, G. Ricordi & C, Mediolan 1950, s. 128.

Mimo różnicy w metrum, akompaniament obu pieśni przejawia podobieństwa fakturalne. W partii lewej ręki następują przemiennie w ćwierćnutach podstawa harmoniczna w oktawie oraz dopełniające ją akordy. W tym czasie w partii prawej ręki występuje zdublowana melodia sopranu.

Druga część *Es mi nina tan bonita* posiada odmienny charakter. Podczas gdy pierwsza część jawi się jako liryczna, śpiewna i poważna, druga kontrastuje z nią lekkim, żartobliwym nastrojem. Kompozytorka zdaje się nawiązywać do muzyki amerykańskiej. Do ragtime'owego stylu pieśni Gerschwina upodabniają ją model akompaniamentu, chromatyzmy oraz wyraziste kadencje.

Pieśń *Es mi nina tan bonita* cechują klarowny rysunek harmoniczny oraz pewna oszczędność w środkach wyrazu. Jednolite metrum i tempo stwarzają wrażenie monotonii, które rekompensuje kilkukrotna zmiana tonacji. Brak różnic tempa może być pozorny: istnieje prawdopodobieństwo, że kompozytorka nie zanotowała pieczołowicie wszystkich określeń wykonawczych, ponieważ wykonywała kompozycję osobiście lub uczestniczyła w próbach.

Zmiany tempa w kompozycji uzasadniałoby zastosowane w niej połączenie dwóch kontrastujących stylów: późnoromantycznego operowego, włoskiego *bel canto* oraz amerykańskiego, na poły rozrywkowego stylu o jazzowej proveniencji. Niewykluczone, iż w drugiej części utworu znajdują się również odległe nawiązania do katalońskiego tańca *sardana*. Ów synkretyzm przy uproszczeniu środków wyrazu mógł stanowić niejako spojrzenie w przyszłość: bardzo wczesną zapowiedź postmodernizmu. Za taką interpretacją polistylistycznej tkanki *Es mi nina tan bonita* przemawia fakt, że w chwili pisania tej pieśni Casagemas była kompozytorką dojrzałą, mającą w swoim dorobku cenione i nagradzane kompozycje symfoniczne. Tym samym zauważalne w pieśni uproszczenie środków wyrazu oraz wyrazistość inspiracji stylistyką innych kompozytorów musiały wynikać z jej świadomych intencji, nie z braku inwencji twórczej. Do takiego kształtu kompozycji mógł przyczynić się fakt ukształtowania się smaku muzycznego Casagemas w Katalonii, który to nowoczesny i bogaty region stanowił tygiel kulturowy, sprzyjający ścieraniu oraz integrowaniu się różnych stylów muzycznych. Dzięki wyjątkowej autonomii kobiet w Katalonii w porównaniu do innych obszarów Europy, stanowiła ona miejsce, w którym twórczynie nie tylko miały dostęp do najnowszych tendencji w muzyce, lecz mogły zarazem wyrażać swój indywidualizm, zabarwiony wyrazistą specyfiką katalońskiej kultury tradycyjnej.

2.1.8. Nieskorelowanie dualizmu muzycznego z płcią kompozytora

Niekiedy, paradoksalnie, kompozycje wyszłe spod pióra kobiet są szczególnie nasycone elementami postrzeganymi przez teoretyków i krytyków za męskie i *vice versa* – mężczyźni-kompozytorzy korzystają w swojej twórczości z elementów żeńskich. Szczególnie wyraźnie zauważalne jest to w operach, w których stosuje się środki muzyczne korespondujące z płcią bohaterów fabuły. Można jednak odnaleźć liczne przykłady takiej sytuacji również w muzyce czysto instrumentalnej.

Na przykład w twórczości Fryderyka Chopina zauważalne są elementy uznawane przez badaczy za żeńskie. Już sam wybór form muzycznych konotuje z tendencjami muzyki tamtych czasów postrzeganej jako kobieca. Należały do niej miniatury fortepianowe, które były zalecane do grania przez dorastające dziewczęta. Niezależnie od nowatorstwa, z którym Chopin traktował te formy, jeszcze nawet po latach badacze zdający sobie sprawę z ich nieszablonowości posługiwali się związanymi z nimi stereotypami. Kallberg w roku 1996 pisał:

Kompozytor płci męskiej, piszący w gatunkach „kobiecych”, takich jak nokturn, na potrzeby domowych przestrzeni, takich jak salon, myli nasze poczucie granic płci⁷⁴.

Problem z „poczuciem granic płci” nie dotyczy tylko twórczości, lecz również osobowości Chopina. Niektórzy biografowie dostrzegali jego androgyniczność, a wręcz kobiecość, i szukali jej przyczyny w sposobie, w jaki został wychowany: „tam mu schlebiano, pieszczono go, i prawdopodobnie to właśnie stało się źródłem jego późniejszej zniewieściałości”⁷⁵ – pisał Huneker. Ten pianista i krytyk podobnie jak Kallberg postrzegał nokturn jako formę muzyczną konotującą z kobiecością. Pisał o nokturnach Chopina, że

większość z nich uchodzi za rodzaj kobiecy, „terminus psychologicus” niesłuszny. W ogóle moment poetycki gienjusza jest „rodzaju żeńskiego”, zaś w Chopinie ta nuta była tylko aż zanedo silnie akcentowana – czasami wprost histerycznie – zwłaszcza w Nokturnach⁷⁶.

⁷⁴ Jeffrey Kallberg, *Chopin at the boundaries. Sex, history and musical genre*, Cambridge 1998, s. X. Tłum. własne. Oryginał: “A male composer who wrote in «féminine» genres like nocturne for domestic settings like the salon, he confuses our sense of the boundaries of gender”.

⁷⁵ James Gibbons Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta*, tłum. J. Bandrowski, Lwów/Poznań 1922, s. 11.

⁷⁶ Ibid., s. 199.

Podobnie jak kompozytorzy żeńskością, tak kompozytorki szokowały niekiedy męskością swoich utworów. Jednym z takich przykładów była Augusta Maria Homes, która na początku swojej kariery posługiwała się męskim pseudonimem Herman Zenta. Pisała ona monumentalne dzieła na duże składy symfoniczne. Kompozycje te przepełnione były środkami wyrazu uznawanymi za męskie. Camille Saint-Saëns pisał w kontekście do jej symfonii dramatycznej *Les Argonautes*: „nadmierna męskość – częsta wada kompozytorek – i ekstrawagancka orkiestracja, w której instrumenty dęte eksplodują jak fajerwerki”⁷⁷.

Taki komentarz Saint-Saënsa dowodzi, iż bardzo wiele kobiet pisało w jego czasach muzykę uznawaną za męską. Oznaczałoby to, iż naturalnie nie były uwarunkowane do tworzenia muzyki implikującej ich płeć, lecz część z nich czuła się zmuszona, by zamykać swoją twórczość w *kobiecych* ramach z uwagi na krytykę, z którą mierzyły się te, które manifestowały swoje uniwersalne, ponadpłciowe podejście do muzyki. Oczekiwanie, by kobiety tworzyły sztukę zgodną z oczekiwaniami wobec ich płci, mogło manifestować się już w okresie ich edukacji muzycznej i dlatego część z nich istotnie mogła wpisywać się w muzyczną *écriture féminine*.

Niespójności związane z osadzeniem muzyki w stylu żeńskim lub męskim uzewnętrzniają się nawet w opiniach największych orędowników dualistycznego myślenia. Podczas gdy Saint-Saëns zarzucał kompozycjom Smyth nadmierną męskość, inny krytyk tę samą kompozytorkę uważał za przesadnie żeńską: „Wydaje się, że kompozycja muzyczna, to znaczy wielka kompozycja, zdecydowanie nie powinna być kobieca”⁷⁸.

Z podobnym problemem mierzyła się współczesna Auguście Holmes Ethel Smyth. Jej opera *Der Wald*, wystawiona w Metropolitan Opera w 1903 roku, zawierała wiele elementów męskich, co przejawiało się choćby w jej instrumentacji oraz posługiwaniu się dynamiką, co zauważył krytyk muzyczny pisma *Telegraph*:

Panny Smyth... schemat harmoniczny jest wyszukany, mistrzowski i przekonujący. Ma doskonałe wycucie tonu koloru oraz zręczny i pewny sposób jego stosowania. Nie boi się używać instrumentów dętych i ciężkich

⁷⁷ Helen Abbott, *Camille Saint-Saëns and his World*, „French Studies” t. 67 nr 3 (2013), s. 424-425. Tłum. własne. Oryginalny tekst: “excessive virility – a frequent fault with women composers – and flamboyant orchestration in which the brass explodes like fireworks”.

⁷⁸ *Revue musicale*, „Revue des Deux Mondes” t. 127 (1895), s. 949. Tłum. własne. Oryginał : « Il semble que la composition musicale, j’entends la grande composition, ne soit décidément pas besogne féminine ».

smyczków, jej kulminacje są mocno rozwinięte, a jej pasaże fortissimo są doskonałej jakości i treściwe.⁷⁹

Inny z krytyków otwarcie chwalił operę Smyth za jej męski charakter:

Ta mała kobietka pisze muzykę męską ręką i ma zdrowy i logiczny mózg, co podobno jest szczególnym darem brutalniejszej płci. W „Der Wald” nie ma słabej ani zniewieściałej nuty, ani niestabilnego nastroju⁸⁰.

Mimo wielkiego sukcesu opery Ethel Smyth w Nowym Jorku, przypieczętowanego doskonałymi recenzjami, znalazły się również głosy krytyki. Co charakterystyczne, uwidaczniało się w nich przekonanie o żeńskim charakterze *Der Wald*, co stoi w sprzeczności z pozytywnymi recenzjami. Krytyk *Daily Mail* komentował:

Jego urok i osobliwość będzie bardziej przemawiał niż próba odzwierciedlenia intensywnych ludzkich emocji i w tym zakresie jest kobiecy, zgodnie z całą tradycją⁸¹.

Przykład ten dobitnie ukazuje przekonanie amerykańskich recenzentów, iż dobra muzyka miałaby zarazem zawierać męski rys. Zdaje się, jak gdyby wartościowa muzyka w ich oczach niemal organicznie wiązała się z męskością, na przeciwnym biegun odsuwając muzykę żeńską. Można zauważyć nasilenie komentarzy związanych z płcią w odniesieniu do twórczyni. Kompozytorzy nie spotykali się z tego rodzaju kategoryzowaniem. Uwidacznia to zarazem trudność, która szczególnie dotykała kobiety usiłujące rozwijać swoje kariery kompozytorskie.

Ten muzyczny dualizm zdaje się korespondować ze zjawiskami w literaturze, z których jedno, nazywane współcześnie *écriture féminine*, obnażało różnice w stylu pisania kobiet i mężczyzn. Podobne zjawiska można zaobserwować w badaniach nad językiem, w których teoretycy tacy jak Lacan i Foucault analizowali

⁷⁹ Cyt. za: John Yohalem, *From The Metropolitan Opera Archives. A Woman's Opera at the Met Ethel Smyth's Der Wald in New York*, <https://web.archive.org/web/20221114133959/http://archives.metoperafamily.org/imgs/DerWald.htm>, dostęp 12.10.2024. "Miss Smyth's ... harmonic scheme is elaborate, masterly and convincing. She has an excellent sense of tone color, and a deft and confident way of applying it. She is not afraid to use the brass and heavy strings, her climaxes are strongly developed, and her fortissimo passages are of great quality and body."

⁸⁰ Rollo Myers, *Augusta Holmès. A Meteoric Career*, „The Musical Quarterly” t. 53 nr 3 (1967), s. 365-376, s. 365. Tłum. własne. Oryg.: "This little woman writes music with a masculine hand and has a sound and logical brain, such as is supposed to be the especial gift of the rougher sex. There is not a weak or effeminate note in *Der Wald*, nor an unstable sentiment."

⁸¹ Cyt. za: J. Yohalem, *From The Metropolitan Opera Archives. A Woman's Opera at the Met Ethel Smyth's Der Wald in New York...*, op. cit.: Tłum. własne. Oryg.: "The charm and quaintness of it will appeal more than its attempt to mirror intense human emotion and to this extent it is feminine, according to all tradition."

inność i różnicę. Dualizm obecny w muzyce – dobro/zło, mężczyzna/kobieta, kultura/natura, rozum/emocja, ja/inni – odzwierciedlał głębsze społeczne i kulturowe podziały. Ta dwoistość przywołuje skojarzenia i generalizacje, co sprawia, że teoria różnicy zaczyna jawić się jako teoria podobieństwa. Na przykład kobiety kojarzone były z ciemnością, naturą, histerią i pierwotnością, a homoseksualiści z wrażliwością artystyczną. Te archetypy wpływały na sposób postrzegania i oceniania twórczości muzycznej, bez względu na rzeczywiste cechy utworów.

2.2. Nieobecność umotywowana immanentnie

2.2.1. Nieobecność wpisana w płeć

W teorii odcieni nieobecności *czysta nieobecność* została uwzględniona jako jedna z jej głównych kategorii. Można rozpoznać różne jej typy, takie jak nieobecność immanentna i transcendentna czy też pierwotna i wtórna. W kontekście rozważań na temat kompozytorek najważniejszy wydaje się pierwszy z tych dualizmów. Zostanie on przedstawiony w kontekście przyczyn nieobecności. Z tego powodu w strukturze niniejszej dysertacji zostały przewidziane rozdziały dotyczące nieobecności umotywowanej immanentnie i transcendentnie.

Nieobecność umotywowana immanentnie to brak istnienia oraz śladu kobiety, która potencjalnie mogłaby być kompozytorką, wynikający z przyczyn tkwiących w samej istocie tej osoby. Ta istota może przejawiać się w jej cechach charakteru czy w postępowaniu, jednak nie są to charakter ani postępowanie same w sobie, ponieważ mogłyby one być motywowane również przez czynniki zewnętrzne, tu zaś podlegają rozważaniom wyłącznie wewnętrzne.

W badaniach dotyczących twórczyń należałoby rozstrzygnąć, czym kompozytorki różnią się od kompozytorów – czyli twórców bardziej niż one uobecnionych. Nasuwa się na myśl odpowiedź, iż płcią – jednak co płeć ta oznacza, jakie ma wyróżniki, czy jest zrośnięta z istotą posiadającego ją człowieka, czy też niejako doczepiona do niego w wyniku asocjacji społecznej? W obecnym stanie wiedzy nie sposób jednoznacznie rozstrzygnąć tych kwestii. Warto jednak przyjrzeć się bliżej koncepcjom dotyczącym uwarunkowań psychofizycznych osób identyfikowanych w XVI-XIX wieku jako kobiety, którymi mogłyby się

one różnić od przeważających w tradycji kompozytorskiej mężczyzn i które mogłyby okazać się istotne dla ich potencjału do bycia kompozytorkami.

Uwarunkowania te mogą mieć różną naturę. Ze względu na opisywalność metodami różnych nauk można wyróżnić czynniki: fizyczne, ewolucyjne, psychologiczne, neurobiologiczne oraz intelektualne. Łączy te grupy cech fakt, iż są nierozzerwalnie związane ze swoim nosicielem od urodzenia; nie wykazują tym samym zależności od czynników środowiskowych. Istnienie takich cech, które miałyby różnicować płcie bez ingerencji społeczeństwa czy kultury, nie zostało jednoznacznie udowodnione. Toteż nie zostanie przyjęte *a priori* założenie, iż one rzeczywiście istnieją, ani że warunkują sukces danego człowieka jako kompozytorki. Zamiast tego zostanie określona możliwość ich bytności oraz prześledzona ich obecność i znaczenie w dotychczasowych badaniach.

2.2.2. Wyróżniki fizyczne związane z płcią

Fizyczna różnorodność przedstawicieli odmiennych płci biologicznych była wielokrotnie potwierdzana w badaniach, nawet jeśli niektóre z różnic, takie jak wzrost czy długość palców, istnieją jedynie w odniesieniu do statystycznej większości, nie mając przełożenia na wiele jednostkowych przypadków. To, jak bardzo różnicują się te parametry w odniesieniu do każdej płci, świadczy choćby sukces kobiet, które w dawnych wiekach z powodzeniem ukrywały się za męską tożsamością, jak na przykład Nawojka, która podawała się za mężczyznę, by móc odebrać wykształcenie uniwersyteckie⁸².

Przyjąwszy jednak nawet różnorodność uwarunkowań fizjologicznych w zależności od płci, czy można tym samym zakładać, iż istnieje przełożenie tych nierówności na uzdolnienia muzyczne, percepcję muzyki, zdolność do gry na instrumentach i wreszcie – potencjał do komponowania? Kult „pianistycznej” dłoni był w XIX-tym wieku tak silny, iż wielu muzyków, jak choćby Robert Schumann, pragnieniem ulepszenia jej naturalnego kształtu przypłacili zniszczeniem aparatu gry, zaś odlewy dłoni Chopina czy Liszta do dziś należą do stałej ekspozycji muzeów⁸³. Jeszcze w XIX-tym wieku czynnik fizjologiczny brano

⁸² Mirosław Krajewski, *Dobrzyński słownik biograficzny. Ludzie europejskiego regionu*, Włocławek 2002, s. 436.

⁸³ Odlew lewej dłoni Chopina w Muzeum Fryderyka Chopina w Warszawie. Nr. kat. M/1206 (NIFC: D/4135). <http://kolekcja.nifc.pl/object-m-1206>. Odlew dłoni Liszta w Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie. <https://www.gardnermuseum.org/experience/collection/17462>, dostęp 7.05.2024.

pod uwagę w badaniach nad uzdolnieniem muzycznym. Jan Wierszyłowski pisał:

Dla naszych celów istotne jest zwrócenie uwagi na cechy wymiarowe, mogące ułatwiać lub utrudniać działalność muzyczną. Chodzi o wymiary palców, dłoni (np. „ptasia ręka”, stanowiąca utrudnienie w grze na instrumencie klawiszowym), siłę fizyczną współdecydującą o wytrzymałości na długotrwałe wysiłki psychofizyczne (gra na instrumencie, dyrygowanie) oraz cechy urody, nie pozostające bez znaczenia dla samopoczucia muzyka i dla reakcji publiczności (korzystna dla danej specjalności muzycznej budowa fizyczna jest traktowana tutaj wyłącznie jako czynnik ułatwiający działalność muzyczną)⁸⁴.

Mimo że wiązanie uzdolnień muzycznych z rozmiarem dłoni, siłą fizyczną i – szczególnie – urodą zdaje się nie przystawać do współczesnych tendencji w psychologii takich jak choćby *body positive*, namysł nad fizycznymi aspektami zdolności muzycznych w XXI wieku doznaje stałych kontynuacji i pogłębiania.

2.2.3. Androgyniczność w badaniach nad predyspozycjami muzycznymi

Barbara Kamińska w roku 2002 pisała, że

obserwuje się próby łączenia badań neurofizjologicznych z badaniami endokrynologicznymi i immunologicznymi. W tej chwili do najnowszych koncepcji należą te, które zakładają, że na procesy zarówno percepcji, jak i wykonań muzycznych musimy patrzeć z perspektywy interakcji trzech wyżej wymienionych systemów, z uwzględnieniem rozwoju ontogenetycznego jednostki⁸⁵.

Badania te w dużej mierze dotyczą różnic związanych z płcią. Kamińska na pierwszym miejscu jako cechę charakterystyczną dla muzyków podała androgyniczność zarówno fizjologiczną, jak i psychologiczną⁸⁶. Fakt, iż nie tylko określona płeć nie ma znaczenia w przejawianiu uzdolnień muzycznych, ale silne utożsamienie z którąś z płci nie predestynuje do bycia muzykiem, może naprowadzać na kilka hipotez dotyczących kompozytorek. Po pierwsze, ponieważ cechy androgyniczne występują zarówno u kobiet jak i u mężczyzn, rozkładając się proporcjonalnie między obie płcie, trudno mówić o przewadze liczbowej którejkolwiek z nich w uzewnętrznianiu tych cech. Po drugie, z powodu nierównowagi w występowaniu hormonów obu płci wpływającej ujemnie na talent muzyczny, trudno przyjąć teorie funkcjonujące na gruncie starożytnej i nowożytnej teorii muzyki, zgodnie z którymi męskość miałaby w muzyce być przejawem jej

⁸⁴ Jan Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970, s. 146.

⁸⁵ Barbara Kamińska, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” nr 3 (2002), s. 187-195, s. 193.

⁸⁶ Ibid.

większej wartości. Po trzecie, oznacza to, iż największe kompozycje zarówno kobiet i mężczyzn pisane są przez osoby silnie androgeniczne, zatem nie mogą istnieć wyraziste różnice w kształcie tych kompozycji w zależności od płci. Po czwarte, dowodzi to faktu, iż żeński pierwiastek twórczy ma równie istotne znaczenie jak męski.

Warto zauważyć, iż koncepcja u podstaw predyspozycji kompozytorskich była rozpoznawana przez reprezentantów środowiska muzycznego na długo przed pojawieniem się badań naukowych na ten temat. Jeszcze w 1901 roku James Huneken w odniesieniu do twórczości Fryderyka Chopina pisał:

wszyscy artyści są do pewnego stopnia androgyniczni; nieraz u Chopina przeważa rys kobiecy, nie trzeba jednak zapominać, że ta właściwość jest wybitną oznaką lirycznego geniusza męskiego, bo, kiedy on kokietuje, czyni pełne wdzięku zwierzenia, lub w śpiewnych, lirycznych dźwiękach narzeka na los – z poza jego pleców wysuwa się cień matki, kapryśnej, pięknej, despotycznej Polki. Zato kiedy dusza się zerwie, kiedy on drżącymi nozdrzami zwęszy Rosję – dym i płomień jego „Polonezów” i męki Tantała w jego „Mazurkach” świadczą, że to silna buntownicza dusza mężczyzny⁸⁷.

2.2.4. Temperament a twórczość

Kolejną obok fizjologii kategorią, którą można postrzegać jako usytuowaną wewnątrz, a nie wokół potencjalnej kompozytorki, to wymiar psychologiczny jednostki. Często upatruje się jego zakorzenienia w uwarunkowaniach fizycznych:

Cechy fizyczno-fizjologiczne osobnika są poważną współdeterminantą właściwości typologiczno-charakterologicznych, zwłaszcza stałe zasady funkcjonowania układu wyższych czynności nerwowych. Na ich bazie ujawniają się podstawowe cechy temperamentu⁸⁸.

Temperament miałby zatem stanowić swego rodzaju pomost między fizjologią a psychiką: funkcjonować jako rdzeń osobowości, uwarunkowany przez czynniki biologiczne. Czy mógłby on być w jakimś stopniu powiązany z płcią? Namysł nad możliwością takich zależności znalazł odzwierciedlenie w badaniach empirycznych. Renata Korzeń w roku 2007 przeprowadziła wśród studentów warszawskich uczelni eksperyment dotyczący zróżnicowania temperamentu

⁸⁷ J. G. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta...*, op. cit., s. 101–102.

⁸⁸ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki...*, op. cit., s. 147.

w zależności od płci psychologicznej⁸⁹. Wyróżniła sześć typów temperamentu oraz zbadała liczebność w tych grupach mężczyzn, kobiet, osób o płci nieokreślonej oraz androgynicznej. Najistotniejsze, najliczniej reprezentowane okazały się pierwsze trzy grupy: typ pierwszy – nie emocjonalny, aktywny społecznie, typ drugi – emocjonalny, aktywny społecznie oraz typ trzeci – zrównoważony, bierny społecznie.

Typ pierwszy okazał się reprezentowany przez około stu czterdziestu mężczyzn i nieznacznie więcej niż osiemdziesiąt kobiet. Typ drugi przez około sto dwadzieścia kobiet i osiemdziesięciu mężczyzn. Typ trzeci przez niewiele ponad dwadzieścia kobiet i czterdziestu mężczyzn. Wobec tych danych typy pierwszy i trzeci miałyby mieć powiązanie z płcią męską, zaś drugi z kobietą. W odniesieniu do cech badanych przez Korzeń oznaczałoby to, iż kobiety odznaczają się większym niż mężczyźni poziomem niezadowolenia, strachu i złości, przy podobnym, lub niekiedy wyższym, poziomie aktywności i towarzyskości.

Na tej podstawie można stwierdzić, iż istnieje silne prawdopodobieństwo wzajemnych zależności między temperamentem a płcią. Fakt, że przedstawiciele poszczególnych płci statystycznie wykazywaliby różnice w zakresie przejawianego temperamentu oraz wykształconego z niego charakteru, oznaczałoby, iż gdyby okazało się, że bycie kompozytorem jest w jakiś sposób warunkowane osobowościowo, to istnieje także nierówność w zakresie predyspozycji do komponowania w zależności od płci.

Na pytanie o rolę osobowości w zawodzie kompozytora starał się odpowiedzieć Wierszyłowski. Wysunął on tezę, że

podstawowy charakter muzyki różnych epok wyznaczony był z jednej strony najpowszechniejszym w danym okresie typem psychicznym kompozytorów, z drugiej zaś określoną tendencją (trendem), apoteozującą w tym okresie taki lub inny ideał człowieka⁹⁰.

Wydawałoby się, że skoro w różnych epokach idealizowało się inne typy charakterologiczne człowieka, to kobiety, najliczniej reprezentujące jeden z dominujących rodzajów temperamentu, w którejś z epok liczebnie przewyższą mężczyzn. Tymczasem, z perspektywy dzisiejszych narracji historyczno-muzycznych wydaje się, jak gdyby taka sytuacja w żadnym stuleciu nie miała miejsca.

⁸⁹ Renata Korzeń, *Związki temperamentu z płcią biologiczną i psychologiczną jednostki*, „Studia Psychologica” nr 7 (2007), s. 169–178.

⁹⁰ J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki...*, op. cit., s. 181.

Czy mogłoby to oznaczać, że we wszystkich epokach dominowały zmaskulinizowane modele temperamentu? Trudno byłoby obronić taką hipotezę, znając tendencje stylistyczne dominujące w różnych okresach muzyki nowożytnej. Szczególnie XIX-ty wiek zdaje się przeniknięty estetyką preferującą przejawiany w większości przez kobiety, drugi typ temperamentu. Gloryfikowana w romantyzmie postawa refleksyjnego, żywiołowego artysty to w rzeczywistości odzwierciedlenie nasilenia cech takich jak wysoki poziom niezadowolenia, strachu i złości, połączonego z wysokim poziomem aktywności i towarzyskości, dzięki którym owe silne emocje mogą się uzewnętrznić i odnaleźć rezonans społeczny. Skoro duch epoki sprzyjał temperamentowi, który w większości przejawiany był przez kobiety, dlaczego przeważająca liczba kompozytorów z tego okresu, którzy są powszechnie znani, nie posiadają płci żeńskiej? Co więcej – dlaczego XIX-wieczne kompozytorki, które zostały zapamiętane, nie stanowią nawet ułamka liczby gloryfikowanych kompozytorów z tego stulecia?

Odpowiedzi na te pytania dostarczy refleksja nad innymi odcieniami nieobecności, zawarta w dalszych rozdziałach. Z powodu niemożności rozstrzygnięcia zarysowanych powyżej kwestii na podstawie zjawisk wpisujących się w nieobecność immanentną, można byłoby uznać, iż dominacja zmaskulinizowanych modeli temperamentu wśród twórców muzyki prawdopodobnie nie stanowi przyczyny nieobecności kompozytorek w historii muzyki.

2.2.5. Percepcja i dośrodkowość procesów psychicznych

Z temperamentu wynikają dalsze uwarunkowania psychologiczne, takie jak usposobienie czy charakter, które wraz z temperamentem składają się na osobowość. Istnieje możliwość, iż pewne cechy osobowości wpływają na rozwój uzdolnień muzycznych. Mogłyby występować w takiej roli na przykład funkcje poznawcze człowieka, przy założeniu, że wpisują się one w pojęcie osobowości, co jest sugerowane we współczesnej psychologii muzyki. Anna Jordan-Szymańska udowadnia, iż

osobowość to pojęcie, w którym integrują się wszystkie właściwości psychiczne człowieka. Wydzielenie w jej obrębie sfery poznawczej jest zabiegiem sztucznym, wprowadzanym często dla uproszczenia na użytek ujęć podręcznikowych⁹¹.

⁹¹ Anna Jordan-Szymańska, *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014, s. 31.

Do właściwości percepcyjnych można byłoby dopisać inne cechy psychiczne, związane np. z uczuciowością, wytrwałością czy też modelami uczenia się. Gdyby okazało się, iż kobiety i mężczyźni nie przejawiają tych cech w równym stopniu, można byłoby na tej podstawie zrozumieć niklejszą reprezentację kobiet wśród osób zajmujących się muzyką, a w szczególności kompozycją. O wyjątkowej istotności pewnych cech u kompozytorów pisał Wierszyłowski:

Zdaniem Łobaczewskiej (...) każdy kompozytor pod względem typologicznym wyróżnia się zdecydowanie kilkoma zasadniczymi cechami psychiki. Przede wszystkim przewagą uczucia i intuicji w poznawaniu i reagowaniu na bodźce zewnętrzne, dośrodkową tendencją dynamiczną procesów psychicznych, dominacją narządu słuchu jako „głównego pośrednika” odbierania wrażeń z zewnątrz⁹².

Ten punkt widzenia pokrywa się z przekonaniem Jordan-Szymańskiej o umiejscowieniu sfery poznawczej w ramach osobowości. Dodatkowo, Wierszyłowski porusza kwestie związane z cechami odbieranymi bardziej jednoznacznie jako należące do osobowości, takie jak na przykład uczucia i intuicja. Ich dominacja została uznana za sprzyjającą dla kompozytora. Tymczasem, obie te cechy stanowią domenę drugiego typu temperamentu, który jest przejawiany w większości przez kobiety.

Dośrodkowa tendencja dynamiczna procesów psychicznych, charakteryzująca kompozytorów, zdaje się również cechować kobiety w stopniu większym niż mężczyzn.

Kobiety częściej ukierunkowane są na własny rozwój i ciekawe wyzwania, a mężczyźni koncentrują się na środowisku pracy, jej prestiżu, możliwościach wywierania wpływu i dążeniu do jak najwyższych wynagrodzeń⁹³.

Te tendencje udowodnione w wyniku eksperymentów psychologicznych wskazują na wewnętrzną motywację kobiet, która okazuje się jedną z kluczowych cech warunkujących predyspozycje do pracy kompozytorskiej. Zarazem mogą w jakimś stopniu tłumaczyć niską widoczność kobiet – w tym kompozytorek – w życiu publicznym i zawodowym, na scenach filharmonii czy na ekranach kin jako twórczynie muzyki filmowej.

⁹² J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki...*, op. cit., s. 277–278.

⁹³ Cyt. za: Joanna Moczydłowska, *Percepcja cech i zachowań osób na stanowiskach kierowniczych przez pryzmat ich płci*, „Zarządzanie zasobami ludzkimi” nr 3–4 (2017), s. 9–21, s. 13.

Przewagę u kobiet dośrodkowej tendencji dynamicznej procesów psychicznych potwierdzono w wyniku badań w formie wywiadów i ankiet. W toku tak przeprowadzanych badań:

kobiety za najważniejsze czynniki, które pozwalały im osiągać sukcesy, w większym stopniu niż mężczyznom, uznały: wiedzę, wykształcenie, zdolności, cechy psychologiczne, otwarcie na klienta, ciężką pracę i styl zarządzania. Mężczyźni zaś wskazali, w większym stopniu niż kobiety, na: skuteczność, motywację, jasne uświadomienie celów z konkretnym terminem realizacji i utożsamianie się z firmą. W efekcie badań udało się ustalić, że kobiety w stosunku do mężczyzn mają większe umiejętności doprowadzania spraw do końca, bardziej się angażują, lepiej współpracują, są bardziej komunikatywne, preferują demokratyczny styl zarządzania i większą wytrwałość. Natomiast mężczyźni mają większą umiejętność podejmowania decyzji⁹⁴.

Należałoby traktować jednak wyniki tych badań jedynie jako hipotezę, ponieważ mogą być one zdeterminowane nie tylko czynnikami biologicznymi, lecz również społecznymi, a w konsekwencji być przypisane do nieobecności transcendentnej, która manifestuje się częściej w formie wtórnej. Niezależnie od prawdziwości tych różnic płciowych jako cechy psychologicznej, biologicznie powiązanej z płcią lub jako naddatku kulturowego, przekonanie o ich istnieniu dzielą niektórzy neurobiolodzy. Np. Moir i Jessel udowadniali, że *praca, sukces i ambicja po prostu znaczą coś innego dla każdej z płci*⁹⁵.

2.2.6. Neurobiologia słuchu

Podobną wątpliwość można byłoby żywić w przypadku rozpatrywania narządu słuchu jako dominującego u kobiet. Niemniej, przeprowadzono badania, których wyniki wskazują na możliwość przewagi kobiet w sprawności słuchowej:

badania ABR wywołanego mową przeprowadzone na ludziach wskazują na to, że kobiety wykazują minimalnie krótsze opóźnienia w odpowiedzi na początek ABR (Liu i in., 2017). Ponadto, zauważono, że kobiety charakteryzują się większymi amplitudami fali V, krótszymi opóźnieniami fali V oraz opóźnieniami międzyszczytowymi krótszych fal IV (Jerger i Hall, 1980; Lotfi i Zamiri Abdollahi, 2012). Jednakże, analiza opóźnień ABR u mężczyzn i kobiet o zbliżonych wielkościach głów sugeruje, że różnice te nie mogą być całkowicie przypisane różnicom w wymiarach czaszki lub pnia mózgu, co wskazuje na możliwy udział podstawowej fizjologii w tych różnicach między płciami (Sabo i in., 1992)⁹⁶.

⁹⁴ Teresa Kupeczyk, *Kobiety w zarządzaniu i czynniki ich sukcesów*, Wrocław 2009, s. 58.

⁹⁵ Anne Moir, David Jessel, *Płeć mózgu. O prawdziwej różnicy między mężczyzną a kobietą*, tłum. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2014, s. 133.

⁹⁶ Benjamin Z. Shuster i in., *Sex differences in hearing. Probing the role of estrogen signaling*, „The Journal of the Acoustical Society of America” t. 145 nr 6 (2019), s. 3657. Tłumaczenie własne. Oryginał: “(...) analysis of speech-evoked ABR in humans demonstrates that females have shorter ABR onset

Rozważań nad słuchem jako determinantem sukcesu kobiet jako kompozytorek nie sposób oddzielić od zagadnień neurobiologicznych. W nowożytnym „sporze o kobiety” dużą rolę odegrały zagadnienia związane z domniemanymi różnicami między mózgiem żeńskim a męskim. Kwestia ta, niejednoznaczna nawet współcześnie, mimo zaawansowanych technologicznie narzędzi badawczych, tym większe wątpliwości budziła w przeszłości.

Według jednej z najpopularniejszych teorii mózg kobiety, jako mniejszy od męskiego, miałby być zarazem mniej doskonały. Wielkość i jednocześnie złożoność mózgu szacowano w tej koncepcji na podstawie wielkości głowy. Takimi poglądami zasłynęli w pierwszej połowie XIX wieku Paul Broca i Carl Wernicke, a w późnym wieku XIX Alfred Binet. Mimo swojej popularności, teoria ta była wielokrotnie podważana. Jeden z ciekawych kontrastujących z nią punktów widzenia wyraził pod koniec XVIII wieku Jacob Fidelis Ackermann. Zauważył on, że mózgi kobiet zajmują większy procent całości ich ciała niż ma to miejsce w przypadku mężczyzn⁹⁷. Próbował on w ten sposób dowieść intelektualnej przewagi kobiety nad mężczyzną.

Współcześnie uważa się, że wielkość mózgu nie ma bezpośredniego wpływu na jego funkcjonalność ani na zdolności intelektualne jednostki. Neurobiolodzy, m. in. Richard J. Haier czy Sandra Witelson,⁹⁸ wskazują na inne czynniki kluczowe w kształtowaniu zdolności poznawczych, takie jak struktura neuronalna, gęstość synaps czy też efektywność połączeń między różnymi obszarami mózgu. Ich badania wykazują, że zarówno mężczyźni, jak i kobiety mogą posiadać równie wysokie zdolności intelektualne, niezależnie od wielkości mózgu, a różnice indywidualne wynikają z unikalnych cech neuroanatomicznych i funkcjonalnych każdego człowieka.

response latencies, and it is well demonstrated that females have larger wave-V amplitudes, shorter wave-V latencies, and shorter wave I-V inter-peak latencies. However, comparison of ABR latencies of males and females of similar head size suggests that differences in ABR latencies cannot be completely attributed to differences in skull or brainstem dimensions, suggesting underlying physiology also contributes to these sex differences.”

⁹⁷ Por. Jacob Fidelis Ackermann, *Ueber die körperliche Verschiedenheit des Mannes vom Weibe, ausser den Geschlechtstheilen*, tłum. J. Wenzel, Koblenca 1788.

⁹⁸ Por. S. F. Witelson, I. I. Glezer, D. L. Kigar, *Women have greater density of neurons in posterior temporal cortex*, „The Journal of Neuroscience: The Official Journal of the Society for Neuroscience” t. 15 nr 5 (1995), s. 3418-3428.

2.2.7. Antropologiczne ujęcie ról płciowych w społeczeństwach pierwotnych

Gdy neurobiologia nie dostarcza jednoznacznej odpowiedzi na różnice między płciami, zdaje się zasadne zwrócenie się ku antropologii. Jeśli by przyjąć koncepcję ewolucyjnego rozwoju człowieka, można byłoby szukać różnic między płciami w cechach, które mogły wykształcić się na skutek powierzania odmiennych zadań reprezentantom obu płci w strukturze społecznej człowieka pierwotnego. Przyjmowanie dotychczasowych założeń dotyczących życia i struktury społecznej człowieka pierwotnego jest jednak obarczone znaczącym ryzykiem błędu, ponieważ

prehistoria jako dziedzina nauki pojawiła się około 1860 roku, a prehistorycy rzutowali na pradawne czasy własny model społeczny i tryb życia. To spowodowało, że kobieta stała się niewidoczna⁹⁹.

Dodatkową trudność może stanowić niewielka liczba zachowanych szkieletów, zwłaszcza w porównaniu do liczby potencjalnie żyjących w paleolicie ludzi pierwotnych.

XVIII-wieczne, niepoparte dowodami naukowymi, wyobrażenie człowieka pierwotnego przybierało kształt *szlachetnego dzikusa* czy też *dzikiego dżentelmena*. Zarówno w piśmiennictwie jak i w ikonografii nie sposób odnaleźć *szlachetnej dzikuski* ani *dzikiej damy*. Aż do czasów współczesnych przetrwał mit o strukturze społecznej człowieka pierwotnego, w której wyłącznie mężczyźni zajmowali ważne miejsce i byli dopuszczeni do polowań, podczas gdy kobiety zajmowały się zbieractwem, czynnościami domowymi i potomstwem¹⁰⁰. Ta wizja, mająca uzasadniać nowożytną i współczesną rzeczywistość kobiet dyskryminowanych w życiu profesjonalnym, w istocie zdaje się naiwnym przeniesieniem rzeczywistości znanej wyrazicielom tej teorii do czasów prehistorycznych. Samo anachroniczne zestawienie polowań i zbieractwa (które tylko w pewnych warunkach istniały paralelnie), wizja jednostkowego wychowania dzieci czy też wyobrażeń o rzekomych pracach domowych ukazuje słabość tego obrazu. Możliwe, że w społeczeństwach pierwotnych nie przykładano wagi do płci w takim stopniu, jak w ciągu ostatnich kilkuset lat. Współcześni badacze dowodzą, iż „wśród części pierwszych Amerykanów mógł istnieć niezróżnicowany płciowo

⁹⁹ Thomas Ciotteau, Jennifer Kerner, Éric Pincas, *Lady Sapiens. Prawdziwa prehistoria kobiet*, tłum. A. Weksej, Kraków 2023, s. 32.

¹⁰⁰ Por. Sarah Blaffer Hrdy, *The Woman That Never Evolved*, Harvard University Press 1999.

model podziału pracy”¹⁰¹. Michele Coquet wprost obala nieaktualne teorie na temat tradycyjnych ról kobiety i mężczyzny prehistorycznych:

Te i poprzednie wyniki sugerują, że różnice wykryte na początku analizy między mężczyznami i kobietami są głównie powiązane z aktywnością fizyczną i różnym wpływem wieku w zależności od płci. Kobiety nie różnią się niczym od mężczyzn, których praca nie wiąże się z częstym noszeniem ciężkich ładunków¹⁰².

Współczesne teorie na ten temat poparte są namacalnymi dowodami, takimi jak XXI-wieczne odkrycie szczątków sześciu przedstawicieli ludu andyjskiego, żyjących około ośmiu tysięcy lat temu na terenie dzisiejszego Peru. Ekwipunek łowiecki znaleziono przy dwojgu z nich: trzydziestoletnim mężczyźnie i dwudziestoletniej dziewczynie. Badania archeologiczne wykazały, że dwudziestolatka zawodowo zajmowała się łowiectwem. Odkrycie to nie jest odosobnione: w Stanach Zjednoczonych na zaledwie dziesięciu stanowiskach z późnego plejstocenu i wczesnego holocenu odnaleziono aż jedenaście szczątków kobiecych wyposażonych w broń¹⁰³.

2.3. Nieobecność umotywowana transcendentnie

2.3.1. Oddziaływania społeczne i kulturowe

Hipoteza o znaczeniu nieobecności umotywowanej immanentnie została w poprzednim podrozdziale niedostatecznie umotywowana, aby można było uznać tę podkategorię za istotny odcień nieobecności kompozytorek w historii muzyki. Toteż w niniejszym rozdziale zostanie rzucone światło na nieobecność umotywowaną transcendentnie. Ów odcień całkowitej nieobecności dotyczy takich jej przejawów, które wynikają z oddziaływania różnego rodzaju czynników zewnętrznych na osobę potencjalnie mogącą być kompozytorką.

Człowiek mający potencjał do tego, by tworzyć muzykę, polega nie tylko na swoim talencie, umiejętnościach, wyróżnikach fizycznych, psychicznych i

¹⁰¹ T. Ciotteau, J. Kerner, É. Pincas, *Lady Sapiens...*, op. cit., s. 32.

¹⁰² Sébastien Villotte, *Enthésopathies et activités des hommes préhistoriques. Recherche méthodologique et application aux fossiles européens du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*, w: Bordeaux 2008, s. 168, s. 462-473. Tłum. własne. Oryginał: “Ces résultats et les précédents suggèrent que les écarts détectés en début d'analyse entre hommes et femmes soient principalement liés à l'activité et à un effet différent de l'âge suivant le sexe. Les femmes ne semblent pas différer des hommes dont le métier n'implique pas de port de charges lourdes fréquent”.

¹⁰³ Zob. Sébastien Villotte, Mathilde Samsel, Vitale Sparacello, *The paleobiology of two adult skeletons from Baouso da Torre (Bausu da Ture) (Liguria, Italy): Implications for Gravettian lifestyle*, „Comptes Rendus Palevol” t. 16 nr 4 (2017), s. 462-473.

neurologicznych czy w końcu własnej woli. Jest on również poddany szeregowi zewnętrznych oddziaływań, które mogą popchnąć go w stronę twórczości lub udaremnić mu rozwinięcie swojej kreatywności. Te odczuwalne bardziej bezpośrednio, jak oddziaływanie rodziny, miejsca zamieszkania czy pozycji społecznej, wynikają ze zjawisk znacznie szerszych, takich jak główne tendencje w filozofii, sytuacja polityczna, gospodarcza i społeczna kraju, czy też konstrukcja używanego języka.

Wszystkie te rodzaje oddziaływania wydają się zróżnicowane w zależności od płci. Co więcej, wraz ze zmianą swojego usytuowania w czasie i w przestrzeni, zmieniają one swoją dynamikę i prowadzą do uprzywilejowania czy też pomijania określonych płci w nierównym stopniu i na różnorodne sposoby. Wyodróżnienie najważniejszych czynników oddziałujących na tworzenie się różnic ilościowych i jakościowych między twórczością muzyczną reprezentantów poszczególnych płci wraz z rodzajami skutków, które ze sobą niosą, jest więc kluczowe, by lepiej zrozumieć nieobecność umotywowaną transcendentnie.

2.3.2. Konstrukty płciowe w języku

Język może być postrzegany jako zjawisko społeczne. Wobec kultury jest zarazem warunkowany i warunkujący, co odnosi się również do funkcjonujących w kulturze konstruktów płciowych. Fakt, iż w różnych fazach kształtowania się języka polskiego społeczeństwo przywiązywało ogromną wagę do zróżnicowania płciowego nadawców i odbiorców komunikatów, znajduje swoje odzwierciedlenie w gramatyce tego języka. Już z samej koniugacji czasowników możemy wnioskować nie tylko o momencie, w którym została wykonana czynność czy też o tym, czy została zakończona, lecz również o płci jej wykonawców. Wynikałoby więc z tego, iż płeć była w ciągu wielu wieków kształtowania się polszczyzny postrzegana za istotniejszą od innych przymiotów człowieka, takich jak wiek, pozycja społeczna czy status rodzinny.

W języku polskim podstawową formą w deklinacji rzeczownika jest forma męska. Może to świadczyć o długiej tradycji postrzegania jako punktu odniesienia męskiego podmiotu:

Fakt, że uniwersalnym członem kategorii rodzaju jest maskulinum, ma prawdopodobnie uzasadnienie historyczne. System gramatyczny (nie tylko polszczyzny) kształtował się przez wieki w społeczeństwie patriarchalnym lub nawet seksistowskim (tu termin psychologiczny jest na miejscu). O mężczyznach pisało się i mówiło w tekstach publicznych częściej niż o kobietach, a

nawet dziś mówi się i pisze o nich częściej [...]. Prawdopodobnie dlatego to właśnie rodzaj męski stał się uniwersalny w gramatyce¹⁰⁴.

Zdeterminowany kulturowo fakt, iż rodzaj męski stanowi punkt odniesienia w deklinacji, sam zarazem warunkuje kolejne zjawiska społeczne, utrwalające status quo w kwestii odmiennego postrzegania kobiet i mężczyzn. Dowiedziono eksperymentalnie, iż używanie uważanych za neutralne męskich form rzeczowników, utrwała obraz rzeczywistości jako zdominowanej przez mężczyzn:

W eksperymencie badaczy z Kilonii opisanym przez Maas i Arcuriego (2003, 170) badanym przedstawiono opis konferencji naukowej w trzech wersjach, różniących się sposobem mówienia o jej uczestnikach: z rzeczownikami męskimi generycznymi, z rzeczownikami męskimi i żeńskimi oraz z konstrukcjami opisowymi typu *osoby zajmujące się nauką*. Wśród badanych zapytanych o relacje płci w grupie osób uczestniczących w konferencji największy procent kobiet wskazał ci, którym pokazano tekst z rzeczownikami męskimi i żeńskimi, średni – ci, którzy widzieli tekst z formami opisowymi, a najmniejszy – ci, którzy widzieli tekst z rzeczownikami męskimi. Różnica ta była wyraźniejsza, kiedy w eksperymencie opisywano specjalność naukową, której przedstawiciele to przede wszystkim mężczyźni, a mniej wyraźna, jeśli specjalność nie była stereotypowo męska¹⁰⁵.

Dominujący rodzaj męski rzeczownika ma dalej idące konsekwencje niż tylko sugerowanie męskiej przewagi w wykonywaniu pewnych profesji. Rodzaj męski ma rzeczownik człowiek. Udowodniono, iż warunkuje to postrzeganie człowieka jako mężczyzny:

Szpyra-Kozłowska i Karwatowska [...], chcąc potwierdzić asymetrię referencyjną wyrazu *człowiek* [...], przeprowadziły eksperyment, w którym dzieci w szkole podstawowej proszono o narysowanie człowieka pierwotnego. Ponieważ 82 rysunki na 90 przedstawiają mężczyzn, należy uznać, że typowym desygнатem wyrażenia *człowiek pierwotny* jest dla dzieci mężczyzna, a dokładniej brodaty mężczyzna z maczugą lub oszczepem, odziany w skórę¹⁰⁶.

Fakt ten niesie bardzo poważne skutki. Postrzeganie człowieka jako nosiciela jednej konkretnej płci sprawia, iż mężczyzna staje się archetypem rodzaju ludzkiego, wzorcem, ideałem. Kobieta, jako odmienna od tego ideału, staje się ułomna, gorsza, niedoskonała. W wielu językach wyraz *człowiek* nie tylko jest rodzaju żeńskiego, lecz również homonimem wyrazu *mężczyzna*: np. *homme* we francuskim, *man* w angielskim czy *Man* w niemieckim¹⁰⁷. W społeczeństwach

¹⁰⁴ Marek Łaziński, *O panach i paniach. Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Warszawa 2006, s. 197.

¹⁰⁵ Ibid., s. 202, 203.

¹⁰⁶ Ibid., s. 201.

¹⁰⁷ Interesujący wyjątek stanowi wyraz *człowiek* w języku ukraińskim, będący rodzaju żeńskiego. Jak dotąd, nie zostały podjęte na odpowiednią skalę badania mogące dowieść wpływu tego faktu na zjawiska społeczne.

posługujących się tymi językami pojawia się kontrast nie tylko między pojęciami *mężczyzna* i *kobieta*, lecz również między *człowiek* i *kobieta*. Ten konstrukt społeczno-językowy wzmacnia fakt, iż niektórych z tych języków wyraz *kobieta* jest utworzony w wyniku dodania przedrostka do wyrazu *mężczyzna*: np. w wyrazie *woman* pochodzącym od *man* na skutek dołączenia prefiksu *wo*. Dominacja tych języków w kulturze europejskiej warunkuje postrzeganie kobiety jako gorszej wersji człowieka (mężczyzny).

Analogicznie, wzorcem osoby tworzącej muzykę jest kompozytor, zaś kompozytorka, określana wyrazem pochodnym od *kompozytor*, może być przez to postrzegana jako jego alternatywna wersja, oddalona od ideału. W efekcie preferuje się komponujących mężczyzn, a kobiety tracą odwagę do tego, żeby prezentować swoją muzykę. To przełożenie zjawiska językowego na rzeczywistość wykazuje zbieżności ze zjawiskami opisywanymi przez performatyków. Ich badania nad performatywnością doprowadziły do pełniejszego rozumienia zjawisk, które ze sfery językowej przenoszą się na społeczną. Performatycy wyróżniają sytuacje, w których za pomocą samego tylko języka dokonują się zmiany rzeczywistości. Dużą rolę w ich badaniach odgrywa namysł nad płcią. Do rozwoju wpisanej w *performance studies* idei płci kulturowej przyczyniła się Judith Butler, która rozwinęła teorię Simone de Beauvoir i dowodziła, że tożsamość płciowa kształtuje się przez *stylizowane powtarzanie aktów*¹⁰⁸.

2.3.3. Męski rys pojęcia geniuszu

Uznawanie mężczyzny za wzorzec osobowy stoi również u podstaw ukształtowania się współczesnego pojęcia geniuszu. Kompozytor-geniusz: od XIX wieku aż do współczesności to zestawienie pojęć wydaje się naturalne dzięki częstotliwości swojego występowania w literaturze o tematyce muzycznej. Określa się tym mianem twórców o wybitnym kunszcie. Tymczasem, etymologia wyrazu „geniusz” prowadzi nie do mistrzów, lecz ekscentryków w swojej profesji; okazuje się, że przed rokiem 1790 określano w ten sposób artystów o niecodziennym stylu. Peter Kivy opisał przemiany tego pojęcia w XIX wieku na

¹⁰⁸ Judith Butler, *Akty Performatywne a Konstrukcja Płci Kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, tłum. M. Łata, w: M. Dąbrowski, R. Pruszczyński (red.), M. Łata (tłum.), *Lektury inności: antologia*, Warszawa 2007, s. 25-35, s. 32.

przykładzie recepcji twórczości Beethovena oraz Mozarta¹⁰⁹. Byli to kompozytorzy otoczeni szczególnego rodzaju kultem, co przekłada się na dzisiejsze zainteresowanie ich twórczością. Mimo przemian w postrzeganiu geniuszy w ciągu dwóch ostatnich stuleci, znaczenie tego pojęcia nie uległo rozszerzeniu ani przesunięciu. Oprócz Kiviego, kompleksowych badań dotyczących tego pojęcia dokonała Tia DeNora¹¹⁰. Przedstawiła ona swoją koncepcję socjologiczno-politycznej dekonstrukcji geniuszu na podstawie analizy przypisywania owej własności Beethovenowi.

Męski charakter pojęcia geniuszu wzmaga szerzona od XIX-ego wieku teoria przeciętności kobiet (*mediocrity of women hypothesis*)¹¹¹, zgodnie z którą mężczyźni dzielą się wyłącznie na głupich i wybitnych, zaś kobiety zajmują przestrzeń między tymi dwoma ekstremami. Havelock Ellis pisał w roku 1894, że

Geniusz jest częstszy wśród mężczyzn na mocy tej samej ogólnej tendencji, dzięki której idiotyzm jest częstszy wśród mężczyzn. Te dwa fakty to tylko dwa aspekty szerszego faktu zoologicznego – większego zakresu zmienności u samca... Jest to tendencja organiczna, której żadne wyższe wykształcenie nie jest w stanie wykorzenić¹¹².

Kreowanie i podtrzymywanie obrazu kobiet jako przeciętnych, niewyróżniających się ani wyjątkową inteligencją, ani jej brakiem, stanowi – szczególnie dla kobiet zdolnych ponad miarę – przeszkodę w byciu zauważonymi. Stereotyp ten wpływa na interpretowanie wysokich wyników osiąganych przez kobiety czy też tworzonych przez nie genialnych arcydzieł. Ponadto, w samych kobietach może tłumić dążenia odśrodkowe, prowadzące do prezentowania swoich osiągnięć w środowisku zewnętrznym. W efekcie, pogłębiają się stereotypowe dualizmy: mężczyzna – przestrzeń publiczna, tendencje odśrodkowe, kobieta – sfera prywatna, motywacja dośrodkowa.

¹⁰⁹ Zob. Peter Kivy, *The possessor and the possessed. Haendel, Mozart, Beethoven and the idea of musical genius*, Yale.

¹¹⁰ Zob. Tia DeNora, *Beethoven and the Construction of Genius*, Londyn 1995.

¹¹¹ Irving B. Weiner, Irving B. Weiner (red.), *Handbook of Psychology*, vol. 1, *History of Psychology*, Hoboken, N.J 2012, s. 281–282. Tłum. własne. Oryginał: „Another widely held social belief in this period, heavily influenced by Darwinian evolutionary theory, was the variability hypothesis: the assertion that men exhibit greater range and variability of physical and psychological traits than do women. Men’s greater variability was said to account for the greater numbers of men of both superior and inferior talent and for the mediocrity of women”.

¹¹² Ellis Havelock, *Man and woman. A study of human secondary and tertiary sexual characters*, Londyn 1934, s. 433–434, 435. Tłum. własne. Oryginał: “Genius is more common among men by virtue of the same general tendency by which idiocy is more common among men. [...] This is an organic tendency which no higher education can eradicate.”

Również współcześnie zdolności kobiet i mężczyzn nie są postrzegane tak samo. Badania z 2015 unaocznily, że „utalentowane kobiety są uważane za «konie pociągowe», a mężczyźni za «dzikich geniuszy»”¹¹³. Ponadto udowodniono, że „jest to różnica, którą dzieci przyswajają sobie już w wieku sześciu lat”¹¹⁴. Tak skonstruowane stereotypy mogą umacniać powszechne przekonanie o braku genialnych kobiet w historii muzyki – zwłaszcza kompozytorek, bowiem podczas gdy wybitną śpiewaczkę lub instrumentalistkę w jakiś sposób można wyobrazić sobie jako *konia pociągowego*, służącego wizji dyrygenta, kompozytora czy też gustom publiczności, tak jest to trudniejsze do powiązania z postacią twórczyni, która kreuje dzieło zgodnie ze swoją indywidualną wizją.

2.3.4. Neurobiologiczne podstawy różnic percepcyjnych

Ponadto, badania przywołane powyżej dowodzą, że w XXI wieku wciąż obecna jest dyskryminacja związana z przekonaniami na temat odmienności kobiecych i męskich mózgów oraz powiązaniem z domniemanymi różnicami w mózgach poziomem inteligencji. W jednym z eksperymentów, trzystu czterdziestu siedmiu uczestników poproszono o zrekrutowanie osób do pracy. Jedynie połowie uczestników zakomunikowano, że zajęcie to wymaga wysokich zdolności intelektualnych. Wykazano, że prawdopodobieństwo skierowania do pracy kobiety było o 38,3% niższe, gdy w opisie stanowiska wspomniano o zdolnościach intelektualnych. Drugi z eksperymentów polegał na tym samym zadaniu, zbadano jednak grupę ośmiuset jedenastu uczestników, zróżnicowanych rasowo. Zauważono w nim, że biali uczestnicy eksperymentu najrzadziej rekomendowali do pracy intelektualnej kobiety. W trzecim eksperymencie postawiono przed dziećmi zadanie selekcionowania zawodników do gier zespołowych. Połowie dzieci powiedziano, iż gra przeznaczona jest dla wyjątkowo inteligentnych osób. Poinstruowane w ten sposób dzieci wybierały dziewczęta jedynie w 37,6% przypadków, podczas gdy w grupie kontrolnej liczba ta wynosiła 53,4%¹¹⁵.

¹¹³ Lise Eliot, *Neurosexism. The myth that men and women have different brains*, „Nature” t. 566 nr 7745 (2019), s. 453-454, s. 454. Tłumaczenie własne. Oryginał: “Talented women are regarded as «workhorses», men as «feral geniuses»”.

¹¹⁴ Ibid. Tłumaczenie własne. Oryginał: “(...) a distinction that children internalize by the age of six”.

¹¹⁵ Zob. Lin Bian, Sarah-Jane Leslie, Andrei Cimpian, *Evidence of bias against girls and women in contexts that emphasize intellectual ability*, „American Psychologist” t. 73 nr 9 (2018), s. 1139-1153.

W kontekście obecności kompozytorek w kulturze europejskiej istotny wydaje się wynik eksperymentu wskazujący na szczególną dyskryminację kobiet ze względu na domniemaną różnicę w budowie mózgu rozpoznawaną przez osoby o białej karnacji. Może to oznaczać, że stereotypy płciowe narodziły się lub najsilniej ukształtowały w Europie i stamtąd przeniknęły do innych kultur. W efekcie, z jednej strony to muzyka europejska byłaby obszarem szczególnie dotkniętym różnymi odcieniami nieobecności kompozytorek w jej historii. Z drugiej strony jako oddziałująca silnie na inne kultury i kształtująca globalne tendencje, mogłaby stanowić również dla nich nośnik nieobecności.

Oprócz przekonań dotyczących możliwości mózgu w zależności od płci, przebadano również na wiele sposobów sam mózg, usiłując odnaleźć odpowiedź na pytanie, czy przejawia on inne cechy w zależności od płci organizmu, którego jest częścią. Wszystkie tego rodzaju dociekania wydają się oparte na presupozycji, ponieważ wszystkie biologiczne – w tym neurobiologiczne – badania nad płcią zawierają w sobie założenie *a priori*, że istnieje płeć biologiczna. Podejście badawcze zasadzone na hipotezie, że ludzki mózg przejawia zróżnicowane cechy w zależności od płci jego posiadacza, mają u swoich podstaw teorie esencjalistyczne.

Te przekonania mogą przekładać się na dzisiejsze postrzeganie historii i niedostrzeganie w niej genialnych kobiet, między innymi kompozytorek. Podobnie jak same właściwości mózgu, które zostały zanalizowane w poprzednim rozdziale, tak i ich postrzeganie skutkuje określonymi wzorcami w traktowaniu kobiet i określaniu ich roli społecznej. Fluktuujące współcześnie w przestrzeni społecznej poglądy zdają się zbieżne z najnowszą wiedzą naukową. Doktor Wojciech Chmielewski na ogólnodostępnej stronie internetowej Centrum Psychologii Społecznej pisze:

Mózg kobiety jest nieco mniejszy od męskiego — różnica wynosi średnio 10 proc. objętości. Nie przekłada się to na różnicę w liczbie komórek nerwowych, które u kobiet są jednak gęściej rozmieszczone. Różnice dotyczą także procentu istoty szarej w całkowitej objętości tkanki mózgowej, który u kobiet jest istotnie większy niż u mężczyzn. U tych ostatnich natomiast większe są istota biała oraz objętość płynu mózgowo-rdzeniowego¹¹⁶.

¹¹⁶ Wojciech Chmielewski, *Czym różni się mózg kobiety od mózgu mężczyzny?* [na:] „Centrum Psychologii Stosowanej”, <https://www.szkoleniaps.pl/czym-rozni-sie-mozg-kobiety-od-mozgu-mezczyzny/>, dostęp 5 maja 2024 r.

Równie intensywna popularyzacja tego podejścia w przyszłości może przyczynić się do zdezaktualizowania w świadomości społecznej podejścia dyskwalifikującego intelektualnie kobietę ze względu na sam jej fizyczny rozmiar mózgu, prezentowanego w pierwszej dekadzie dwudziestego wieku choćby przez Bayerthala czy Gustave le Bon¹¹⁷. Jednak obecnie koncepcje esencjalistyczne wciąż determinują postrzeganie kobiety również w kontekście odmienności neuronalnej. Louann Brizendine, profesor kliniczna psychiatrii na Uniwersytecie Kalifornijskim w San Francisco, w 2006 roku wydała publikację *Mózg kobiety*, a cztery lata później *Mózg mężczyzny*¹¹⁸. Pierwsza z tych książek sprzedała się w milionach egzemplarzy, została przetłumaczona na trzydzieści języków, a New York Times uznał ją za bestseller¹¹⁹. Popularność tego rodzaju publikacji wzmacnia istniejące już stereotypy i spowalnia rozpowszechnianie się aktualnej wiedzy.

Z drugiej strony, poszukiwanie różnic między płciami w wyniku obserwacji mózgu niekiedy prowadzi do nobilitowania kobiet. Zwłaszcza w badaniach poświęconych zdolnościom muzycznym dominują teorie na temat wyższości kobiet. Anne Moir i David Jessel piszą:

Ośrodek odpowiedzialny za słyszenie i naukę czytania ulokowany jest w lewej półkuli mózgowej, która u kobiet jest lepiej rozwinięta biologicznie i do której odwołują się one w swojej „preferowanej strategii poznawczej”. Toteż silniej rozwiniętą zdolnością umysłową kobiet jest słyszenie, a nie widzenie. Badania nad odmiennością płci dowodzą, że kobiety wykazują większą zdolność do rozwijania tych umiejętności słuchowych i motorycznych, które mają znaczenie w nauce czytania¹²⁰.

Piotr Podlipniak zastanawiał się z kolei nad problemami esencjalistycznie związanymi z kobiecością, które mogłyby zaburzyć ich percepcję muzyki. Jedną z tych przeszkód miałyby być cykl miesięczkowy:

Pewną wskazówką mogą być tutaj wyniki badań nad preferencjami kobiet względem złożoności melodii [...]. W badaniach tych nie stwierdzono

¹¹⁷ Zob. D. F. Swaab i in., *Sexual Differentiation of the Human Brain. A Historical Perspective*, „Progress in Brain Research” t. 61 (1984), s. 361–374.

¹¹⁸ Zob. teŹe: *Mózg kobiety*, tłum. A. Eichler i P. Szwajcer, Gdańsk 2006; *Mózg mężczyzny*, tłum. A. Krochmal i R. Kędzierski, Gdańsk 2010.

¹¹⁹ Zob. *The New York Times Best Sellers. Authoritatively ranked lists of books sold in the United States, sorted by format and genre*.

¹²⁰ A. Moir, D. Jessel, *Płeć mózgu...*, op. cit., s. 54.

bowiem różnicy pomiędzy preferencjami kobiet w zależności od ich cyklu miesięczkowego¹²¹.

Innym rozpoznanym przez niego problemem były właściwości kobiecego głosu, który w swojej naturalnej skali brzmi oktawę wyżej od męskiego:

To właśnie wrażenie podobieństwa oktawowego umożliwia posługiwanie się tymi samymi kategoriami interwałów muzycznych w różnych zakresach częstotliwości dźwięku, co rozwiązuje problem powstający z przyczyny np. istnienia dymorfizmu płciowego człowieka w zakresie ambitusu głosu. Stąd kobiety (i chłopcy przed wystąpieniem u nich mutacji), śpiewając zwykle te same melodie oktawę wyżej niż mężczyźni, nie tworzą odrębnych jakościowo (percepcyjnie) całości¹²².

Oba zauważone przez Podlipniaka czynniki mogące mieć znaczenie w różnicowaniu percepcji dźwięku w zależności od płci okazały się neutralne. Tym samym muzykolog pośrednio dowiódł, iż nie tylko mózg, ale też ciało kobiety nie przejawia cech, które mogłyby warunkować jej predyspozycje muzyczne.

2.3.5. Słowa-klucze

Przekonania, stereotypy i paradygmaty w myśleniu o kobietach, takie jak te związane z kontekstami neurobiologicznymi, uzewnętrzniają się między innymi w języku: w słowach-kluczach, formach gramatycznych czy też kategoriach semantycznych używanych w odniesieniu do kompozytorek i ich twórczości.

Po pierwsze, można rozpoznać pewne wyrażenia określające bardzo precyzyjnie różne typy kobiet, którym z góry przypisywano pewne cechy. Jednym z nich był termin sawantka.

trzeci etap rozpoczyna się w latach 60. i kończy wraz z XVII wiekiem. Jest to czas kolejnych przemian. Zaznaczmy przy tym, że po gwałtownym rozwoju nurtu *preciosite*, termin uczona białogłowa (*femme savante*) nabrał pejoratywnego zabarwienia. Monika Kulesza zauważa, że mit literacki wykwinł się w siłę, którą symbolizuje sztuka Moliera. Zaś Linda Timmermans podkreśla, że wielu współczesnych zaczęło mylić niewiastę o wysokiej kulturze z sawantką, roszczącą sobie prawo do traktowania jej na takim samym poziomie jak uczonego, co w oczywisty sposób wywracało zastany porządek¹²³.

Po wtóre, istniały pewne parafrazy wyrazu *kobieta*, a priori określające pewne cechy opisywanej płci, jak na przykład „płeć piękna” czy „płeć niespokojna”:

¹²¹ Piotr Podlipniak, *Instynkt tonalny. Koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*, Poznań 2015, s. 176.

¹²² Ibid., s. 135.

¹²³ Monika Malinowska, *O wykluczeniu kobiet z dostępu do wiedzy – rozważania Gabrielle Suchon z końca XVII wieku*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, s. 94-106, s. 96.

„Kullak ma dla «płci niespokojnej» kilka słów przestrogi w sprawie zaniedbywania basu»¹²⁴. W tym przypadku autor nie tylko w eufemistyczny sposób krytykuje umiejętności kobiet w zakresie prowadzenia basu, lecz również cechy, wobec których dokonuje stereotypizacji, przypisując je wszystkim reprezentantom tej płci. Określenie, które ma sprawiać wrażenie pobłażliwego, w istocie odzwierciedla protekcyjny, ironiczny stosunek autora do kobiet. Dodatkowo, autor dokonuje generalizacji dotyczącej kobiet, co odzwierciedla jego uprzedzenia związane z płcią swoich adeptów.

Po trzecie, istnieją pewne neutralne pod względem zawartości emocjonalnej określenia, które bardzo często spotyka się w tekstach dotyczących kobiet, przy ich nieobecności lub nikłej obecności w piśmiennictwie poświęconym mężczyznom. Titon du Tillet pisał o Elisabeth Jacquet de la Guerre, że

Można powiedzieć, że nikt jej płci nie miał nigdy tak wielkiego talentu jak ona w zakresie komponowania muzyki i godnego podziwu sposobu, w jaki wykonywała ją na klawesynie i organach¹²⁵.

Tillon użył wyrazu *pleć*, które naprzemiennie z wyrazem *kobieta* i jego synonimami pojawia się często w recenzjach utworów kompozytorek, podczas gdy w tekstach dotyczących męskich twórców nie przykłada się wagi do kwestii związanych z ich przynależnością płciową.

2.3.6. Filozofia, ideologia i edukacja

Przekonanie o silnej roli płci w budowaniu tożsamości kobiet cyrkuluje w niemal całej historii muzyki, w momentach dominacji mężczyzn szczególnie się uwidaczniając. Rousseau pisał:

Mężczyzna jest samcem w pewnych tylko momentach, kobieta pozostaje samicą przez całe życie, a przynajmniej dopóki jest młoda. Płeć narzuca się jej ustawicznie i we wszystkim¹²⁶.

Filozofia – reprezentowana choćby przez Rousseau – oraz religia stanowiły grunt, na którym kształtowały się konstrukty społeczne, przekonania i stereotypy, uzewnętrzniające się w formie struktur gramatycznych i słów-kluczy, lecz również pewnych aktów językowych, współtworzących rzeczywistość.

¹²⁴ J. G. Huneker, *Chopin. Człowiek i artysta...*, op. cit., s. 192.

¹²⁵ Titon Tillet, *Parnasse françois*, Paryż 1732, s. 624. Tłum. własne. Oryginał : „On peut dire que jamais personne de son sexe n'a eu d'aussi grands talents qu'elle pour la composition de la musique et pour la manière admirable dont elle l'exécutait sur le Clavecin et sur l'Orgue”.

¹²⁶ Jean Jacques Rousseau, *Emil czyli O wychowaniu*, tłum. E. Zieliński, Wrocław 1955, s. 224.

Ponownie można tu nawiązać do performatywności płci, zjawiska zauważonego przez Judith Butler, polegającego na konstytuowaniu się płci poprzez akty językowe, które konstytuują rzeczywistość oraz budują płeć, w wyniku stałego powtarzania zachowań językowych w odgrywaniu roli mężczyzny czy kobiety.

Niekiedy obecność pewnych struktur gramatycznych i słów-kluczy nie kształtuje się w sposób naturalny i przypadkowy, lecz jest odgórnie sterowana. Wpływowi politycy niekiedy tworzyli aparat propagandowy, który kontrolował rozpowszechnianie się pewnych form gramatycznych czy neologizmów. Muzyka również bywała podporządkowana ideologii i stanowiła narzędzie propagandy. W XX wieku kompozytorzy często musieli dostosowywać się do wymogów politycznych, co można zaobserwować w twórczości propagandowej różnych reżimów.

Kodeks Napoleona ilustruje, jak niebagatelną rolę w kształtowaniu tych konstrukcji społecznych odgrywało prawo. Artykuł 108 stanowił, że zamieszkanie niewiasty zależy tylko od męża, a pełnoletnia kobieta, bez względu na wolność osobistą, musiała mieć kuratora. Tego rodzaju przepisy prawne przyczyniały się do tworzenia jednostronnego spojrzenia na historię i kulturę, co w efekcie wpływało na kanon dzieł uznawanych za wartościowe. Louis Farrenc i Fanny Mendelssohn były kompozytorkami, które doświadczyły ograniczeń wynikających z tych społecznych i kulturowych konstrukcji. Mimo, iż ich twórczość stanowiła dowód talentu i umiejętności, doznawała często marginalizowania lub oceniania przez pryzmat płci, co utrudniało tym kompozytorkom osiągnięcie pełnego uznania w świecie muzyki.

Jedną z najistotniejszych nierówności wynikających z tych oddziaływań stanowią zróżnicowane w zależności od płci modele edukacji dostępne w określonych epokach i przestrzeniach. Czynniki takie jak dekrety soborowe w średniowieczu lub ideologie w XIX wieku wpływały na różne modele edukacji dostępne dla mężczyzn i kobiet. Silne różnice w edukacji niekiedy uniemożliwiały skuteczną wymianę intelektualną między płciami, na przykład w XVII-wiecznej Francji:

Wiedza panien różniła się od tej, którą pobierali młodzieńcy, dwoma zasadniczymi elementami: językiem nauczania oraz nauczanymi przedmiotami i umiejętnościami. Nie znając łaciny, nie mając podstaw wiedzy z zakresu nauk

ścisłych, nawet starannie wykształcone dziewczęta nie mogły podjąć intelektualnej rywalizacji ze swymi braćmi¹²⁷.

XVII-wieczne szlachcianki szczególnie cierpiały na nieznajomości łaciny. Ze wszystkich przedmiotów odbierały ukierunkowaną na kształcenie dziewcząt edukację; do tego stopnia inną niż chłopięcą, iż specjalizowali się w niej inni nauczyciele:

jeżeli zatrudniano nauczycieli, ci wpajali podopiecznym podstawy czytania i pisanie w języku francuskim (natomiast chłopców uczono w kolegiach wyłącznie po łacinie). Inne osoby uczyły je gry na instrumentach, śpiewu, tańca, rysunku bądź języków obcych: włoskiego czy hiszpańskiego¹²⁸.

W kontekście kompozytorek, szczególnie istotne zdaje się funkcjonujące w XVII wieku przekonanie, iż *od umiejętności czytania lub pisania ważniejsza jest biegłość w sztuce tańca, śpiewu i gry na instrumentach*¹²⁹. Może to oznaczać, iż istniało znacznie więcej komponujących szlachcianek niż się powszechnie sądzi, jednak ich kompozycje pozostają z różnych powodów nieodkryte.

¹²⁷ Maja Pawłowska, *Wykształcenie panien w siedemnastowiecznej Francji a przypadek panny de Scudéry*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, s. 84-93, s. 88.

¹²⁸ Ibid., s. 87.

¹²⁹ Ibid., s. 86-87.

3. Skrytość

3.1. Skrytość pierwotna

3.1.1. Ontologia skrytości

Skrytość to kategoria najbardziej znacząca w analizie tego, co zapomniane lub nieodkryte. Zawiera w sobie bowiem zjawiska, które rzeczywiście istniały, lecz albo nie zostawiły śladu, albo też ich ślad uległ zatarciu. Jest zatem kluczowa do tego, żeby zrozumieć przyczyny, które doprowadzają do procesów zbiorowego zapominania, oraz z odpowiednią dozą dociekliwości i konstruktywnego sceptycyzmu postrzegać zastany stan wiedzy.

Skrytość koresponduje z Heideggerowskim pojęciem *Verborgenheit*¹³⁰. W rozumieniu niemieckiego filozofa to zjawisko stanowi przeciwległy biegun odkrytości (*Unverborgenheit*¹³¹). Naturalną kondycją rzeczywistości z perspektywy obserwatora jest skrytość. Ów nierozumiejący podmiot wierzy w „kłamstwo” – jeśli by użyć terminologii Heideggera¹³² – utkane z jego interpretacji, przyzwyczajęń i ograniczeń poznawczych. Podczas gdy skrytość jest najczęstszym stanem rzeczy, w krótkich momentach odkrytości ujawnia się prawda. W owych prześwitach poznania subiekt percepcji zyskuje dostęp do istoty rzeczy samych w sobie.

Skrytość nie stanowi niewiedzy, lecz konsekwencję procesu zapominania. Prawda objawia się regularnie w prześwitach bytu, jednak te krótkie chwile nie wystarczają, żeby ją zapamiętać: „Dla nierozumiejących natomiast (...), pozostaje w skrytości to, co oni czynią, (...), zapominają, tzn. zapada to u nich na powrót w skrytość”¹³³.

Zapominanie prawdy nie jest więc procesem jednorazowym, lecz cyklicznym. Odejście w niepamięć nie jest jednak zupełne. Zamaskowanie i pozór, w których uzewnętrznia się skrytość, nie stanowią całkowitej nieobecności. Uświadomienie sobie ich istnienia może ułatwić dojście do prawdy.

¹³⁰ Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006, s. 133.

¹³¹ M. Heidegger, *Sein und Zeit...*, op. cit.

¹³² Odwołuję się do terminologii Heideggera za każdym razem, kiedy mówię o „kłamstwie”.

¹³³ M. Heidegger, *Sein und Zeit...*, op. cit., s. 310.

Byt nie jest zupełnie skryty, lecz właśnie odkryty, choć zarazem zamaskowany; pokazuje się on — ale w modus pozoru. Podobnie to, co wcześniej odkryte, pogrąża się znów w zamaskowaniu i skrytości¹³⁴.

W niniejszych rozważaniach nad nieobecnością kompozytorek zostanie zaprezentowana inna interpretacja terminu *skrytość*. Nie będzie ona stanowiła najczęstszej formy jawienia się rzeczywistości, tylko ważny, rozległy i zróżnicowany wewnętrznie odcień nieobecności rozpinający się pomiędzy nieobecnością absolutną a obecnością. Koncept, który można byłoby traktować jako pomost pomiędzy rozumieniem skrytości przez Heideggera a przedstawioną tu teorią odcieni nieobecności kompozytorek, to *skrytość* jako forma zapominania.

Podobnie jako Heideggerowski podmiot może nie rozumieć, uprzednio rozumiejąc, tak kompozytorka może nie być obecna w historii muzyki, mimo że istniała w rzeczywistości. Oba te przypadki wpisane są w ten sam proces: zapominanie. Jednak podczas gdy człowiek w teorii Heideggera przechodzi przez proces zapominania indywidualnie, w ścisłym, psychologicznym ujęciu tego słowa, tak w przypadku kompozytorki ma miejsce zapadanie w niepamięć z perspektywy innych: muzyków, teoretyków, odbiorców kultury. Nie jest to więc proces psychologiczny dotyczący samej twórczyni, lecz zjawisko socjologiczne polegające na zanikaniu zbiorowej pamięci. Podmiotowość ustępuje miejsca przedmiotowości, indywidualność zbiorowości, subiektywizm obiektywizacji.

W efekcie zapominania, sposób postrzegania rzeczywistości przez Heideggerowski podmiot zasadza się na kłamstwie i w efekcie subiekt percepcji nie dociera do prawdy bycia. Analogicznie, historia muzyki stanowi kłamstwo z powodu przedstawiania jej z subiektywnej perspektywy, nieobejmującej całości zachodzących w niej zjawisk. To kłamstwo zdaje się intensywniejsze z dwóch powodów. Po pierwsze, u jego podstaw stoi wola, świadome bronienie dostępu do prawdy, na skutek nawarstwiających się w czasie pisania historii czynników politycznych, społecznych i światopoglądowych. Po drugie, ulega mu zbiorowy podmiot, przez co droga do prawdy staje się jeszcze bardziej zagmatwana, rozbita między wiele świadomości. Po trzecie, kłamstwo to tkwi nie tylko w ograniczeniach percepcyjnych podmiotu, lecz również w rzeczywistości zewnętrznej, przez co dotyczy świata realnego. Tymczasem, kłamstwo percypowane przez człowieka w koncepcji Heideggera, mimo że bardziej uniwersalne przez

¹³⁴ Ibid., s. 313.

to, że dotyczące wszystkich ludzkich istnień, zdaje się łatwiejsze do zdemaskowania, gdyż wynika wyłącznie z ograniczeń poznawczych podmiotu. Świat nie utrudnia mu celowo dotarcia do prawdy: przeciwnie, prześwity bytu mogą pojawić się w każdym momencie, kiedy tylko podmiot zwróci na nie uwagę.

Nieskrytość w historii muzyki można uchwycić stosunkowo łatwo; wystarczy podjąć pewne działania, by samemu dotrzeć do prawdy bycia, bez impulsu w postaci zepsutego narzędzia. Gdy się tego dokona, uzyskany w ten sposób stan bycia odkrytym trwa nieprzerwanie; nie następuje jedynie w krótkich momentach prześwitów. Podmioty łatwo mogą stać się tymi, którzy rozumieją, bowiem *Dasein* przesłaniające im prawdę nie otacza ich i nie przejawia w codziennym życiu, lecz spowija jedynie te przyzwyczajenia w myśleniu o kompozytorkach czy całokształcie historii, które nie zostały jeszcze poddane jednoznacznej weryfikacji.

Rozpoznanie skrytości staje się możliwe dopiero po zidentyfikowaniu istnienia. Istnienie to indywidualne *Dasein* danej kompozytorki, obejmujące jej życie, twórczość, a często również funkcjonowanie w środowiskach artystycznych, rozpoznawalność i pojawianie się na światowych scenach. Należy do istnienia również charakterystyka samej kompozycji, okoliczności jej powstania, znaczenie dla momentu historycznego i jej ówczesna percepcja.

Zdanie sobie sprawy z istnienia skrywanej kompozytorki może jednak okazać się trudne czy wręcz niemożliwe, ponieważ w skrytość wpisane są zatarcie lub niewystępowanie śladu. Jeśli skrytość jest pierwotna, należałoby ustalić przyczyny niewystępowania śladu. W przypadku zaś wtórnej, warto byłoby opisać początkowy ślad wraz z jego długością i formami występowania. Szczególnie istotne zdaje się odnalezienie momentu zatarcia śladu, jak również określenie zakresu oraz stopnia nieodwracalności tego procesu.

Z tego właśnie powodu tak trudno stwierdzić, jak wiele twórczyń oraz ich kompozycji wpisuje się w kategorię skrytości. Aby mimo to w jak najpełniejszy sposób opisać całość twórczości kompozytorek dotkniętych skrytością, można byłoby sformułować pojęcie potencjalnej twórczości skrytej pierwotnie. Obejmowałoby ono twórczynie, które prawdopodobnie istniały lub tworzyły, nie pozostawiały jednak po sobie żadnego śladu i nie sposób stwierdzić z całą pewnością ich istnienia. Odnalezienie kompozytorek skrytych potencjalnie wymagałoby zidentyfikowania śladów pośrednich. Pod tym pojęciem można byłoby rozumieć ślady dotyczące kompozytorek nie do końca skrytych lub będących w

trakcie uobecniania, które to ślady występowałyby w podobnej formie z pewną częstotliwością. Innym istotnym czynnikiem naprowadzającym na potencjalnie skryte kompozytorki byłyby wyróżnione przyczyny skrytości uobecnionych już kompozytorek, które cechowałyaby powtarzalność.

Owe przyczyny skrytości zdają się kluczem do zrozumienia jej istoty. Przede wszystkim należy rozstrzygnąć, czy dana przyczyna mieści się w kategorii umyślności czy też nieumyślności zacierania śladu. Umyślność polegałaby na świadomym i zorganizowanym działaniu stosujących jej grup. W związku z tym zatarcia te wynikałyby przede wszystkim ze względów ideologicznych, światopoglądowych lub politycznych.

3.1.2. Wpływ Rousseau na marginalizację kobiet

Jednym z czynników inicjujących generowanie skrytości kompozytorek w XIX wieku była myśl filozoficzna Jeana Jacquesa Rousseau. XIX-wieczne społeczeństwo, po rewolucji francuskiej potrzebujące wzorców stabilizujących nowy porządek społeczny, przyjmowało poglądy Rousseau o powrocie do natury, indywidualizmie czy też woli powszechnej. Filozofia ta nie była jednak neutralna wobec kobiet; nie wszyscy mieli dostęp do stanowienia woli i nie wszystkich obejmowała koncepcja umowy społecznej. Obowiązywał w tej kwestii nie tylko cenzus majątkowy, lecz również rozróżnienie ze względu na płeć; tworzyć zgromadzenie mogła wyłącznie pewna określona liczba mężczyzn.

Rousseau jawnie odmawiał kobietom inteligencji i moralności. Twierdził, że całą mądrość zapożyczają one od mężczyzn:

W świecie bowiem kobiety właściwie nie wiedzą nic, chociaż wydają sądy o wszystkim, w teatrze natomiast, pełne wiadomości zapożyczonych od mężczyzn, rozmiłowane w filozofii z łaski swoich autorów, przytłaczają nas swoimi talentami; głupi widzowie uczą się od kobiet tego, co sami włożyli w ich usta. Podejrzewać kobiety o tak dziecinną próżność, to właściwie kpić z nich; nie wątpię, że najmądrzejsze z nich to wszystko po prostu oburza¹³⁵.

Rousseau cenił niektóre przykłady twórczości kobiet, wyjątki czyniąc tylko potwierdzeniem reguły. W przypisie do *Listu o widowiskach* pisze on:

Nie przypadkowo wymieniam tutaj *Cenię*, chociaż urocza sztuka pod tym tytułem wyszła spod pióra kobiety; dociekając w dobrej wierze prawdy, nie umiem ukryć tego, co przemawia przeciw mojemu zdaniu, i nie poszczególnym kobietom, ale kobietom w ogóle odmawiam talentów, którymi obdarzeni są mężczyźni. Tym chętniej składam hołd talentowi autorki *Cenii*,

¹³⁵ Jean Jacques Rousseau, *Umowa społeczna: List o widowiskach*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2010, s. 389.

szczególnie, że mając powody, aby się skarżyć na jej słowa, składał jej hołd czysty i bezinteresowny, jak wszystkie pochwały, które wyszły spod mojego pióra¹³⁶.

Francuski filozof wyraził w swoich pismach wizję odnowienia sposobu funkcjonowania kobiety w społeczeństwie. Postulował za powrotem do wzorców antycznych, stojących w sprzeczności z oświeceniowym modelem kobiety. Dzięki jego opisowi można zobrazować obyczajowość kobiet XVIII-wiecznych:

U nas, przeciwnie, największym szacunkiem cieszy się kobieta, którą najczęściej widuje się w świecie, która dużo przyjmuje, nadaje wszystkiemu ton, sądzi, wydaje wyroki, decyduje, rozstrzyga, ocenia talenty, zasługi oraz cnoty i o której łaskę zabiegają pokornie ludzie uczeni¹³⁷.

W kontraście do tego obrazu, Rousseau gloryfikował traktowanie kobiet na sposób antyczny:

Starożytni otaczali na ogół kobiety wielką czcią, ale dawali wyraz tej czci, nie wystawiając ich na osąd publiczny i uważali, że składają hołd ich skromności, kiedy nie wspominają o innych ich cnotach. Wyznawali zasadę, że obyczaje są najczystsze w kraju, gdzie najmniej mówi się o kobietach, i że najuczciwsza jest ta kobieta, o której najmniej się mówi. Zgodnie z tą zasadą pewien Spartanin słysząc, że jakiś cudzoziemiec chwali kobietę, którą on znał, przerwał mu gniewnie: „Kiedy przestaniesz – rzekł – obmawiać uczciwą kobietę?” Z tego także powodu w komediach starożytnych role kobiet zakochanych i pań na wydaniu grały tylko niewolnice lub kobiety publiczne. Starożytni mieli bowiem tak wysokie mniemanie o skromności kobiet, że baliby się uchybić należnym im względem, wprowadzając na scenę uczciwą dziewczynę¹³⁸.

Tak daleko posunięte zmiany wiązały się z koniecznością wypracowania odpowiedniego modelu wychowania i edukacji. W traktacie *Emil, czyli o wychowaniu* Rousseau zawarł rozdział poświęcony Zofii, jako punkt wyjścia do rozważań dotyczących wychowywania dziewcząt:

Tytułowy bohater swojej powieści filozoficznej o wychowaniu, Emil, jest wychowywany pod każdym względem tak, aby w społeczeństwie pozostał jak najbardziej swoim panem, istotą rządzoną przez własny rozum i wolę. Z drugiej strony wychowanie Zofii, która ma zostać jego żoną, wydaje się mieć na celu uczynienie jej niczym, jeśli nie przedmiotem opinii, frywolnej istoty, skupiającej się raczej na wyglądzie niż na sile, uległej mężowi i której działania ogranicza się do żony i matki. Rousseau zostaje ponadto oskarżony o dodanie zniewagi do krzywdy, twierdząc, że kobiety realizują w ten sposób swoją naturę. Wydaje się zatem, że Rousseau kupuje niezależność chłopców i mężczyzn kosztem fizycznej i moralnej zależności dziewcząt i kobiet¹³⁹.

¹³⁶ Ibid., s. 387.

¹³⁷ Ibid.

¹³⁸ Ibid., s. 389.

¹³⁹ Jean Jacques Rousseau, *Emil czyli O wychowaniu*, tłum. W. Husarski, Wrocław 1955, s. XIV.

W ten sposób Rousseau promował pogląd, że kobiety powinny pełnić określoną rolę w społeczeństwie, polegającą w dużej mierze na prowadzeniu domu, wychowywaniu dzieci i wspieraniu mężczyzn. Jego idea „naturalnej” różnicy między płciami sugerowała, że kobiety z natury są przeznaczone do innych zadań niż mężczyźni, co wpłynęło na kształtowanie się norm społecznych w XIX wieku. W efekcie doprowadziło to do skrytości twórczych kobiet, w tym kompozytorek. Ten rodzaj skrytości można określić jako umyślną, ponieważ dynamiczność przemian o charakterze obyczajowym świadczy o celowym działaniu zgodnym z wiodącym nurtem ideologicznym.

Pomijanie kobiet w profesjonalnym środowisku muzycznym mogła doprowadzić do dalszych konsekwencji. Zniechęcanie kobiet do prezentowania swoich kompozycji w przestrzeni publicznej była wspierana odebraniem im wzorców osobowych. Zbiegło się to w czasie z momentem, w którym zaczęto wykonywać muzykę historyczną oprócz współczesnej muzyki żyjących kompozytorów. Jednocześnie z odkrywaniem i ożywianiem dawnych kompozycji uciśniano niezwykle aktywne jeszcze w XVIII wieku kobiety. W wyniku tej zbieżności, odnajdowane kompozycje kobiet nie były objęte zainteresowaniem i nie trafiały do repertuaru koncertowego. Tego rodzaju wybiórczość miała konsekwencje w późniejszej narracji historycznej, zwłaszcza, że również w tym czasie zaczął się tworzyć funkcjonujący do dzisiaj kanon.

3.1.3. Elementy skrytości

Późniejsza skrytość kompozytorek XIX-wiecznych i wcześniejszych miałyby u swoich podstaw nieumyślność zacierania śladu. W wielu przypadkach występowałyby w sytuacjach zmieniających się z powodu różnych czynników wpływających na działania i decyzje sprawczych podmiotów. Jednym z tych czynników byłyby niedostępność źródeł, które uległyby zniszczeniu lub zagubieniu z powodu niedostatecznej ich ochrony jako tych, którym wcześniej nie poświęcano uwagi. Nieumyślność zacierania śladu stanowiłaby zatem konsekwencję umyślności.

Określenie czy skrytość jest umyślna czy nieumyślna, transcendentna czy immanentna i w końcu pierwotna czy wtórna, możliwe jest dopiero po określeniu możliwych przyczyn skrytości w przypadku konkretnego utworu. Zidentyfikowanie przyczyn, a w efekcie również odcienienia skrytości, prowadzi do pogłębienia badań nad daną kompozycją. Jednocześnie z ich rozpoznaniem można

prześledzić recepcję utworu, stwierdzić istnienie lub brak tradycji wykonawczej i określić wartość kompozycji.

Zjawiskiem bliskim przyczynie jest istota skrytości. Istota stanowi bezpośrednie następstwo przyczyny; np. istota w postaci braku zachowanych partytur wynika z przyczyny, którą może być pozycja kobiet w środowisku muzycznym, albo brak tradycji wykonawczej może stanowić następstwo pewnych tendencji w krytyce muzycznej; jednak tylko w przypadku, kiedy dana recenzja lub ich zbiór stanowi przyczynę, nie zaś wynik działania innych przyczyn.

Nieomal cała twórczość będąca przedmiotem niniejszej rozprawy jest przynajmniej w niewielkim stopniu uobecniona. Nie sposób byłoby bowiem pisać z dostateczną pewnością o tym, co nie zostawiłoby śladu, który nie zostałby następnie zachowany lub odnaleziony. Dlatego nie sposób określić skali zjawiska skrytości. Można je tylko szacować, np. na podstawie ilości twórczości uobecnionej w ostatnich latach. Jednak nawet takie podejście nie dawałoby dostatecznie pełnego obrazu, ponieważ z jednej strony stale zachodzą duże przemiany w metodach badawczych i dostępie do źródeł, a z drugiej rośnie zainteresowanie twórczością kompozytorek.

Z tego powodu należałoby wyróżnić dwa odrębne zjawiska: skrytości uobecnionej oraz skrytości potencjalnej. Twórczość podlegająca skrytości uobecnionej w różnych momentach dziejowych doznawała nieobecności, lecz została uobecniona. Natomiast twórczość dotknięta skrytością potencjalną jest wciąż nieodkryta, przez co nie sposób prowadzić nad nią badań: można jedynie szacować, domniemywać, kreślić objęte nią obszary. Poprzedza ją istnienie, nie nastąpiło jeszcze jednak jej uobecnienie.

Między skrytością uobecnioną a skrytością można dostrzec różne odcienie pośrednie. Na jednym krańcu sytuują się kompozycje uprzednio skryte a następnie uobecnione w świadomości społecznej. Nieco ciemniejszy odcień przybiera formę kompozycji uprzednio skrytej, która została uobecniona w wąskim zakresie. Dalej umiejscawiają się kompozycje uprzednio skryte, które zostały już zbadać. Jeszcze głębiej skrywają się utwory dopiero co odnalezione. Kolejne stadium to sytuacja, gdy zostało dowiedzione, że utwór istnieje, po tym gdy wcześniej był skryty, nie odnaleziono jednak jego zapisu. Niemal pełna skrytość występuje, gdy zostało dowiedzione, że istniała kompozytorka, wcześniej nieznana, lecz nie sposób dotrzeć do jej partytur. Pełną postać skrytości można rozpoznać w przypadku, kiedy wiadomo, że w pewnych środowiskach kobiety pisały

muzykę, nie są jednak znane ani ich nazwiska, ani utwory.

3.1.4. Rozpoznanie skrytości pierwotnej

Skrytość pierwotna występuje wtedy, gdy istnienie nie pozostawia po sobie śladu lub gdy ślad ten okazuje się niewystarczająco wyrazisty, aby przetrwać próbę czasu. Ten rodzaj skrytości nie przejawia charakteru wewnętrznego, jak np. nieobecność motywowa immanentnie – nie musi zatem mieć podłoża w istocie swojego przedmiotu. Jego przyczyny muszą jednak występować apriorycznie; istnieć jeszcze zanim powstanie kompozycja lub w momencie jej kreacji. Mogą dotyczyć wszystkiego, co otacza kompozytorkę: np. środowiska, w którym kształtuje się jej twórczość i osobowość oraz poszczególnych czynników warunkujących jej twórczość, dlatego często mają one charakter społeczny i polityczny.

Mimo że immanencja nie jest wpisana w skrytość pierwotną, często występują one paralelnie. Skrytość immanentna zachodzi, kiedy kompozytorka tworzyła, lecz w wyniku decyzji jej własnych lub najbliższego otoczenia, czy też na skutek uwarunkowań społecznych, którym się poddawała, jej twórczość została zapomniana, pominięta lub niedoceniona. Taka sytuacja prowadzi bezpośrednio do zapomnienia: dzieło nie zdąży się ujawnić; nie ma więc wystarczająco dużo czasu między jego powstaniem a zapomnieniem, żeby można było rozpoznać skrytość wtórną; w takich przypadkach występuje skrytość pierwotna.

Transcendentna skrytość pierwotna też jest możliwa i można założyć, że zdarzała się w porównywalnej częstotliwości. Miałaby ona miejsce w przypadkach, kiedy kompozytorka usiłowała doprowadzić do wykonania, wydania lub wzrostu popularności swoich kompozycji, lecz przeszkodziły jej w tym czynniki zewnętrzne. W tych przypadkach w celu określenia, czy występuje skrytość pierwotna, czy z wtórna, konieczne jest ustalenie, czy próby kompozytorki nie doprowadziły do uobecnienia jej twórczości przynajmniej na jakiś czas w pewnych środowiskach.

Zaklasyfikowanie twórczości jako skrytej pierwotnie może ułatwić przeanalizowanie jej śladu. Posiada ona jedynie ślad potencjalny. Nie towarzyszą jej nawet ślady zapomniane, zatarte ani utracone. Badanie twórczości skrytej pierwotnie wymusza poszukiwanie, odkrywanie i uobecnianie, które zdają się szczególnie wartościowe dla teorii muzyki. Oprócz korzyści, takich jak odkrywanie zaginionych partytur oraz wnikliwe analizowanie źródeł, takich jak

korespondencja, recenzje czy dokumenty, można zauważyć szanse płynące z wypracowania i udoskonalenia metod szukania potencjalnego śladu.

Pomocne w zidentyfikowaniu twórczości skrytej pierwotnie może okazać się również rozpoznanie umyślności, która przeważnie wiązała się z tym odcieniem skrytości. Celowe działania różnych osób, grup czy społeczeństw doprowadzają do niewystąpienia lub szybkiego zatarcia śladu. Miało to miejsce na przykład w XIII wieku, kiedy z powodów majątkowych zapobiegano małżeństwom osób stanu duchownego, w zaplanowany sposób zniechęcając ich do kobiet. Celowe ukazywanie ich płci jako słabszej i mniej doskonałej rzutowało również na recepcję tworzonej przez nie muzyki. W efekcie, do XIII-wiecznej antologii poezji truwerów nie dostała się ani jedna kompozycja kobiety¹⁴⁰. Tymczasem, udokumentowana jest wzmożona działalność trubadurska i truverska kobiet w czasie poprzedzającym ukazanie się tej antologii, zwłaszcza w okresie wojen krzyżowych, kiedy to kobiety zarządzały nieruchomościami w wielu rejonach Francji.

Skrytość pierwotna występuje też często wtedy, gdy sama kompozytorka celowo zaciera ślad, np. używając pseudonimu. Wiele kobiet w różnych czasach czyniło tak z różnych powodów. Niektóre po to, żeby nadać swoim utworom większego prestiżu, tak jak Pauline Viardot, która podpisywała się imieniem Paul¹⁴¹. Inne pragnęły uchronić się przed krytyką związaną z płcią, tak jak Augusta Holmes, która wykreowała fikcyjną postać Herman Zenta¹⁴². Niekiedy wykorzystywanie pseudonimu wynikało z dbałości o własną reputację, zwłaszcza w przypadku arystokratek, takich jak Sybilla von Wurttemberg¹⁴³. Jeszcze inne, jak Fanny Mendelssohn, chciały w ten sposób zapewnić sobie możliwość wydawania swoich utworów lub zarabkowania na muzyce¹⁴⁴.

3.1.5. *Faust i Helena* Lili Boulanger

Niekiedy nieumyślność występuje wraz ze skrytością pierwotną, za sprawą

¹⁴⁰ Zob. M. Bogin, *The Women troubadours...*, op. cit., s. 21.

¹⁴¹ Zob. Barbara Kendall-Davies, *The life and work of Pauline Viardot Garcia*, vol. 2, *The Years of Grace, 1863-1910*, Amersham 2012.

¹⁴² Zob. Nicole Katharina Strohmman, *Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis*, Hildesheim 2012.

¹⁴³ Temat ten znajduje rozwinięcie w czwartym rozdziale niniejszej dysertacji.

¹⁴⁴ Zob. R. Larry Todd, *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*, Nowy Jork 2010.

obiektywnych przeszkód w uobecnianiu twórczości, takich jak wojny czy kataklizmy. W takich okolicznościach od samego początku brakuje śladu, ponieważ kompozytorka nie byłaby w mocy go zostawić niezależnie od swojej woli, z powodu różnych uwarunkowań niezależnych od niej ani podmiotów sprawczych do pozostawienia lub zatarcia śladu. Taka sytuacja miała miejsce na przykład w czasie dzieciństwa Barbary Strozzi, które przypadło na czas, kiedy ludność Wenecji dziesiątkowały zarazy. Dopiero w wieku lat dwunastu mogła dać pierwszy publiczny koncert¹⁴⁵. Z tego powodu jej muzyczna edukacja oraz pierwsze próby kompozytorskie pozostają w skrytości.

Z kolei Lili Boulanger była kompozytorką, której niezwykle krótki okres życia i twórczości przypadł na czas rozgrywania się I wojny światowej. Zmarła w wieku dwudziestu czterech lat, przeszło pół roku przed zakończeniem wojny¹⁴⁶. Jej odejście przyćmiła ważkość w środowisku muzycznym śmierci Claude’a Debussy’ego, który odszedł również w Paryżu zaledwie dziesięć dni później.

Można byłoby przyjąć, że skrytość pierwotna Lili Boulanger wydaje się uzasadniona: skoro kompozytorka zmarła tak młodo, mogła nie zdążyć skomponować utworów, które byłyby warte upamiętnienia. Tymczasem, jest autorką około pięćdziesięciu kompozycji, w których manifestuje się jej ogromny potencjał kompozytorski. Kantata *Faust i Helena*, którą skomponowała w wieku lat dziewiętnastu, została wyróżniona niezwykle prestiżową nagrodą Prix de Rome; dla porównania, Claude Debussy tę samą nagrodę otrzymał w wieku dwudziestu dwóch lat. Zwycięstwo gwarantowało jej rok znaczącego stypendium oraz inatratnych zamówień kompozytorskich. Wybuch I wojny światowej udaremnił jej odebranie zasłużonej nagrody.

Kantata Lili Boulanger *Faust i Helena*, skomponowana na podstawie libretta Eugène’a Adenisa, stanowi dramatyczny dialog między trzema postaciami: Faustem, Mefistofeilesem i mityczną Heleną. Basowa partia Mefistofelesa, wprowadzona bezpośrednio po instrumentalnym wstępie, charakteryzuje się statycznością melodyczną, przywodzącą na myśl pieśni Debussy’ego o tematyce religijnej.

¹⁴⁵ Zob. Wendy Heller, *Usurping the Place of the Muses. Barbara Strozzi and the Female Composer in Seventeenth-Century Italy*, w: G. B. Stauffer (red.), *The World of Baroque Music: New Perspectives*, Bloomington 2006, s. 145-168.

¹⁴⁶ Zob. Gregory Carylton Ristov, *Contextualizing Lili Boulanger’s Psalm 130: Du fond de l’abîme. Music, War and Politics with a re-orchestration for performance in halls without organ*, Rochester 2011.

Fl.

Hautb.

Cl.^{tes}

1^{re} Harpe

MÉPHISTO

cal - me Et qui ra - frai - chis - ses d'un souf - fle a - mi A - vec la

Fl.

Hautb.

Cl.^{tes}

1^{re} Harpe

2^{de} Harpe

MÉPHISTO

pal - me De vos ai - les, le front de mon Faust en - dor

Przykład 5. Lili Boulanger, *Faust i Helena*, Paryż 1920, s. 7.

Wprowadzona jako druga rola Fausta, przeznaczona dla tenora, cechuje się dramatyzmem, uzyskanym przez liczne skoki interwałowe melodii, chromatyzmy i nieregularne figury metryczne. Koresponduje ona z pomysłami Wagnera na udratycznienie partii wokalnych.

The image displays a page from a musical score, identified as Example 6, from Lili Boulanger's opera 'Faust et Helena'. The score is written for a full orchestra and vocal soloists. The instruments and voices shown are: Flute (Fl.), Bassoon (Basson), Saxophone (Saxrno), Cor Anglais (Cor), Trombone (Tromb.), First Harp (1^{re} Harpe), Second Harp (2^{de} Harpe), and the vocal parts for Faust and Helena. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. The tempo is marked 'A Tempo'. The music features a variety of dynamics, including *ppp* (pianississimo), *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), and *ff* (fortissimo). The vocal parts for Faust and Helena are written in a mezzo-soprano range. The lyrics for Faust are: 'Je l'ai - le aux par - fums... des roses de la plai - ne Pours En prit...'. The score is a page from a larger work, as indicated by the page number 90 at the top.

Przykład 6. Lili Boulanger, *Faust i Helena*, Paryż 1920, s. 12.

Rozpoczęty jako ostatni głos Heleny, w skali mezzosopranowej, z jednej strony wyraża dostojność i prostotę, z drugiej niepewność i melancholię.

Lent et grave

Fl. *ppp*

Hautb. *pp*

C. Angl. *pp*

Cl. b. *ppp*

Corn *pp*

1^{re} Harpe *laissez vibrer*

HELENE *(d'une voix étrange, encore éteinte)*

Par l'effort d'un vouloir su-bli-me Qui m'er-ra-che à mon lourd sommeil? Qui me ra-

Lent et grave

1^{er} pup. *pp*

Div. *pp*

2^{es} pup. *pp*

1^{er} seul *pp*

2^e seul *pp*

3^e seul *pp*

4^e seul *pp*

5^e seul *pp*

6^e seul *pp*

7^e seul *pp*

8^e seul *pp*

9^e seul *pp*

10^e seul *pp*

11^e seul *pp*

12^e seul *pp*

13^e seul *pp*

14^e seul *pp*

15^e seul *pp*

16^e seul *pp*

17^e seul *pp*

18^e seul *pp*

19^e seul *pp*

20^e seul *pp*

21^e seul *pp*

22^e seul *pp*

23^e seul *pp*

24^e seul *pp*

25^e seul *pp*

26^e seul *pp*

27^e seul *pp*

28^e seul *pp*

29^e seul *pp*

30^e seul *pp*

31^e seul *pp*

32^e seul *pp*

33^e seul *pp*

34^e seul *pp*

35^e seul *pp*

36^e seul *pp*

37^e seul *pp*

38^e seul *pp*

39^e seul *pp*

40^e seul *pp*

41^e seul *pp*

42^e seul *pp*

43^e seul *pp*

44^e seul *pp*

45^e seul *pp*

46^e seul *pp*

47^e seul *pp*

48^e seul *pp*

49^e seul *pp*

50^e seul *pp*

51^e seul *pp*

52^e seul *pp*

53^e seul *pp*

54^e seul *pp*

55^e seul *pp*

56^e seul *pp*

57^e seul *pp*

58^e seul *pp*

59^e seul *pp*

60^e seul *pp*

61^e seul *pp*

62^e seul *pp*

63^e seul *pp*

64^e seul *pp*

65^e seul *pp*

66^e seul *pp*

67^e seul *pp*

68^e seul *pp*

69^e seul *pp*

70^e seul *pp*

71^e seul *pp*

72^e seul *pp*

73^e seul *pp*

74^e seul *pp*

75^e seul *pp*

76^e seul *pp*

77^e seul *pp*

78^e seul *pp*

79^e seul *pp*

80^e seul *pp*

81^e seul *pp*

82^e seul *pp*

83^e seul *pp*

84^e seul *pp*

85^e seul *pp*

86^e seul *pp*

87^e seul *pp*

88^e seul *pp*

89^e seul *pp*

90^e seul *pp*

91^e seul *pp*

92^e seul *pp*

93^e seul *pp*

94^e seul *pp*

95^e seul *pp*

96^e seul *pp*

97^e seul *pp*

98^e seul *pp*

99^e seul *pp*

100^e seul *pp*

Przykład 7. Lili Boulanger, *Faust i Helena*, Paryż 1920, s. 41.

Wszystkie trzy głosy dążą do kulminacji w obejmującym je wszystkie tercie, następującym w ostatniej części kompozycji.

46 Tempo poco animando

Fl.

Hautb.

C. Angl.

Cl. ttes

Cl. tte Basse

Bassons

Cornes

Tromp.

Cornets

HELÈNE

FAUST

MÉPHISTO

Tempo poco animando

46

Przykład 8. Lili Boulanger, *Faust i Helena*, Paryż 1920, s. 87.

Umiejętne zestawienie ze sobą trzech głosów wokalnych może wynikać z wpływu na Lili Boulanger jej ojca Ernesta, profesora paryskiego Konserwatorium, który specjalizował się w kompozycji muzyki chóralnej¹⁴⁷.

¹⁴⁷ Ernest Boulanger odszedł, gdy Lili miała sześć lat. Niemniej jej wyjątkowo szybki rozwój jako kompozytorki może świadczyć o tym, iż jej intuicja muzyczna zaczęła się rozwijać już w dzieciństwie.

Oprócz klarownego pomysłu na partie wokalne, w utworze zwraca uwagę sposób traktowania towarzyszącej śpiewakom orkiestry symfonicznej. Szczególnie interesujące wydaje się zastosowanie sarusofonu, dwóch harf, czelesty i dwóch perkusji, jak również w pewnej mierze uniezależnienie wiolonczel od kontrabasów. Instrumenty smyczkowe często prowadzone są *divisi*: wiolonczele i altówki dzielą się niekiedy nawet na trzy partie. Niejednokrotnie poszczególnym instrumentom powierzone są partie solowe. Za sprawą wydzielania partii poszczególnych instrumentów każdorazowo zaledwie na kilka taktów, kompozytorka osiągnęła kalejdoskopowe, migotliwe brzmienie orkiestry. Koncentracja na barwie poszczególnych instrumentów, a niekiedy ich połączeniu: np. altówki solo z obojem w *Un poco anime*, nie oznacza braku momentów *tutti*, które również pojawiają się w kompozycji, nie zdominowawszy jednak całego utworu, pełnego fragmentów przeznaczonych na grupy pomysłowo zestawianych ze sobą instrumentów.

W kompozycji zwraca uwagę niezwykła dbałość o barwę brzmienia. Ukierunkowują na nią nie tylko zabiegi orkiestracyjne w postaci zestawiania ze sobą poszczególnych instrumentów oraz ich grup, lecz również zróżnicowane techniki wykonawcze oraz precyzyjne oznaczenia ekspresyjne. Spośród określeń dotyczących się tych ostatnich, przeważają te wprowadzające subtelność i śpiewność: *très doux, très chanté, bien soutenu, bien calme, lointain comme un écho*. Nie brakuje też oznaczeń indukujących gwałtowniejsze nastroje, takich jak *du talon rudement, très expressif, avec une certaine liberté* czy też *piano mais expressif*. Pomysłowy wydaje się sposób uzyskania ekspresji *en dehors*, czego kompozytorka dokonała m. in. za sprawą wykorzystania tłumików w partiach instrumentów dętych. Aktywna partia perkusji, obsługiwanej przez dwóch instrumentalistów, dodatkowo urozmaica koloryt brzmieniowy utworu.

Zastosowane w kantacie zabiegi harmoniczne wskazują na duże zaawansowanie Lili Boulanger w tym zakresie. Kompozytorka stosuje złożone, innowacyjne akordy, eksperymentując w zakresie zestawiania ich ze sobą. Niekiedy modulacje występują niespodziewanie i szybko doprowadzają do odległych tonacji. Zdarza się też, iż po pozornym dążeniu do zmiany tonacji, rzekoma modulacja nagle zostaje przerwana powrotem poprzedniej toniki. Oprócz

Może potwierdzać to jej udokumentowana silna reakcja na śmierć ojca oraz wspomnianie go przez nią przez kolejne lata. Por. Marcin Kostecki, *Przesłanie panny Boulanger*, „Ruch Muzyczny” nr 17 (2023).

fragmentów o zmiennej specyfice istnieją momenty tworzące wrażenie stałości, na przykład wtedy, gdy w nałożonych na siebie triolach partii instrumentów dętych i smyczkowych można rozpoznać modalne, równoległe akordy, jak gdyby z opery *Pelleas i Melisande* Claude’a Debussy’ego. Ten zabieg powtarza się w partii altówek rozbitej na potrójne divisi. Divisi w partiach wszystkich instrumentów smyczkowych umożliwia budowanie misternie złożonych, gęstych akordów. Niekiedy w następujących po sobie bardziej klarownie, lecz zaawansowanych harmonicznie akordach można rozpoznać wpływy nauczyciela organów Lili Boulanger, Louisa Vierne’a. Ta sama inspiracja mogła skłonić kompozytorkę do zastosowania długich nut pedałowych, które wprowadza ona jednak w oryginalny sposób. Ich innowacyjność wynika z wprowadzenia ich w kilku instrumentach naraz, ale na różnych dźwiękach. Dzięki temu Boulanger uzyskała jeszcze więcej kontekstów harmonicznych do rozgrywanych na ich tle szybszych akordów niż w przypadku tradycyjnej, pojedynczej nuty pedałowej w basie.

Konsekwentne zaplanowanie formy dało efekty w postaci kompozycji atrakcyjnej dla słuchacza i odpowiednio dostosowanej do tekstu. Energetyka kompozycji została zbudowana w wyniku tworzenia zarówno mikro- jak i makro-kumulacji środkami, takimi jak kontrasty dynamiczne (m. in. crescendo i decrescenda na niewielkich przestrzeniach), fluktuacja tempa czy zabiegi harmoniczne oraz orkiestracyjne. Szybkie zmiany nastrojów od atmosfery tajemniczości i niezwykłości, poprzez wzmożenie ekspresji aż do brutalności, nie zaburzają planu formalnego kompozycji, lecz zdają się jego logiczną i przekonującą realizacją. Pewna doza odwagi kompozytorki w stosowaniu nietypowych rozwiązań wzmaga efektywność utworu. Na przykład w *Encore plus retenu* podwójne glissanda w obu harfach ustępują miejsca potraktowanej solowo niezwykle schromatyzowanej partii pierwszych skrzypiec, która nie prowadzi – jak mogłoby się здаwać – do modulacji, lecz do wzmożenia napięcia, skumulowanego w następującym po niej *fortissimo*.

Orkiestra bardzo umiejętnie współgra z partiami wokalnymi. Akcenty instrumentacyjne, np. w perkusji, wzmagają prozodię tekstu, który już w samej partii wokalne podkreślony jest akcentami zgodnymi z naturalnymi właściwościami głosu, co uzyskane zostaje np. dzięki wykorzystaniu najwyższych dźwięków w danych frazach. Istotne dla klarowności tekstu oraz jakości śpiewu są precyzyjnie zaplanowane cezury. Dość nietypowe zdaje się zanotowanie w partii

instrumentów smyczkowych grających *arco* łuków do wybrzmienia na pauzach podczas trwania partii Heleny. Istotność orkiestry zaznacza się we fragmentach, takich jak kilka taktów, w których tenor śpiewa na jednym dźwięku, podczas gdy melodię prowadzi trąbka solo.

Profesjonalizm kompozytorki uwidacznia się w bardzo dobrym przygotowaniu partytury pod kątem ułatwienia instrumentalistom precyzyjnego wykonania kompozycji. Doskonałe poznanie sztuki instrumentacji ujawnia się m. in. we właściwym zaplanowaniu założenia i zdjęcia tłumików, wygodnych zmianach pedałów w harfach oraz zestawieniu ze sobą perkusjonaliów pod kątem dostępu do poszczególnych instrumentów. Dodatkowo, instrumentalisci mają dostęp do zapisu nastrojów i tego, co dzieje się w wyobrażonej tkance dramaturgicznej, co może pomagać im w odpowiednim zrealizowaniu zmieniających się wysublimowanych odcieni wyrazowości.

3.1.6. Księżniczka Anna Amalia

Wnikliwe przesłедzenie wielu przykładów skrytości pierwotnej kompozytorek w nowożytnej historii muzyki pozwala wyróżnić kilka powtarzających się przyczyn tego zjawiska. Jedną z nich stanowi przypisywanie kobietom określonych ról społecznych, w których brakowało przestrzeni na ich działalność twórczą. Rola kobiet, wbrew obiegowym opiniom współczesnych¹⁴⁸, nie sprowadzała się do stereotypowego spełniania się jako matka czy gospodyni domowa, lecz miewała wiele różnych odcieni. Na przykład w wieku XVIII kobiety zwyczajowo funkcjonowały jako zarządczyni dóbr. Aby sprawdzić się w tej roli, musiały nabyć odpowiednich kompetencji, co wiązało się z koniecznością studiowania kwestii związanych z ekonomią. Walter Ong udowadnia, iż XVII-wieczne kobiety specjalizowały się w kwestiach ekonomicznych związanych z zarządzaniem majątkami i z tego powodu brakowało im czasu na twórczość artystyczną lub filozoficzną¹⁴⁹. Kobiety nie tylko studiowały, ale też współtworzyły

¹⁴⁸ „Pojęcie aktywności kobiet jest określeniem używanym najczęściej w stosunku do współczesnej kobiety. Aktywność zawodowa stała się bowiem jednym z głównych czynników aktywności kobiecej we współczesnym świecie. Na przestrzeni wieków kobieta powoli przesuwiała swą aktywność z przestrzeni domowej w kierunku przestrzeni publicznej. Badacze zajmujący się aktywnością kobiecą kładą nacisk na formy tej aktywności i jej obszary. Badaniom najczęściej podlegają tradycyjne przestrzenie aktywności kobiecej: przestrzeń gospodarstwa domowego, sfera macierzyństwa połączona z funkcją opiekuńczą, a więc przestrzeń typowo prywatna”. Iwona Kulesza-Woroniecka, *Aktywność arystokratek w XVIII wieku*, w: J. Urwanowicz, E. Dubas-Urwanowicz, P. Guzowski (red.), *Władza i prestiż: magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, Białystok 2003, s. 629-638, s. 629.

¹⁴⁹ Zob. W. J. Ong, *Oralność i piśmienność*..., op. cit., s. 174.

myśl ekonomiczną. Wystarczy wspomnieć choćby Annę Barby, Jane Marcet¹⁵⁰ czy Marię Gaetanę Agnesi¹⁵¹.

Inna przyczyna wiąże się z częstą aktywnością kompozytorską arystokrat. Uprzywilejowana pozycja społeczna nie zawsze oznaczała swobodę, co dotyczyło przedstawicieli wszystkich płci. Kobiety jednak w pewnych okresach i środowiskach podlegały nie tylko ograniczeniom związanym z klasą społeczną, lecz również z kontrolą mężczyzn, których wiązały z nimi często zależności prawne i majątkowe. Pruską kompozytorkę i księżniczkę Annę Amalię do tego stopnia kontrolowała męska część jej rodu, że nawet już po fakcie unieważniono decyzję twórczyni o zamążpójściu, co doprowadziło do tragedii wszystkich członków jej rodziny, ukrywanej przed decydentami roku. Jej sekretny ślub z Fryderykiem von der Trenck został rozwiązany, von der Trenck trafił do więzienia, a sama została odesłana do klasztoru w Quedlinburgu, w którym prawdopodobnie od razu po jej urodzeniu ślubnego dziecka zostało jej ono odebrane i gdzie dopełniła swoich dni jako jego zarządczyni. Autorem wszystkich tych działań był jej brat Fryderyk Wielki, ten sam, dla którego Jan Sebastian Bach napisał *Musikalisches Opfer* i który zarazem zainicjował rozbiory Polski. Wydaje się, że jego decyzje mogły mieć źródło w czymś głębszym niż jedynie troska o reputację rodu, której sam nie wahał się narażać, utrzymując kochanków i oddając się działalności muzycznej – co według jego ojca było zajęciem niegodnym. Brak stosowania wobec siostry tych samych kryteriów mógł wynikać z przypisanych kobietom obowiązków społecznych, które determinowały narzucone im oczekiwania związane z obyczajowością.

Ograniczenia nakładane na Annę Amalię obejmowały również jej edukację muzyczną. Jej ojciec wyznawał pogląd, iż rola kobiety w społeczeństwie polega na posiadaniu dzieci i posłuszeństwie wobec mężczyzn. W dodatku jako entuzjasta sztuki militarnej, muzykę postrzegał jako zajęcie dekadentkie i nie dopuszczał swoich dzieci do jej studiowania. Za jego sprawą Anna Amalia mogła rozpocząć oficjalne kształcenie w tej dziedzinie dopiero po jego śmierci, gdy miała siedemnaście lat. Do tego czasu jej brat Fryderyk II udzielał jej sekretnych

¹⁵⁰ Zob. Jane Haldimand Marcet, *Conversations on Political Economy. In Which the Elements of that Science are Familiarly Explained*, Cambridge 1816.

¹⁵¹ Zob. Maria Gaetana Agnesi, Diamante Medaglia Faini, Aretafila Savini de' Rossi, *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, tłum. R. Messbarger i P. Findlen, Chicago 2005.

lekcji gry na flecie, klawesynie i skrzypcach¹⁵².

Mimo trudnych okoliczności życiowych, Anna Amalia została uznana kompozytorką, mecenasą i znawczynią muzyki. Nieustannie dbała o własny rozwój muzyczny; w wieku trzydziestu pięciu lat rozpoczęła kształcić się w zakresie teorii muzyki u Johanna Kirnbergera. Koncentrowała się na muzyce kameralnej i religijnej. Komponowała w formach właściwych jej epoce, takich jak fugi, kantaty i tria, ale też formy lżejsze; marsze, divertimenti i pieśni. Zachowało się niewiele z jej kompozycji, co może mieć również związek z jej surowym wychowaniem jako dziewczynki w rodzinie, w której dewaluowano zdolności intelektualne, indywidualność oraz wolę kobiet. Prawdopodobnie to ono było przyczyną jej nieśmiałości, perfekcjonizmu i wysokiej dozy krytyki w ocenie własnych kompozycji. Z powodu tych cech jej osobowości przypuszcza się, iż zniszczyła większość swoich kompozycji. Mogły one jednak też trafić do czekających wciąż na zbadanie zbiorów archiwalnych w Kijowie, jak dowodzi Grimsted¹⁵³. Wydaje się jednak równie prawdopodobne, że spłonęły w pożarze Biblioteki Księżnej Anny Amalii w 2004 roku.

3.1.7. Komponujące pianistki

Inną przyczynę skrytości kompozytorek stanowił fakt, że kobiety specjalizowały się w grze na pewnych instrumentach, które społecznie były dla nich akceptowalne lub wręcz rekomendowane. Na przełomie XVIII i XIX wieku takim instrumentem stał się fortepian. Jak zauważa James Parakilas, „fortepian stał się najbardziej akceptowalnym instrumentem do gry dla kobiet, ponieważ postrzegano go jako rozszerzenie sfery domowej, w której kobiety miały pozostać¹⁵⁴”. Arthur Loesser podkreśla, że „kobiety zachęcano do gry na pianinie, ponieważ uważano, że jest to instrument «żeński», niewymagający wysiłku fizycznego ani występów publicznych, co uznawano za nieodpowiednie dla kobiet¹⁵⁵”.

¹⁵² Zob. Frances A. Gerard, *A Grand Duchess. The Life of Anna Amalia, Duchess of Saxe-Weimar-Eisenach, and the Classical Circle of Weimar*, Cornell University Library 2009.

¹⁵³ Zob. Patricia Kennedy Grimsted, *The Return of the Sing-Akademie Archive from Ukraine in the Context of Displaced Cultural Treasures and Restitution Politics*, „Spoils of War” nr 8 (2003), 361-491.

¹⁵⁴ James Parakilas, *Piano roles. A new history of the piano*, New Haven 2002, s. 45. “The piano became the most acceptable instrument for women to play, as it was seen as an extension of the domestic sphere, where women were expected to remain”.

¹⁵⁵ Arthur Loesser, *Men, women, and pianos. A social history*, Nowy Jork 1990, s. 138.

Można odnaleźć tu powiązanie między performatywnością muzyczną a performatywnością płci. Performatywność płci byłaby tu rozumiana w ujęciu Judith Butler jako akty mowy i zachowania, które doprowadzają do wykształcenia tożsamości wpisanej w określoną płć kulturową. Natomiast performatywność muzyczna stanowiłaby zestaw zachowań scenicznych, w wyniku których powstaje dzieło muzyczne jako utwór w sytuacji scenicznej, percypowany przez słuchaczy. Zostanie tu poddane refleksji rozumienie performatywności zaproponowane przez Danę Gooleya, który opisywał ujęcie performatywne jako „takie, które uwzględnia wszystkie czynniki, w tym wygląd i gesty wykonawcy, które przyczyniają się do znaczenia wydarzenia”¹⁵⁶.

W takim ujęciu dom stanowiłby zarówno scenę do rozgrywania się performatywności muzycznej jak i płciowej. Atmosfera domu, jego intymność, indywidualność, powiązanie z życiem codziennym współtworzyłyby kreację muzyczną powstałą w prywatnym wykonywaniu muzyki fortepianowej. Jednocześnie, zarządzanie sprawami domowymi, skrywanie się w domowej sferze prywatnej, składałoby się na kulturowy konstrukt kobiety.

XVIII i XIX-wieczne salony, mimo że również usytuowane w domach i prowadzone w dużej części przez kobiety, stanowiłyby przestrzeń do rozgrywania się innych aktów performatywnych. Towarzystwo salonowe gromadziło się wokół sztuki; muzyka nie stanowiła zatem formy rozrywki czy też dodatku do codziennych czynności, lecz sztukę autonomiczną. W miarę rozwoju muzyki romantycznej, coraz bardziej zyskiwała na znaczeniu ekspresyjność wykonania. Gesty, mimika, egzaltacja stawały się częścią muzyki percypowanej przez odbiorców. Zaplanowanie tych elementów czy też swoboda w scenicznej improwizacji stanowiły istotny przyczynek dla sukcesu kompozycji.

Sceniczna nadbudowa muzycznej improwizacji mogła wywodzić się z tendencji dotyczących romantyczną poezję. Jednocześnie zdaje się wobec niej dość odmiennym, autonomicznym zjawiskiem. Angela Esterhammer dostrzegała we wczesnoromantycznej improwizacji poetyckiej antymetafizyczny aspekt autopoiezy ¹⁵⁷. Tymczasem, muzyce romantycznej trudno byłoby

¹⁵⁶ Dana Gooley, *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*, Nowy Jork 2018, s. 118. Tłum. własne. Oryginał: “Performative way—that is, with attention to all the factors, including the performer’s look and gestures, that contribute to the meaning of the event”.

¹⁵⁷ Angela Esterhammer, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge University Press 2008, s. 210.

odmówić metafizyki, nie sposób również dostrzec w niej wyrazistego czynnika autopoietycznego, choćby z uwagi na jej wieloaspektową intertekstualność, synkretyczność czy też bliskość idei *correspondence des arts*.

Wyrazista rola performatywności muzycznej dla odbioru kompozycji podkreślałaby zarazem nierówności między płciami w zakresie możliwości związanych z wykonywaniem muzyki. W miarę realizowania się XIX-wiecznych ideałów filozoficznych oraz koncepcji politycznych w sferze społecznej, ideał kobiety coraz mniej wpisywał się w obraz romantycznego pianisty-kompozytora. Koncepcja domu jako sfery prywatnej przekształciła się wraz z rosnącą modą na domowe salony artystyczno-intelektualne, których bywalcy przejawiali ostentacyjne zachowania na granicy teatralności. Dana Gooley zauważa, że „W krytyce muzycznej i dziennikarstwie lat 30. i 40. XIX wieku autorzy zwyczajowo charakteryzowali improwizację jako retorykę „śmiałych gestów” i inspiracji „bez ograniczeń”. Była ona w stanie uwolnić muzyków od „systemu scholastycznego” lub wyzwolić ich „w poszukiwaniu nieznanego”¹⁵⁸”. Wraz ze zmianą postrzegania domu, ulegał przemianie obraz fortepianu jako prywatnego, intymnego instrumentu. Tym samym, coraz silniej kojarzył się z cechami przypisywanymi mężczyznom, takimi jak brawura, geniusz i ekspresyjność, a coraz mniej pasował do promowanego wizerunku kobiety jako skromnej, milczącej i wycofanej społecznie.

Prześledzenie zjawisk związanych z improwizacją fortepianową na początku XIX-ego wieku może prowadzić do konkluzji, że korelacja performatywności muzycznej z performatywnością płci stanowi jedną z przyczyn skrytości pierwotnej kompozytorek. Ponadto, kulturowe przyporządkowywanie określonych instrumentów muzycznych poszczególnym płciom doprowadza do nieobecności utworów kompozytorek w określonych formach muzycznych czy też wśród kompozycji pisanych na niektóre składy.

3.1.8. *Sonata fis-moll* Hélène de Montgeroult

Można prześledzić, w jaki sposób ewoluowały na przełomie XVIII i XIX wieku performatywność płci i performatywność muzyczna oraz jaką dynamikę

¹⁵⁸ D. Gooley, *Fantasies of Improvisation...*, op. cit., s. 26. Tłum. własne. Oryg.: “In the music criticism and journalism of the 1830s and 1840s, writers habitually characterized improvisation as a rhetoric of «bold gestures» and inspiration «without restraint». It was capable of freeing musicians from a «scholastic system» or launching them «in search of the unknown»”.

przyjmowały ich korelacje, na przykładzie ówczesnych pianistek i kompozytorek, takich jak Hélène de Montgeroult, Louise Farrenc, Clara Schumann czy Maria Szymanowska.

Hélène de Montgeroult urodziła się najwcześniej z nich wszystkich: w roku 1764. Mimo iż jej technika fortepianowa dojrzewała wraz z rozwojem samego instrumentu, okazała się ona wykształcić do doskonałej formy, zaś jej improwizacje fortepianowe, według relacji świadków, musiały mieć w sobie dużo lekkości i brawury. Być może właśnie spektakularność improwizacji Montgeroult uratowała ją od śmierci pod gilotyną, na którą została skazana z uwagi na arystokratyczne pochodzenie. Pamela Dees opisuje, jak

Jako arystokratka została skazana na śmierć na gilotynie, ale oszczędzono ją, gdy Bernard Sarette, obserwator w trybunale, nalegał, że Narodowy Instytut Muzyki (poprzednik Konserwatorium Paryskiego) potrzebuje jej umiejętności dydaktycznych i wykonawczych. Do rozprawy wniesiono klawesyn, na którym grała Marsyliankę z takim zapalem, że „wszyscy obecni impulsywnie przyłączyli się do śpiewu pod przewodnictwem Prezesa Trybunału”¹⁵⁹.

Barwna biografia Montgeroult ukazuje osobę odważną, niezależną, żywiołową i przedsiębiorczą. Dodaje to wyjątkowej autentyczności jej pełnym ekspresji i kontrastów sonatom fortepianowym. Wszystkie one zdają się zawieszone między dwiema epokami; Jérôme Dorival określał muzykę Montgeroult jako brakujący łącznik między Mozartem a Chopinem¹⁶⁰. W rzeczywistości zdają się kompozycjami napisanymi zgodnie z klasycznymi wzorcami formalnymi. Kompozytorka osiąga jednak prawdziwie romantyczną ekspresję prostymi środkami harmonicznymi zapożyczonymi z ustępującej epoki.

Sonata fis-moll op. 5 nr 3, skomponowana w 1811 roku, jest uporządkowana formalnie i ujednolicona pod względem pomysłów kompozytorskich. Większość tej kompozycji cechuje podobny typ motoryki, polegającej na zastosowaniu stałych, jednorodnych wartości rytmicznych w głosie akompaniującym: przeważają w tej roli szesnastki, choć występują również ósemki.

Mimo niewykraczania z pozorów poza granice klasycznej, uporządkowanej formy sonaty fortepianowej, w I części *Allegro spiritoso* Montgeroult osiągnęła

¹⁵⁹ Pamela Youngdahl Dees, *A Guide to Piano Music by Women Composers. Women born after 1900*, Greenwood Press 2002, s. 145. Tłum. własne. Oryginał: “As an aristocrat, she was condemned to death on the guillotine, but spared when Bernard Sarette, an observer at the tribunal, insisted the National Institute of Music (predecessor of the Paris Conservatoire) needed her teaching and performing skills. A harpsichord was brought into the proceedings, on which she played the Marseillaise with such fervor that «all present impulsively joined in singing, led by the President of the Tribunal»”.

¹⁶⁰ Por. Jérôme Dorival, *Hélène de Montgeroult. La marquise et la Marseillaise*, Lyon 2006, s. 275–292.

prawdziwie romantyczne typ i intensywność ekspresji. Początek tej części składa się z szybkich przebiegów gamowych przeplatanych z akordami, których liczba składników oraz równoczesne ich granie w ćwierćnutach, długich w stosunku do otaczających je szesnastek, buduje poczucie monumentalizmu, wewnętrznej siły. Ów wstęp przypomina dużo wcześniejsze wirtuozowskie utwory pisane na klawesyny i organy. Dopiero od ósmego taktu rozpoczyna się fragment, który można byłoby określić jako w pełni fortepianowy, najbardziej nadający się do wykonywania na fortepianie lub pianoforte. Nieprzerwany ruch szesnastkowy w głosie środkowym realizowanym przez lewą rękę oraz melodia prowadzona przez prawą rękę w oktawach implikują dramatyzm.

30

Allegro spiritoso.

III.
SONATA.

6

11

Przykład 9. Helene de Montgeroult, *Sonata fis-moll*, Paryż 1811, s. 30, t. 1-14.

Od taktu trzydziestego szóstego rozpoczyna się fragment pozbawiony tak silnego pierwiastka dramatycznego, mimo kontynuowanej narracji ósemkowej. Charakter zmienia się na liryczny, mimo zachowania podobnego typu motywiki. Główną przyczyną złagodzenia nastrojowości może być poprzedzająca ten odcinek modulacja do tonacji A-dur. Za czynnik poboczny można uznać rezygnację z prowadzenia melodii w oktawach.



Przykład 10. Helene de Montgeroult, *Sonata fis-moll*, Paryż 1811, s. 31, t. 32-44.

Nagłe kontrastowanie charakteru poszczególnych odcinków kompozycji to jeden z większej liczby zabiegów, których efektowność kompozytorka osiąga prostymi środkami technicznymi. Interesujące pomysły na indywidualizację materiału muzycznego prostymi środkami, bez rozbijania klasycznej formy, uwidaczniają się m. in. w warstwach rytmicznej, harmoniczej i barwowej.

W taktach 107-118 przesunięcie akcentu na drugą ósemkę w takcie doprowadziło do powstania synkopy, która przyspiesza narrację utworu i ewokuje charakter taneczny:



Przykład 11. Helene de Montgeroult, *Sonata fis-moll*, Paryż 1811, s. 40, t. 107-113.

W takcie 115 po szybkiej modulacji niespodziewanie wraca tonika, poprzedzona kadencją zwodniczą, w której zdawało się, iż rozwiąże się opóźnienie dominanty w tonacji A-dur, gdy tymczasem przekształciła się ona w septymową dominantę wtrąconą bez prymy, prowadzącą do fis-moll:



Przykład 12. Helene de Montgeroult, *Sonata fis-moll*, Paryż 1811, s. 40, t. 114-124.

W taktach 203-210 pojawia się interesujący pomysł kolorystyczny w postaci zastosowania niskiego rejestru fortepianu:



Przykład 13. Helene de Montgeroult, *Sonata fis-moll*, Paryż 1811, s. 50, t. 203-210.

Tego rodzaju zabiegi mogły stanowić przeniesienie improwizatorskiego kunsztu H  l  ne de Montgeroult na grunt muzyki. Ustanowienie podłoża w postaci powtarzalnej, łatwej do poddawania przekształceniom motywiki oraz stałego rytmu, a nast  epnie urozmaicanie tej podstawy nagłymi zmianami w akcentacji, rejestrze, harmonii czy fakturze zdają się skuteczną strategią improwizatorsk  . Relacje prasowe z występów improwizatorskich Montgeroult zdają się potwierdzać jej zr  czno   i pomys  owo   w tym zakresie, jak również umiej  tno   skutecznej komunikacji scenicznej z improwizatorskim partnerem, k  t  rym dla kompozytorki by   przez wiele lat skrzypek Giovanni Battista Viotti:

Przyjdźcie i posłuchajcie Euterpe [Hélène de Montgeroult] i Viottiego: jak podążają za sobą, jak się przenikają, kiedy sobie odpowiadają! Tych dwoje wirtuozów jest równie zaznajomionych z wiedzą o harmonii, nie tylko w następstwie akordów, fraz muzycznych i naturalnej sekwencji namiętnych akcentów, ale także są równie biegli w znajomości i stosowaniu wszystkich drobnych środków pomocniczych, za pomocą których można osiągnąć efekt i można zwiększyć ekspresję. Oboje obdarzeni są rzadkim darem inwencji i zadziwiającą pomysłowością¹⁶¹.

Sztuka doskonałej improwizacji na fortepianie przysłużyła się muzyce Hélène de Montgeroult na instrumenty klawiszowe, lecz jednocześnie doprowadziła do skrytości tej muzyki; w powszechnym mniemaniu Montgeroult była bowiem przede wszystkim pianistką, a dopiero potem kompozytorką. Uwidacznia się to choćby w stanowisku zajmowanym przez nią w paryskim konserwatorium, gdzie uczyła fortepianu. Dzięki czynionym przez nią negocjacjom, jej pensja dorównywała wynagrodzeniu mężczyzn na podobnych stanowiskach. Ugruntowana kariera pianistki mogła stanowić jedną z przyczyn, z których jedyna pozycja, którą napisała w późniejszych latach życia, to podręcznik *Complete Course for the Instruction of the Pianoforte*. Jeremy Nicolas, recenzent nagrania dwunastu etiud należących do tego zbioru, uznaje *Etiudę* nr 107 d-moll za bezpośrednią inspirację Chopina do napisania etiudy rewolucyjnej¹⁶². Z kolei Nicolas Horvath w nagraniu wideo zapowiadającym jego nagranie dziewięciu sonat Montgeroult mówi, że

muzyka Hélène de Montgeroult jest zapowiedzią takich kompozytorów jak Alkan i Saint-Saëns. Daleka od sentymentalizmu, na jego mroczną muzykę najprawdopodobniej wpływa chaos epoki rewolucyjnej¹⁶³.

Niezależnie od autentyczności faktu bezpośrednich inspiracji muzyką Montgeroult Chopina czy Saint-Saënsa, z wielości adeptów fortepianu wykształconych w Paryżu z użyciem podręcznika Montgeroult można wnioskować, iż skryta twórczość tej kompozytorki uobecnia się w twórczości kolejnego

¹⁶¹ Claudia Schweitzer, «Ist übrigens als Lehrerin höchst empfehlungswürdig». *Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, Oldenburg 2008, s. 175. Tłum. własne. Oryginał: "Kommt und hört Euterpe [Hélène de Montgeroult] und Viotti: wie sie sich folgen, wie sie sich gegenseitig durchschauen, wenn sie aufeinander antworten! Diese beiden Virtuosen sind gleichermaßen von der Wissenschaft um die Harmonie durchdrungen und nicht nur in der Aufeinanderfolge der Akkorde, musikalischen Phrasen und in der natürlichen Folge leidenschaftlicher Akzente, sondern auch in der Kenntnis und bei der Verwendung aller kleinen Hilfsmittel, durch welche man Effekt und Ausdruck steigern kann, gleichermaßen versiert. Beide sind mit der seltenen Gabe der Erfindung und mit höchst erstaunlichem Einfallsreichtum beschenkt".

¹⁶² <https://www.gramophone.co.uk/review/montgeroult-piano-sonata-no-9-12-etudes>

¹⁶³ *Hélène de Montgeroult*, w: 2022. Tłum. własne. Oryginał: « La musique d'Hélène de Montgeroult préfigure des compositeurs comme Alkan et Saint-Saëns. Loin d'être sentimentale sa musique sombre est probablement influencée par le chaos de l'époque révolutionnaire ».

pokolenia kompozytorów muzyki fortepianowej przynajmniej w efekcie zapośredniczonych wpływów.

3.1.9. *Sekstet c-moll* Louise Farrenc

Louise Farrenc, urodzona czterdzieści lat później niż Hélène de Montgeroult, zdawała się dotknięta ograniczeniami niedoznanymi aż w takim stopniu przez Hélène de Montgeroult, której rozwój kariery pianistycznej i kompozytorskiej przypadł na czas sprzyjający twórczym kobietom. Podczas gdy Montgeroult mogła zasłynąć jako doskonała improwizatorka, tego rodzaju kariera była dla Farrenc mniej dostępna; w czasie, gdy ceniono swobodną ekspresję i wyraziste gesty wzmagające efekt sceniczny, jako kobieta miała ograniczoną możliwość realizowania takich oczekiwań audytorium.

Mimo niemożności pełnego zrealizowania potencjału improwizatorskiego, Farrenc zasłynęła jako pianistka koncertująca. Kunszt pianistyczny umożliwił jej otrzymanie posady profesora na paryskim konserwatorium, gdzie prowadziła klasę dla kobiet. Bea Friedland w artykule w encyklopedii Grove'a z 2001 roku dokładnie powtarza zdanie z jednego ze swoich artykułów z 1974 roku, iż Louise Farrenc „jest jedyną kobietą muzykiem w XIX wieku, która na stałe piastowała stanowisko o tak wysokim statusie i ważności”.¹⁶⁴ Można byłoby polemizować z tym stwierdzeniem, chociażby w odniesieniu do kariery naukowej Hélène de Montgeroult, która została powołana na stanowisko profesora fortepianu jednocześnie z uformowaniem się Konserwatorium. Co więcej, prowadziła klasę męską, co uchodziło ówczesnie za bardziej prestiżowe niż klasa żeńska prowadzona w późniejszych latach przez Farrenc. Możliwe, iż Friedland nie wymieniła Montgeroult ze względu na to, iż pianistka piastowała swoje stanowisko jeszcze w XVIII wieku i trwało to krócej niż w przypadku Farrenc. Jednakże Friedland podaje kontekst Laure Cinti-Damoreau oraz Pauline Viardot: zdaje się on jednak odleglejszy niż kontekst Montgeroult z uwagi na to, że były one śpiewaczkami. Można zatem przypuszczać, iż Friedland nie uświadamiała

¹⁶⁴ Bea Friedland, *Farrenc [née Dumont], (Jeanne-)Louise*, w: *Grove Music Online*, 2001. Tłum. własne. Oryginał: „She is the only woman musician throughout the nineteenth century who held a permanent chair of such high rank and importance”. Por. Bea Friedland, *Louise Farrenc (1804-1875): Composer, Performer, Scholar*, „The Musical Quarterly” t. 60 nr 2 (1974), s. 257-274.

sobie dorobku muzycznego Hélène de Montgeroult, który został spopularyzowany dopiero w późniejszych latach.

Mimo wartości jej pianistyki oraz dydaktyki akademickiej, zdaje się, iż najwybitniejszy talent Farrenc przejawiała w kompozycji muzyki symfonicznej. Maurice Bourges pisał, iż

Pani Farrenc jest bez wątpienia najwybitniejszym przykładem talentu symfonicznego wśród kobiet. Co więcej, należy dodać, że wielu mężczyzn – kompozytorów symfonii – z pewnością nie mogłoby ze swoimi osiągnięciami dorównać dziełom pani Farrenc¹⁶⁵.

Wobec wyjątkowej profesjonalizacji Farrenc w zakresie kompozycji można mniemać, iż stanowisko wykładowcy kompozycji byłoby dla niej odpowiedniejsze niż rola profesora fortepianu. Prawdopodobnie nie mogła go objąć ze względu na płeć. Możliwe, iż również z tego powodu nie dysponowała możliwością komponowania dzieł scenicznych, co zdaje się sugerować Bourges:

Zapewne cieszy Państwa fakt, że pani Farrenc, której nazwisko błyszczy wśród współczesnych kobiet wspomnianych przez naszego korespondenta, jest wybitną autorką w gatunku, który wydawał się niedostępny dla jej płci, mianowicie w wielkiej symfonice, i że ta uczona kompozytorka żałuje, iż nie miała możliwości pisać na potrzeby sceny¹⁶⁶.

Intensywna działalność pianistyczna mogła mieć konsekwencje w postaci przesiąknięcia twórczości orkiestrowej i kameralnej Louise Farrenc myśleniem pianistycznym. Silny pierwiastek fortepianowy uzewnętrznia się m. in. w *Sekstecie c-moll* op. 40 na fortepian i kwintet dęty drewniany w składzie: flet, obój, klarnet in B, waltornia in Es i fagot. W książeczce do płyty z utworami kameralnymi Farrenc, wydany w 2017 roku przez Brilliant Classics, znajduje się sugestia, iż *Sekstet* miałby być zapowiedzią osiemdziesiąt lat późniejszej kompozycji Poulenca, jako pierwsza kompozycja, w której połączono fortepian z pełnym składem kwintetu dętego¹⁶⁷.

¹⁶⁵ „Mme Farrenc est, en effet, l’expression la plus haute du talent symphonique chez les femmes. Hâtons-nous même d’ajouter qu’un bon nombre de compositeurs du sexe masculin, qui ont écrit des symphonies, ne pourraient certainement tirer de leur mérite personnel le droit de signer celles de Mme Farrenc”.

Maurice Bourges, *Gazette musicale de Paris*, wydanie z 26 września 1847, Paryż 1847.

¹⁶⁶ „(...) il vous plaît que madame Farrenc, par exemple, dont le nom brille d’un vif éclat parmi ceux des femmes vivantes citées par notre collaborateur, soit une excellente auteur dans un genre qui paraissait inaccessible à son sexe, savoir, la grande symphonie, et que cette savante compositeur regrette de n’avoir pu écrire pour la scène”.

Maurice Bourges, *Gazette musicale de Paris*, wydanie z 9 października 1847, Paryż 1847.

¹⁶⁷ Linda di Carlo, *OperaEnsemble*, Książeczka do płyty *Farrenc: Wind Sextet, Trios*, Brilliant Classics 2017.

Nie jest to jedyna kompozycja, w której Louise Farrenc eksperymentowała w zakresie łączenia ze sobą instrumentów. W 1849 roku napisała *Nonet Es-dur* op. 38 na flet, obój, klarnet, waltornię, fagot, skrzypce, altówkę, wiolonczelę i kontrabas. Michał Kube sądzi, iż do napisania go zainspirował Farrenc *Grand nonetto* op. 31 Louisa Spohra¹⁶⁸. Istotnie można zauważyć znaczące podobieństwa w założeniach obu tych kompozycji, mogą one jednak wynikać równie dobrze ze specyfiki aparatu wykonawczego oraz z pozostawania obojga kompozytorów przy klasycznej formie.

W *Sekstecie c-moll* zwraca uwagę wiodąca rola fortepianu, która implikuje elementy techniki koncertującej. Fortepian niekiedy imituje motywy inicjowane przez kwintet, jak w takcie pięćdziesiątym czwartym:

The image displays two systems of musical notation for Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*, measures 50 through 59. The first system (measures 50-54) features a piano introduction with a dynamic marking of *p* (piano). The second system (measures 55-59) includes multiple instances of the *cresc.* (crescendo) marking, indicating a gradual increase in volume across the ensemble. The notation is arranged in two systems, each with five staves for the woodwinds and strings, and a grand staff (treble and bass clef) for the piano.

Przykład 14. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 9, t. 50-59.

¹⁶⁸ Michael Kube, *Nonet*, w: *Grove Music Online*, Oksford 2001.

Niekiedy ma zaś miejsce odwrotna sytuacja – to fortepian rozpoczyna motywikę kontynuowaną przez instrumenty dęte, np. od taktu trzydziestego pierwszego.

The image displays a musical score for Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*, specifically measures 29 through 34. The score is written for a piano and a woodwind ensemble. The piano part is shown in two systems of staves (treble and bass clef). The woodwind part is shown in two systems of staves (treble and bass clef). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *f* (forte). The piano part features a complex, fast-moving melody in the right hand, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The woodwind part enters in measure 29 with a melodic line that is then taken up by the piano in measure 30. The score is marked with measure numbers 29, 32, and 34 at the beginning of their respective systems.

Przykład 15. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 7, t. 29-34.

Wirtuozowska partia fortepianu zawiera takie trudne wykonawczo techniki gry, jak gra melodii w oktawach:



Przykład 16. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 4, t. 1-3.

...oraz szybkie przebiegi gamowe w tercjach:



Przykład 17. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 7, t. 69-71.

W niektórych momentach, jak w taktach 43-49, fortepian zostaje pozostawiony sam, niczym w koncercie fortepianowym.

The image shows two systems of musical notation for measures 42-49 of Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*. The top system (measures 42-45) features a piano (p) and a section marked 'A'. The bottom system (measures 46-49) features a piano (p) and a section marked 'A'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'dolce' and 'cresc.'.

Przykład 18. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 8, t. 42-49.

Partie pozostałych instrumentów w całym *Sekstecie* są zredukowane do minimum, jak gdyby tylko naszkicowane. Pełnią wyraźnie rolę wyłącznie akompaniującą, dopełniającą fortepian oraz w ograniczonym stopniu z nim dialogującą. Dominują w nich akordy w długich wartościach rytmicznych:

The image shows two systems of musical notation for measures 29-34 of Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*. The top system (measures 29-32) features a piano (p) and a section marked 'A'. The bottom system (measures 33-34) features a piano (p) and a section marked 'A'. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like 'cres-' and '8va'.

Przykład 19. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 6, t. 29-34.

Rzadko jednak wykorzystany jest cały kwintet. Kompozytorka przejawia tendencję do prezentowania poszczególnych instrumentów lub ich niewielkich grup, co ujawnia jej wyczulenie na barwę oraz wyobraźnię orkiestracyjną:

The image shows a musical score for Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*, measures 55-59. The score is written for a nonet, with staves for various instruments. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 55-59) features a woodwind section (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string section (violin, viola, cello, double bass). The second system (measures 60-64) features a piano and a string section. The piano part is marked with a *cresc.* (crescendo) in measure 64. The woodwind parts are marked with *cresc.* in measures 56, 57, 58, and 59. The string parts are marked with *cresc.* in measures 60, 61, 62, and 63.

Przykład 20. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 9, t. 29-34.

Jedynie w dwóch odcinkach instrumenty dęte występują bez fortepianu, prezentując bardziej złożone partie: np. w taktach 67-77:

The image displays a musical score for Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*, op. 38, measures 64 through 73. The score is written for a piano and voice. The key signature is E-flat major (three flats: B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 3/4. The score is divided into three systems. The first system (measures 64-66) features a vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The second system (measures 67-72) shows the vocal line with lyrics 'do', 'ce-', 'ce-', 'do', 'ce-', 'ce-', 'do' and piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The third system (measures 73-74) shows the vocal line with a melodic phrase and piano accompaniment with sixteenth-note patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *cres.* (crescendo).

Przykład 21. Louise Farrenc, *Nonet Es-dur* op. 38, Kassel 1996, s. 10, t. 29-34.

oraz w taktach 137-156.

The image displays a musical score for Louise Farrenc's *Nonet Es-dur*, specifically measures 133 through 160. The score is written for a nine-part ensemble, with staves for various instruments including woodwinds, brass, and strings. The key signature is E major (three sharps). The score is divided into several systems. The first system (measures 133-138) features a complex melodic line in the upper woodwinds, with a dynamic marking of *f* (forte) and a crescendo hairpin. The second system (measures 139-146) shows a more active bass line with a dynamic marking of *p* (piano). The third system (measures 147-152) includes a section with a key signature change to E minor (three sharps) and a dynamic marking of *f*. The fourth system (measures 153-160) returns to E major and features a section with a key signature change to E minor (three sharps) and a dynamic marking of *f*. The score is marked with various dynamics including *f*, *p*, and *cresc.* (crescendo).

Zdaje się jednak, iż owe fragmenty mogły zostać zaplanowane również z myślą o fortepianie: aby dać pianiście możliwość odpoczynku i uatrakcyjnić jego partię przez element zaskoczenia i zmienności. Trudno wobec takiego potraktowania instrumentów dętych zgodzić się z redaktorem Brilliant Classics, który sugeruje, że

Sextet, w dramatycznym c-moll, jest masywnym, koncertującym utworem, w którym fortepian jest tak dominujący jak kwintety fortepianowe Brahmsa i Schumanna, ale każda chwilowa nierównowaga zostaje szybko przezwyciężona, a równowaga między instrumentami jest ogólnie regulowana z najwyższą starannością¹⁶⁹.

Sprowadzenie roli instrumentów dętych do tła uwypuklającego walory fortepianu zdaje się przykładem niewystarczającego wykorzystania potencjału tych instrumentów, które dzięki kameralnej obsadzie mogłyby ujawnić swoje możliwości solistyczne. Powodem ostrożności Louise Farrenc w efektywnym wykorzystaniu pełnego składu kwintetu mógł być fakt jej braku praktycznego zaznajomienia z nimi, ze względu na ograniczenia nakładane na kobiety, którym z powodów obyczajowych broniono gry na instrumentach dętych. Choć biegła w muzyce symfonicznej i fortepianowej, Farrenc wykazywała pewną nieśmiałość w eksplorowaniu możliwości instrumentów niedostępnych kobietom, co szczególnie manifestowało się w muzyce na składy kameralne.

Ów mankament kompozytorski ukazuje, jak istotny w twórczości kobiet był fakt, iż konwenanse nie pozwalały im grać na wszystkich instrumentach. Gdyby Farrenc choćby dla własnego rozwoju kompozytorskiego próbowała grać na instrumentach dętych, mogłaby też inaczej wykorzystywać je w swoich kompozycjach. Z kolei spychanie Farrenc wciąż do roli pianistki zamiast kompozytorki sprawił, że fortepian jest u niej wiodący, pełni niezwykle ważną rolę nie tylko w kompozycjach solowych na fortepian oraz orkiestrowych z fortepianem koncertującym, lecz również w kompozycjach kameralnych, w których inne instrumenty mogłyby również być potraktowane bardziej solistycznie, czemu sprzyja sytuacja wykonywania muzyki kameralnej przez pojedynczych, zwykle bardzo dobrze wykwalifikowanych muzyków.

¹⁶⁹ Linda di Carlo, *OperaEnsemble*, Książeczka do płyty Farrenc: *Wind Sextet, Trios*, Brilliant Classics 2017.

3.2. Skrytość wtórna

3.2.1. Rola czasu w skrywaniu się wtórnym

Skrytość wtórna występuje w przypadku zaniknięcia śladu po dłuższym czasie od powstania kompozycji czy nawet od działalności kompozytorki. Stanowi ona zatem szczególnie złożony odcień nieobecności, w którym pierwotna obecność splata się zarówno z istnieniem śladu, jak i jego brakiem. W odróżnieniu od skrytości pierwotnej, która „się skrywa” i jest „skrywająca się”, skrytość wtórna „jest skrywana” i „skryta”.

W rozpatrywaniu skrytości wtórnej niebagatelną rolę odgrywa kryterium czasu. Jej poszczególne etapy rozgrywają się na długich odcinkach czasu; w przeciwieństwie do nieobecności, która czasu nie potrzebuje wcale, lub nieobecności wtórnej, która występuje niemal od razu po powstaniu dzieła kompozytorki. Czas historyczny wyznacza etapy kształtowania się odcieni nieobecności, prowadzących w końcu do skrytości. Jednocześnie, specyfika jego momentów warunkuje przekształcanie się nieobecności. Na przykład, twórczość renesansowej kompozytorki Raffaeli Aleotti powstawała w pełnej odkrytości, a kompozytorka stała się od razu obecna. Została zapomniana dopiero w kolejnej epoce, niesprzyjającej promowaniu twórczych kobiet.

W kontekście czasu warto rozważyć, czy skrytość wtórna może pojawić się jeszcze za życia kompozytorki, czy rozpoczyna się już po jej śmierci. Problem też można ująć szerzej i zastanowić się, czy istnieje jakikolwiek konkretny moment mogący stanowić cezurę między skrytością pierwotną a wtórną. Odpowiedzi na te pytania może dostarczyć obserwacja momentu powstania śladu, jak również jego intensywność i zasięg.

Najczęściej skrytość wtórna koreluje z transcendentną. Przyczyny zewnętrzne wobec kompozytorki na ogół nie hamują zupełnie jej uobecniania się w przestrzeni publicznej, jeżeli tylko nie współistnieją z wystarczająco silnymi przyczynami wewnętrznymi. W historii Europy trudno bowiem szukać okresu, w którym kobiety pozbawione byłyby całkiem możliwości wyrażania się na rozmaitych polach, nawet tych postrzeganych jako wyjątkowo zmaskulinizowane. W czasach nowożytnych, fluktuujących między równouprawnieniem kobiet a ich społeczno-kulturowym zniewoleniem, nie pojawiały się okresy ani pełnej równości płci, ani całkowitej dominacji mężczyzn. W konsekwencji, kobiety mogły w różnych momentach dziejowych być z powodu aspiracji

kompozytorskich potępiane, zniechęcane lub wykluczane towarzysko, lecz nigdy nie odmawiano im całkowicie możliwości twórczej ekspresji, a ta czasami przedstawiała się poza najbliższy krąg kompozytorki i choć na chwilę rozbłyskała którymś z odcieni uobecnienia.

Aby skrytość mogła zostać uznana za wtórną, musi minąć znaczny okres czasu od momentu jej uobecnienia. Oznacza to, że musi zaistnieć wystarczająco wyrazisty moment, w którym twórczość kompozytorki zyskuje widoczność w sferze publicznej lub w kręgach artystycznych. Taki moment uobecnienia powinien być na tyle znaczący, aby odnotować jego wpływ na ówczesne środowisko kulturowe i społeczne. Po tym etapie, gdy twórczość zostaje doceniona, następuje okres zapomnienia, w którym kompozytorka i jej dzieła są marginalizowane lub całkowicie ignorowane. Proces ten może wynikać z różnych czynników, takich jak zmiany w gustach muzycznych, dominacja innych artystów, czy też ewolucja norm społecznych, które wpływają na pamięć zbiorową i historię muzyki. W rezultacie, skrytość wtórna staje się zjawiskiem, które potwierdza nie tylko ulotność uznania, ale także dynamiczny charakter relacji między twórczością a jej odbiorem w społeczeństwie.

Nieumyślność częściej występowałaby w korelacji ze skrytością wtórną. Kompozytorka i jej środowisko zostawili ślad, a późniejsze zdarzenia niezależne od nich go zatarły. Na przykład Maria Malibran w efekcie swojej przedwczesnej śmierci nie rozwinęła swojej twórczości i nawet pierwsze utwory, mimo jej ówczesnej popularności, uległy zapomnieniu.

Często przyczyny skrytości wtórnej nie są w żaden sposób związane z kompozytorką i jej otoczeniem. Często są wobec niej anachroniczne, występując dopiero po wielu latach, przykładowo kiedy kompozytorka działa w środowisku sprzyjającym twórczości kobiet, ale kolejne pokolenie ma inną wizję roli kobiety i zaciera jej ślad. Można dostrzec taki proces w przypadku Isabelli Leonardy, której przeszło dwieście kompozycji zostało wydanych za jej życia i która dysponowała aparatem wykonawczym do wystawiania swoich mszy i kantat, została jednak zapomniana aż do współczesnego zainteresowania jej twórczością.

3.2.2. Przerwane biografie

Zanalizowanie wielu różnorodnych przypadków skrytości wtórnej doprowadziło mnie do skonstruowania terminu *przerwane biografie*. Zjawisko kryjące się pod tą nazwą polegałoby na niespodziewanym zakończeniu dobrze

zapowiadającej się lub już rozwiniętej kariery kompozytorskiej. W szerszym znaczeniu mogłoby odnosić się nie tylko do kompozytorek, lecz do innych przedstawicieli kultury, którzy zniknęli ze sceny artystycznej lub naukowej, zanim ich kariera zdążyła się w pełni rozwinąć i wygasnąć w sposób naturalny.

Rozpoznanie aktu przerwania biografii może budzić wątpliwości. Niełatwo przewidzieć, czy to istotnie moment zidentyfikowany jako *przerwanie* udaremnił jej dalszą twórczość lub karierę, czy gdyby okoliczności uległy zmianie, kompozytorka tak czy inaczej nie wykazywałaby aktywności lub ta działalność nie byłaby odnotowywana. Odpowiedź może tkwić w przyczynach przerwania biografii. Jeśli powód zakończenia kariery kompozytorki jest możliwy do ustalenia, na ogół wskazuje on na przyczynę zewnętrzną, która doprowadziła do tego stanu.

Z tego powodu zidentyfikowanie przerwanej biografii jest niezwykle istotnym narzędziem w rozpoznawaniu skrytości wtórnej. Wskazuje na nią niemal jednoznacznie, bowiem twórczość i widoczność kompozytorki, poprzedzająca przerwanie, wskazuje na brak istotniejszych czy bardziej uwidoczniionych przejawów skrytości pierwotnej.

W przypadku, w którym jako impuls do przerwania obecności twórczyni została rozpoznana przyczyna pierwotna, można byłoby przyjąć, że kompozytorka tak czy inaczej nie komponowałaby dalej, skoro tak została uwarunkowana i czynnik hamujący jej continuum istnienia jako kompozytorki tkwi w niej samej. Nie sposób byłoby zatem zaklasyfikować tego przypadku jako przerwanej biografii.

W badaniu przerwanych biografii istotna zdaje się różnica między tym, co dzieje się z kompozytorką po zdarzeniu kończącym jej istnienie lub obecność jako twórczyni. Może ona zaprzestać dalszej twórczości, może też jednak stale komponować, lecz mimo jej wcześniejszej popularności, zainteresowanie otoczenia jej twórczością może nie być kontynuowane. Oba z tych przypadków różnią się nie tylko wynikającymi z nich konsekwencjami w postaci odmiennego stopnia powstałego śladu, lecz również kontrastującymi ze sobą przyczynami przerwania biografii. W pierwszym przypadku często ma miejsce nagła śmierć, poważna choroba lub drastyczna zmiana sytuacji życiowej kompozytorki. W drugim przypadku przyczyny są trudniejsze do uchwycenia; wśród nich zwraca uwagę zmiana nazwiska komponującej wciąż twórczyni lub zdarzenie, które doprowadziło do modyfikacji jej kręgu znajomych bądź miejsca zamieszkania.

Możliwe czynniki inicjujące przerwanie biografii mogą nawet nie wiązać się z indywidualnym losem kompozytorki, lecz dotyczyć całej społeczności, kraju lub epoki, w której żyła.

We wszystkich tych przypadkach na szczególną uwagę zasługują kwestie związane z powstawaniem śladu. Kiedy kompozytorka zaprzestaje dalszej twórczości, nie tworzą się nowe ślady, lecz, co szczególnie istotne w badaniu nieobecności kompozytorek w historii, ulegają zatarciu również te istniejące. W dalszym toku niniejszej rozprawy zostanie to udowodnione na przykładzie porównania dostępności śladów kompozytorek, które doznały przerwanej biografii z tymi, które zakończyły swoją twórczość z przyczyn immanentnych. Z kolei kiedy kompozytorka tworzy do końca życia, lecz w momencie, który zdawał się dopiero prowadzić do rozkwitu jej kariery, jej popularność zostaje przerwana, ślady powstają przez całe życie kompozytorki, jednak ich istnienie nie zakorzenia się w obecności.

Na podstawie analizy przerwanych biografii kompozytorek można zauważyć, iż przerwane biografie w większości przypadków należą do osób, które zostały zapomniane. Z tego powodu często zgłębienie przyczyn przerwanych biografii okazuje się znacząco utrudnione, zwłaszcza w przypadku umniejszenia się znaczenia kariery kompozytorki zamiast braku jej dalszej twórczości. Mimo to zostanie podjęta próba rozpoznania kilku przyczyn przerwanych biografii i na tej podstawie sformułowania hipotez na temat możliwych powodów nieobecności kompozytorek w historii.

3.2.3. Przerwana twórczość Fanny Arthur Robinson

Budzącym najmniej wątpliwości momentem przerwania biografii jest śmierć. Doświadczyły jej przedwcześnie m. in. Maria Malibran oraz Fanny Arthur Robinson. Podczas gdy w przypadku tej pierwszej istniały również inne czynniki mogące doprowadzić do jej zapomnienia, przypadek Robinson zdaje się nie zawierać innych czynników doprowadzających do końca jej kariery kompozytorskiej niż choroba i śmierć.

Można byłoby mniemać, iż psychiczny wymiar tych ostatnich, którymi były depresja i samobójstwo, mógłby wskazywać na immanentny charakter tej przyczyny i wykluczać życiorys Robinson ze zbioru przerwanych biografii. Jednakże skala sukcesu tej kompozytorki, która w 1856 roku została wykładowczynią The

Academy of Music i otrzymywała wynagrodzenie równe pracującym na tym stanowisku mężczyznom, wyklucza możliwość, iż nie dysponowałyby predyspozycjami psychicznymi oraz intelektualnymi do zawodu kompozytorki. Ponadto jej kompozycje, takie jak kantata *God is Love* stanowiły częstą pozycję reperturową w jej czasach. Była również niezwykle ceniona jako wykonawczyni muzyki, czego dowodzą doniesienia prasowe: „Nie sposób ponownie nie wspomnieć o niezwykle i wyrafinowanym występie panny Arthur na pianoforte... Została nagrodzona gromkimi oklaskami i poproszona o bis”¹⁷⁰.

Bardziej interesujące niż sam fakt przerywania jej biografii zdają się jego konsekwencje: mimo rosnącego poważania wobec Robinson i wzmagania się jej popularności, jej choroba i śmierć nie tylko odebrały jej szansę na dalszy rozwój kariery, lecz również zaprzęściły dotychczasowe dokonania. Nie wydaje się, żeby mogły stać za tym mankamenty jej kompozycji, przeciwnie: utwory Robinson zdają się niezwykle wartościowe, a ponadto atrakcyjne dla wykonawców, profesjonalizm Robinson uwidacznia się bowiem szczególnie w dbałości o szczegóły związane z instrumentacją oraz dokładnym określaniem szczegółów wykonawczych, takich jak precyzyjne zmiany tempa czy kwestie barwowe.

3.2.4. Analiza porównawcza biografii sióstr – kompozytorek

Impulsy przerywające biografię inne niż choroba i śmierć zdają się mniej jednoznaczne. Jednym z możliwych sposobów na ich odnalezienie może okazać się porównanie życiorysów rozpatrywanych jako potencjalne przzerwane biografie z takimi, które wykazują możliwie najwięcej cech wspólnych, nie nosząc jednak znamion przzerwanej biografii. Na potrzeby niniejszych badań zostały porównane pary losów kompozytorek zestawione na podstawie kryterium pokrewieństwa: wszystkie są rodzonymi siostrami. W celu objęcia badaniami całego omawianego zakresu czasowego zostały wybrane pary z trzech różnych stuleci: XVII, XVIII i XIX wieku. Wyselekcjonowane do analizy kompozytorki to Elisabeth Jacquet de la Guerre i Anne Jacquet, Marianne Auenbrugger i Katharina Franciska oraz Pauline Michelle Ferdinande Viardot-Garcia i Maria Malibran.

¹⁷⁰ Cyt. za: Jennifer O'Connor, *Fanny Arthur Robinson and Annie Patterson: The Contribution of Women to Music in Dublin in the Second Half of the Nineteenth Century*, National University of Ireland, Maynooth 2003, s. 30. Tłumaczenie własne. Oryginał: „We cannot avoid once more averting to the extraordinary and exquisite performance of Miss Arthur on the pianoforte... She was encored with enthusiasm“

Na podstawie integralnej interpretacji ich twórczości zostaną sformułowane hipotezy na temat przyczyn oraz następstw przerwanych biografii jednej osoby z każdej z par kompozytorek.

Wybór siostr zdawał się korzystny z kilku powodów. Po pierwsze, dzięki temu zostało częściowo wyeliminowane zagrożenie wystąpienia czynnika różnicującego omawiane postaci w zakresie immanencji przyczyn ich zapomnienia, dzięki podobnym uwarunkowaniom genetycznym i środowiskowym tak blisko spokrewnionych osób. Po drugie, wybrane zgodnie z tym kryterium twórczynie żyły równolegle do siebie, dzięki czemu zostało wykluczone ryzyko błędu związane z anachronicznym zestawianiem ze sobą rozpoznanych przesłanek. Z tego powodu nie będą poddane takiemu porównaniu pary krewnych pozostających w relacjach matka – córka, ciotka – siostrzenica itp., mimo że w historii muzyki nie brakuje takich przykładów. Taka ostrożność w doborze analizowanych przypadków nie daje pewności powodzenia powziętej metody, gdyż nawet rodzone siostry stanowią odrębne jednostki z własną osobowością, talentem, systemem przekonań i życiowymi wyborami. Mimo to takie porównanie może doprowadzić do bliższych prawdy wniosków niż w przypadku osób niespokrewnionych.

Można byłoby wyobrazić sobie podobne zestawienie siostr i braci. Atutem takiego podejścia metodologicznego byłby fakt, iż życie i twórczość kompozytorów oraz członków ich rodzin pozostają w większości przypadków lepiej udokumentowane. Wykluczenie mężczyzn z niniejszych rozważań zdaje się jednak minimalizować margines błędu. Kompozytorki i kompozytorzy mogliby różnić się między sobą czynnikiem immanentnym, związanym choćby z uwarunkowaniami w zakresie percepcji muzyki, fizjonomią czy psychiką. Ponadto mogłyby różnić ich od siebie pozycja zajmowana w rodzinie i wynikające z niej nastawienie do świata oraz do własnej twórczości. Wszystkie te przyczyny wykluczają rozpoznanie przerwanej biografii, która z samej swojej definicji musi wynikać z przyczyn transcendentnych a zarazem wtórnych.

Oprócz pary rodzeństwa obojga płci: Fanny i Feliksa Mendelssohnów, której losy uległy silnemu spolaryzowaniu z powodu nierówności traktowania w rodzinie córki i syna, przykład, który nie zostanie tu przeanalizowany, to przypadek Nannerl i Wolfganga Amadeusza Mozartów. Twórczość kompozytorska Nannerl Mozart nie została udokumentowana, istnieją jednak hipotezy wskazujące na jej istnienie. Pianistce tej przypisuje się napisanie ćwiczeń fortepianowych dla Mozarta w wieku dziecięcym, nie wiadomo jednak, czy utwory

napisane jej charakterem pisma są istotnie jej kompozycjami. Brakuje dowodów na jakąkolwiek późniejszą twórczość Nannerl. Trudno byłoby przyjąć, iż komponowała, nie przyznając się do tego i celowo zacierając ślad, ponieważ współczesne jej kompozytorki jej stanu działające w Wiedniu nie kryły się z działalnością kompozytorską, więc można przyjąć, że jej biografia kompozytorska – jeśli rzeczywiście istniała – została przerwana niezwykle wcześnie. Potwierdzałoby się to w słowach Eve Rieger, która w biografii Nannerl pisze, iż

zważywszy na to, że była niezwykle uzdolnionym muzykiem, powstaje bolesna rozbieżność. Ewentualne zdolności nie zostały nawet rozbudzone, nie mówiąc już o kultywowaniu i wzmacnianiu¹⁷¹.

Elisabeth Jacquet de la Guerre i Anne Jacquet

W przeciwieństwie do par siostr i braci, jednopłciowe rodzeństwa nie kultywowały aż do tego stopnia odmiennego modelu bycia w świecie, a ponadto nie różniły się od siebie aż tak wyraziście. Mimo to, w przypadku siostr kompozytorek często tylko jedna została zapamiętana. Elisabeth Jacquet de la Guerre i Anne Jacquet, wraz z braćmi Nicolasem oraz Pierrem, odebrały podobne wychowanie oraz tożsamą edukację muzyczną. Dorastając w rodzinie zawodowych organistów, również uczyły się gry na instrumentach klawiszowych oraz kompozycji. Zdaje się, jakby ich ojciec Claude traktował dzieci na równych zasadach niezależnie od ich płci czy starszeństwa: to młodszy z synów został jego następcą na stanowisku organisty kościoła Saint-Louis¹⁷².

Mimo to losy Elisabeth Jacquet de la Guerre i zaledwie rok od niej starszej Anne Jacquet potoczyły się innymi torami. Podczas gdy ta pierwsza została jednym z najbardziej znaczących francuskich kompozytorów swoich czasów, próżno by szukać choćby jednej zachowanej kompozycji drugiej. Catherine Cessac upatrywała przyczyny zakończenia jej działalności kompozytorskiej w jej małżeństwie z Louisem Yardem:

Élisabeth Jacquet poślubiła organistę Marina de La Guerre i musiała zamieszkać z nim w Paryżu. W przeciwieństwie do swojej starszej siostry Anny, która porzuciła wszelką działalność muzyczną, gdy wyszła za mąż za Louisa Yarda, sekretarza z Joinville, Élisabeth Jacquet zaczęła udzielać lekcji i organizować koncerty w swoim domu, które wkrótce stały się bardzo popularne. To, w połączeniu z królewskimi przywilejami, które pozwoliły jej między

¹⁷¹ Eva Rieger, *Nannerl Mozart. Das Leben einer Künstlerin*, Insel 2005, s. 65. Tłumaczenie własne.

¹⁷² Anna R. Beer, *Sounds and Sweet Airs. The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications 2016, s. 90.

innymi na finansowanie publikacji, przyniosło jej niezależność, a nawet pewną stabilność finansową¹⁷³.

Hipoteza Cessac wydaje się wątpliwa z dwóch przyczyn. Po pierwsze, gdyby małżeństwo miało stanowić w rodzinie Jacquet przeciwwskazanie do rozwijania kariery muzycznej, można byłoby oczekiwać po aktywnej kompozytorsko Elisabeth pozostania w stanie panieńskim, tymczasem wyszła ona za mąż cztery lata przed swoją siostrą. Po drugie, Jean-Antoine, jej drugi syn, został organistą. Może to dowodzić podtrzymywania przez Anne muzycznych tradycji rodzinnych, zwłaszcza że jej mąż, którego poznała jako lokaja Mademoiselle de Guise, nie zajmował się muzyką, była ona zatem jedyną osobą, która mogła swoim przykładem zachęcić Jean-Antoine'a do wysiłku ukierunkowanego na rozwój muzyczny.

Można przyjąć zatem założenie, iż Anne po ślubie również pozostawała aktywna jako kompozytorka oraz instrumentalistka, lecz z jakiegoś powodu jej twórczość się nie zachowała. Właściwa przyczyna jej zapomnienia może leżeć nie tyle w jej małżeństwie, co przeprowadzce do Joinville. Jako ośrodek mniejszy niż Paryż, nie obfitowało ono w podobną liczbę możliwości rozwijania kariery muzycznej. Ponadto, znajdujące się tam źródła mogły nie być dostatecznie dobrze przechowywane i przebadane. Niewykluczone, iż w tym niewielkim alzackim miasteczku wciąż znajdują się zapomniane partytury Anne Jacquet, pomijane przez badaczy koncentrujących się na łatwiej dostępnych zbiorach paryskich.

Nawet przy przyjęciu tej hipotezy pozostawałoby niewyjaśnione, dlaczego nie zachowały się utwory Anne Jacquet skomponowane przed rokiem 1688, kiedy wyjechała ona do Joinville. Wiadomo zaś, że funkcjonowała ona jako zawodowy muzyk na dworze Mademoiselle de Guise. Świadczą o tym zarówno tytuł *fille de la musique* nadany jej przez Mademoiselle de Guise jak i jej udokumentowana przynależność do zespołu, na który przeznaczał swoje kompozycje Marc-Antoine Charpentier. Żaden z odkrytych dokumentów nie wskazuje nawet

¹⁷³ Catherine Cessac, *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Femme compositeur ou compositrice?*, w: M. Traversier, A. Ramaut (red.), *La musique a-t-elle un genre?*, Paris 2019, s. 187-197, s. 187. Tłumaczenie własne. Oryginał: „Élisabeth Jacquet épousa l'organiste Marin de La Guerre et dut s'installer avec lui à Paris. Contrairement à sa sœur aînée Anne qui abandonne toute activité musicale lorsqu'elle se maria avec Louis Yard, greffier des traites foraines de Joinville, Élisabeth Jacquet se mit à donner chez elle des cours et des concerts bientôt très courus ce qui, joint aux bienfaits royaux qui lui permirent notamment de financer ses publications, lui apporta une autonomie et même une certaine aisance financière”.

jednak, na jakim instrumencie grała Jacquet, tym bardziej nie odnaleziono jeszcze źródeł odnoszących się do jej kompozycji.

Katharina Franciska i Marianne Auenbrugger

Niezachowanie się partytur ani wzmianek związanych z twórczością zapomnianej kompozytorki również sprzed momentu przerywającego jej biografię cechuje niemal wszystkie pozostałe twórczynie, w przypadku których można rozpoznać omawiane zjawisko; chociażby Katherine Franciskę, siostrę Marianne Auenbrugger. Obie z sióstr miały równie sprzyjające warunki do rozwoju muzycznego na najwyższym poziomie. Ich ojciec, profesjonalny lekarz, angażował się w wiedeńskie życie muzyczne. Oprócz pisania librett (m. in. do opery *Der Rauchfangkehrer* Antonia Salieriego, organizował prywatne poranki muzyczne, na których zjawiali się muzycy m.in. Joseph Haydn czy też rodzina Mozartów.

Mimo równych szans, które otrzymały obie córki, zdaje się, że starsza o cztery lata Katharina przejawiała większy talent i była bardziej ceniona za swoje umiejętności muzyczne. Leopold Mozart pisał w 1773 roku, że „jego [Auenbruggera] 2 córki, obie wyjątkowe: starsza [tj. Katharina] gra nieporównywalnie i całkowicie posiadała sztukę muzykowania”¹⁷⁴. W tym czasie Katharina i Marianne miały odpowiednio po osiemnaście i czternaście lat, był to już zatem moment, w którym ich możliwości muzyczne mogły się w pełni uzewnętrznzić i podlegać miarodajnemu porównaniu.

Joseph Haydn wykorzystał biegłość pianistyczną obu sióstr, komponując dla nich sześć sonat fortepianowych: Hob.XVI: 35-39 i 20. Ta ostatnia przez Richarda Wigmore’a została nazwana *Haydnowską Appassionatą*¹⁷⁵. Sam Haydn uznawał ją za wyjątkowo trudną wykonawczo¹⁷⁶. Istotnie wydaje się ona wymagającą pozycją w repertuarze pianisty. Pasaże, arpeggia i elementy polifoniczne z części pierwszej *Moderato* mogą stanowić nawiązanie do techniki

¹⁷⁴ Leopold Mozart, List do żony z (12 VIII 1773), w: Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, t. 6, Kassel/Basel 1971, s. 171. Tłumaczenie własne. Oryginał: *seine 2 Tochter, die beyde, sonderheit: die ältere [d. i. Katharina] unvergl: spiehlt, und vollkommen die Musik besitzt*.

¹⁷⁵ Richard Wigmore w opisie do: Marc-André Hamelin, *Joseph Haydn, Piano Sonata in C minor (Hob XVI:20)*, książeczka do płyty.

¹⁷⁶ Elaine Sisman, *Haydn's Solo Keyboard Music*, w: R. L. Marshall (red.), *Eighteenth-century keyboard music*, Nowy Jork 2003, s. 281–282.

klawesynowej. Część środkowa *Andante con moto* zdaje się eksploracją możliwości pianoforte. Dobra interpretacja wymaga zrealizowania wszystkich subtelności dynamicznych, jak również zawartych w utworze liryzmu i ekspresji. Ostatnia część *Allegro* technicznie może nastroczać najwięcej trudności. Pasaże wymagają technicznej precyzji, synkopy zaś – zdyscyplinowania rytmicznego. Można wnioskować, iż dedykując tak trudną Sonatę siostrze Auenbrugger, Haydn musiał niezwykle cenić zdolności tych młodych adeptek pianistyki. Dowodzi tego również sposób, w jaki pisał o siostrach do prestiżowego wydawnictwa Artaria, w którym opublikował rzeczony zbiór sonat:

Uznanie Panien von Auenbrugger jest dla mnie najważniejsze, ponieważ ich sposób gry i ich prawdziwy wgląd w muzykę równają się tym, które przejawiają najwięksi mistrzowie. Obie zasługują na to, żeby zostać sławne na całą Europę dzięki gazetom publicznym¹⁷⁷.

Zdaje się, że mimo uznania, które ją otaczało, Auenbrugger około roku 1796 mogła wycofać się z koncertowania. W „Roczniku Muzycznym Wiednia i Pragi” ze wspomnianego roku można przeczytać o niej następujące doniesienie:

Jedna z pierwszych artystek zajmujących się fortepianem, na którym grała nie tylko zręcznością, ale i ze smakiem. Ale od kilku lat nie słyhać ich, przynajmniej w akademiach¹⁷⁸.

Melanie Unseld jako powód rezygnacji Auenbrugger z intensywnej działalności koncertowej rozpatruje jej zamążpójście:

Powodem tego może być jej małżeństwo; w roku 1782 poślubiła ona owodowanego Josepha Freiherrn Zoisa von Edelstein (1744-?). Wurzbach umieszcza w drzewie genealogicznym Zoisa czworo dzieci (Karl, Anna, Joseph, Luise)¹⁷⁹.

Ta hipoteza wydaje się jednak mało prawdopodobna z powodu znaczącego odstępu czasowego dzielącego ślub kompozytorki w 1782 roku a jej wycofanie się z koncertowania około roku 1796. Nie mogło ono nastąpić wcześniej,

¹⁷⁷ David Hartley, *Observations on man, his frame, his duty and his expectations*, Londyn 1801, s. 41. Tłum. własne. Oryginał: „The approval of the Demoiselles von Auenbrugger is most important to me, for their way of playing and genuine insight into music equal those of the greatest masters. Both deserve to be known throughout Europe through the public newspapers”.

¹⁷⁸ Cyt. Za: Melanie Unseld, *Auenbrugger, Auenbrucker, (von) Auenbrugg, Auenbrügger, Katharina (Francisca, Franciska)* [na:] „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts”, <https://www.sophie-drinker-institut.de/auenbrugger-katharina>, dostęp 25 kwietnia 2024 r. Tłumaczenie własne. Oryginał: „data eine der ersten Künstlerinnen auf dem Fortepiano, welches Instrument sie nicht nur mit Fertigkeit, sondern auch mit Geschmack spielte. Seit mehreren Jahren aber hört man sie wenigstens in Akademien nicht mehr”.

¹⁷⁹ Ibid. Tłumaczenie własne. Oryginał: „Der Grund dafür mag in ihrer Verheiratung gelegen haben, 1782 ehelichte sie den Witwer Joseph Freiherrn Zoiss von Edelstein (1744-?). Wurzbach gibt im Stammbaum von Zoiss vier Kinder an (Karl, Anna, Joseph, Luise)”.

ponieważ nazwisko Franciski Auenbrugger pojawia się w *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler* Ludwiga Gerbera, co świadczy o znaczącej popularności kompozytorki jeszcze na początku lat dziewięćdziesiątych XVIII wieku. Gerber donosi, iż twórczyni nazywana przez niego imieniem Francisca „już w 1766 roku [= mając 11 lat] była w Wiedniu znana jako wielka pianistka i śpiewaczka”¹⁸⁰. Wzmiankuje również jej zapomnianą obecnie sonatę fortepianową: „w 1787 roku kazała wydać sonatę fortepianową swojego autorstwa”¹⁸¹.

Możliwe zatem, iż Augenbrugger nie wycofała się z koncertowania w ogóle, lecz tylko zerwała kontakty ze środowiskiem akademickim. Zdaje się wzmacniać tę hipotezę fakt, że już jako żona Josepha Freihhera Zois von Edelstein kontynuowała tradycję swojego domu rodzinnego, w swojej nowej rezydencji organizując cotygodniowe, niedzielne poranki muzyczne z udziałem zagranicznych artystów¹⁸². Można też przyjąć, że oprócz prowadzenia salonu muzycznego oraz gry na fortepianie, wciąż zajmowała się kompozycją.

W kontekście długiej i dobrze udokumentowanej – w jej czasach – działalności muzycznej Katheriny Franciski, zastanawia fakt jej nikłej obecności w historii muzyki w porównaniu do jej siostry Marianne Auenbrugger. Po pierwsze, Katharina, jak zostało udowodnione, przejawiała większy talent, a po drugie, Marianne umarła w wieku zaledwie trzydziestu trzech lat. Uobecnienie tej drugiej może mieć związek z odą *Deh si piace voli* Antonia Salieriego, którą skomponował on na śmierć Marianne i która została wydana wraz z jej własną *Sonate per il Clavicembalo*. Oba utwory zachowały się do dzisiaj.

Sonata Marianne Auenbrugger, utrzymana w tonacji Es-dur, zdaje się w pełni realizować najnowsze tendencje w muzyce, których powstawanie kompozytorka śledziła na bieżąco w muzyce swoich wybitnych nauczycieli i gości salonu muzycznego rodziców, takich jak Haydn, Salieri czy Mozart. W pierwszej części utworu *Moderato* można odnaleźć klasyczną formę sonatową. W ekspozycji wyraziste akordy toniczne kontrastują ze wznoszącymi się arpeggiami w szesnastkach. Przetworzenie cechuje większy dramatyzm, osiągnięty dzięki licznym

¹⁸⁰ Cyt. za: Ibid. Tłumaczenie własne. Oryginał: „schon im J. 1766 [= 11-jährig] daselbst [Wien] als eine große Klavierspielerin und Sängerin berühmt gewesen“.

¹⁸¹ Cyt. za: Ibid. Tłumaczenie własne. Oryginał: „1787 eine Klaviersonate von ihrer Arbeit stechen lassen“.

¹⁸² Andrea Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen. Weibliches Komponieren im 18. und 19. Jahrhundert: von Maria Theresia Paradis über Josepha Barbara Auenhammer bis Julie von Baroni-Cavalcabò*, Wien 2019, s. 47–50.

modulacjom, które budują niestabilność harmoniczną. W części drugiej *Largo* manifestuje się styl galant, można też dostrzec w niej inspiracje haydnowskie. Jej liryczny charakter zostaje zrównoważony jowialnym nastrojem części trzeciej *Rondo Allegro*, której wirtuozerię podkreślają elementy polifonii oraz zauważalna taneczność. Cała kompozycja obfituje w ornamenty, nadające jej kunsztownego wyrazu.

Na podstawie tej znakomitej kompozycji można wnioskować, jak doskonale utwory musiała tworzyć bardziej uzdolniona z siostr, która w dodatku dożyła aż siedemdziesięciu lat. Możliwe, iż wykluczenie ze środowiska akademickiego przyczyniło się do pomijania również jej wcześniejszych, cenionych uprzednio dzieł. Inną przyczyną jej skrytości mógłby być sceptycyzm kolejnych pokoleń wobec twórczości kobiet. Mógł doprowadzić on do skrytości obu siostr, która przeszła w częściowe uobecnienie w przypadku Marianne być może wyłącznie dlatego, iż uznano za warty zbadania utwór Salieriego, wydany razem z jej kompozycją.

3.2.5. Akademie weneckie

Wykluczenie Marianne Auenbrugger ze środowiska akademickiego stanowiło akt nieformalny, wprost niezamanifestowany, zależny od niewypowiedzianej woli osób związanych z uczelnią. Niektóre kręgi towarzyskie, instytucje i organizacje podejmowały bardziej radykalne działania w celu niedopuszczania do siebie kobiet, na przykład zapisując to w swoim statucie lub regulaminie. Praktyki takie powtarzały się wielokrotnie w ciągu stuleci istnienia muzyki nowożytnej: czyniły je między innymi weneckie akademie, środowiska wolnomularskie i londyńskie kluby dżentelmeńskie.

W Wenecji od XIV wieku zaczęły powstawać akademie: zinstytucjonalizowane towarzystwa naukowe, spotykające się w celu ustanowienia debaty intelektualnej na wzór antyczny. Dobierały one pieczołowicie swoich członków, co wiązało się między innymi z wykluczeniem kobiet. Ta tradycja była kontynuowana nawet w później fazie funkcjonowania tego rodzaju towarzystw. W statucie *Accademia degli Umoristi* założonej w 1603 roku znajduje się zapis: „do Akademii mogą być przyjęci wyłącznie literaci, z wyłączeniem kobiet”¹⁸³.

¹⁸³ Finucci, Valeria, and Julia L. Hairston. *The Renaissance in Italy: A Social and Cultural History of the Rinascimento*. Cambridge University Press, 2014.

Accademia degli Incogniti powołana do istnienia w 1630 roku przyjmowała nowych członków według podobnych reguł: „kobiety nie mogą być przyjmowane do tej Akademii ani uczestniczyć w jej posiedzeniach”¹⁸⁴.

Mimo to taka forma zrzeszania się nie była w pełni zarezerwowana tylko dla mężczyzn. Istniały nieliczne akademie powoływane przez kobiety. Jedną z nich była *Accademia Correggiana* założona w 1520 roku przez Veronikę Gambarę. Inną *Accademia dei Pastori Fratteggiani* powstała trzydzieści lat później z inicjatywy Lukrecji Gonzagi. Na wzór akademii weneckich w końcu XVII wieku Krystyna Wazówna w Rzymie powołała do życia *Accademia Reale*. Kobiety podejmujące takie przedsięwzięcia musiały liczyć się z problematycznymi konsekwencjami:

Uczone kobiety, które były założycielkami i członkiniami akademii, były traktowane w dwojaki sposób – ich moralne przymioty poddawane były w wątpliwość, albo były przedkładane ponad kobiecą erudycję¹⁸⁵.

Podobnie jak założycielki i członkinie żeńskich akademii, również nieliczne kobiety przyjmowane do męskich organizacji mierzyły się z brakiem akceptacji społecznej. Kubas dowodzi, że „sam wybór kobiety na członka akademii był nie tyle zaproszeniem do działalności publicznej, co aktem uznania dla nowej członkini”¹⁸⁶. Aktywne uczestnictwo kobiet w zebraniach poczytywano za nietakt oraz przejaw ich demoralizacji. Ponadto kobiety pozbawione były obszaru działalności istotnego dla budowania członków akademii poza organizacją: nie mogły tak jak ich koledzy prowadzić bibliotek, wydawnictw ani organizować aktywności kulturalnych ich lokalnych społeczności.

Mimo to istniały okoliczności, w których kobiety mogły funkcjonować jako członkinie akademii bez uszczerbku na reputacji. Jedną z nich stanowił status wdowy, który posiadała m. in. Veronika Gambarę. W większości przypadków zwalniał on kobiety funkcjonujące w przestrzeni publicznej z zarzutu prowadzenia niemoralnego życia. W przypadku kobiety zamężnej sposób na niebudzącą

“Accademia degli Umoreisti, https://www.wikiwand.com/en/articles/Accademia_degli_Umoreisti, dostęp 27.04.2024. Tłumaczenie własne. Oryginał: “Solo gli uomini di lettere possono essere ammessi all'Accademia, con l'esclusione di qualsiasi donna”.

¹⁸⁴ Ibidem. Tłumaczenie własne. Oryginał: „Le donne non possono essere ammesse in questa Accademia, né partecipare alle sue riunioni.”

¹⁸⁵ Magdalena Maria Kubas, *Maria Selvaggia Borghini i Accademia degli Stravaganti – kobiety i towarzystwo naukowo-artystyczne Półwyspu Apenińskiego od XVI do XVIII wieku*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, s. 47-61, s. 56.

¹⁸⁶ Ibid.

kontrowersji przynależność do akademii był bardziej skomplikowany i nie pozwalał na pełne uczestnictwo w życiu organizacji. Polegał on na tym, iż formalnie do akademii zapisywał się mąż zainteresowanej, co ją również uprawiało do uczestnictwa w organizacji. Rekomendowano im jednak uczestnictwo korespondencyjne. Kobiety niezamężne jedynie w ten sposób mogły uczestniczyć w działaniach akademii.

Kobiety nie mogły należeć do akademii na równych prawach z mężczyznami, nie znaczy to jednak, że na spotkaniach akademickich obecna była tylko jedna z płci. Toczące się tam debaty dotyczące filozofii, literatury i muzyki wymagały odpowiedniej oprawy. Toteż podczas spotkań organizowano koncerty, na których często występowały kobiety. Wśród muzyków, dla których ważne były występy w akademii, znalazły się członkinie rodziny Caccini we Florencji i Barbara Strozzi w Wenecji. W XVI-wiecznej akademii Domenica Venieri szczególnie zasłynęły dwie kobiety łączące w sobie talent do śpiewu i kompozycji: Franceschina Bellamano oraz Gaspara Stampa¹⁸⁷. W karierze tak wybitnych kompozytorek jak Francesca Caccini oraz Barbara Strozzi koncerty w akademiach odegrały znaczącą rolę¹⁸⁸.

Być może to właśnie występy w *Accademia degli Incogniti* stały się przyczyną zepsutej reputacji Barbary Strozzi do tego stopnia, że współcześni badacze domniemają, iż była ona kurtyzaną. Sara M. Pecknold dowodzi tego na podstawie fragmentów *Satire, e altre raccolte per l'Accademia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi*. Ów zbiór krytycznych tekstów z epoki pod adresem rodziny Strozzych zawierał zdania takie jak: „Pięknie jest rozdawać kwiaty po tym, jak już oddałeś owoc”¹⁸⁹ czy też

wyznawanie czystości i bycie czystym to dwa różne pojęcia; mimo to ja również uważam ją za niezwykle czystą, ponieważ jako kobieta o liberalnym wychowaniu mogła zabić czas z jakimś kochankiem, ale mimo to koncentruje wszystkie swoje uczucia na kastracie¹⁹⁰.

¹⁸⁷ K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit., s. 62.

¹⁸⁸ Ibid., s. 99–100.

¹⁸⁹ *Satire, e altre raccolte per l'Accademia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi* (1637) za pośrednictwem tłumaczenia angielskiego w rozprawie doktorskiej: C. N. Lester, *Representing Strozzi. A Critical and Personal Re-Evaluation of her Life and Music*, Huddersfield 2019, s. 63 (przypis 58 tamże). Tłum. własne. Oryginał w jęz. włoskim: “Bella cosa donare i fiori dopo aver dispensati i frutti”.

¹⁹⁰ *Satire, e altre raccolte per l'Accademia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi* (1637) w tłumaczeniu: A. Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen...*, op. cit. Tłum. własne. Oryg. Włoski: “Il professare e l'essere sono termini differenti, tuttavia io anco la vedo castissima, mentre potendo è come femina, è come educata in libertà passarvi il tempo con qualche amore ella nondimeno impiega tutte le sue affettioni in un castrato”.

Inni badacze, jak Ellen Rosand, wysnuwali tezę na temat złego prowadzenia się Barbary Strozzi na podstawie obrazu Bernardo Strozzi, namalowanego około roku 1637. Tytuł tego dzieła *Suonatrice di viola da gamba* nie wskazuje, iż miałyby zostać na nim sportretowana konkretna osoba. Mimo Rosand identyfikowała jako modelkę Barbarę Strozzi.

Sportretowana gambistka ubrana jest w suknię odsłaniającą jej bujny dekolt, co miałyby dowodzić jej niemoralnej profesji. Tymczasem, analiza innych dzieł malarskich z tego okresu dostarcza dowodów na to, że takie przedstawienie instrumentalistki mogło mieć sens metaforyczny, znacznie wykraczający poza zwykłą ilustracyjność, która miałyby odzwierciedlić zawód portretowanej. Jej skąpy strój w połączeniu z obecnością atrybutów muzyki: lutni oraz partytury trudnej do identyfikowania pieśni, może stanowić reprezentację idei *vanitas*. Instrumenty muzyczne niezwykle często występowały w tej roli, niekiedy wkomponowane w martwe natury.



Ilustracja 1. Bernardo Strozzi, *Suonatore di viola da gamba*, ok. 1630, olej na płótnie, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genua.

Tym samym, nawet gdyby hipoteza o sportretowaniu przez Bernardo Strozzi właśnie Barbary Strozzi okazała się słuszna, nie dowodziłoby to jej funkcjonowania jako kurtyzany, a raczej śwatopoglądowego podejścia w jej środowisku. Jej przybrany ojciec Giulio Strozzi przyznawał się do swoich libertyńskich poglądów, zatem dla wychowanej w takim duchu kontynuatorki rodu suknia odsłaniająca dekolt nie stanowiłaby nieprzyzwoitego elementu autoprezentacji.

Przeciwnie: Giulio mógł zabiegać o przedstawianie córki w takim duchu dla celów kariery, co sugeruje Susan McClary:

XVII-wieczna kompozytorka Barbara Strozzi — jedna z nielicznych kobiet, które z powodzeniem konkurowały w elitarniej branży komponowania muzyki — mogła zostać zmuszona przez swojego ojca – [...], do pozowania do portretu reklamowego z nagimi piersiami, co stanowiło część jego planu budowania jej kariery¹⁹¹.

Niezależnie od tego, jak bardzo wątpliwe byłoby występowanie szacownego Giulio Strozzi w takiej roli, to właśnie jego libertyńska postawa mogła umożliwić Strozzi bywanie w akademiach jako koncertujący i komponujący muzyk bez ryzyka sprowadzenia hańby na reprezentowany przez nią ród. Pierwsza publikacja Barbary Strozzi była zbiorem madrygałów, formy wykształconej w wyniku dyskusji w weneckich akademiach. Autorstwo pierwszych w historii madrygałów przypisuje się reprezentantowi odległej gałęzi rodu Strozzych, Ruberto¹⁹². Jego pierwszeństwo w tej materii nie zostało jednak dowiedzione. Jedną z przyczyn niepewności tego faktu może być anonimowość wielu utworów, które powstawały w akademiach.

Można byłoby powiązać fakty anonimowości dużej części utworów akademickich z obecnością na posiedzeniach tych organizacji wielu kobiet w charakterze muzyków. Możliwe, iż to właśnie one realizowały część z pomysłów powstających podczas teoretycznych dysput członków akademii. Mogły komponować anonimowo w celu uniknięcia zostania ocenionymi jako niemoralne.

3.2.6. Łoże masońskie

Oprócz akademii weneckich, organizacjami, które sprzyjały twórczej wymianie myśli wśród muzyków, były loże masońskie. Założone w XIV wieku przez murarzy paryskich katedr, początkowo nie dopuszczały kobiet, ze względu na zmaskulinizowane środowisko rzemieślników zajmujących się budownictwem w ówczesnej Francji. Mogło to przyczyniać się do narastania trudności, z którymi mierzyły się kompozytorki, takimi jak brak dostępu do dużych aparatów

¹⁹¹ Susan McClary, *Feminine endings. Music, gender, and sexuality*, Minneapolis 2002, s. 151. Tłum. własne. Oryginał: "The seventeenth-century composer Barbara Strozzi —one of the very few women to compete successfully in elite music composition —may have been forced by her agent-pimp of a father to pose for a bare-breasted publicity portrait as part of his plan for launching her career".

¹⁹² Por. Richard J. Agee, *Ruberto Strozzi and the Early Madrigal*, „Journal of the American Musicological Society” t. 36 nr 1 (1983), s. 1-17.

wykonawczych oraz trudności w znalezieniu odpowiednio prestiżowego stanowiska, które pozwalałoby im podejmować się ambitnych kompozytorsko zadań.

W późniejszych latach pojawiały się głosy za przyjmowaniem kobiet w kręgi masońskie. W środowisku muzycznym zabiegał o to m. in. Wolfgang Amadeusz Mozart, należący do wiedeńskiej loży *Zur Wohltätigkeit*. Miał nawet szczegółowe plany założenia inkluzywnej płciowo własnej loży *Die Grotte*, co 21 lipca 1800 roku wyjawiała Konstancja w liście do wydawnictwa Breitkopf & Härtel:

Niniejszym pożyczam Państwu esej do wykorzystania w biografii (...), przeważnie pisanej odręcznie przez mojego męża, porządek lub społeczeństwo, które chciał założyć: zwane Grotta. Nie mogę podać więcej wyjaśnień, miejscowy klawecista nadworny Stadler Starszy, który napisał resztę, mógłby, ale waha się przyznać, że wie o tym, ponieważ zakony i tajne stowarzyszenia są tak znienawidzone¹⁹³.

Te usiłowania przyniosły odwrotny skutek do zamierzonego, wywołując krytykę i sprowadzając na recepcję Mozarta problemy.

Kompozytorką, która mogła należeć do masonerii, była Sophie Gail. Może wskazywać na to fakt, że działała ona w paryskim środowisku artystycznym oraz intelektualnym, co w ówczesnym Paryżu wiązało się w wielu przypadkach z przynależnością do łóż. Mimo że w dalszym ciągu kobiety nie były wtedy dopuszczane do masonerii, zaczęto powoływać do życia tzw. loże adopcyjne, koordynowane przez główne trzony organizacji, zarządzane przez mężczyzn. Istnieje prawdopodobieństwo, że Gail należała do największej w Paryżu *Loge d'Adoption de la Candeur*¹⁹⁴.

Życie Gail stanowi przykład indywidualnej transgresji, co manifestuje się w jej działaniach uzewnętrzniających jej siłę wewnętrzną, takich jak opublikowanie pierwszej kompozycji w wieku czternastu lat czy też w wieku lat dwudziestu sześciu rozwód, który umożliwił jej spędzenie kolejnych lat w tournée koncertowych.

¹⁹³ Helmut Perl, *Der Fall „Zauberflöte”. Mozart und die Illuminaten*, Zürich 2006, s. 153. Tłum. własne. Oryginał: „Ich leihe Ihnen hiemit zum Gebrauch für die biographie (...) einen Aufsatz, größtentheils in der Handschrift meines Mannes, von einem Orden oder Gesellschaft die er errichten wollte: Grotta genannt. Ich kann nicht mehr Erläuterung schaffen, der hiesige hofklarinetist Stadler der ältere, der den Rest geschrieben hat, könnte es, trägt aber Bedenken zu gestehen, daß er darum weiß, weil die Ordens oder geheime Gesellschaften so sehr verhaßt sind“.

¹⁹⁴ Nie zostało to dotychczas potwierdzone w źródłach. Wniosek został wysnuty na podstawie prawdopodobieństwa przynależności przez kompozytorkę właśnie do tej loży w kontekście liczby zrzeszonych tam paryżanek sytuowanych podobnie do Sophie Gail. Por. Francesca Vigni, *Les aspirations féministes dans les loges d'adoption*, „Dix-huitième Siècle” t. 19 nr 1 (1987), s. 211-220.

Kompozycją, która zdaje się potwierdzać przynależność Sophie Gail do masonerii, jest jej opera *Les deux jaloux*. Można domyślać się, iż zawierała ona symbolikę masońską oraz aluzje do aktualnych wydarzeń oraz osób. Wskazują na to m. in. zastosowane nazwy postaci oraz ich funkcje polityczne: przede wszystkim *le président* i *la présidente*. Wyrazy te w języku francuskim są wieloznaczne. *Le président* może oznaczać zarówno prezydenta, jak i prezesa. *La présidente* ma jeszcze więcej znaczeń: może tłumaczyć się jako prezydentka, prezydentowa, prezeska lub prezesowa. Z uwagi na to, że w chwili powstania opery Sophie Gail Francja nie miała prezydenta, zaś z akcji scenicznej wynika, iż *la présidente* jest żoną *le président*, można przypuszczać, iż te postaci to prezes i prezesowa. Jeśli hipoteza o aluzjach do masonerii w *Les deux jaloux* okazałaby się słuszna, można byłoby domyślać się, iż postaci te symbolizują wysoko postawione osoby z którejs z łódz, do których Gail miała dostęp.

Można odnaleźć tu analogię do twórczości Mozarta. Postaci z jego oper niejednokrotnie symbolizowały realne osoby, przynależące do masonerii. Szczególnie dokładnie zbadano pod tym kątem dzieła *Czarodziejski Flet*, docierając do pierwowzorów postaci operowych z rzeczywistości Mozarta:

Wiemy też, że mistrz loży Ignaz von Born, wzór Sarastro dla Mozarta, był wielkim inkwizytorem oświecenia, który przeprowadzał w Wiedniu czystki ideologiczne, a korespondencja jego przeciwników była monitorowana przez tajne służby¹⁹⁵.

Innym czynnikiem wskazującym na prawdopodobieństwo hipotezy o symbolice wolnomularskiej w kompozycji Gail zdaje się anonimowość jej autorów: zarówno kompozytorki jak i librecisty. Sophie Gail podpisała się jako Sophie G, zaś Jean-Baptiste-Charles Vial postąpił z jeszcze większą dozą ostrożności, oznaczając się jako M***. Pieczołowitość, z jaką autorzy ukrywali swoje tożsamości, można wyczytać z ich zachowania podczas aplauzu po premierze, kiedy to nie ujawnili się mimo entuzjazmu domagającej się tego publiczności¹⁹⁶.

¹⁹⁵ Jan Brachmann, Jan Assmann: *Die Zauberflöte. Im Geheimdienst der Geheimreligion*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (2012), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/jan-assmann-die-zauberfloete-im-geheimdienst-der-geheimreligion-11897272.html>, dostęp 15.05.2024. Tłum. własne. Oryginał: „Ebenso weiß man, dass der Logenmeister Ignaz von Born, Mozarts Vorbild für Sarastro, ein Großinquisitor der Aufklärung war, der ideologische Säuberungen in Wien durchführte und die Korrespondenz seiner Widersacher geheimdienstlich überwachen ließ”.

¹⁹⁶ Zob. *Les Deux Jaloux de Gail*, „Journal des arts” 13.03.1813, <https://www.bruzanemediabase.com/mediabase/documents/journal-arts-30-mars-1813-deux-jaloux-gail>, dostęp 10.10.2024.

Powód nieujawniania się kompozytorki i librecisty zdaje się niezrozumiały w obliczu sukcesu wykreowanego dzieła, o którym krytycy pisali w samych superlatywach: Jacques-Daniel Martine przytacza je nawet jako wzór do naśladowania przez współczesnych mu kompozytorów, uzasadniając ten wybór faktem, iż utwór ten nie przejawia mankamentów dotyczących ówczesną operę¹⁹⁷. Enigmatyczność takiego zachowania twórców wskazuje, iż motywowały ich przesłanki jednocześnie niezwykle ważne i tajemnicze; mogło mieć to związek z ich domniemaną przynależnością do łóż. Wtajemniczenie masońskie Viala zdaje się uwiarygadniać fakt, iż przez wiele lat był on zatrudniony we francuskim ministerstwie finansów¹⁹⁸.

Przyczyny niepokoju autorów o własne bezpieczeństwo lub znajomości, wyrażony w bronionej silnie anonimowości, można wyczytać z samego charakteru ich dzieła. Otóż opera ma bardzo silnie uzewnętrzniony pierwiastek komiczny, co sprawia, iż mogłaby zostać odebrana jako sarkastyczny atak na osoby skryte pod operowymi porte-parole. W tej sytuacji nie miałyby zbyt dużego znaczenia, czy opera istotnie miała za temat wydarzenia i osoby wewnątrz organizacji wolnomularskiej, czy też sprawy państwowe i wysoko postawionych polityków; w tym drugim przypadku ryzyko potęgowałoby się przez prawdopodobieństwo przynależności do masonerii owych wpływowych jednostek.

Taki powód skrytości pierwotnej autorstwa dzieła mógłby potwierdzać dodatkowo specyficzny zabieg zastosowany przez Sophie Gail. Otóż postąpiła ona przeciwnie do większości znanych przypadków kompozytorek jej czasów, które pisały pod pseudonimem, ujawniając swoje imię. W przeważającej liczbie podobnych sytuacji kompozytorki publikowały swoje utwory pod pseudonimami, żeby ukryć swoją tożsamość płciową i tym samym przyczynić się do sukcesu własnego dzieła. Niektóre zlecały przypisywanie sobie ich utworów mężczyznom z rodziny, inne kreowały męski pseudonim, jeszcze inne utajniały samo imię. Można byłoby sądzić, iż kompozytorka *Les deux jaloux* postąpi podobnie i podpisze się jako S. Gail. Tymczasem, dokonała ona odwrotnego zabiegu, opatrząc partyturę pseudonimem Sophie G, jak gdyby celowo chciała zaakcentować swoją płć.

¹⁹⁷ Jacques Daniel Martine, *De La Musique Dramatique En France*, Paris 1813, s. 328.

¹⁹⁸ François-Xavier Feller, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes: Revue, classée par order chronologique, continuée jusqu'en 1845, avec une table alphabétique par l'abbé F. Simonin*, Lyon 1845, s. 267.

Zaznaczenie przez Sophie Gail swojej płci mogło konotować z ukrytym przesłaniem kompozycji. Może próbowała ona w ten sposób zaznaczyć twórczą sprawczość kobiet, lub zwrócić uwagę na tematykę dam zawartą w utworze. Mogła też podobnie jak Mozart usiłować przekazać swój pogląd, iż damy powinny brać udział w życiu publicznym na równych prawach z mężczyznami, np. przez udział w spotkaniach wolnomularzy. Podobnie jak w *Czarodziejskim Flakcie*, tak w operze Gail występuje symetria w doborze klas społecznych oraz płci postaci. Występują w niej prezes i prezeska, ich siostrzenica Lucie, młody oficer Damis oraz służący: Thibaut, Fanchette oraz Frontin, z niezwykle istotnymi rolami. W operze Mozarta Tamino i Pamina doświadczają wtajemniczenia na różnych prawach, co uzewnętrznia się w librecie: „Kobieta, która nie lęka się nocy ni śmierci, godna jest tego, by zostać wtajemniczoną¹⁹⁹”. Podobnie u Gail prezydentowa zdaje się traktowana na równi z prezydentem.

Opera Sophie Gail zdaje się przepełniona retoryką muzyczną, co również wskazywałoby na zakodowaną wiadomość polityczną. Tajemnicze chromatyzmy w uwerturze występują równolegle z frazami o nieustalonej, szybko zmieniającej się długości. W partiach wokalnych można zauważyć silne powiązania z tekstem. Na przykład na słowa Frontina „młodzi ludzie są odrzucani przez kobiety i mile widziani przez mężów”²⁰⁰ przypada zdanie muzyczne podzielone na dwie frazy, z których każda obrazuje inną nastrojowość z dwóch skonstruowanych w tekście. Wyraz „odrzucani” rozdzielony jest wewnątrz kreską taktową oraz kwintowym skokiem w górę, po którym następują dwie dodatkowe szesnastki na tej samej sylabie. Cała zawierająca go pierwsza część zdania śpiewana jest w nieregularnych wartościach metrycznych. Drugi odcinek tej samej wypowiedzi w warstwie muzycznej zawiera dla odmiany niemal same ósemki, z których każda przypada na kolejną sylabę, fraza ta nie zawiera też żadnych większych skoków interwałowych: melodia składa się jedynie z sekund i tercji.

¹⁹⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Libretto for Le Nozze Di Figaro*, Nowy Jork 1956.

²⁰⁰Sophie Gail, *Lex Deux Jaloux*, Paryż 1813, s. brak numeracji stron. Tłum. własne. Oryginał: „les jeunes gens son boudes par les femmes, et bien accueillis de mari”.



Przykład 23. Sophie Gail, *Les Deux Jaloux*, Paryż 1819, brak numeracji stron.



Przykład 24. Sophie Gail, *Les Deux Jaloux*, Paryż 1819, brak numeracji stron.

Wyraźne skoki interwałowe oraz złożone melizmaty stanowią muzyczny rysunek wypowiedzi „najbardziej uprzejmy zazdrośnik to zazdrośnik w stylu

francuskim”²⁰¹. Owa szczególnie popisowa fraza zdaje się podkreślać znaczenie tego tekstu i sugerować przesłanie polityczne.



Przykład 25. Sophie Gail, *Les Deux Jaloux*, Paryż 1819, brak numeracji stron.



Przykład 26. Sophie Gail, *Les Deux Jaloux*, Paryż 1819, brak numeracji stron.

²⁰¹ S. Gail, *Lex Deux Jaloux...*, op. cit.. Tłumaczenie własne. Oryginał: „un jaloux de plus polis c’est un jaloux à la française”.

3.3. Aktualne przejawy skrytości

Aktualnie w historii muzyki oraz w pamięci zbiorowej zachodzi wiele procesów przyczyniających się do występowania skrytości. Niektóre z nich stanowią konsekwencję i kontynuację mechanizmów skrytości, które nawarstwiły się w ciągu kilku wieków i dotyczą kompozytorek, których dotyka skrytość zapoczątkowana w przeszłości. Inne wynikają z tych samych, niepowstrzymanych jeszcze, samonapędzających się w toku historii muzyki procesów, ale dotyczą kompozytorek nowych, które ledwo rozwinęły zaczątki kariery, a już zniknęły za zasłoną skrytości. Jeszcze inne wynikają z nowych zjawisk, które na grunt teorii muzyki przenikają z tego, co współcześnie dzieje się w sferach społecznej, politycznej, ideologicznej czy naukowej.

Skrytość jest obecnie najsilniej uzewnętrznionym odcieniem nieobecności. Dominuje ona wśród innych jej postaci. Szczególnie skrytość wtórna uwidocznia się w toku badań. Możliwe, że jest ona najliczniej reprezentowana – pozostaje to jednak w sferze domysłów, gdyż w przypadku zjawisk ze swej natury tajemniczych, nieodkrytych i niedających się do końca odkryć, nie sposób mówić o liczbach z dużą dokładnością. Ile utalentowanych kompozytorek zniknęło w mroku dziejów, a ile talentów nie zdążyło się nawet uzewnętrznzić – to pytania, na które nie sposób odpowiedzieć. Można jednak na podstawie rozpoznanych przyczyn różnych odcieni nieobecności, jak również wzięwszy pod uwagę odnalezione przykłady, wnioskować, iż to właśnie skrytość wtórna zaznacza się obecnie najsilniej w historii muzyki.

Wydaje się, jakby to XIX-ty wiek zbudował podstawy tak licznie reprezentowanej skrytości wtórnej. Równolegle zaszło wtedy kilka istotnych przemian społecznych, których współdziałanie doprowadziło do zapomnienia wcześniejszych kompozycji kobiet i nie sprzyjało powstawaniu kolejnych, które mogłyby zostać zapamiętane. Jedną z przyczyn jest zmiana wzorców wychowania kobiet, które wynikały z ideologii, m. in. wynikającej ze wspomnianej wcześniej filozofii Jean-Jacques’a Rousseau, a z drugiej strony z propagandy napoleońskiej i nowego prawa, zapisanego w Kodeksie Napoleona. Przemiany społeczne doprowadziły również do zmiany postrzegania artysty, któremu przypisywano nowe rozumienie geniuszu, konotowanego z męskością. Dodatkowo, wiele cech do tej

pory pojmowanych jako atrybuty kobiet, takich jak wrażliwość, emocjonalność czy pewna teatralność w zachowaniu, zostały im odebrane na rzecz kreowania romantycznego obrazu mężczyzny. Druga z podstaw do zapomnienia to tworzący się kanon. Odkrywanie muzyki historycznej przypadło na czasy niesprzyjające kobietom, przez co nie trafiały one do kanonu, a odkrywane dzieła o autorstwie kompozytorek nie były zabezpieczane i poddawane badaniom na równi z innymi. Ponadto, ważną rolę odegrała zmiana charakteru życia muzycznego: współistnienie dwóch przestrzeni, prywatnej w postaci salonów oraz publicznej: sal koncertowych oraz uczelni muzycznych, przyczyniły się do pogłębiania się podziałów, w których kobiety najczęściej prowadziły salony muzyczne, zaś mężczyźni sprawowali pieczę nad instytucjami.

Mimo że skrytość wtórna wciąż wyraźnie dominuje, można zauważyć tendencje przyczyniające się do wzrostu uobecniania. W konsekwencji przemian społecznych i politycznych wiele współczesnych kompozytorek doświadcza uobecnienia. Dzięki coraz doskonalszym metodom badań teoretyczno- oraz historyczno-muzycznych, coraz więcej kompozytorek wieków minionych trafia na karty historii. Zdaje się jednak, że procesy uobecniania, opisane dokładniej w kolejnych rozdziałach, jeszcze długo nie przezwyciężą dominacji skrytości. Na podstawie aktualnie manifestujących się mechanizmów skrytości można nawet domniemywać, że będzie się ona wciąż pogłębiać.

Pogłębianie się skrytości wynika z trzech najważniejszych przyczyn. Jedną z nich jest brak źródeł. Często warunkowany jest on skrytością pierwotną; jeśli ślad nie został nawet zaznaczony w momencie istnienia twórczyni, to nie może poprowadzić współczesnego badacza np. do manuskryptu. Procesy skrytości wtórnej również mogą prowadzić do zagubienia lub zniszczenia źródeł, ponieważ gdy przemija pamięć o kompozytorce, materialne dowody jej istnienia często przestają być przechowywane z należytą pieczołowitością.

3.3.1. *Ulisse in Campania* Marii Teresy Agnesi Pinotti

Maria Teresa Agnesi Pinotti jest jedną z kompozytorek, której skrytość wynika z braku dostatecznej liczby zachowanych źródeł. W latach trzydziestych osiemnastego wieku koncerty z kompozycjami Pinotti cieszyły się sukcesem. Charles de Brosse, hrabia Gerolamo Riccati, cesarzowa Maria Teresa oraz wybitna kompozytorka Maria Antonia Walpurgis to tylko niektórzy ze

znamienitych admiratorów jej twórczości. Mimo to, obecnie kompozytorka ta jest zapomniana. Co więcej, wiele jej dzieł, których istnienie można udokumentować na podstawie przekazów historycznych, nie zachowało się w autografach ani odpisach. Taki los spotkał między innymi kantatę pastoralną *Il Ristoro d'Arcadia*. Premiera tego dzieła miała miejsce w roku 1747 w Teatro Regio Ducale w Mediolanie i przyciągnęła liczną publiczność, wśród której nie zabrakło znaczących europejskich monarchów.

Premiera *Il Ristoro* opisywana jest jako debiut operowy Marii Teresy²⁰². Wobec braku źródeł, nie sposób jednak stwierdzić, czy twórczyni istotnie nie skomponowała wcześniej żadnych dzieł dramatycznych. Trudno również wnioskować o tym ze stopnia zaawansowania tego utworu, skoro partytura nie zachowała się nawet we fragmentach.

Można jednak budować hipotezy dotyczące stylistyki oraz poziomu kompozytorskiego opery *Il Ristoro* Marii Teresy na podstawie jej pomniejszych, zachowanych kompozycji. Najbardziej miarodajną, mimo że dwadzieścia lat późniejszą, zdaje się *Ulisse in Campania*, ze względu na przynależność do dramatycznej muzyki wokально-instrumentalnej. Określona została ona przez kompozytorkę jako *Serenata A Quarto Voci Con Sinfonia*. Oprócz czworga solistów, występują w tym dziele dwa chóry. Można rozpoznać przynależność tego utworu do stylu *galant*. Uwidacznia się zamiłowanie kompozytorki do gęstych faktur wokalnych, jak w początkowym chórze:

²⁰² Por. Sven Hansell, Robert L. Kendrick, *Agnesi, Maria Teresa*, w: *Oxford Music Online*, Oxford University Press 2001.



Przykład 27. Maria Teresa Agnesi Pinotti, *Ulisse in Campania*, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 6.

Ponadto, kompozytorka posługuje się umiejętnie formą recytatywu, co uwiadacznia się m. in. w recytatywie Nicandro, z imponującym ładunkiem dramaturgicznym:



Przykład 28. Maria Teresa Agnesi Pinotti, *Ulisse in Campania*, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 9.

Dogłębna znajomość Pinotti możliwości ludzkiego głosu manifestuje się najpełniej w popisowych ariach, jak np. w arii Nicandro, z niezwykle długim odinkiem koloraturowym:



Przykład 29. Maria Teresa Agnesi Pinotti, *Ulisse in Campania*, Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 13.

3.3.2. Skrytość w wyniku negatywnego uobecnienia na przykładzie recepcji twórczości Jane Mary Guest

Przyczyna skrytości zlokalizowana w braku źródeł dotyczy również twórczości Jane Mary Guest. Ta angielska kompozytorka obracała się w elitarnym środowisku europejskich kompozytorów; jednym z jej pierwszych nauczycieli był Johann Christian Bach, знаła się również z Josephem Haydnem, przed którym w latach dziewięćdziesiątych XVIII-tego wieku zagrała prywatny koncert improwizacji na zadany przez niego temat. Jednak mimo jej popularności zarówno za życia, jak i przez pewien czas po śmierci, żywa pamięć o niej nie dotrwała do wieku XX. W konsekwencji jej skrytości, zaginęły jej znaczące dzieła

orkiestrowe: koncerty, których partytury – nie wiadomo, w jakiej liczbie – są zaginione²⁰³.

Mimo, iż pisała rozbudowane kompozycje, takie jak koncerty czy sonaty klawiszowe, zostały spopularyzowane i przetrwały do dzisiaj jedynie jej pomniejsze dzieła, przede wszystkim pieśni *Marion* oraz *Bonnie Wee Wife*:

Musical score for the song "MARION" by Jane Mary Guest. The score is for voice and piano/forte. It includes the title "MARION" at the top, the tempo "Moderato e con espressione", and the lyrics: "Will ye gang to the ewe bughts Marion, And wier the sheep with me? The sun shines sweet my Marion; But nae sae sweet as thee, as thee; but nae sae sweet as thee! Oh!". The score is in E-flat major and 2/4 time. It features various musical notations such as staccato, ten, sf, cres, and legato.

Przykład 30. Jane Mary Guest, *Marion*, Londyn 1815, s. 2.

²⁰³ Zob. hasło *Guest (Miles), Jane Mary*, w: J. A. Sadie, S. Rhian (red.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Nowy Jork 1995, s. 204.

2

FOURTH EDITION.

THE BONNIE WEE WIFE

WORDS BY BURNS. COMPOSED BY M^{rs} MILES.

PIANO.

She's a winsome wee thing, She's a handsome wee thing, O'

She's a bonnie wee thing, This sweet wee Wife of mine.

ROYAL MUSICAL REPOSITORY 146

Przykład 31. Jane Mary Guest, The Bonnie Wee Wife, Londyn 1825, s. 2.

Popularność tak mało znaczących utworów Jane Mary Guest oraz innych kompozytorek, które realizowały znacznie ambitniejsze założenia kompozytorskie, skutkowałaby popadaniem w skrytość szerszego ogółu twórczyń, z powodu psychologicznego zjawiska atrybucji, wpisującego się w heurystykę reprezentatywności. Wynika z niego zjawisko, które w dalszym toku rozprawy będzie nazywane negatywnym uobecnieniem. Polegałoby ono na odkrywaniu i

popularyzowaniu kompozytorek i ich dzieł w takim stopniu bądź zakresie, który nie prowadziłby do dostrzeżenia i zrozumienia znaczenia ich dokonań. Współcześnie można zauważyć skutki oraz kontynuację wcześniejszego negatywnego uobecniania, które może wynikać z wielu przyczyn. Jedną z istotniejszych stanowi skrytość ze względu na to, iż twórczość zbadana w zbyt małym zakresie narażona jest na wiele wypaczeń, generalizacji i przejawów marginalizacji.

3.3.3. Brak przekazu

Inną przyczyną potęgowania się skrytości jest brak przekazu. W przypadku niektórych kompozytorek może on współwystępować z brakiem źródeł, dotyczy on jednak również twórczyń, których dzieła zostały zachowane i nie są zaginione. Zachwianie ciągłości przekazu, jako przyczyna skrytości, ma wyprzedzającą je praprzyczynę, które korelują ze skrytością wtórną. Wiążą się one często z przemianami ideologicznymi oraz społecznymi po śmierci kompozytorki, które prowadzą do uprzywilejowywania utworów kompozytorów. Mogą również być konsekwencją życia kompozytorki w środowisku nieprzyjaznym twórczym kobietom. W pewnych przypadkach mogą wiązać się ze skrytością pierwotną. Wtedy kompozytorka od samego początku, mimo talentu, jest niezauważana i niedoceniona.

Zdaje się, że w przypadku twórczości Wilhelminy von Bayreuth występuje odwrotna sytuacja wobec skrytości pierwotnej: ślad mógł być zostawiony i początkowo bardzo żywy, a dopiero z czasem mogła zająć skrytość wtórna, spowodowana brakiem przekazu. Obecnie pamięta się Wilhelminę von Bayreuth przede wszystkim dzięki jej związkom z mężczyznami: była siostrą Fryderyka Wielkiego, prowadziła również korespondencję z Wolterem. Przejawiała dużą świadomość w materii filozoficznej. Jej dzienniki *Mémoires de ma vie* zostały spopularyzowane w wielu językach, w tym po polsku.

Tymczasem Wilhelmina von Bayreuth była kompozytorką i mecenaszką muzyczną. Zachowała się ilustracja na blacie stołu, z której można mniemać o jej równoczesnej aktywności jako instrumentalistki i dyrygentki:



Ilustracja 2. *Wilhelmine von Bayreuth und ihr orchestre*, autor nieznany²⁰⁴.

Przedstawienie kompozytorki na obrazie wskazuje, że przewodziła ona od klawesynu orkiestrą, składającą się z mężczyzn grających na instrumentach dętych i smyczkowych. W ich otoczeniu widać cztery damy, z których jedna spogląda w nuty, prawdopodobnie śpiewając rolę solową, inna zdaje się asystować Bayreuth przy klawesynie, zaś dwie pozostałe stoją beczynn timer z wachlarzami.

Dowodzi to zróżnicowania dostępności do różnych form wyrazu muzycznego w zależności od płci: mężczyznom przystawało grać na wszystkich instrumentach, podczas gdy kobiety mogły jedynie grać na instrumentach klawiszowych i realizować partie wokalne. Niezależnie od tego, zdaje się, że kobieta o odpowiednich umiejętnościach oraz pozycji społecznej mogła przewodzić zespołowi złożonemu z instrumentalistów.

Udokumentowanie biegłości Wilhelminy von Bayreuth w grze na klawesynie może świadczyć o jej praktycznym podejściu do pisania muzyki, popartym własną praktyką realizatora *basso continuo*. Jej doświadczenie w grze na instrumentach wykorzystywanych do improwizowania wypełnień harmoniczn timer

²⁰⁴ Reprodukcia zaginionej dekoracji naściennej z I połowy XVIII wieku, podarowanej Fryderykowi Wielkiemu przez Wilheminę von Bayreuth. Źródło: Paul Seidel (red.), *Hohenzollern-Jahrbuch 1902*, s. 150. https://digital.zlb.de/viewer/image/14192918_1902/211/, dostęp 12.10.2024.

wybiegało poza instrumenty klawiszowe: wiadomo, że uczyła się również gry na lutni u Sylwiusa Leopolda Weissa.

Brak przekazu w przypadku Bayreuth manifestuje się w fakcie, że zachowała się bardzo niewielka część jej dzieł. Do niedawna nawet jej opera *Argenore* nie była znana. Dopiero w roku 1957 została odkryta jej partytura w Bibliotece Państwowej w Ansbach, a w roku 1993 nastąpiło jej pierwsze współczesne wykonanie.

Obecne nikłe zainteresowanie operą *Argenore* kontrastuje z ogromną popularnością, którą cieszyła się w czasach jej powstania. O tym, jak twórczość Wilhelminy von Bayreuth była ważna i rozpowszechniona, świadczy choćby zapożyczenie przez Carla Heinricha Grauna tematu z *Argenore* w operze *Montezuma*²⁰⁵.

Argenore jest trzyaktową operą seria przeznaczoną na flet, dwie trąbki, dwa oboje, smyczki i basso continuo. Flet potraktowany jest jako instrument solowy. Można mniemać, że wybór tego instrumentu uwarunkowany był przez wpływ brata Wilhelminy, Fryderyka II, z którym kompozytorka pozostawała w bliskiej, przyjacielskiej niemal relacji. Można byłoby nawet wyobrazić sobie, iż uczestniczył on w którymś z wykonań tej opery jako flecista. Z większym nawet prawdopodobieństwem partia fletu mogła być przeznaczona dla męża Wilhelminy, Fryderyka III Brandenburg-Bayreuth, zilustrowanego jako flecista na blacie stołu, zwłaszcza, iż oficjalny pretekst do prawykonania opery stanowiły urodziny Fryderyka III, w 1840 roku, po dziewięcioletnim okresie małżeństwa z Wilhelminą. Jednak w istocie miał on już wtedy oficjalną kochankę, więc powód ten nie wydaje się szczery, co potwierdza się w korespondencji von Bayreuth z bratem. Prawdopodobnie kompozytorka pragnęła uczcić dziesiątą rocznicę śmierci przyjaciela Fryderyka Wielkiego, zamordowanego przez ojca po ich wspólnej ucieczce, nie mogła tego jednak wyjawić ze względu na tajemnicę rodziną²⁰⁶. W istocie opera zamiast spodziewanej na okoliczność urodzin

²⁰⁵ Jest udokumentowane, że pisał opery na dworze von Bayreuth i w tym kontekście widoczne w parturze Montezuma wpływy *Argenore* zdają się wskazywać na to, że stanowiła ona dla niego bezpośrednią inspirację. Por. Bauer, Hans-Joachim. „Die Hofoper der Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth und das Markgräfliche Opernhaus”. *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, 13 styczeń 2020, 505-507.

²⁰⁶ Ruth Müller-Lindenberg, Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens, Göttingen 2005, s. 136.

komedii, stanowi tragedię, o tematyce związanej ze śmiercią. Cechują to dzieło złożoność harmoniczna i dramatyzm.

Partie wokalne, zgodnie z relacją samej kompozytorki, zawartej w jej piśmach²⁰⁷, wykonywane były przez kobiety. Tymczasem, w niemieckiej encyklopedii z końca XX wieku zawarta jest informacja, iż śpiewali je kastraci²⁰⁸. Zdaje się ona pochozną hipotezą wyprowadzoną z powszechnego w XX wieku przekonania, iż w wiekach dawnych kobiety doznawały ostracyzmu w większości aktywności związanych z życiem publicznym. Niesłuszność tej hipotezy zdają się potwierdzać nie tylko słowa samej kompozytorki, lecz również zilustrowane na blacie stołu śpiewaczki.

Niezwykłość opery *Argenore* wynika między innymi z wszechstronności kompozytorki, która wcieliła się zarazem w scenografkę i librecistkę. Zaplanowanie przestrzeni do wykonania własnej kompozycji budzi skojarzenia nie tylko z innym rezydentem Bayreuth: Richardem Wagnerem, lecz również dużo późniejszymi kompozytorami, stosującymi takie zabiegi w swojej twórczości, choćby Karlheinzem Stockhausenem czy Iannisem Xenakisem, co potwierdza nowatorskość jej podejścia. Autorstwo tekstu do własnej opery tworzy kolejne skojarzenie z Wagnerem, zaś inspirowanie się librettami Pietra Metastasia – z wcześniejszą kompozytorką, Marianne Martinez. Można powiązać *Argenore* również z twórczością Marii Antoniny Walpurgis, której opera podobnie dotyczy mitu o królowej Amazonek, choć zamiast Martensii występuje tam Talestri. Tożsama tematyka utworów kompozytorek, jak również podobny, specyficzny sposób tworzenia: pisanie własnego libretta czy zaszyfrowywanie w kompozycji sekretnej wiadomości, mogą naprowadzać na istnienie jakiejś subtelnej formy *écriture féminine*.

3.3.4. Marianne Martinez w cieniu Haydna i Mozarta

Innym przykładem dzisiejszej skrytości wtórnej powodowanej brakiem przekazu jest twórczość Marianne Martinez. Kompozytorka ta była rozpoznawalna w wiedeńskim środowisku muzycznym doby klasycyzmu. Przyjacielem jej ojca był Metastasio, który dostrzegł jej talent muzyczny już w pierwszych latach

²⁰⁷ Por. Margrabina von Bayreuth, *Pamiętniki*, tłum. I. Wachlowska, Warszawa 1973.

²⁰⁸ Carl Dahlhaus, *Wilhelmine von Bayreuth*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, t. 6, München 1997, s. 740.

życia i wspierał ją w edukacji, a następnie karierze. Jej pierwszymi nauczycielami byli Joseph Haydn i Nicola Porpora, z którymi Martinez mieszkała w Wiedniu w jednym miejscu.

Mimo istotnej roli Marianne Martinez w kształtowaniu się wiedeńskiego środowiska muzycznego, które oddziaływało ówczesnie na całą Europę, kompozytorka ta nie jest uwzględniana w większości badań dotyczących całokształtu zjawisk związanych z klasycyzmem w muzyce. Stopień popularyzacji jej osoby jest nieporównywalnie niski w stosunku do tego, którego doświadczają kompozytorzy z jej środowiska. Tymczasem, nie tylko ważność jej działalności, ale też jej twórczość sama w sobie zdaje się wystarczająco wartościowa, by ujmować ją w zestawieniach związanych z tym zagadnieniem.

Świadczy o tym chociażby oratorium Marianne Martinez *Isacco* do libretta Metastasio. Prawykonane w 1782 roku na prestiżowych koncertach organizowanych przez Tonkünstler-Societät z udziałem wybitnych śpiewaków, m. in. Cateriny Cavalieri i Ludwiga Fischera, przyciągnęło ogromną publiczność. Sukces ten mógł wynikać z samego ładunku aksjologicznego kompozycji. Martinez zaprogramowała jej formę zgodnie z kształtem allegro sonatowego, w obrębie której zarysowała wyraziste kontrasty, z istotną rolą aspektu dynamicznego. Jej indywidualne podejście do orkiestracji, mimo zauważalnych wpływów Haydna i Mozarta, uwidacznia się m. in. w wyrafinowanym wykorzystaniu instrumentów dętych, na przykład w solo obojów w uwerturze:



Przykład 32. Marianne Martinez, *Isacco*, Wiedeń 1781.

Szczególne mistrzostwo cechuje posługiwanie się Martinez partiami wokalnymi. Ekspresyjne i wirtuozowskie arie przeplatają się z przemyślanymi dramatycznie recytatywami o złożonej harmonii:



Przykład 33. Marianne Martinez, *Isacco*, Wiedeń 1781, s. 164.

Zaawansowane fakturalnie fragmenty chóralne ukazują biegłość w posługiwaniu się przez Martinez zarówno polifonią jak i homofonią.



Przykład 34. Marianne Martinez, *Isacco*, Wiedeń 1781, s. 315.

Jej znakomite zrozumienie natury ludzkiego głosu mogło wynikać z umiejętności wokalnych, które zaobserwował m. in. Charles Burney:

Naprawdę przekroczyła oczekiwania, które miałem wobec niej po tym, co usłyszałem od innych. Zaśpiewała dwie arie własnej kompozycji nad słowami Metastasio, do których towarzyszyła sobie na fortepianie, w dobrze zrozumiany, mistrzowski sposób; a po tym, jak grała Ritornelle, mogłem ocenić, że miała bardzo sprawne palce²⁰⁹.

Można domyślać się, iż aktualna skrytość twórczości Martinez wynika z faktu, iż uwaga współczesnych kieruje się na mężczyzn pochodzących z jej środowiska: przede wszystkim Haydna i Mozarta. Wykorzystywanie zasobów badawczych na dogłębne studia nad ich dziełami nie pozostawia przestrzeni na analizowanie kompozycji współistniejącej z nimi kompozytorki. Tymczasem, przyjrzenie się twórczości Martinez, kultywującej bliskie relacje zarówno prywatne jak i zawodowe z najbardziej znaczącymi postaciami ze środowiska XVIII-wiecznej stolicy życia muzycznego: Wiednia, mogłoby rzucić nowe światło na wiele niezbadanych obszarów dotyczących pochodzenia różnych znanych obecnie form, zabiegów kompozytorskich czy też tendencji w muzyce klasycznej.

3.3.5. *Talestri, Regina delle Amazzoni* Marii Antoniny Walpurgis

Trzecia z przyczyn skrytości to niewłączanie kompozytorek do kanonu. Ów powód niewidoczności kompozytorek zdaje się pokrewny brakowi przekazu, nie jest z nim jednak tożsamy. Kanon, jako zjawisko, które rozpoczęło się kształtować dopiero w wieku XIX, stanowi coś więcej niż jedną z form przekazu. Zawiera się w nim nie tylko ślad istnienia twórczości dawnych kompozytorek i kompozytorów, lecz również świadectwo sposobu myślenia i dokonywania sądów następujących po nich pokoleń; przede wszystkich tych, które uczestniczyły w początkowej fazie kształtowania się kanonu. Nieuwzględnienie kompozytorki w kanonie w tym kluczowym momencie skutkowało coraz większym jej zapomnianiem, w miarę jak kanon zyskiwał na ważności. Dopiero koniec XX wieku zdaje się w muzyce początkiem weryfikowania kanonu oraz myślenia kanonem

²⁰⁹ Charles Burney, *Tagebuch einer musikalischen Reise. Nachdr. der Ausg. Hamburg 1772-73*, Kassel 2003, s. 226–227. Tłum. własne. Oryginał: „Sie übertraf wirklich noch die Erwartung, die man mir von ihr beigebracht hatte. Sie sang zwei Arien von ihrer eignen Komposition über Worte von Metastasio, wozu sie sich selbst auf dem Flügel akkompagnierte, und zwar auf eine wohlverstandne, meisterhafte Manier; und aus der Art, wie sie die Ritornelle spielte, konnte ich urtheilen, daß sie sehr fertige Finger hätte“.

– proces ten nie doprowadził jeszcze jednak do wyeliminowania omawianej przyczyny skrytości.

Jedną z kompozycji, która mogłaby znaleźć się w kanonie, lecz pozostaje skryta, jest opera *Talestri, Regina delle Amazzoni* Marii Antoniny Walpurgis wydana w 1760 roku w Monachium przez Giuseppe Francesca Thuille. Maria Antonina Walpurgis otrzymała staranne wykształcenie muzyczne głównie u kompozytorów włoskich: Giovanniego Battisty Ferrandiego, Giovanniego Porty, Giovanniego Alberto Ristoriego i Nicoli Porpory, oraz u Johanna Adolfa Hassego²¹⁰. Jak można mniemać z takiego zestawienia jej mistrzów, uzyskała szczególnie wysokie kompetencje w sztuce pisania oper. Dodatkowo, jako przedstawicielka wyższych sfer, mogła być z kompozycjami tymi doskonale osłuchana. Można mniemać, że uczestniczyła na żywo w wykonaniu opery Mozarta, kiedy gościł on w Monachium. W zapiskach kompozytora znajduje się wzmianka o jego długiej rozmowie z kurfirstem i jego siostrą Marią Antonią Walpurgis z 18 czerwca 1763 roku. „Kurfirstem” Mozart nazwał prawdopodobnie Maksymiliana III Józefa. Dzień później Nannerl zagrała w Monachium koncert; przypuszczalnie tam Walpurgis również była obecna. Niewykluczone, że obie te kompozytorki poznały się przy tej okazji²¹¹.

Jako żonie elektora Saksonii, a w pewnym momencie jej samodzielnej władczyni (jako regentka), nie wypadało jej profesjonalnie zajmować się muzyką, podpisała zatem swoją operę pseudonimem Ermelinda Talea Pastorella Arcada. Z jednej strony uzasadnione, z drugiej wydaje się to jednak zastanawiające w obliczu tego, że Walpurgis publicznie grała na klawesynie i śpiewała główne role w swoich operach²¹², czego nie mogła czynić anonimowo.

Potrzeba anonimowości mogła ponadto wynikać z odważnego przekazu zawartego w operze Walpurgis, do której zresztą sama kompozytorka napisała libretto. Tematyka utworu, skupiona wokół społeczności mitycznych Amazonek, odnosi się do kwestii związanych z władzą kobiet, emancypacji i moralnych dylematów przywództwa. Wątek *Talestri*, która jako silna, niezależna władczyni musi wybierać między lojalnością wobec swojego ludu a osobistymi pragnieniami, wpisywał się w oświeceniową dyskusję na temat równości płci i roli

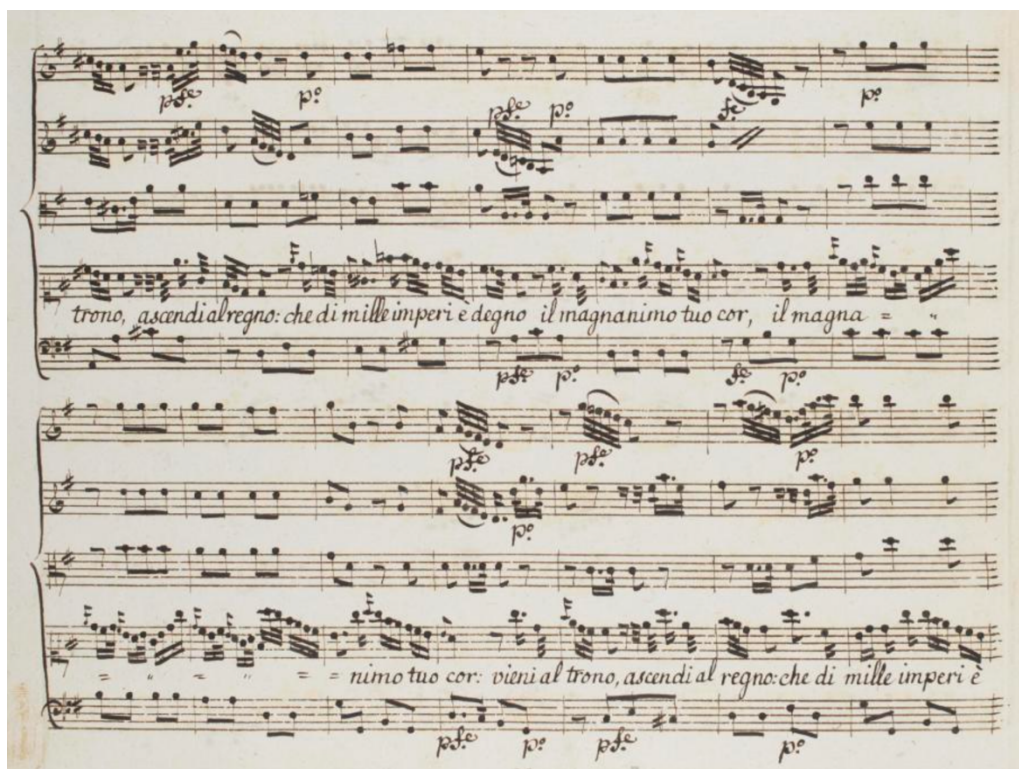
²¹⁰ Por. Heinz Drewes, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Oakland 1934.

²¹¹ Wolfgang Amadeusz Mozart, *Listy*, tłum. Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991, s. 177.

²¹² A. Schwab, *Außergewöhnliche Komponistinnen...*, op. cit., s. 24–29.

kobiet w społeczeństwie, odnosząc się do najbardziej nowatorskich prądów myśli oświeceniowej. Królowa Amazonek, zaprezentowana jako podmiot decyzyjny i zdolny do sprawowania władzy na równi z mężczyznami, mogła stanowić swego rodzaju *porte-parole* samej Walpurgis, sprawującej funkcję regentki Saksonii.

Talestri, Regina delle Amazzoni osadzona jest w konwencji opery seria. Jej wyrafinowana orkiestracja może wskazywać na wpływy nauczycieli Walpurgis: Hassego i Porpory. Obecne w niej rozbudowane arie da capo oraz dramatyczne recytatywy dowodzą dogłębnej znajomości przez Walpurgis możliwości technicznych ludzkiego głosu. Na przykład w początkowej arii arcykapłanki Tomiri *Vieni al trono, ascendi al regno* kompozytorka stosuje złożone rytmicznie przebiegi koloraturowe oraz szybkie skoki o decymę. W arii tej Tomiri przekonuje prawowitą następczynię tronu Talestri do objęcia władzy, reagując na jej wahanie. W istocie wahanie wynikało z tajemnicy Talestri, która potajemnie miała relację z mężczyzną. Objęcie tronu Amazonek wymuszało złożenie deklaracji o nienawiści wobec wszystkich mężczyzn.



Przykład 35. Maria Antonina Walpurgis, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Lipsk 1765.



Przykład 37. Maria Antonina Walpurgis, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Lipsk 1765, s. 157.

Tematyka poruszona w *Talestri* nie ogranicza się tylko do kwestii nowego modelu kobiecości: odnosi się również do miłości homoseksualnej oraz transpłciowości, wykraczając tym samym poza przedmiot XVIII-wiecznego dyskursu. Problematyka lesbijska przejawia się bezpośrednio w wątkach miłosnych między Talestri i Orizją oraz Antiope i Learco. W szerszym ujęciu manifestuje się w całej rzeczywistości przedstawionej, w której to związki między kobietami są akceptowane społecznie w przeciwieństwie do piętnowanych relacji heteroseksualnych. Tematyka transgenderowa manifestuje się w przyjęciu przez Orestesa i Learco żeńskich tożsamości. Musiała być to bardziej całościowa transformacja niż zwykle przebranie czy charakteryzacja, skoro postaci te ukrywały swoją męską płć tak umiejętnie, iż nie tylko funkcjonowały w strukturze społecznej, ale bez żadnych podejrzeń tworzyły oparte na głębokich uczuciach związki romantyczne.

Oś dramatu operowego stanowi konflikt wewnętrzny Talestri i Antiope, związany z problemami transpłciowości i orientacji seksualnej. Obie te Amazonki, kiedy wykrywają prawdziwą płć swoich rzekomych partnerek, doznają sprzecznych uczuć: miłość ściera się z wpajnymi przekonaniami, poczuciem powinności i lękiem przed społeczną stygmatyzacją.

Konstrukt rzeczywistości przedstawionej, w której to związki homoseksualne były preferowane, mógł stanowić kamuflaż, ukrywający problemy pochodzące z rzeczywistości otaczającej twórczynię opery. Walpurgis mogła w istocie usiłować zwrócić uwagę na tragizm penalizowanych społecznie związków homoseksualnych. Odwrócenie porządku obecne w akcji operowej mogło stanowić zabieg psychologiczny, służący wywołaniu empatii u odbiorców, którym łatwiej było utożsamiać się z nieszczęśliwymi heteronormatywnymi kochankami.

Na postawie nawet tak mało szczegółowego wglądu w dzieło Marii Antoniny Walpurgis można dostrzec, jak dużą wartość do historii muzyki mogłoby wnieść włączenie go do kanonu. Umiejętnie skonstruowana tkanka brzmieniowa opery Talestri mogłaby stanowić materiał atrakcyjny zarówno dla teatrów operowych, jak i poszczególnych śpiewaków-solistów, zaś ponadczasowy przekaz libretta pozwalałby wyrażać takim doбором repertuaru problemy współczesnego świata, w którym coraz częściej podejmuje się wątki związane z tożsamością płciową i orientacją seksualną. Zarazem uwidaczniają się w operze inne istotne wątki, czyniące z niej utwór o niezwykle bogatym przekazie, którego wartość literacka stawiałaby je na równi z dziełami literackimi epoki. Ponadto dzieło zdradza klasyczne wykształcenie jego twórczyni. Zakazana miłość przedstawicieli zwaśnionych plemion: Amazonki i Scytów, mogła mieć za inspirację szekspirowski dramat *Romeo i Julia*. Podyktowana Talestri konieczność wyboru między uratowaniem kochanej osoby a powinnością rodową mogła nawiązywać do *Antygony*. Dramat *Tomiri*, matki, która najpierw nieświadomie zakochuje się we własnym synu, a następnie musi go zgładzić – co ostatecznie nie następuje – może przywołać na myśl mity o Edypie i Jokaście lub *Fedrze i Hipolicie*. Jedność twórczyni tekstu i muzyki zdaje się podobnie jak sama problematyka dzieła wyprzedzać epokę i uspojać jego przesłanie. Można dostrzec wyjątkowość opery Walpurgis na tle innych oper z epoki, których libretta w dużej mierze były słabe, zawikłane i w niewielkim stopniu powiązane z muzyką.

Mogłoby wydawać się zasadne uobecnianie opery *Talestri, Regina delle Amazzoni* w Polsce, nawet przez sam fakt relacji rodzinnych Marii Antoniny Walpurgis, które sugerowałyby związki kulturowe z Polską. Kompozytorka była nie tylko żoną Fryderyka Krystiana, syna polskiego króla Augusta III Sasa, lecz również rodzoną prawnuczką Jana III Sobieskiego. Promowanie Walpurgis jako twórczyni przejawiającej relacje z polskością mogłoby doprowadzić do jeszcze pełniejszej nobilitacji polskiej kultury za granicą, dzięki ukazaniu, że jest z nią

związana kompozytorka i literatka o tak wybitnych zdolnościach oraz otwartości światopoglądowej znacząco wyprzedzającej epokę.

4. Uobecnienie

4.1. Immanentne źródła uobecnienia

4.1.1. Odcienie uobecnienia

Obecnym może być coś,
czego już nie ma, ale *Dasein*
stale doznaje jego braku²¹³.

Uobecnienie stanowi stan pośredni pomiędzy skrytością a obecnością. Te dwa odcienie nieobecności dają się łatwo połączyć pomostem w postaci uobecnienia, gdyż w gruncie rzeczy nie są od siebie tak bardzo odmienne. Wspólne dla nich obu jest poprzedzające je istnienie, a różni je od siebie wyłącznie fakt występowania śladu. Oba odnoszą się zatem do kompozytorek, które żyły, tworzyły i nierzadko w swoich czasach oraz środowiskach były rozpoznawalne. Rozbieżność jest w tym przypadku zlokalizowana więc nie historii, a w teraźniejszości: nie w istnieniu, ale w przekazie.

Poszczególne przypadki działań kompozytorek nie muszą w całej swej długości trwania występować w jednym tylko odcieniu nieobecności. Historie ich aktywności twórczej mogą rozpoczynać się obecnością, a kończyć skrytością. W innym przypadku skrytość może nastąpić dopiero na długo po ich śmierci. Kolejność ta może również ulec odwróceniu, czyli początkową skrytość może zastąpić obecność, jednak w przypadku kompozytorek niezwykle rzadko się tak dzieje. Interesujący zdaje się fakt, iż kompozytorzy na ogół całkiem odwrotnie wpasowują się w ten schemat zależności. Częściej niż u kompozytorek obecność następuje u nich po skrytości; kompozytorzy nierzadko doceniani są u kresu swojego życia lub po śmierci, chociaż u niektórych twórczyn także dzieje się podobnie. Na przykład, twórczość słynnej siedemnastowiecznej kompozytorki oper Barbary Strozzi przeszła drogę od obecności do skrytości pierwotnej, a obecnie zwraca się ku uobecnieniu. Jednocześnie Franciszek Schubert, jeden z najpopularniejszych w dzisiejszej historii muzyki kompozytorów romantycznych, rozpoczął drogę do uobecnienia od skrytości pierwotnej.

²¹³ B. Skarga, *Ślad i obecność...*, op. cit., s. 42.

Zmiana obecności w skrytość i na odwrót rzadko bywa bezpośrednia: stanowi ona bowiem niejako zmianę koloru, którą można osiągnąć, stopniowo mieszając farby i przechodząc przez wiele różnych odcieni w podobnych tonacjach barwnych. Owe okresy przechodzenia pomiędzy jednym odcieniem a drugim to właśnie uobecnianie lub, na przeciwnym biegunie, skrywanie. Ani uobecnianie, ani skrywanie, nie są jednolite: posiadają wiele odcieni pośrednich.

Źródła uobecniania opisywane tu będą jako podstawy, na których zasadza się ten proces: inne w różnych jego przejawach i okolicznościach. Istotne jest odróżnienie źródeł uobecniania od jego narzędzi i podmiotów. Podczas gdy mogłoby się zdawać, że źródłem uobecniania jest np. popularyzacja publikacji muzykologa, który odkrywa dzieła zapomnianej twórczyni, czy też wydanie albumu płytowego pianisty przypominającego dawną kompozytorkę, w istocie mamy tu do czynienia z podmiotami uobecniania w postaci muzykologa i pianisty oraz narzędzia uobecniania, którymi są w tych przypadkach publikacja i album.

Źródło uobecniania jest uprzednie wobec jego narzędzi i podmiotów. Stanowi ono przyczynę, która doprowadziła podmiot do działania ukierunkowanego na uobecnienie. Nie jest jednak jej przedmiotem indywidualna motywacja jednostki, lecz zjawiska większe, doniosłe historyczne, obejmujące swoją skalą całe społeczeństwa czy narody.

Uobecnianie nabiera wyraźnie odmiennego znaczenia w zależności od tego, czy poprzedza je nieobecność, skrytość wtórna czy też skrytość pierwotna. W pierwszym przypadku kompozytorka pisze utwór, który wcześniej nie istniał, by następnie bez zwłoki wprowadzić go do obiegu repertuarowego czy też świadomości odbiorców kultury. Jest to najbardziej naturalna droga kompozycji; z całkowitego nieistnienia do czystego istnienia. Od początku do końca uwidacznia się tu prawda, nieprzystłonięta Heideggerowskim *Verborgenheit*. Dopiero kolejne lata po uobecnieniu się kompozycji mogą doprowadzić do skrytości wtórnej z powodów zależnych bądź niezależnych od aksjologicznej wartości kompozycji.

W drugim przypadku kompozycja została uobecniona, zapomniana, a następnie uobecniona ponownie. To drugie uobecnienie jest możliwe dzięki śladowi, który pozostał po wcześniejszej obecności, jak również dzięki możliwym obszarom skrycia, prognozowanym przez badacza czy też poszukiwacza repertuaru.

W trzecim przypadku – uobecnienia następującego po skrytości pierwotnej – proces ten jest najtrudniejszy do przeprowadzenia, gdyż nie poprzedza go żadna wcześniejsza forma obecności. Jeśli dokonuje uobecnienia teoretyk lub wykonawca muzyki, to mają oni do dyspozycji samo istnienie, z załączkowymi formami śladu, którymi mogą być manuskrypty lub wzmianki o kompozycji niepoparte istnieniem zachowanego zapisu utworu. W przypadku uobecniania kompozycji przez samą kompozytorkę, tylko pozornie zdaje się to łatwiejsze ze względu na dostęp do kompozycji bez konieczności poszukiwania śladu, gdyż zazwyczaj występują przy tym trudności, które stanowiły przeszkodę w uobecnieniu kompozycji bezpośrednio po jej powstaniu.

Oprócz podziału na trzy rodzaje uobecnienia w zależności od poprzedzających go odcieni nieobecności, można wyróżnić dwa typy uobecnienia w zależności od przeprowadzającego je podmiotu. Kompozytorka może sama doprowadzać do uobecniania swojej twórczości. Wówczas zachodzi uobecnianie immanentne. W kontraście do niego sytuuje się uobecnienie transcendentne, którego dokonują osoby niebędące twórcami uobecnianej kompozycji.

Ten drugi z zarysowanych podziałów: rozróżnienie na uobecnienie immanentne i transcendentne, zdaje się szczególnie istotny w kontekście niniejszych rozważań, dlatego zostanie on rozwinięty w dwóch rozdziałach, z których pierwszy poświęcony jest uobecnieniu immanentnemu. Ważkość tej kategoryzacji wynika z faktu, że w zależności od tego, czy uobecnienie przyjmuje formę wewnętrzną czy zewnętrzną, wynika ono z odmiennych źródeł. Niektóre szczególnie charakterystyczne czy też częste z tych źródeł zostaną tu dokładniej omówione oraz zezemplifikowane.

Niniejszy rozdział poświęcony zostanie uobecnieniu immanentnemu. Jego specyfika wynika z dwóch przyczyn. Jedną z nich jest osoba inicjatora w postaci kompozytorki, a więc osoby z jednej strony mającej najpełniejszą wiedzę na temat kształtu kompozycji, a z drugiej strony najmniej obiektywnie oceniającą utwór. Drugą ze szczególnych przymiotów uobecnienia immanentnego jest moment jego wystąpienia, który może mieć miejsce wyłącznie za życia kompozytorki, co wynika z jej roli inicjatorki uobecnienia.

Uobecnienie immanentne może wystąpić bezpośrednio po nieistnieniu lub po okresie skrytości pierwotnej. Trudno odnaleźć przykład sytuacji, w której nastąpiłoby ono po skrytości wtórnej poprzedzonej obecnością, z uwagi na zbyt

długi przebieg tych procesów w porównaniu do możliwego czasu życia kompozytorki.

W dalszej części zostaną omówione oraz zezemplifikowane cztery najważniejsze źródła uobecnienia immanentnego. Dwa z nich harmonizują się z głównymi nurtami myśli oraz specyfiką struktury społecznej danej epoki, zaś dwa kolejne stoją w kontraście do porządku społecznego i wzorców myślowych swoich czasów.

4.1.2. Wysoka pozycja społeczna kobiet w renesansowej Europie

Źródła uobecniania zgodne z nurtem epoki można podzielić na takie, których charakter jest uniwersalny dla całej epoki i w związku z tym funkcjonują w rozmaitych kręgach swoich czasów, jak również takie, które dotyczą jedynie pewnych określonych, często dość zamkniętych i specyficznych, środowisk. W pierwszą kategorię wpisywałyby się na przykład przyczyny pierwotnego uobecnienia kompozycji twórczyni późnośredniowiecznych, zaś w drugą spuścizna kompozytorska z miejsc, takich jak klasztor beginek w Brugii, włoskie *ospedali* czy też kompozycje odnalezione w klasztorze sióstr klarysek w Starym Sączu.

Szczególnie doniosłym – lecz słabo udokumentowanym – przykładem takiego uobecnienia zdaje się twórczość kompozytorek renesansowych. Wynikało ono z ogólnej sytuacji kobiet, które w tej epoce zyskały na znaczeniu i autonomii. Stało się to za sprawą filozofii oświeceniowej i związanych z nią przemian społecznych, ideologicznych oraz ustrojowych. Jakub Burckhardt tak opisywał humanistyczny ideał kobiety:

Duch, ożywiający ówczesną kobietę, daleki od dzisiejszego pojęcia kobiecości z jej rozmaitymi zastrzeżeniami, przeczuciami i tajemnicami, przejawia się w świadomej energii, piękności i pełnej świadomości brzemiennej losami chwili. Stąd najwytworniejszym formom towarzyskim towarzyszy to, co dzisiejszej epoce wydaje się bezwstydem, gdyż nie umiemy sobie już po prostu wyobrazić przeciwwagi w postaci potężnej indywidualności kobiet, przewodzących w ówczesnym życiu Włoch²¹⁴.

Kluczowym czynnikiem kształtującym taki obraz i pozycję kobiet był ich nowy model wychowania i wykształcenia. Chłopcy i dziewczęta

²¹⁴ Jacob Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. Maria Kreczowska, Kraków 2024, s. 213–214.

podejmowali te same aktywności: uczyli się filozofii, teologii, literatury, języków obcych, matematyki, historii, geografii, gry na instrumentach muzycznych, tańca, polowania i jazdy konnej²¹⁵. Stanowiło to *novum* wobec poprzedniej epoki²¹⁶. Władysław Pociecha pisał, że:

Ta zmiana mogła się dokonać dlatego, że dzięki nowemu humanistycznemu wykształceniu kobieta mogła mężczyźnie w zupełności dorównać, a nawet go niejednokrotnie przewyższyć. Szkoła włoska przez takie wychowanie chciała stworzyć nowy ideał kobiety²¹⁷.

Pociecha nie był odosobniony w teorii o wyższości kobiet w renesansie ²¹⁸. Jeśli nie wyższość, to przynajmniej ich równość zdaje się potwierdzać w liczbie udokumentowanych przypadków kobiet prowadzących wykwintne dwory, sprzyjające intelektualnej i artystycznej wymianie, czy też zajmujące się nauką i sztuką. Spośród samych tylko kompozytorek można wymienić włoskie twóczynie: Maddalenę Casualanę, Raffaellę i Vitorię Aleotti, angielskie kompozytorki: Elizabeth Berkeley, Anne Boleyn, oraz te związane z Francją i Hiszpanią: Margaritę de Austria i Marguerite Navarre. Nie sposób określić ich pełnej liczby ze względu na zanikający ślad i niemożność zidentyfikowania wszystkich twórczyń muzyki skoncentrowanych wokół beginaży, klasztorów, fraucymerów czy akademii.

Dopuszczenie kobiet do publicznej działalności muzycznej wzbogaciło muzykę nie tylko w kontekście liczby wykorzystanych dzięki temu talentów. Kulturowanie najbardziej z początku kontrowersyjnej, lecz w końcu zaakceptowanej gałęzi działalności kobiet: wokalistyki, przyczyniło się do wzbogacenia barwy głosu oraz rozszerzenia *ambitusu* melodii w muzyce chóralnej.

²¹⁶ Por. Margaret Schaus, *Women and gender in medieval Europe. An encyclopedia*, Nowy Jork 2024.

²¹⁷ Władysław Pociecha, *Królowa Bona*, Poznań 1949, s. 156.

²¹⁸ Zob. K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit., s. 57–96.

4.1.3. Włoskie fraucymery w Polsce

Renesans włoski stosunkowo wcześniej zaczął oddziaływać na kulturę w Polsce ze względu na obecność Bony Sforzy. Owe wpływy znacząco zmieniły obyczajowość związaną z postrzeganiem płci, którą dotychczas określały pisma w rodzaju *O poprawie Rzeczypospolitej* Andrzeja Frycza Modrzewskiego, którego jeden z rozdziałów zatytułowany jest: *Aby się białęglowy w urzędy nie wtrącały*²¹⁹. Wstąpienie na tron Bony, którą już w nastoletniości uczono: „Zacznij po trochu nabierać wiedzy o mężczyźnie, ponieważ urodziłaś się, by rządzić mężczyznami”²²⁰, może jawić się jako niemal rewolucyjne.

Królowa przybyła na Wawel wraz ze swoim licznym dworem, uporządkowanym na sposób włoski. Polskie szlachcianki dopuszczano do tego środowiska i w ten sposób nabierały one nowoczesnej ogłady, konfrontowały swój światopogląd z humanistycznymi ideami i wraz z włoskim fraucymerem tworzyły „wzorowy zespół kobiet o wysokich wartościach moralnych i kulturalnych”²²¹. Nowoczesne zwyczaje okazały się bowiem znacznie bardziej pruderyjne niż te zastałe na dworze Zygmunta Starego.

Wraz z przybyciem Bony pojawił się w języku polskim wyraz fraucymer. Można odnaleźć go w tekstach Marcina Bielskiego, Łukasza Górnickiego, Marcina Kromera i Mikołaja Reja. Damskie *curiae* Bony stanowiło dla polskich arystokratek szansę na zdobycie znakomitego wykształcenia oraz na odpowiednie zamążpójście, dzięki wsparciu królowej, która nie skąpiła im posagów oraz sławy. Uczestnictwo w prezentacjach muzycznych, balach, maskaradach, polowaniach i ucztach organizowanych zgodnie z włoską etykietą czyniło szlachcianki światowymi damami, o wysokiej pozycji gwarantującej im niezależność.

Ów szczególny status kobiet sprzyjał ich działalności muzycznej. Na dworze Bony działali wybitni muzycy przybyli z Włoch i Niemiec, jak Alessandro Pesenti, który odegrał kluczową rolę w wprowadzaniu włoskich wpływów do polskiej muzyki renesansowej, oraz Krzysztof Borek, będący jednym z najbardziej

²¹⁹ Andrzej Frycz-Modrzewski, *O poprawie Rzeczypospolitej*, Lwów 1882, s. 64.

²²⁰ Zbigniew Satała, *Poczet polskich królowych, księżnych i metres*, Kraków 1993, s. 179.

²²¹ Władysław Pociecha, *Królowa Bona*, t. 2, Poznań 1949, s. 95.

zagadkowych polskich twórców tego okresu. Grupy instrumentalistów, takie jak trębacze i pifferi (grający na puzonach, szalabajach i innych instrumentach dętych) oraz zespoły strunowe, do których należeli lutniści i skrzypkowie, wprowadzały nowe standardy wykonawcze. Młode szlachcianki, mając dostęp do kultury muzycznej na tak wysokim poziomie, odbierały jednocześnie znakomitą edukację muzyczną.

Nowatorstwo w ich podejściu do muzyki manifestuje się w fakcie, iż dysponowały one wcześniej niespotykaną swobodą w zakresie występów publicznych: grały one i śpiewały nawet w otoczeniu króla. Wiadomo o co najmniej jednym występie włoskiej panny z fraucymeru, która w 1546 roku śpiewała w obecności Zygmunta Starego, akompaniując sobie samodzielnie na instrumencie: „niewieście Włoszce od S. Majestatu Królowej, grającej i śpiewającej w obecności S. Majestatu Króla”²²². Nie udokumentowano twórczości kompozytorskiej kobiet z fraucymeru Bony, można jednak mniemać, iż to, co przedstawiały publicznie wykonując muzykę, należało do nich samych.

4.1.4. Niepewne autorstwo madrygałów i motetów Aleotti

Druga kategoria immanentnych źródeł uobecniania obejmuje niewielkie środowiska, które sprzyjały rozwojowi i uobecnianiu twórczych kobiet. Jednym z nich były klasztory, w której kobiety bez nadzoru mężczyzn ani konieczności konkurowania z nimi mogły zajmować się nie tylko modlitwą, lecz również nauką i sztuką. Klasztory żeńskie, podobnie jak męskie, w średniowieczu stały się ważnymi centrami rozwoju kultury, wyposażone w potężne biblioteki, skryptoria, warsztaty rzemieślnicze – np. malarskie oraz zbiory instrumentów muzycznych. Wobec niewielkiej dostępności ksiąg poza klasztorami, miejsca te dla niektórych kobiet, zwłaszcza tych mniej zamożnych, stanowiły jedyną szansę na zdobycie solidnego wykształcenia. Jedną z takich kompozytorek była w XII wieku Hildegarda z Bingen, jednak i w nowożytnej Europie nie brakowało twórczyń, którym w rozwinięciu kariery kompozytorskiej przysłużyła się przynależność do zakonu.

²²² Elżbieta Głuszczyk-Zwolińska, *Muzyka Nadworna Ostatnich Jagiellonów*, Warszawa 1988, s. 32. Oryginał: „Mulieri Italae a Sac Mte Reginali [...] ludenti et cantanti coram Sac. Mte Regia”.

Jedną z nich była Vittoria Aleotti, renesansowa autorka madrygałów z Ferrary, od czternastego roku życia członkini zakonu św. Augustyna. Do niedawna była utożsamiana z Rafaelą Aleotti. Zdaje się to jednak mało prawdopodobne, by partytury Vittorii i Rafaeli Aleotti wyszły spod jednego pióra przynajmniej z dwóch przyczyn. Po pierwsze, podczas gdy Vittoria wydała swoje motety, Rafaela – madrygały, co po pierwsze zdawałoby się niespójne z wizerunkiem zakonnicy a po drugie rzadko zdarzało się, by jeden kompozytor był autorem tak zróżnicowanych form. W dodatku, oba zbiory zostały opublikowane w tym samym roku 1593, a napisanie jednocześnie zarówno kolekcji madrygałów jak i motetów zdaje się mało prawdopodobne w kontekście czasu potrzebnego na to działanie.

Istnieje drugi dowód przemawiający za teorią oddzielnych tożsamości Rafaeli i Vittorii. Giovanni Battista Aleotti, ojciec Vittorii, pisze w dedykacji, iż podczas gdy jego najstarsza córka, przygotowywana do wstąpienia do zakonu, kształciła się muzycznie, jego młodsza córka Vittoria słuchała jej ćwiczenia i również pragnęła zajmować się muzyką²²³. Z jednej strony, dedykacja ta zdaje się potwierdzać przypuszczenie o istnieniu dwóch kompozytorek z rodu Aleotti. Z drugiej strony, skoro Rafaela miałaby być starszą siostrą przygotowywaną do klasztornego życia, to ona, nie Vittoria, powinna była pisać motety. Przypuszczalnym wyjaśnieniem tej nieścisłości mogłaby być sytuacja, w której obie siostry wybrałyby drogę zakonną. Byłoby to nawet bardzo prawdopodobne, skoro ojciec również młodszej córce pragnął zapewnić wykształcenie muzyczne.

Można byłoby jednak wyobrazić sobie również, iż ta sama osoba byłaby autorką zarówno motetów jak i madrygałów. Dwie publikacje, które zbiegły się w czasie, mogłyby stanowić jednocześnie wspomnienie świeckich prób kompozytorskich jako Vittoria oraz usankcjonowanie nowej tożsamości pod zakonnym imieniem Rafaela. Twórczyni tym samym doświadczyłaby przerwanej biografii, podobnie jak kompozytorki zamężne, które wraz ze zmianą nazwiska traciły dawne nazwisko, a nierzadko również dotychczasowe miejsce zamieszkania, i musiały od początku budować swoją rozpoznawalność w środowisku muzycznym. Przemawiałby za tym fakt, iż ojciec jako o zarządczyni klasztoru pisał o Vittorii, podczas gdy w dokumentach figurowała w tej funkcji Rafaela. W celu rozstrzygnięcia tej kwestii konieczna zdaje się analiza stylu motetów Vittorii oraz madrygałów Rafaeli.

²²³ K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit., s. 88.

Madrygał *Io v'amo vita mia* autorka, przypuszczalnie Vittoria Aleotti, napisała w roku 1593 w wieku dwudziestu trzech lat. Ta muzyczno-literacka apoteoza życia zawiera się w zróżnicowanej fakturalnie formie, w której dialogi głosów chóralnych przeplatają się z fragmentami *nota contra notam*. Zasluguje na uwagę zabieg metryczno-agogiczny w takcie trzydziestym ósmym. Można domyślać się, że zachodząca tam zmiana z metrum dwudzielne na trójdzielne wiąże się z przekształceniem agogicznym; tempo miało prawdopodobnie zmienić się zgodnie z zasadą proporcji *sesquialtera*, co wywoływało wrażenie przyspieszenia. Powrót pierwotnego modelu rytmicznego w takcie czterdziestym trzecim prowadził do ponownego uspokojenia narracji. Niewykluczone, że kompozytorka w ten sposób chciała wzmocnić retorycznie przekaz tego krótkiego, pięciotaktowego fragmentu poprowadzonego trójdzielnie. Zastosowane w nim słowa to „e mi cangiar d'um vivo d'um vivo in muto sasso”²²⁴. Ponowne zwolnienie zachodzi na wyrazie *sasso* (łac. kamień), jak gdyby obrazując jego nieruchomą stałość i brak życia.

²²⁴ Łac. „i przemień mnie z żywego człowieka w niemy kamień”.

E mi can - giar d'oum vi - vo d'oum vi - vo in mu - to

43

sas - so, A - mor, Ma se tu vuoi ch'i miei

sas - so A - mor, Ma se tu vuoi ch'i

sas - so A - mor, Ma se tu vuoi ch'i

sas - so

Przykład 38. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 38-49.

Bardzo podobny zabieg można zaobserwować w motecie *Facta est cum Angelo*, skomponowanym przypuszczalnie przez Rafaellę Aleotti. W taktach od dziewiętnastego do dwudziestego piątego fragment trójdzielny w proporcji sesquialtera przypada na tekst *Gloria in excelsis Deo, gloria in excelsis Deo* – (łac. *Chwała Bogu na wysokościach, chwała Bogu na wysokościach*). Przyspieszone tempo, jak również taneczny rytm trocheiczny mogą implikować radosny i podniosły charakter tego zawołania. Drugi wyraz *Deo* (łac. *Bóg*) następuje w momencie powrotu do pierwotnego metrum, sprawiając, że ten wyraz nabiera szczególnie doniosłego wymiaru. Tekst kolejnego fragmentu trójdzielnego w taktach od czterdziestego do czterdziestego piątego – *Gaudet, gaudet exercitus angelorum, angelorum* (łac. *Armia aniołów raduje się, raduje się*) – zdaje się potwierdzać, że w tym przypadku metrum trójdzielne implikuje nastrój wesołości.

16

S et di - cen - ti - um, et di - cen - ti - um: Glo - ri - a

A et di - cen - ti - um, et di - cen - ti - um: Glo - ri - a

T1 um, et di - cen - ti um: Glo - ri - a

T2 um, et di - cen - ti - um, et di - cen - ti - um: Glo - ri - a

B um, et di - cen - ti - um: Glo - ri - a

20

S in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

A in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

T1 in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

T2 in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

B in ex - cel - sis De - o, glo - ri - a

Przykład 39. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 16-23.

24

S in ex - cel - sis De - o, _____

A in ex - cel - sis De - o, _____

T1 in ex - cel - sis De - o, et _____ in ter - ra

T2 in ex - cel - sis De - o, et _____ in ter - ra

B in ex - cel - sis De - o, et _____ in ter - ra -

Przykład 40. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 24-27.

40

S Gai - det, gau - det ex - er - ci - tus an - ge - lo -

A Gau - det, gau - det ex - er - ci -

T1 Gau - det ex - er - ci - tus an - ge - lo -

T2 Gau - det ex -

B Gau - det ex -

44

S rum, an - ge - lo - rum, qui - a sa - lus ap - pa - ru - it,

A tus an - ge - lo - rum, qui - a sa - lus ap - pa - ru - it, qui - a

T1 rum, qui - a sa - lus ap - pa - ru - it, qui - a

T2 er - ci - tus an - ge - lo - rum, qui - a

B er - ci - tus an - ge - lo - rum. qui - a

Przykład 41. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 40-47.

Posługiwanie się obu autorek tak bardzo podobnymi zabiegami może potwierdzać hipotezę, iż w istocie Vittoria i Rafaela łączyły się w jednej osobie, która ze względu na reguły zakonne zmieniła imię na Rafaela, jednak dla rodziny pozostawała wciąż Vittorią. Potwierdzenie tego przypuszczenia mogłoby umocnić pozycję Aleotti w badaniach nad historią muzyki, ukazując ją jako wielowymiarową postać i wszechstronną kompozytorkę, jak również rzucając światło na wczesny okres jej twórczości.

4.1.5. Kompozytorki w klasztorach

Jedną z najbardziej uobecnionych współcześnie kompozytorek jest średniowieczna benedyktynka Hildegarda z Bingen; przede wszystkim za sprawą uznających ją za świętą Kościołów różnych odłamów chrześcijaństwa. W późniejszych latach również inne mniszki zdobywały uznanie jako twórczynie muzyki. Znane są przykłady licznych wybitnych kompozytorek związanych z zakonami w XVII wieku, jak choćby Isabella Leonarda z zakonu urszulanek w Novarze czy Chiara Margarita Cozzolani z klasztoru św. Radegondy w Mediolanie. Również w Polsce musiały w tym czasie działać kompozytorki, o czym świadczy chociażby odnalezienie tabulatury klasztoru klarysek w Starym Sączu, datowanej na 1768 rok.

Jan Chwałek przetranskrybował zawarte w tabulaturze utwory bezpośrednio z rękopisu nr 26 z archiwum w Starym Sączu. Nawiązując do napisu na pierwszej stronie rękopisu: *Arye z różnych autorów zebrane do grania na pozytywie lub szpinecie podczas nabożeństwa w kościele*, odnotował:

Kompozycje zostały *z różnych autorów zebrane*. Niestety nie podano ich nazwisk. Tylko w jednym przypadku, przy utworze nr 39 odnotowano: *Auth. Hasse*. Przy sonacie adagio nr 99 jest napisane *Auth. Italiano*. Udało się ustalić, że ostatni utwór – Largo Aria – jest drugą częścią suity h-moll D. Zipoliego. Cały warsztat kompozytorski i wartości estetyczne pozwalają przypuszczać, że Arye są dziełem zawodowych, utalentowanych twórców²²⁵.

Wydawałoby się zasadne przypuszczać, że przynajmniej część kompozycji zawartych w tym zbiorze wyszła spod pióra kompozytorek. Wielość instrumentarium klawiszowego zebranego w klasztorze w Starym Sączu każe mniemać, że dziewczęta przyjmowane do zakonu były biegłe w grze na tych instrumentach i samodzielnie wykonywały muzykę towarzyszącą życiu religijnemu zboru. Mogły również zapisywać własne kompozycje jako punkt wyjścia do własnej improwizacji liturgicznej lub podpowiedź dla organistek mniej sprawnych w tworzeniu interludiów między pieśniami lub modlitwami. Fakt, że niektóre z kompozycji zostały podpisane nazwiskami kompozytorów, świadczy o tym, że klaryski były świadome źródeł pochodzenia tych utworów. Wskazywałoby to na możliwość, że autorstwo niepodpisanych utworów było im znane, lecz z jakiegoś powodu nie uważały za istotne bądź adekwatne

²²⁵ Jan Chwałek, *Wprowadzenie do: Jan Chwałek (red.), Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 5.

wspominanie ich autora. Z dużym prawdopodobieństwem powodem mógł być fakt, że komponowały te utwory samodzielnie i klasztorne zasady nakazywały im skromność, prowadzącą do anonimizacji własnej twórczości.

O przeznaczeniu kompozycji zebranych w tabulaturze oprócz jej tytułu świadczy fakt, że są to na ogół krótkie formy, nadające się do grania *da capo* lub z zastosowaniem repetycji. Taka konstrukcja mogła umożliwiać organistce dostosowywanie czasu trwania interludium do zmiennego czasu modlitwy oraz improwizować na podstawie powtarzanych struktur. Dostosowana do tego celu zdaje się na przykład *Aria* oznaczona numerem pięćdziesiątym. Utrzymana w tonacji F-dur i w metrum dwudzielnym, składa się ona z dwugłosu, który może stanowić nawiązanie do monodii akompaniowanej. Początkowo partia prawej ręki przybierałaby rolę śpiewaka bądź instrumentu melodycznego, zaś lewa realizowałaby partię instrumentów melodycznych w *basso continuo*. Niewykluczone, iż przez poprowadzenie tej partii w pedale można było „dogrywać” pełną harmonię na podstawie jej rysunku w basie. Bogato ornamentowana partia prawej ręki na tle tego akompaniamentu realizuje śpiewne progresje w drobnych wartościach metrycznych. Od taktu szesnastego częściowo przejmuje jej rolę lewa ręka, w dialogu z głosem górnym, zaledwie dwa i pół taktu przed kadencją, prowadzącą do *da capo al Fine*.

78

50

The image displays a musical score for a piano accompaniment, identified as 'Aria nr 50'. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The first system contains measures 1-3, the second measures 4-6, the third measures 7-9 (with a 'Fine' marking at measure 7), the fourth measures 10-12, the fifth measures 13-15, and the sixth measures 16-18. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

POLNYMNA 0030

Przykład 42. *Aria nr 50* w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78, t. 1-18.



Przykład 43. *Aria* nr 50 w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78, t. 19-21.

Dość podobnie skonstruowane jest *Allegro* w tonacji A-dur występujące pod numerem dziewięćdziesiątym pierwszym. Odróżnia je od *Arii* szybkie tempo i wirtuozowski charakter, wzmożony przez zastosowanie metrum dwie czwarte oraz przez zastosowanie synkop. Kompozycja ta ze względu na swoje niewielkie rozmiary zdaje się jedynie wstępem do następującego tuż po niej *Allemande*, utrzymanego w tożsamej tonacji.

Faktura *Allemande* jest bardziej zróżnicowana niż w dwóch pozostałych z opisywanych utworów. Podzielona na dwie części, zdaje się dopracowana pod względem kontrapunktycznym: temat z pierwszej części występuje w drugiej w formie inwersji, w tonacji dominanty. Ponadto w części drugiej pojawiają się dialog między głosem niższym i wyższym oraz elementy trzygłosowości. Kompozycja ta zdradza silny archetyp klawesynowy, co zaznacza się zwłaszcza w użyciu oktaf w partii lewej ręki, niedopasowanych do specyfiki organów, oraz rozbudowanych akordów, skłaniających do arpeggiowania ich na klawesynie po to, by za pomocą faktury modulować dynamikę. Dość nietypowe zdaje się zawarcie w zbiorze utworów liturgicznych tańca dworskiego. Może wskazywać ono pewną liberalizację muzyki dopuszczalnej w obrzędach zakonu klarysek lub może świadczyć o ich bogatym życiu klasztornym, dopuszczającym rozrywki, takie jak słuchanie muzyki świeckiej lub nawet aktywności taneczne.

ALLEGRO 91

The musical score for Allegro 91 consists of six systems of two staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the sixth system.

92 ALLEMANDE

The musical score for Allemande 92 consists of one system of two staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.

POLIHYMNA DALLI

Przykład 44. *Allegro* nr 91 i *Allemande* nr 92, w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78.

137

The image displays a page of musical notation, specifically a page numbered 137. The notation is arranged in ten systems, each consisting of two staves. The music is written in a historical style, featuring various note values, rests, and accidentals. Notable features include several triplet markings (indicated by a '3' and a slur) and various accidentals (sharps, flats, and naturals). The notation is dense and complex, typical of Baroque or 18th-century manuscript notation. The page is framed by a horizontal line at the top and a vertical line on the right.

POLIHYMNA - 0030

Przykład 45. *Allemande* nr 92, w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78.

Oprócz zakonów, istniały inne środowiska zdominowane przez kobiety, w których dokonywało się uobecnienie kobiet kompozytorek. Jednym z nich były wspomniane już fraucymery. Innym ospiedali, takie jak chociażby słynne Ospedale della Pietà, w którym działał Antonio Vivaldi. Kolejnym podobnym miejscem były domy beginek, na przykład słynny dom beginek w Brugii. Kobiety mieszkające w beginażach dysponowały niezależnością zarówno od relacji rodzinnych, jak i hierarchii kościelnej podobnej do tej w klasztorach, dodatkowo były chronione i wspierane w swojej edukacji oraz przedsiębiorczości, mogły zatem przejawiać aktywność również w zakresie muzyki – na pewno tworzyły przynajmniej muzykę użytkową na potrzeby własnych nabożeństw oraz tradycji²²⁶.

4.1.6. Transgresja kolektywna

Można wątpić w to, czy źródła uobecnienia w postaci czasów czy środowisk przyjaznych twórczości kobiet są istotnie immanentne. W końcu to czynniki zewnętrzne, w dużej mierze związane z działalnością innych podmiotów, umożliwiły działalność kompozytorki oraz jej widoczność. Z drugiej strony, im bardziej sprzyjające otoczenie, tym pełniej działania samej twórczyni mogą zyskiwać sprawczość. Zewnętrzne przeszkody bywają hamulcem działań indywidualnych; w takich sytuacjach jednostki bywają zmuszone do oczekiwania na wsparcie kolektywu. Z kolei działanie jednostkowe, oparte na osobistej inicjatywie, manifestuje się najpełniej w warunkach optymalnych, gdzie bariery zewnętrzne są minimalne, a twórca może w pełni realizować swój potencjał.

Mimo to istnieją przypadki uobecnienia immanentnego, które doszło do skutku mimo nader niesprzyjających okoliczności. Niemal za każdym razem wpływało to z jednego z następujących źródeł: transgresji indywidualnej lub transgresji, która w niniejszej rozprawie będzie nazywana kolektywną. Manifestują się tu koncepcje psychologów humanistycznych, którzy postrzegali człowieka jako sprawcę, podejmującego działania celowe²²⁷. W świetle tych koncepcji, w niesprzyjających dla kompozytorek czasach, wiele kobiet

²²⁶ Zob. Pieter Mannaerts (red.), *Beghinae in Cantu Instructae. Musical Patrimony from Flemish Beguinages*, Turnhout 2009, s. 15–138.

²²⁷ Por. Józef Kozielecki, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Warszawa 2000, s. 213.

decydowałoby się na zaspokojenie potrzeby akceptacji społecznej i rezygnowałoby z komponowania, lub korzystałoby z mechanizmów obronnych, takich jak substytucja w obu jej odmianach: kompensacji i sublimacji, na przykład zamiast zawodu kompozytorki wybierając karierę koncertującej pianistki²²⁸. Nieliczne jednak obierałyby trudniejszą drogę zaspokojenia potrzeby dążenia do samorealizacji i zajmowałyby się kompozycją mimo konieczności zmierzenia się ze wszystkimi, również psychicznymi, konsekwencjami takiego wyboru²²⁹. Tego rodzaju postawa nazywana jest przez niektórych psychologów humanistycznych działaniem transgresyjnym, które stanowi przeciwieństwo działania zachowawczego²³⁰.

Terminu „transgresja” używano początkowo w geografii na określenie zjawiska wystąpienia morza ze swoich brzegów²³¹. W metaforycznym znaczeniu, powiązanim z aktywnością człowieka, zastosował go jako pierwszy Michel Foucault²³². Na grunt psychologii przeniósł to pojęcie Józef Kozielecki, jako „celowe przekraczanie granic dotychczasowych osiągnięć i doświadczeń”²³³.

Działania transgresyjne byłyby w tym kontekście czynami „typu «wykraczanie poza» [które] prowadzą do zmiany osobistej i społecznej”²³⁴. Kozielecki dostrzegał w transgresji potencjał do prowokowania skutków ogólnoludzkich, takich jak reformy gospodarcze i rozwój kultury i cywilizacji, opisywał jednak transgresję jako możliwość działania jednostki, związanego z zaspokajaniem jej osobistych pragnień, i tylko przy okazji przyczyniającego się do zmian społecznych²³⁵.

Można wyobrazić sobie sytuację, w której wiele osób w tym samym czasie dokonuje transgresji zawierającej w sobie działania o podobnym charakterze, przeciwstawione tym samym niekorzystnym dla samorealizacji jednostki czynnikom zewnętrznym. Takie zjawisko można byłoby nazwać transgresją kolektywną. Z transgresją kolektywną jako ze świadomym,

²²⁸ Np. Louise Farrenc.

²²⁹ Np. Augusta Maria Holmes.

²³⁰ J. Kozielecki, *Koncepcje psychologiczne człowieka...*, op. cit., s. 213.

²³¹ Por. Henryk Makowski (red.), *Geologia historyczna*, Warszawa 1977.

²³² Por. Michel Foucault, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Ithaca 1977.

²³³ J. Kozielecki, *Koncepcje psychologiczne człowieka...*, op. cit., s. 213.

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid.

konsekwentnym działaniem jednostek, sprzężone byłyby przemiany cywilizacyjne oraz kulturowe. W ten sposób, korzyści psychiczne wynikające z samorealizacji jednostki przekształcałyby się w dobro wspólne. Transgresja kolektywna dotyczyłaby nie tylko osób tworzących ją aktywnie – w tym przypadku kompozytorek – lecz również jej pasywnych uczestników, a więc ludzi reagujących na działania samorealizacyjne twórczyn zmianą własnych przekonań i zachowań.

Tysamym kompozytorki, u których rozpoznano transgresję indywidualną, mogą nieświadomie stanowić siłę sprawczą lub nawet inicjującą względem transgresji kolektywnej. Niektóre z nich umiejętnie przeprowadziły transgresję indywidualną i osiągnęły wymierny sukces, tak jak Maddalena Casulana, która pisała:

Chcę pokazać światu, jak tylko mogę w tym zawodzie muzyki, próżny błąd mężczyzn, że tylko oni posiadają dary intelektu i kunsztu, i że takie dary nigdy nie są dawane kobietom²³⁶.

Inne zostały zmarginalizowane, jednak ich wysiłek przysłużył się kolejnym pokoleniom kompozytorek. Tak stało się w przypadku Fanny Hensel, która wyznawała:

To musi być oznaka talentu, że się nie poddaję, mimo że nie jestem w stanie nikogo zainteresować moimi wysiłkami²³⁷.

Transgresję kolektywną w jej uwidocznionej postaci można zaobserwować na przykład w ruchach emancypacyjnych kobiet z końca XIX-ego wieku. Nie był on niczym nowym: to jedynie kolejny etap wielowiekowego „sporu o kobiety”. Tym razem jednak przybrał poważniejsze rozmiary ze względu na wzrost dominacji mężczyzn na nieznaną wcześniej skalę. Jedną z kompozytorek walczącą aktywnie o pozycję kobiet w środowisku muzycznym była Ethel Smyth, nie tylko wybitna twórczyni, lecz również jedna z kluczowych postaci ruchu sufrażystek w Wielkiej Brytanii. Smyth, wychowana w epoce wiktoriańskiej, odrzucała społeczne normy, które ograniczały kobiety, i zdeterminacją walczyła o uznanie swoich kompozycji w postaci publikacji oraz koncertów. Za jej najodważniejsze działania aktywistyczne można uznać

²³⁶ Maddalena Casulana, *Madrigali a 5 voci, Libro 1*, Angelo Gardano 1583. Dedykacja I tomu madrygałów dla Izabeli de Medici.

²³⁷ Sebastian Hensel, *The Mendelssohn family, (1729-1847) from letters and journals*, Nowy Jork 1881. Tłumaczenie własne. Oryginał: “It must be a sign of talent that I do not give up, though I can get nobody to take an interest in my efforts”.

dołączenie do *Women's Social and Political Union* pod przewodnictwem Emmeline Pankhurst oraz jej udział w proteście sufrażystek w roku 1912, za co trafiła do więzienia. Nawet tam nie ustała w działaniach równościowych, prowadząc inne więźniarki w wykonywaniu skomponowanego przez nią hymnu sufrażystek *The March of the Women*²³⁸. Działania Smyth zdały się przynieść satysfakcjonujące efekty nie tylko w kwestii poprawienia sytuacji kobiet w przyszłości, lecz również dla niej samej: w wieku sześćdziesięciu czterech lat została nagrodzona przyznaniem tytułu szlacheckiego *dame*²³⁹.

Subtelniejsza transgresja kolektywna miała miejsce wśród beginiek. Ich wspólnoty zaczęły być konstruowane w XII wieku na terenach dzisiejszej Belgii, m. in. w Liège i w Brugii. Jednoczyły one wdowy oraz inne kobiety, które z jakichś względów nie chciały lub nie mogły pozostawać pod kuratelą mężczyzn. Oficjalną motywacją do życia w beginażach miała być koncentracja na życiu religijnym, jednak formalnie ich członkinie nie przynależały do żadnego zakonu. Mogły w pełni stanowić o sobie samych, również w przypadku decyzji o opuszczeniu beginażu lub zawarciu małżeństwa. Młode kobiety jako beginiki miały możliwość otrzymania wykształcenia²⁴⁰. Nie ma udokumentowanych przykładów kompozytorek, które wyemancypowały się zawodowo dzięki przystąpieniu do beginażu. Jednakże można mniemać, że istnienie tak wielu niezależnych, aktywnych zawodowo kobiet skupionych w beginażach mogło usprawiedliwiać widoczność w życiu publicznym kompozytorek z innych środowisk.

4.2. Transcendentne źródła uobecnienia

4.2.1. Momenty uobecnienia transcendentnego

W poprzednim rozdziale udowodniono istotną rolę kompozytorki w uobecnianiu swoich kompozycji szczególnie w okresie następującym bezpośrednio po napisaniu utworu. W tym rozdziale zostaną rozważone możliwości uobecniania utworów przez osoby postronne: czyli uobecniania transcendentnego. Nie stoi ono w opozycji do uobecniania immanentnego: jest ono raczej jego dopełnieniem. Czasami podkłada grunt pod działania samej

²³⁸ Por. Louise Collis, *Impetuous heart. The story of Ethel Smyth*, London 1984.

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ André A. Moerman, *Trésors des béguinages*, Gand 1961, s. 95.

kompozytorki, innym razem stanowi kontynuację podejmowanych przez nią starań. W jakiś sposób jest ono mniej wyraziste niż uobecnienie immanentne, ponieważ to kompozytorka jest osobą, której wiedza o kształcie utworu i stojąca za nim idea jest największa. Z drugiej strony, ma ono tę przewagę nad uobecnieniem pierwotnym, iż może uwidaczniać nie tylko poszczególne kompozycje, ale też kompozytorkę; całokształt jej twórczości, jej życiorys i dokonania. Nierzadko kompozytorka sama nie jest władna tego dokonać. Może co najwyżej zostawiać po sobie ślady, które w efekcie skierowania na nie zainteresowania odpowiednich osób mogą złożyć się w całość pamięci o kompozytorce.

W przeciwieństwie do uobecnienia immanentnego, które może zachodzić wyłącznie za życia kompozytorki, jego wariant transcendentny nie podlega temu ograniczeniu i może odbywać się zarówno w czasie życia kompozytorki, jak i po jej śmierci, nawet po upływie kilku stuleci. Jeśli inicjowane jest ono za życia kompozytorki, na ogół współistnieje z uobecnieniem immanentnym i przeprowadzają je osoby z kręgu kompozytorki, takie jak jej patroni, mecenas, pracodawcy, wydawcy, rodzina czy też muzycy będący w relacji do niej lub do jej twórczości. Uobecnienie to następuje bezpośrednio po nieistnieniu lub, w mniejszej części przypadków, pod koniec życia kompozytorki, po okresie skrytości pierwotnej.

Trzeci wariant uobecnienia transcendentnego: taki, który następuje po skrytości wtórnej, jest niemal niemożliwy do przeprowadzenia za życia kompozytorki, ponieważ cały proces trwałby zbyt wiele czasu, by dokonać się w ciągu jednej ludzkiej egzystencji. Aby unaocznić tę niemożność, wystarczy zdać sobie sprawę z liczby etapów, które doprowadziłyby do takiej sytuacji, oraz z ich długości trwania. Byłyby to kolejno: nieistnienie, uobecnienie, skrytość pierwotna, ponowne uobecnienie, skrytość wtórna oraz uobecnienie po skrytości wtórnej. Każdy z tych etapów, trwających w pamięci zbiorowej społeczeństw, trwa co najmniej kilkadziesiąt lat. Uobecnienie następujące bezpośrednio po skrytości wtórnej jest nie tylko transcendentne, ale też w każdym przypadku zostaje zainicjowane już po śmierci kompozytorki. Ten szczególny rodzaj uobecnienia zostanie opisany w kolejnym rozdziale jako uobecnienie wtórne. Ten rozdział zostanie natomiast poświęcony transcendentnym źródłom uobecnienia, które doprowadzają do uobecnienia pierwotnego: czyli następującego bezpośrednio po nieistnieniu lub skrytości pierwotnej.

Źródłem uobecnienia transcendentnego pierwotnego mogą być wszystkie te czynniki, które w innym przypadku prowadziłyby do skrytości. Uwarunkowania społeczne, polityczne, system edukacji dostępny kobietom, formy towarzyskie, aprobowana forma aktywności zawodowej kobiet czy też ich rola w rodzinie – w zależności od aktualnej sytuacji mogą sprzyjać uobecnieniu lub nieobecności twórczych kobiet. Podobnie te same podmioty, takie jak rodzina, patroni i mecenas, pracodawcy, nauczyciele, współpracownicy oraz inni przedstawiciele środowiska muzycznego mogą w zależności od wymienionych źródeł stanowić pomost ku obecności lub nieobecności.

4.2.2. Wielopłaszczyznowe uobecnienie Elisabeth Jacquet de la Guerre

Uobecnienie pierwotne niektórych kompozytorek było możliwe dzięki działaniu więcej niż jednego źródła transcendentnego. W przypadku Elisabeth Jacquet de la Guerre można zaobserwować splecenie się właściwie wszystkich z wymienionych w poprzednim przykładzie źródeł. Dzięki wsparciu ojca, Claude’a Jacqueta, uzyskała dostęp do edukacji muzycznej na tyle wcześnie, by w wieku pięciu lat zostać docenioną przez króla Ludwika XIV. Następnie, wspierana przez oficjalną metresę króla Madame de Montespan, mogła bez przeszkód realizować swój potencjał kompozytorski. Jej kompozycje natychmiast były wykonywane przez zawodowych muzyków i wydawane. De la Guerre była w swoich czasach ceniona na tyle wysoko, iż Titon du Tillet umieścił ją w *Le Parnasse françois* tuż za Lully’em. Pisał on o niej, że

zasługi i reputacja Madame de la Guerre w tym wielkim mieście tylko rosły, a wszyscy wielcy muzycy i dobrzy koneserzy chętnie przychodzili, aby słuchać jej gry na klawesynie: miała ona przede wszystkim cudowny talent do preludowania i odgrywania fantazji na miejscu. a czasami przez całe pół godziny słuchała preludium i fantazji z niezwykle różnorodnymi piosenkami i znakomitymi akordami, które oczarowały publiczność.

Madame de la Guerre miała wielki geniusz kompozytorski i wyróżniała się w muzyce wokalnej, a także w muzyce instrumentalnej, o czym dała znać poprzez kilka dzieł we wszystkich znanych nam gatunkach muzycznych²⁴¹.

²⁴¹ T. Tillet, *Parnasse françois...*, op. cit., s. 636. Oryginał: “Le merite & la reputation de Mme de la Guerre ne firent que croître dans cette grande Ville, & tous les grands Muficiens & les bons Connoisseurs alloient avec empressement l’entendre toucher le Clavecin: elle avoit fur-tout un talent merveilleux pour preluder & jouer des fantaifies fur le champ, & quelquefois pendant une demie heure entiere elle fuiroit un pre-lude & une fantaifie avec des chants & des accords extrême-ment variez & d’un excellent goût, qui charmoient les Auditeurs. Madame de la Guerre avoit un très-beau genie pour la compofition, & a

Dalej du Tillet wymienia kompozycje de la Guerre i opowiada historię jej niezwykle uzdolnionego, lecz przedwcześnie – w wieku lat dziesięciu – zmarłego syna.

Bardzo istotny dla historii muzyki wydaje się fakt, że Titon du Tillet przy okazji opisywania twórczości i sylwetki de la Guerre, wymienia inne kompozytorki: Mademoiselle Certin, Madame Penon, Madame de Plante i Mademoiselle Guyot. Przebadanie życiorysów i odnalezienie twórczości tych dam zawodowo związanych z muzyką mogłoby nie tylko dostarczyć ciekawych pozycji repertuarowych, lecz również pomóc w pełniejszym zrozumieniu zjawisk zachodzących w muzyce francuskiego baroku, jako że damy te znajdowały się w ścisłym otoczeniu króla. Fakt, że dwie z nich były znakomitymi organistkami, wskazywałby na to, że na dworze francuskim, podobnie jak w wielu innych ośrodkach w Europie, organy i klawesyny były instrumentami zalecanymi do grania przez kobiety przynajmniej w stopniu równym jak przez mężczyzn:

W roku 1728 straciliśmy dwie damy, które zadziwiały czołowych organistów Paryża, najwybitniejszych muzyków oraz wszystkie osoby o wyrafinowanym guście, które miały okazję usłyszeć ich grę na klawesynie. Łączyły one delikatność i błyskotliwość dotyku z doskonałą znajomością kompozycji. Nie tylko od razu wykonywały najtrudniejsze utwory, jakie im przedstawiano, ale również same potrafiły komponować, a ich preludia cechowały się smakiem i wiedzą, której nie można było nic zarzucić. Jedną z tych dam była pani de Plante, żona sekretarza księcia, a drugą panna Guyot, córka dawnego adwokata Parlamentu. Ta panna miała również niezwykle talent do nauk wszelakich i mówiła bardzo dobrze po włosku. Jednakże, pomimo tych wszystkich wspaniałych zdolności, nikt nie był bardziej skromny ani mniej próżny od niej²⁴².

Z drugiej strony, funkcja muzyka zdaje się w Wersalu zmaskulinizowana, skoro wśród wybitnych muzyków na osobny rozdział zasłużyła tylko jedna kobieta, a pozostałe zostały jedynie wzmiankowane w *Le Parnasse*. Ta nierówność uwidacznia się szczególnie właśnie w środowisku muzycznym,

excellé dans la Mufique vocale, de même que dans l'infrumentale, commeelle l'a fait connoître par plusieurs ouvrages dans tous les genres de Mufique qu'on a de fa compofition”.

²⁴² Ibid., s. 637. Tłum. własne. Oryginał: „Nous avons perdu en 1728. Deux Dames, qui ont fait l'étonnement des premiers Organistes de Paris, des plus grands Musiciens & de toutes les personnes de gout qui les ont entendu jouer du Clavecin: ells joignoient la delicatelle & le brillant du toucher a une science parfait de la composition; & non-feulement ells executoient sur le champ toutes les Musiques les plus difficiles qu'on put leur presenter, mais elles pouvoient en composer d'elles-memes, & preludoient avec tout le gout & toute la science qu'on pouvoit desirer. Mme de Plante, femme d'un Secretaire de M. le Prince, etoit une de ces Dames; & l'autre etoit Mlle Guyot, fille d'un ancien Avocat au Parlement. Cette Demoiselle avoit aussi un esprit merveilieux pour tout ce qui regarde les Sciences, & parloit tresbien Italien: cependant avec tous ces beaux talents personne n'a lui mais ete plus modeste, & n'a eu moins de vanite qu'elle”.

bowiem Titon du Tillet upamiętnia podobną liczbę poetek co poetów, jedynie w przypadku muzyków czyni inaczej.

Mimo przewagi liczbowej mężczyzn w wersalskim środowisku muzycznym, kariera muzyczna była jednak kobietom dostępna i dysponowały one szansą na zauważenie, docenienie i szacunek społeczny, o czym świadczy fakt, że znalazły się w tak zaszczytnym zestawieniu muzyków jak katalog du Tillet. Uwidaczniają się tu aż cztery obszary uobecnienia kompozytorek: pozycja społeczna kobiet, ich możliwości w zakresie aktywności zawodowej, jakość wykształcenia oraz okoliczności polityczne, w tym przypadku do polityki wewnętrznej Francji, kreowanej przez dwór Ludwika XIV.

Kolejnym źródłem uobecnienia Elisabeth Jacquet de la Guerre było wsparcie udzielane jej przez Madame de Montespan. Madame de Montespan, czyli Françoise Athénaïs de Rochechouart de Mortemart, była jedną z najbardziej wpływowych metres króla Ludwika XIV. Zasłynęła nie tylko jako ulubienica króla, ale również jako mecenaska sztuki i muzyki. Była znana ze swojego intelektu, urody i wyrafinowanego gustu. Jej siła i niezależność manifestowały się w zdolności do manipulowania dworską polityką oraz utrzymywaniu swojej pozycji wbrew wielu przeciwnikom. Pomimo skandali, jakie ją otaczały, potrafiła wykorzystać swoją pozycję do promowania artystów i twórców. Madame de Montespan, dzięki swojej odwadze, inteligencji i umiejętnościom, pozostawiła trwały ślad w historii, będąc jednocześnie przykładem kobiety, która potrafiła wykraczać poza ówczesne normy społeczne i zdobywać dla siebie i innych nowe przestrzenie działania²⁴³.

Elisabeth de la Guerre urodziła się w odpowiednim momencie, w którym polityka Francji sprzyjała kobietom. Ponadto miała szczęście urodzić się w rodzinie muzyka – Claude’a Jacqueta, który wspierał jej edukację muzyczną, oraz trafić na takich patronów, jak Madame de Montespan i sam Ludwik XIV. Toteż jej uobecnienie dokonało się na wielu płaszczyznach i miało liczne podmioty.

²⁴³ Por. Antonia Fraser, *Love and Louis XIV. The women in the life of the Sun King*, London : Weidenfeld & Nicolson 2006.

4.2.3. Maria Theresia von Paradis

Podobnie w przypadku Marii Theresii von Paradis wiele czynników spłotło się w źródła jej uobecnienia. Nawet jej dysfunkcja wzroku, który całkowicie straciła w wieku od trzech do pięciu lat (istnieją na ten temat rozbieżne opinie)²⁴⁴, okazała się paradoksalnie jednym z czynników potęgujących jej sukces. Pewne wydarzenie z jej życia świadczy o tym, że mogła zdawać sobie z tego sprawę i świadomie wykorzystywać ten fakt. Otóż po wielu innych, nieudanych kuracjach, została pacjentką Franza Antona Mesmera, lekarza znanego w środowisku muzycznym, utrzymującego kontakty z muzykami tak wybitnymi, jak Joseph Haydn, Wolfgang Amadeusz Mozart czy Ludwig van Beethoven. Podczas tego leczenia częściowo odzyskała ona wzrok:

Nie radziła sobie jednak z własnym odbiciem w lustrze i grą na pianinie, a wzrokiem tęskniła za klawiszami. Ludzkie nosy uważała za śmieszne. Ale zawsze patrzyła na gwiazdy z wielkim podziwem²⁴⁵.

Mimo to w roku 1777 rodzice nagle przerwali jej terapię, co spowodowało całkowitą utratę jej wzroku. Rzekoma porażka Mesmera w leczeniu Marii Theresii odbiła się echem w wiedeńskim środowisku medycznym. Przeciwnicy Mesmera wykorzystali ten fakt, żeby go wyeliminować, jeszcze w tym samym roku 1777 zwołując komicję ekspercką, która orzekła, iż stosowane przez niego metody są oszustwem²⁴⁶. W ten sposób Maria Theresia straciła możliwość powrotu do terapii, a tym samym do widzenia.

Przypuszczalnie dysfunkcja wzroku przyczyniała się do rosnącej sławy Marii Theresii oraz do utrzymywania towarzyszącej jej atmosfery niezwykłości. Jedną z osób, które szczególnie podziwiała jej sztukę, był Wolfgang Amadeusz Mozart. W dzienniku Mozarta udokumentowane jest spotkanie z Marią Theresią i jej ojcem Josephem Antonem w 1783 roku²⁴⁷. Z kolei Leopold Mozart w liście do Nannerl pisze o koncercie skomponowanym przez Wolfganga Amadeusza dla Marii Theresii von Paradis. Sam Wolfgang Amadeusz odnotowuje ten

²⁴⁴ Frank A. Pattie, *Mesmer and Animal Magnetism. A Chapter in the History of Medicine*, Hamilton 1994, s. 57–63.

²⁴⁵ Marion Fürst, *Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin*, t. 4, Kolonia/Weimar/Wiedeń 2005, s. 45. Oryginał: „Allerdings kam sie mit ihrem eigenen Spiegelbild und ihrem Klavierspiel nicht zurecht und verfehlte sehenden Auges die Tasten. Menschennasen fand sie lächerlich. Die Sterne betrachtete sie aber stets mit großer Bewunderung“.

²⁴⁶ Por. Nora Wydenbruck, *Doctor Mesmer, an historical study*, Londyn 1947.

²⁴⁷ M. Fürst, *Maria Theresia Paradis...*, op. cit., t. 4, s. 82.

koncert w katalogu swoich dzieł trzydziestego września 1785 roku. W komentarzach do wydania *Briefe und Aufzeichnungen* jako dedykantka Koncertu rozpoznana jest Maria Theresia von Paradis.

Zadedykowanie Marii Theresii von Paradis tak złożonego koncertu może wskazywać na wysoki poziom jej zdolności pianistycznych. Musiała doskonale radzić sobie również z grą na organach, skoro Antonio Salieri w 1773 roku zadedykował jej swój koncert organowy. Kompozycja ta nie wymaga użycia pedału, co mogło mieć dla niewidomej wykonawczynie dwie zalety; po pierwsze, odczytywanie nowych utworów przez osoby niewidome wymaga natychmiastowego uczenia się ich na pamięć ze względu na konieczność zaangażowania rąk w ten proces. Redukcja planów brzmieniowych do dwóch ułatwiła ten proces do poziomu trudności kompozycji fortepianowej. Po drugie, osobie z dysfunkcją wzroku trudniej jest odnaleźć się w nowej przestrzeni i jeśli wykonywałaby koncert na różnych instrumentach, za każdym razem musiałaby mierzyć się z trudnością w postaci lokalizowania dźwięków w pedale, które miewiają bardzo zróżnicowane położenie. Koncert skonstruowany jest w ten sposób, że orkiestra zawsze gra przemiennie z organami, nigdy się z nimi nie spotykając. Dzięki temu wykonywanie partii organów nie wymaga kontaktu wzrokowego z dyrygentem, co mogłoby również stanowić wyzwanie dla Paradis.

Oprócz udokumentowanego podziwu Mozarta i Salieriego, Maria Theresia von Paradis cieszyła się wsparciem mecenasek i sponsorek. Najważniejszymi z nich były cesarzowa Maria Teresa oraz królowa Maria Antonina. Podobnie więc jak w przypadku Elisabeth Jacquet de la Guerre, wsparcie wpływowych dam okazało się istotne dla rozwoju jej kariery. Nie bez znaczenia okazało się też urządzenie do odczytywania nut w czasie gry, które zaprojektował dla Paradis Johann Riedinger. Udokumentowane jest zainteresowanie Mozarta tym wynalazkiem²⁴⁸.

Paradis założyła w Wiedniu szkołę muzyczną dla niewidomych dziewcząt. Program nauczania obejmował nie tylko przedmioty muzyczne, ale też wiedzę ogólną. Ta nowatorska idea, jak również sama charyzmatyczna postać Paradis, zaczęły inspirować nauczycieli w całej Europie do podejmowania podobnych

²⁴⁸ Urządzenie to znajduje się w Muzeum Sztuki (*Kunsthistorisches Museum*) w Wiedniu w kolekcji instrumentów muzycznych (*Sammlung alter Musikinstrumente*, nr kat. SAM 1026).

inicjatyw: m. in. Johanna Wilhelma Kleina oraz Valentina Haüy, który w 1784 roku w Paryżu otworzył Instytut Młodzieży Niewidomej.

Można więc zauważyć, iż w przypadku Marii Theresii von Paradis oprócz źródeł uobecniania znanych z historii twórczości innych kompozytorek występuje transcendentne źródło uobecnienia pierwotnego w postaci jej niepełnosprawności. Mimo że wynika ono z samej istoty kompozytorki, w takim ujęciu stanowiłoby ono przeszkodę w pełnym rozwinięciu jej potencjału. Dopiero w środowisku zewnętrznym przemienia się ono w źródło uobecnienia, z powodu zainteresowania oraz sympatii, które wywoływała niewidoma kompozytorka.

4.2.4. Transgresja indywidualna

Niekiedy podmioty uobecnienia mogą stać w opozycji do zastanej sytuacji ogólnokrajowej czy epokowej; wówczas, podobnie jak często w przypadku uobecnienia immanentnego, źródło uobecnienia stanowi transgresja. Na przykład Maria Malibran oraz Pauline Viardot-García urodziły się kolejno w latach 1808 i 1821, a więc w czasach narastającego ostracyzmu wobec kobiet w życiu publicznym, co miało przełożenie na ich trudny dostęp do edukacji oraz brak zainteresowania ich twórczością. Mimo to ojciec tych dwóch kompozytorek i śpiewaczek, Manuel García, od najwcześniejszych lat kształcił je w sztuce muzycznej, które to dzieło po jego śmierci kontynuowali matka Maria-Joaquina Sitchèz i brat Manuel García młodszy. Znakomita edukacja nie tylko w zakresie śpiewu, ale też pianistyki i kompozycji pozwoliła siostronom nie tylko występować na światowych scenach i pisać własne utwory, lecz również zajmować ważną pozycję w środowisku muzycznym i być równymi partnerkami do rozmowy z najwybitniejszymi muzykami ich czasów. Dość wspomnieć, że Pauline García kształciła się u Franciszka Liszta i Antonina Reichy, a w dorosłym życiu była zaprzyjaźniona z Fryderykiem Chopinem. Nie bez znaczenia dla aktywności i sukcesu Viardot były jej serdeczne stosunki z George Sand, która oprócz wspierania jej w życiu prywatnym, upamiętniła ją w swojej powieści *Consuelo*.

W przypadku Pauline Viardot podmiotami uobecnienia są zatem z jednej strony wspierająca rodzina, z drugiej strony inna twórcza kobieta. Wszystkie te osoby musiały jednak przejść transgresję, by móc zostać współautorami sukcesu młodej kompozytorki. Zdaje się, że Manuel García mógł uwolnić się od europejskich tendencji w myśleniu o kobietach dzięki swoim kontaktom ze

Stanami Zjednoczonymi, gdzie rozwijał karierę w czasie dzieciństwa swoich córek. Z kolei George Sand, przedstawiająca się męskim pseudonimem i prezentująca się publicznie w męskich garniturach, dzięki sile swojego charakteru mogła łączyć w sobie rolę kobiety i mężczyzny, i dzięki tej androgyniczności angażować się w sprawy zarezerwowane ówczesnie dla mężczyzn. Jej transgresja wykraczała daleko poza ramy epoki.

W każdym z powyższych przykładów: Elisabeth Jacquet de la Guerre, Marii Theresii von Paradis oraz Pauline Viardot, uzewnętrznia się istotność roli wpływowych kobiet w uobecnianiu kompozytorek. W wielu innych przypadkach bywała ona czynnikiem decydującym o ich karierze kompozytorskiej. Na przykład Francesca Caccini mogła zawodowo zajmować się muzyką dzięki mecenatowi Krystyny Lotaryńskiej. Księżna ta doprowadziła do tego, że Francesca Caccini stała się najsowiciej opłacanym muzykiem na dworze. Prześcignęła w ten sposób również mężczyzn. Fakt ten był przez Christinę de Lorraine eksponowany i przyczynił się do jej prestiżu.

Fakt istnienia kompozytorek zawodowych, takich jak Caccini zdaje się również przynależeć do transcendentnych źródeł uobecniania. Jest to przykład splotu źródeł uobecniania immanentnego i transcendentnego, to drugie wysuwa się jednak na pierwszy plan, ponieważ kompozytorki same nie zabiegały o uobecnienie; wypełniały tylko swoje obowiązki, które umożliwiały im życie na odpowiedniej stopie społecznej. To pracodawcy wybierali muzyków, których dziełami chcieli się szczycić, przy okazji zatrudniając ich i wynagradzając, i to oni decydowali, jak dużą ich część stanowiły kobiety.

Można zaobserwować, że immanentne źródła uobecniania posiadają swoje uzasadnienie w postaci transcendentnych. Są one umiejscowione na zewnątrz kompozytorki. Należą do nich wszystkie działania, które mogą zostać podjęte przez osoby trzecie w celu uobecnienia kompozytorki. Mogą to być na przykład ruchy emancypacyjne, badania naukowe czy też działania o charakterze popularyzatorskim. Te same przypadki kompozytorek i te same źródła mogą wpasowywać się zarazem w immanentność i transcendentność. Wtedy uobecnienie manifestuje się najpełniej.

Duże zasługi na polu uobecniania mają teoretycy muzyki, którzy odnajdują zapomniane obszary w historii muzyki i zapełniają je dzięki dysponowaniu odpowiednim aparatem metodologicznym. Równie szczególną rolę w uobecnianiu transcendentnym odgrywają wykonawcy muzyki. Mają oni

możliwość, aby ożywić zapomniane dzieła. Dzięki ich interpretacjom utwory te mogą trafić do obiegu koncertowego, a w konsekwencji do szerszej grupy odbiorców i wykonawców. Ich nagrania mogą stworzyć podwaliny tradycji wykonawczej, dzięki której większa liczba muzyków będzie sięgała po kolejne utwory kompozytorki.

Większość z opisywanych tutaj utworów ma już współczesne prawykonania, a nawet nagrania, jednak z uwagi na podejmowanie takich inicjatyw przez nielicznych wykonawców, nie wykształciła się jeszcze tradycja wykonawcza.

4.3. Uobecnianie wtórne

4.3.1. Płaszczyzny uobecnienia

Różne niuanse uobecnienia rozpinają się w dwóch płaszczyznach: przestrzennej – od środka do wewnątrz, i czasowej – od wyjściowego punktu danej historii do czasów obecnych. Aspekty związane z płaszczyzną przestrzenną zostały omówione w poprzednich rozdziałach, a przeciwległe jej bieguny nazwane zostały immanentnym i transcendentnym. Zagadnienia czasowe dotąd prezentowane były na dalszym planie i dopiero w niniejszym rozdziale znajdują pełniejsze wyjaśnienie.

Dwie skrajności tej płaszczyzny czasowej manifestują się w uobecnieniu pierwotnym i wtórnym. Pierwotne dokonuje się w momencie aktywności twórczej kompozytorki, zaś wtórne w czasach następujących po rozkwicie jej działalności kompozytorskiej. Możliwe jest ono nawet wiele lat po śmierci artystki; w nie-równoległej względem niej epoce, na przykład w czasach współczesnych może uobecnąć się kompozytorka z XVII-ego wieku.

Płaszczyzny przestrzenna i czasowa przecinają się w wielu punktach. Uobecnienie immanentne może być jednocześnie pierwotne, co miało miejsce choćby w przypadku Ethel Smyth. Uobecnienie transcendentne występuje często w postaciach pierwotnych, jak w przypadku Franceski Caccini, oraz we wtórnych, które będą tematem rozważań niniejszego rozdziału, gdyż jak dotąd w wyborze przykładów dominowały reprezentacje uobecniania pierwotnego. Taki porządek rozważań wymuszała niemożność występowania uobecniania immanentnego wtórnego i dążenie do przedstawienia paralelnych – a więc również związanych

z uobecnianiem pierwotnym – przykładów w kontekście uobecniania transcendentnego.

Zatem uobecnienie wtórne jest niemal zawsze transcendentne, prawie nigdy nie immanentne, na ogół niemożliwe jest bowiem działanie własne kompozytorki w sprawie upowszechniania swojej twórczości, kiedy przestaje ona być aktywna twórczo; moment ten zbiega się bowiem najczęściej z kresem życia, zaś gdy tak nie jest, ma miejsce *przerwana biografia*, która wyklucza również inne poza komponowaniem aktywności kompozytorki związane z muzycznym życiem profesjonalnym. Wśród możliwych do udowodnienia przykładów trudno znaleźć choćby pojedyncze odstępstwo od tej reguły.

Uobecnienie wtórne transcendentne zachodzi wtedy, gdy zmienia się dominujący w teorii muzyki i historiografii sposób widzenia kompozytorek, a w szerszym ujęciu: kiedy zmienia się dominujący sposób spojrzenia na kobiety w społeczeństwie, co może mieć podłoże filozoficzne, ideologiczne, polityczne lub religijne. Jest to proces odwrotny wobec skrytości, która zachodzi w podobnych okolicznościach. Oba te mechanizmy przeplatały się w różnych środowiskach i momentach dziejowych, przy czym tendencja dążenia w stronę skrytości lub odkrytości uwidaczniała się silnie przez dłuższe okresy.

4.3.2. Aspekt historyczny

Można prześledzić tę walkę dwóch przeciwstawnych tendencji na przykładzie europejskiej muzyki średniowiecznej. Po rozkwicie muzyki pisanej przez kobiety: trubadurki i truwerki podczas wojen krzyżowych, w XIII wieku muzyka została zmaskulinizowana, a dzieła twórczyń zapomniane. Działo się tak na skutek działań odgórných jurysdykcji Kościelnych, których celem było zniechęcenie kleru do małżeństw, ekonomicznie niewygodnych dla Kościoła. W efekcie w XIII-wiecznych zbiorach pieśni dzieła trubadurek były pomijane.

Paralelne sytuacje powtarzały się w kolejnych wiekach. Po późnym renesansie, w którym kobieta stanęła na równi z mężczyzną, nastąpił wiek XVII, w którym szala zwycięstwa sporu o kobietę zaczęła przechylać się w stronę mizoginii. Z kolei po wieku XVIII ze znakomitymi i rozpoznawalnymi kompozytorkami klasycystycznymi nadszedł wiek XIX wraz jego ograniczeniami, m.in. z kodeksem Napoleona i poglądami Rousseau na edukację dziewcząt.

Zdaje się, że druga połowa XX-ego oraz początek XXI-ego wieku zdominowane są przez uobecnienie. Kompozytorki ze wszystkich wcześniejszych

okresów historycznych ulegały stopniowemu przypominaniu na skutek prowadzonych badań, włączania ich dzieł do repertuarów koncertowych i działań popularyzatorskich. Doszło do tego na skutek ruchów równościowych, postępu nauki, stopniowego zyskiwania przez kobiety praw wyborczych w większości krajów, jak również zmian obyczajowych.

4.3.3. *Morte-Che Voi* Maddaleny Casualany

W efekcie tego procesu pojawiło się również zainteresowanie kompozytorkami przeszłości, które trwa do dzisiaj. W roku 2022 odnaleziono zapomniane siedemnaście pięciogłosowych madrygałów Maddaleny Casualany. Laurie Stras trafiła na nie podczas swoich badań w Rosyjskiej Bibliotece Państwowej w Moskwie. Księga madrygałów pochodziła z Gdańskiej Biblioteki, gdzie była przechowywana aż do II wojny światowej²⁴⁹. Ukazuje to problem związany z niedostępnością źródeł, z których prawdopodobnie większość podczas wojny uległa zniszczeniu.

Ślady życia i twórczość Maddaleny Casualany z powodu wielu lat pozostawania w skrytości uległy zatarciu. Wiadomo, iż wydała ona za życia co najmniej cztery tomy madrygałów, co świadczyło w tamtych czasach o wysokiej pozycji w środowisku muzycznym, podobnie jak fakt, iż jej kompozycje w wykonaniach prowadził sam Orlando di Lasso. Wiadomo również, iż dużo podróżowała i bywała zapraszana przez tak wysoko postawione osobistości jak król Francji. Z dedykacji jej utworów można wnioskować o relacji z Izabelą de Medici. Możliwe, że arystokratka była jej patronką lub pracodawczynią.

Casualana niekiedy nadawała swoim kompozycjom wokalnym pewnych rysów dramatycznych, o czym świadczy jej madrygał *Morte-Che Voi? – Te chiamo* do wiersza Serafino Aquilano. Już sam ten tekst przyjmuje strukturę dialogu:

- *Śmierci!*
- *Słucham cię?*
- *Przyzywam cię*
- *Oto zbliżam się*
- *Zabierz mnie i spraw, aby mój ból zniknął*
- *Nie mogę, gdyż serce w tobie nie króluje.*
- *Zrób to, zrób!*

²⁴⁹ Laurie Stras, *New Edition of Maddalena Casulana's „Primo libro de madrigali a cinque voci”* [na:] „RISM Editorial Center”, https://rism.info/fr/new_publications/2023/04/13/edition-casulana-libro-primo.html, dostęp 2.12.2024 r.

– *Nie! Sprawię, że powrócisz, gdyż kto nie miał życia, ten nie może umrzeć.*²⁵⁰

Pozornie tekst ten zdaje się samobójczym wezwaniem w akcie rozpaczony adresowanym do śmierci, która w odpowiedzi wyjawia swojemu rozmówcy ontologiczną prawdę i przywraca go życiu. Tymczasem niektórzy jego interpretatorzy, jak np. Samantha Heere-Beyer, na zasadzie analogii z innymi podobnymi utworami z epoki, dopatrują się w nim treści związanych z erotyzmem²⁵¹. Pragnienie śmierci w tym ujęciu miałoby być w istocie dążeniem do realizacji aktu seksualnego.

Zauważalna w madrygale niestabilność tonalna może istotnie dowodzić, że przekaz ten zawiera pewną tajemnicę opartą na silnym kontraście w sferze metaforycznej domeny docelowej ze źródłową, czyli śmierci i miłości, z tak zróżnicowanym ładunkiem emocjonalnym, że wytworzony między nimi antagonizm prowadzi do harmonicznego wahań. Jednocześnie ta niejednoznaczność tonalna mogłaby obrazować wanitatywność miłosnego aktu.

²⁵⁰ Tłum. własne. Oryginał:

– Morte!

– Che voi?

– Te chiamo.

– Ecco, m'appresso.

– Prendim'e fa che manchi il mio.

– Non posso perch'in te non regna il.

– Sì fa! Sì fa!

– No fa! Fatte'l restituire ché chi vita non ha non può morire.

²⁵¹ Samantha Heere-Beyer, *Claiming Voice: Madalena Casulana and the Sixteenth-Century Italian Madrigal*, Pittsburgh 2007, s. 5.

Canto
Mor - te te chia - mo ec - com' ap-

Canto II
Che vo - i ec - com' ap - pres-

Alto
Mor - te te chia - mo ec - com' ap-pres-

Tenore
Te chia - mo Ec - com' ap-pres-

Przykład 46. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570.

W przytoczonym fragmencie o nieustalonej tonalności uwidacznia się zarazem politekstowość. Jednocześnie z pytaniem następuje odpowiedź. Podobnie dzieje się w dalszym toku kompozycji:

10
- pres - so Pren - dim' e fa che man - ch' il mio do - lo - re Non

- so Non pos - so

- so Pren - dim' e fa che man - ch' il mio do-lo - re Non po-

- so Pren - dim' e fa che man - ch' il mio do - lo - re Non po-

Przykład 47. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570.

W obu przypadkach alt odpowiada jako śmierć, zanim sopran, człowiek, zdąży dokończyć pytanie. Ukazuje to wszechwiedzę i stałą obecność śmierci, która w każdej chwili jest blisko, co koresponduje z przekazem przedstawień idei *vanitas vanitatum*. Ponadto, użycie altu podkreśla mroczną proveniencję oraz głębię metafizyczną śmierci.

Dialog oparty na tekście *non fa – si fa* (.....co oznacza w języku polskim) przyspiesza dramaturgię utworu, tworząc muzyczne wyobrażenie kłótni.

The image shows a musical score for a four-part setting of 'Morte-Che Voi' by Maddalena Casualana. The score is written on four staves, each with a different vocal line. The lyrics are in Italian and are written below the notes. The music is in a simple, early modern style, with a focus on the text. The lyrics are: 'po - i per ch'in te non re-gna il co-re si fa si fa', 'Non per ch'in te non re-gna il co-re Non fa non fa Fat - te re-sti-tu-', '- i per ch'in te non re-gna il co-re Non fa non fa', and '- i per-ché si fa si fa Fat-te re - sti-tu-i-'. The score is numbered 18 in the top left corner.

Przykład 48. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570.

Pod wieloma względami *Morte-Che Voi*? – *Te chiamo* Maddaleny Casualany stanowi utwór wyprzedzający epokę. Eksperymenty w zakresie kształtowania akcji dramaturgicznej w tak krótkim utworze mogą zapowiadać pojawienie się *dramma per musica* w kolejnych dziesięcioleciach. Wydobycie wszystkich zawartych w tekście antagonizmów i zobrazowanie ich kontrastem muzycznym zdaje się pasować bardziej do kolejnej epoki, którą miał być barok. Dodatkowo, idea *vanitas* rozpowszechniła się najpełniej dopiero w wieku XVII. Te wszystkie wyróżniki stylu Casualany pozwalają zaklasyfikować jej muzykę jako dojrzały przykład manieryzmu; stylu nowego i niejako wizjonerskiego²⁵². Fakt takiej przynależności stylistycznej kompozycji wskazuje na znakomite wykształcenie jej twórczyni, korzystającej z najświeższych dokonań w muzyce jej czasów. Ponadto, wykorzystanie tekstu nawiązującego do erotyzmu świadczy o niezależności Maddaleny Casualany, która nie poddaje się ograniczeniom obyczajowym związanym z płcią. Niewykluczone, iż ten rodzaj wolności dotyczył większej liczby kobiet z intelektualistycznych kręgów XVI-wiecznych Włoch.

4.3.4. *III Symfonia g-moll* Louise Farrenc

Wspomniana już Louise Farrenc jest jedną z kompozytorek doznających współcześnie uobecnienia. Jej kompozycje wykonują zespoły takie jak

²⁵² Kamila Stępień-Kutera, *Bieguny manieryzmu - muzyczność i retoryka*, „Res Facta Nova” t. 9 nr 18 (2007), s. 125-168.

American Classical Orchestra, Scottish Chamber Orchestra czy australijski zespół *Ironwood*. W roku 1995 w Niemczech został zainicjowany proces naukowej redakcji kompozycji Farrenc, prowadzący do sporządzenia opracowania krytycznego jej dzieł. W efekcie wydawnictwo *Noetzel Verlag* z Wilhelms-haven, wspierane finansowo przez *Deutsche Forschungsgemeinschaft*, opublikowało czternaście tomów partytur oraz szereg dodatkowych materiałów w postaci katalogów dzieł i komentarzy.

Dzięki dostępowi do tak starannie opracowanych materiałów możliwe są rzetelne wykonania kompozycji Farrenc i w efekcie kształtuje się pełniejszy ich obraz, pozwalający umiejscowić je w XIX-wiecznym muzycznym pejzażu. Bea Freidland przeciwstawia jej twórczość banalnym, mało ambitnym kreacjom muzycznym rozpowszechnionym w XIX-wiecznej Europie:

Louise Farrenc była jedną (i jedną z najlepszych) z niewielkiej grupy francuskich kompozytorów tamtych lat, których poglądy estetyczne podpowiadały im to samo uporczywe pytanie, a których twórczy impuls kształtował konkretne odpowiedzi muzyczne w formie muzyki kameralnej i symfonii, czerpiących swoją formę i inspirację z wielkich klasyków²⁵³.

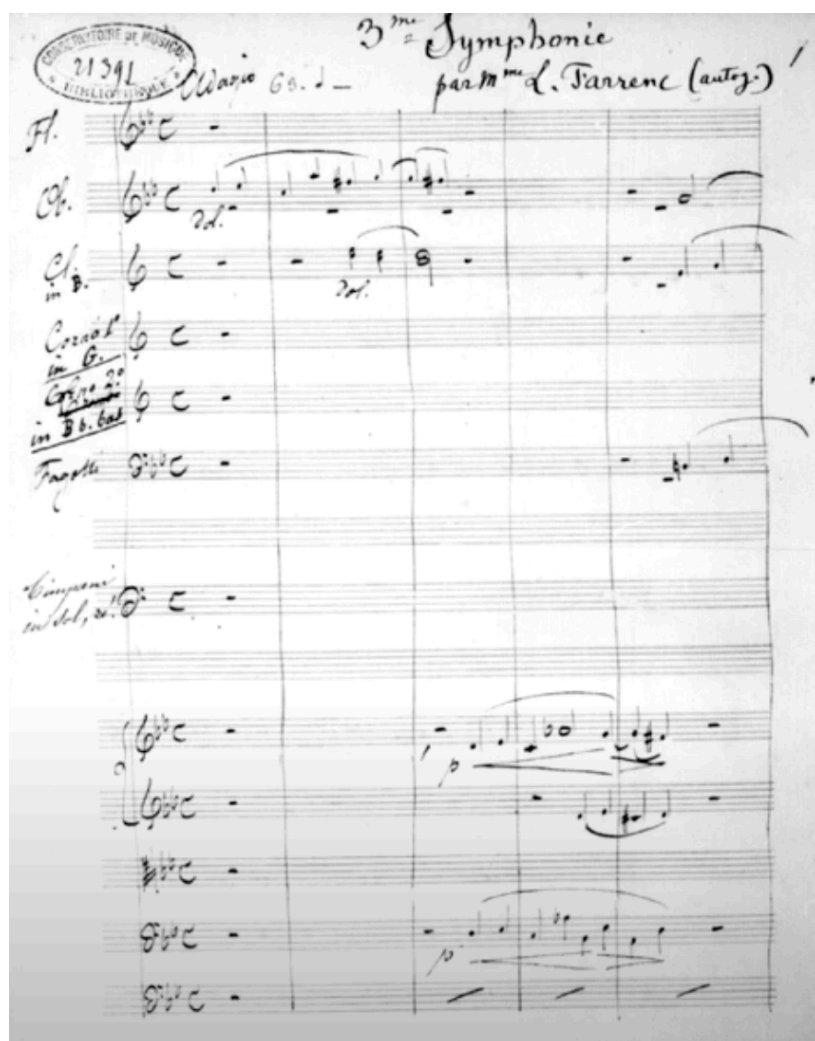
Istnienie współczesnego wydania krytycznego dzieł Farrenc oraz coraz większej liczby ich wykonań umożliwia skonstruowanie opinii na temat ich wartości. Redaktor brytyjskiego portalu *Late Music* donosi, iż spośród jej kompozycji orkiestrowych „*Trzecia Symfonia g-moll* (Op. 36) jest uważana za najlepszą²⁵⁴”.

Wydaje się istotnym sprawdzić, jak najlepsza kompozycja napisana przez Louise Farrenc sytuje się na tle współczesnych jej utworów innych twórców. Wstęp *Adagio*, nawiązujący do wolnych wstępów symfonii klasycystycznych, zawiera dialog trzech grup instrumentów: dętych drewnianych, smyczkowych i dętych blaszanych. Pełni on funkcję formalną, inicjując stopniowe budowanie napięcia i jednocześnie pozwala na wyraziste wprowadzenie materiału tematycznego oraz prezentację poszczególnych barw orkiestrowych.

²⁵³ B. Friedland, *Louise Farrenc (1804-1875)*..., op. cit., s. 259. Oryginał: “Louise Farrenc was one (and one of the best) of a small group French composers, in these years, whose aesthetic outlook prompt the same insistent question and whose creative impulse fashion concrete musical answers in the form of chamber music and symphonies deriving their form and inspiration from the great classics”.

²⁵⁴ *Louise Farrenc: Composer, Pianist and ‘Reluctant Revolutionary’* [na:] „York Late Music”, <https://latemusic.org/louise-farrenc-composer-pianist-and-reluctant-revolutionary/>, 2024 r., dostęp 6.06.2024 r.

Tłumaczenie własne. Oryginał: “Of these, the Third Symphony in G minor (Op. 36) is regarded as being the finest”.



Przykład 49. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll* op. 36, Paryż 1847, s. 1.

Właściwy początek pierwszej części *Allegro assai* rozpoczyna długa fraza w partii pierwszych skrzypiec, będąca rodzajem nieregularnego rytmicznie, rozbitego na krótkie motywy, jakby schumanowskiego tematu. Pozostałe instrumenty smyczkowe akompaniują w tym czasie w rytmie trójdzielnym aż do wzmożenia ekspresji, podkreślonej pojawieniem się długich dźwięków w instrumentach dętych:



Przykład 50. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll* op. 36, Paryż 1847, s. 2-3.

Silny dramatyzm tego fragmentu zdaje się niejako zapowiadać powstałą cztery lata później *IV Symfonię* Roberta Schumanna. Wzajemne inspiracje tych dwojga kompozytorów są wysoce prawdopodobne. Schumann musiał znać twórczość Farrenc co najmniej od roku 1836, kiedy napisał recenzję jej kompozycji *Air russe varid* op. 17:

Gdyby młody kompozytor przedstawił mi wariacje takie jak te autorstwa L. Farrencia, pochwaliłbym go wysoko za pomyślny talent i dobre wykształcenie, które wszędzie się w nich odbijają. Wkrótce poznałem tożsamość autora – a właściwie autorki – żony znanego wydawcy muzycznego w Paryżu i jestem zaniepokojony, ponieważ jest mało prawdopodobne, aby kiedykolwiek usłyszała o tych zachęcających wersach. Są to małe, schludne, zwarte studia, być może napisane jeszcze pod okiem mistrza, ale tak pewne w zarysie, tak logiczne w rozwoju – jednym słowem, muszą ulec ich urokowi... zwłaszcza, że unosi się nad nimi subtelność. Jak wiadomo, tematy, które nadają się do naśladownictwa, są najbardziej odpowiednie do wariacji, więc kompozytorka wykorzystuje to do wszelkiego rodzaju zachwycających gier kanonicznych. Udaje jej się nawet wykonać fugę – z inwersjami, pomniejszeniami i powiększeniami – i wszystko to robi z łatwością i śpiewnością. Tylko w finale życzylibym sobie spokoju, którego oczekiwałem po tym, co wydarzyło się wcześniej²⁵⁵.

²⁵⁵ B. Friedland, *Louise Farrenc (1804-1875)*..., op. cit., s. 263–264. Tłum. własne. Oryg.: “Were a young composer to submit to me variations such as these by L. Farrenc, I would praise him highly for the auspicious talent and fine training everywhere reflected in them. I soon learned the identity of the author – rather, authoress – the wife of the renowned music publisher in Paris, and I am distressed because it is hardly likely that she will ever hear of these encouraging lines. Small, neat, succinct studies they are, written perhaps still under the eye of the master, but so sure in outline, so logical in development – in a word, must fall under their charm . . . especially since a subtle hovers over them. As is well known, themes which lend themselves to imitation are most suited for variation, and so the composeress utilizes this for all kinds of delightful canonic games. She even manages to carry off a fugue – with inversions,

Kontynuacja akordów w długich wartościach rytmicznych realizowanych przez instrumenty dęte prowadzi do kulminacji, wzmocnionej przez tremolo perkusji. Poprzedza ona wprowadzenie drugiego tematu. Obecne w nim rytmy synkopowane oraz duże skoki interwałowe w górę są podkreślone rytmicznie półnutami, wzmagającymi padający na nich akcent wynikający z miejsca w takcie oraz z dążenia melodycznego. W efekcie tak wyrazistego akcentu temat przybiera charakter heroiczny, potężny, przywodzący na myśl niektóre tematy symfonii Beethovena.



Przykład 51. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll* op. 36, Paryż 1847, s. 4-5.

Kolejne tremolo perkusji poprzedza wprowadzenie łącznika, stanowiącego rozbudowaną frazę w partii pierwszych skrzypiec, rozpoczynającą się od wznoszącej gamy g-moll. Kulminację tej frazy, rozgrywającą się na repetowanym dźwięku b dwukreślnym, dopełnia akord c-moll z septymą wielką. Potwórze frazy łącznikowej rozwija się w identycznym kształcie melodyczno-harmonicznym aż do tego właśnie kulminacyjnego momentu, który tym razem zharmonizowany jest akordem F-dur septymowym. Ów zabieg stanowi element zaskoczenia i rozjaśnienia minorową atmosferę utworu w podobny sposób, jaki zastosowany jest w wielu kompozycjach Mendelssohna.

diminutions, and augmentation – and all this she manages with ease and songfulness. Only in the finale would I have wished the calm bearing I had been led to expect after what came before.”



Przykład 52. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll* op. 36, Paryż 1847, s. 8-9.

Mendelssohnowski zdaje się również fragment następujący po owym łączniku. Faktura *nota contra notam*, niespokomplikowana rytmika oraz przejrzysta harmonia tworzą chorałowy charakter tego odcinka. Używanie kolejno poszczególnych instrumentów dętych w różnych konfiguracjach przywodzi na myśl dołączanie kolejnych rejestrów w organach, podobnie jak w preludiach, fugach i sonatach organowych Mendelssohna.



Przykład 53. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll* op. 36, Paryż 1847, s. 10-11.

Sama już pierwsza część *III Symfonii* g-moll Louise Farrenc świadczy o jej obyciu w stylu klasycznym, jak również o jej biegłości w integrowaniu go z najnowszymi tendencjami w muzyce. Umiejętne skonstruowanie allegro sonatowego, klasyczna orkiestracja oraz harmonia stanowią solidną podstawę do nadbudowania kompozycji o elementy wprowadzające romantyczną nastrojowość czy też elementy wyłamujące się z klasycznej konwencji w warstwie harmoniczej, melodycznej i rytmicznej. Połączenie elegancji z emocjonalnością zdaje się wyróżniać styl Farrenc, który mógł stanowić inspirację dla lepiej pamiętanych współcześnie kompozytorów, takich jak Robert Schumann czy Johannes Brahms. Uobecnianie twórczości Louise Farrenc w XXI wieku może doprowadzić do pełnego zidentyfikowania wzajemnych inspiracji między tymi kompozytorami, co zdaje się istotne dla pełnej perspektywy rozumienia muzyki XIX wieku.

4.3.5. Negatywne uobecnienie

Pewnym zagrożeniem związanym z uobecnianiem jest ryzyko negatywnego uobecniania. Jak zostało udowodnione w rozdziale 3.3., występuje ono we współczesnej narracji historycznej i przejawia się na wiele sposobów. Niektóre nie najlepiej skomponowane utwory kobiet są wciąż popularne mimo odkrywania wielu wartościowych kompozycji, które mogłyby zamiast nich stać się obiektem zainteresowania badaczy, muzyków i publiczności, co z kolei mogłoby przynieść efekty w postaci większego respektowania twórczości kobiet. Ponadto, w narracji dotyczącej kompozytorek często uwidacznia się przeświadczenie o tym, że ich dokonań nie poprzedzały podobne osiągnięcia innych kobiet; stąd np. określenie „pierwsza kobieta, która napisała operę” używane wobec wielu kompozytorek różnych epok.

Niekiedy nieukształtowane gusta słuchaczy wpływają na to, że zyskuje popularność mało istotny utwór kompozytora mającego w dorobku poważniejsze dzieła i ta kompozycja staje się niejako jego wizytówką. Może prowadzić to do negatywnego uobecnienia w przypadku obu płci. Kompozytorki zdają się jednak szczególnie narażone na to zjawisko. Z powodu ograniczonej wiedzy na temat ich twórczości nie zdążyły dojść do głosu ich najistotniejsze kompozycje, co sprzyja wybiórczemu budowaniu wizerunku kompozytorów w odniesieniu do ich bardziej popularnych a mniej wartościowych kompozycji. Ponadto, nie będąc w centrum zainteresowania środowiska muzycznego,

twórczość kompozytorek często wykonywana jest przez mniejsze, niezinstytucjonalizowane składy wykonawcze, co utrwała stereotyp, że kobiety pisały jedynie miniatury solowe i utwory kameralne.

Przykładem może stać się *Sicilienne* Marii Theresii von Paradis. Ta kompozycja, niepozbawiona wdzięku, nie przystaje jednak do wielkich dzieł Paradis i nawet w niewielkim stopniu nie ukazuje rozmiarów jej twórczego kunsztu. Tymczasem, to właśnie ta kompozycja jest najczęściej wykonywanym współcześnie utworem tej twórczyni.

The image shows a musical score for the piece 'Sicilienne' by Maria Theresia von Paradis. The score is written for Violin and Piano. The tempo is marked 'Andantino' with a quarter note equal to 40 beats (♩. = 40). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Violin part begins with a piano (p) dynamic and includes a trill (tr) in the final measure. The Piano part also begins with a piano (p) dynamic and includes the instruction 'opt. con sordino'. The score is divided into two systems, with a page number '4' at the bottom left of the second system.

Przykład 54. Maria Theresia von Paradis, *Sicilienne*, w: *Solos for Young Violinists*, t. VI, Summy-Birchard 1997, s. 4.

W równym stopniu negatywnemu uobecnieniu sprzyjają słabe wykonania nawet tych utworów kompozytorek, które są wyjątkowo dobrze skonstruowane czy też przeznaczone na duże składy. Na przykład nagranie uwertury do opery *Les des Jaloux* Sophie Gail, dokonane przez *Leicestershire Sinfonia* w 2023 roku, deprecjonuje znaczenie tej kompozycji. Mimo szczytnych zamiarów tej amatorskiej orkiestry, jak również wspierającej ją w nich organizacji *ComposHer*, efekt ich wspólnych usiłowań zdaje się odległy od zamierzonego celu, który stanowiło docenienie twórczości Sophie Gail. Wyjątkowo niski poziom tego wykonania, o którym świadczy choćby brak jednolitego i stałego stroju orkiestry, odbiorcę pierwszy raz obcującego z tą kompozycją i niedysponującego partyturą może zniechęcić nie tyle do działań zespołu orkiestrowego, co do twórczości samej

kompozytorki. Sytuacja taka może mieć miejsce szczególnie w przypadku braku tradycji wykonawczej, zaś akurat w tym przypadku inicjatywa *Leicestershire Sinfonia* doprowadziła do XXI-wiecznego prawykonania i stworzenia jak na razie jedyne go dostępnego nagrania tego utworu.

Warto wspomnieć również o negatywnym uobecnianiu zawartym w publikacjach naukowych. Na przykład Thomas W. Bridges w swoim haśle encyklopedycznym o Maddalenie Casualanie napisał, iż była ona pierwszą kompozytorką w historii, której utwór doczekał się publikacji²⁵⁶. Przekonanie to, mające nobilitować Casualanę, w istocie deprecjonuje wszystkie inne kompozytorki, sugerując, iż spośród nich tylko jedna była wystarczająco wykwalifikowana, by publikować. W istocie zaś zapis ten nie nosi znamion autentyczności, podobnie jak wiele innych tekstów naukowych, w których niektóre kompozytorki są opisywane jako *pierwsze, które* (np. opublikowały utwór, napisały operę czy sprawowały jakąś prestiżową funkcję).

²⁵⁶ Thomas W. Bridges, *Casulana (Mezari), Maddalena*, w: *Grove Music Online*, t. 1, Oksford 2001.

5. Perspektywy uobecniania

5.1. Teoretyczno-muzyczne perspektywy uobecniania

5.1.1. Zmiana paradygmatu

Niemal dwa wieki postępującego procesu skrytości kompozytorek, które poprzedzają czasy obecne, zdają się zmierzać ku końcowi. Obserwuje się współcześnie odwrotne tendencje, która wpisują się w kategorie uobecniania. Obecność kobiet w dzisiejszym środowisku muzycznym skłania do refleksji nad ich nieobecnością na kartach historii, zaś rosnąca liczba odkryć zapomnianych twórczyń w innych obszarach artystycznych prowokuje do poszukiwania ich również na polu muzycznym. W teorii muzyki badania nad kompozytorkami rysują się obecnie jako odrębny obszar, czego odzwierciedleniem są powstające coraz liczniej publikacje zbiorowe oraz organizowane coraz częściej konferencje dotyczące twórczości kompozytorek traktowanej jako zagadnienie wymagające wypracowania specjalnego podejścia.

Wraz z odkryciami dotyczącymi tego nieodkrytego obszaru w historii muzyki, wykształcane są nowe podejścia metodologiczne. Oprócz metod stosowanych do tej pory, konieczne okazuje się zasymilowanie do teorii muzyki modeli prowadzenia badań wykształconych na gruncie innych obszarów. Dzięki hermeneutycznemu kontekstowi, spojrzenie na muzykę prezentowane przez badaczy zainteresowanych kompozytorkami zyskuje dodatkowe wymiary głębi. Podobne skutki mają badania prowadzone nad innymi *terra incognita* w historii muzyki. W przyszłości narzędzia wykształcone w efekcie takiego podejścia metodologicznego mogą wzbogacić również te obszary teorii muzyki. Mogą również inspirować one wykonawców i kompozytorów.

Teoria muzyki to obszar, w którym perspektywa uobecniania jest najbardziej potrzebna, także ze względu na to, żeby kompozytorki zostały uobecnione również w pozamuzycznym krajobrazie historycznym. Teoretyczno-muzyczne perspektywy uobecniania to wszystko, czego można dokonać narzędziami teorii muzyki w celu uobecnienia kompozytorek. Są to jednocześnie działania, które zdają się rysować perspektywę na kontynuację uobecniania zagubionych w historii postaci i dzieł w przyszłości.

5.1.2. *Sonata wielkanocna* Fanny Mendelssohn

Mimo wielu dokonanych już osiągnięć w kwestii uobecniania dzieł kompozytorek, wciąż pozostaje duże pole do działań w tym zakresie. Po pierwsze, należałoby zidentyfikować kolejne obszary skrytości i tam skierować działania badawcze. W rozdziale niniejszej rozprawy poświęconym skrytości wskazano na wiele zjawisk związanych z aktywnością kompozytorską kobiet, których nie uwzględnia się w narracji historycznej. Zwrócono również uwagę na problemy związane z poszukiwaniem zaginionych źródeł oraz identyfikowaniem zapomnianych twórczyń. Jednym z łatwiejszych sposobów na demaskowanie skrytości zdaje się eksplorowanie obszarów otaczających muzykę, która została już dostrzeżona i zbadana. W obecnym stanie badań nad muzyką byłaby to przede wszystkim twórczość kompozytorów. Na przykład twórczość Feliksa Mendelssohna może stać się punktem wyjścia nad udokumentowaną oraz prawdopodobną twórczością Fanny Mendelssohn. Dzięki zainteresowaniu twórczością tego kompozytora, podpisana jego nazwiskiem sonata odnaleziona w roku 1970 od razu została dostrzeżona i trafiła do repertuarów koncertowych i na płyty. Dopiero po dokładnym zbadaniu kompozycji czterdzieści lat później okazało się, iż wyszła ona spod pióra Fanny Mendelssohn²⁵⁷. Nie wiadomo, czy gdyby sonatę od początku konotowano z właściwą autorką, w równym stopniu zostałaby ona uobecniona.

Sonata nosi dopisek *Oster*, co wskazywałoby na jej programowość. Badaczka Fanny Mendelssohn, Angela R. Mace Christian we wstępie do swojej redakcji utworu zaznacza, że:

Nie każda część jest w pełni programowa – tytuł jest bardziej związany z atmosferą i chronologią niż z jego właściwym znaczeniem – ale sonata ukazuje szereg znamienych muzycznych toposów historii pasyjnej²⁵⁸.

Część pierwsza *Allegro assai moderato* wykazuje cechy formy sonatowej, skoncentrowanej wokół dwóch grup tematycznych, kontrastujących ze sobą, lecz zarazem względem siebie symetrycznych, składających się każda z dwóch

²⁵⁷ Zob. Angela Mace, *The Easter Sonata of Fanny Mendelssohn*, „Journal of Musicological Research” t. 41 nr 3 (2022), s. 182-209.

²⁵⁸ Ibid., s. 182. “Not every movement is overtly programmatic—the title is more atmospheric and chronological than it is prescriptive—but the sonata does exhibit several telling musical topoi of the Passion story”.

tematów. W tej części sonaty widoczne są wpływy Beethovena, które rozpoznała również Mace:

Beethoven, inny szczególnie ważny dla Fanny wzór kompozytorski, uwiadacznia się w pierwszej części; liryczne zwroty i rozwój motywiczny przypominają późne sonaty fortepianowe Beethovena, w tym przypadku zaledwie rok po jego śmierci w 1827 roku²⁵⁹.

Druga część, *Largo e molto espressivo*, przejawia cechy fugi o zwięzłym i wyrazistym temacie, mogącym nawiązywać do barokowej tradycji tej formy. Złożona struktura polifoniczna kontrastuje z lirycznymi, w pełni romantycznymi elementami *Largo*. Mace dostrzega w tej części nawiązania do Johanna Sebastiana Bacha:

Już przed rokiem 1828 Mendelssohnowie byli głęboko zaangażowani w próby i przygotowania do wznowienia wykonania *Pasji Mateuszowej* Bacha w 1829 roku i pewne jest, że *Pasja* Bacha wpłynęła na Sonatę Wielkanocną Fanny przede wszystkim w intensywnych preludium i fudze e-moll (druga część), jak również w ewokacji toposów „trzęsienia ziemi” w czwartej części – w dudniących tremolach w basie²⁶⁰.

Część trzecia *Allegretto* wykazuje budowę *scherza*. Kompozytorka zdaje się wykorzystywać tradycję żartobliwości tej formy po to, żeby tym silniej wypuklić drugą stronę tego modelu, mroczny charakter. Rozpoczyna lekkimi, pogodnymi figurami, które przez melancholię fluktuują następnie w stronę dramatyzmu. Niezwykle zmienna motywika *Allegretto* niekiedy przywraca dowcipny charakter *scherza*, zwłaszcza w opadających równolegle we wszystkich głosach motywach ósemkowych, mogących stanowić imitację perlistego śmiechu.

Czwarta część *Allegro con strepito* przejawia formę ronda. Można odnaleźć w niej *cantus firmus* zaczerpnięte z chorału *Christe, du Lamm Gottes*. Występujące przemiennie, zgodnie z tradycją ronda, odcinki nawiązujące do tematu oraz wprowadzające nowy materiał motywiczny, to dramatyczne figuracje przeplatające się z uporządkowaną prezentacją chorału. W środkowej części *Allegro* dochodzi do kulminacji, w której szala przechyla się w stronę wirtuozowskich pasaży, w kodzie dominuje chorałowa prostota i technika *nota contra notam* w

²⁵⁹ Ibid., s. 284. Oryg.: “Beethoven, another particularly important compositional model for Fanny, is evident in the first movement; the lyrical turns and motivic development call to mind Beethoven’s late piano sonatas, here just a year after his death in 1827”.

²⁶⁰ Ibid., s. 120. Oryg.: “Already by 1828, the Mendelssohns were deep in rehearsals and preparations for the 1829 revival performances of Bach’s St. Matthew Passion, and it is clear that Bach’s Passion influenced Fanny’s Ostersonate in especially the pungent prelude and fugue in E minor (the second movement), as well as the evocation of the «earthquake» topos in the fourth movement—rumbling tremolos in the bass”.

długich wartościach rytmicznych. Mace dostrzega w *Allegro* tzw. temat trzęsienia ziemi z gwałtownymi figuracjami. Traktuje ona ten temat jako bezpośrednie nawiązanie do programu kompozycji, w którym owo zjawisko miałoby towarzyszyć śmierci Chrystusa²⁶¹. Przyjęcie tej interpretacji mogłoby uzasadniać tytuł i specyficzną wyrazowość czwartej części sonaty, którą, jako niezwykle wymagającą pianistycznie, a zarazem interesującą w kontekście zawartości znaczeniowej i pomysłów formalnych, można uznać za godne ukoronowanie tej rozbudowanej sonaty.

Sonata Wielkanocna napisana przez dwudziestotrzyletnią Fanny Mendelssohn, interesująca zarówno od strony wykonawczej, jak w kontekście namysłu nad formą oraz zawartością intelektualno-emocjonalną kompozycji, mogłaby stać się znakomitym obiektem badawczym. Nie rysują się jednak perspektywy na pojawienie się takiej możliwości, gdyż oryginalny manuskrypt z 1828 roku znajduje się w prywatnej kolekcji w Paryżu; według relacji Françoise Tillard „w prywatnym posiadaniu kogoś, kto nikomu nie umożliwiłby jej zobaczenia”²⁶². Wydaje się, że oprócz Eric Heidsieck jedynie Angela Mace uzyskała możliwość obejrzenia manuskryptu, lecz jedynie w bardzo krótkim i ściśle ograniczonym czasie²⁶³.

5.1.3. Niepewne autorstwo

Podobne problemy dotyczą większej liczby utworów kompozytorek. Niewykluczone, że znacząca część kompozycji pozostających w prywatnych kolekcjach nigdy nie zostanie zidentyfikowana. Pozostałe, tak jak manuskrypt *Oster-sonate*, są trudno dostępne; na przykład tzw. *Livre* napisana między rokiem 1664 a 1667²⁶⁴, przypisywana Johannowi Jacobowi Frobergerowi, czego nie można jednak w pełni potwierdzić wobec poszlak, które mogą wskazywać na autorstwo Sybilli von Wurttemberg. Dowiedzenie, spod czyjego pióra wyszła *Livre*

²⁶¹ Ibid., s. 79.

²⁶² Ibid., s. 49. Tłumaczenie własne. Oryginał: “In the private ownership of someone who would allow no one to see it”.

²⁶³ Angela Mace, *Fanny Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy, and the Formation of the ‘Mendelssohnian’ Style*, w: Durham 2013, s. 54.

²⁶⁴ Tytuł dopisany dużo później, nie jest odautorski: *Livre Première. Des fantaisies, Caprices, Allemandes, Gigues, Courantes, Sarabandes, Meditation. Composees par Jean Jacques Froberger. Organist de la chambre de la Majeste Imperiale*.

première, utrudnia fakt, iż obecnie autograf znajduje się w prywatnej kolekcji i nie istnieje jego reprodukcja, z wyjątkiem incipitów oraz opisu książki w katalogach z aukcji Sotheby²⁶⁵.

Autorstwo Frobergera zdaje się wątpliwe ze względu na wiele nieścisłości biograficznych, które pojawiłyby się, gdyby uznać, iż istotnie przebywał on w miejscach wskazanych w tytułach kompozycji z odkrytego manuskryptu. Miasta powstania kompozycji: Madryt i Montbéliard²⁶⁶, są związane z życiorysem von Württemberg, która na stałe przebywała w rezydencji w Montbéliard i stamtąd podróżowała do Madrytu. Froberger w tym czasie przebywał w Paryżu i, zgodnie z dotychczasową wiedzą, podróżował stamtąd jedynie do Londynu.

Kwestia autorstwa *Livre première* jest trudna do rozstrzygnięcia ze względu na możliwe podobieństwa w stylu kompozytorskim Frobergera i von Württemberg, którzy kształcili się na dworze w Stuttgarcie w tym samym czasie i u tych samych mistrzów: Basilisa Frobergera i Johanna Ulricha Steigledera. Zgodnie z relacją Huygensa,

[Froberger] często (...) tłumaczył, że ktoś, kto nie widział, że to Wasza Wysokość gra jego utwory, nie byłby w stanie rozróżnić, czy grała je Pani, czy on sam²⁶⁷.

Sybilla von Württemberg była znakomicie wykształcona muzycznie, podobnie jak jej siostry, przynależąc do tzw. *gelernten Frauenzimmers*, rozpowszechnionego w ich czasach. Philipp Cristoph Gratianus wspominał, iż „podzieliły się [one] po równo królestwem nauki”²⁶⁸. Zgodnie z relacją Johanna Valentina Andreae, wszystkie grały na więcej niż jednym instrumencie muzycznym²⁶⁹. Szczególną biegłość Sybilli w muzyce zdaje się potwierdzać strofa na jej cześć

²⁶⁵ Katalog aukcyjny Music and Continental Manuscripts. 30 November 2006, red. Sotheby's Auctioneers, London 2006. <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2006/music-and-continental-manuscripts-l06409/lot.50.html>, dostęp 11.12.2024.

²⁶⁶ Pełny tytuł kompozycji: „Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion. faict á Madrid sur la Mort future. de son Altesse Serenisme Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard Tombeau le quel se joue lentement avec discretion, faict sur la très douloureuse Mort de Son Altesse Serenisme Monseig le Duc Leopold Friderich de Wirtemberg, Prince de Montbéliard”.

²⁶⁷ Cyt. za: Linda Maria Koldau, *Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Weimar 2005, s. 241. Tłumaczenie własne. Oryginał: „oft hat er mir erklärt, dass, wer nicht Eure Hoheit seine Stücke hätte spielen sehen, nicht hätte unterscheiden können, ob Ihr oder er selbst wäre, der sie spielte“.

²⁶⁸ Josef Sittard, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890, s. 220. Tłumaczenie własne. Oryginał: *Das Reich der Wissenschaften gleichsam getheilt*.

²⁶⁹ Tamże, s. 220.

autorstwa Boeddeckera: „Ty, Bogini tej sztuki, dajesz Bogu poezję w melodiach”²⁷⁰. Zdaniem Lindy Marii Coldau:

Podobno Sybilla już przed 1651 rokiem pozostawała w aktywnym kontakcie z „doświadczonymi mistrzami” muzyki i była przez nich uznawana za eksperta, z którym należy się liczyć²⁷¹.

Dwa ślady w szczególnie wyrazisty sposób sugerują, że *Livre première* mogła skomponować von Wurttemberg. Po pierwsze, jeden z zawartych w księdze utworów nosi tytuł *Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion. faict á Madrid sur la Mort future. de son Altesse Serenisme Madame Sybille, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard*. Michael Zaph zwraca uwagę na kropkę postawioną przed wyrazem *faict*. Dzieliłaby ona tytuł na dwie części, z których druga sugerowałaby autorstwo Sybilli²⁷².

Po drugie, na tablicy nagrobnej von Wurttemberg został przedstawiony manuskrypt ładząco podobny do *Livre première*, umieszczony w dłoni księżnej. Zilustrowano tam również organy, klawesyn, skrzypce i mandolinę, co może potwierdzać domysły o muzycznym charakterze zobrazonej księgi:

²⁷⁰ Cyt. za: J. Sittard, *Zur Geschichte der Musik...*, op. cit., s. 221. Tłumaczenie własne. Pełny tekst oryginalny:

Hic Musae! Hic Virtus! Hic Mens Divina. Durch Tausend Mittel wird die Tugend zwar geübet / Doch jedes Mittel nicht ein jeden gleich beliebt: Der bauet Stätte vest / der liebet Streit und Krieg: Euch hohe Fürstin Euch gebühret ruhm und sieg Was Eur Verstand empfäht dem könnet Ihr das Leben Ihr Göttin dieser Kunst In Melodien geben Ihr dichtet Gott zu Lob und seines Geistes voll Was die erwählte Shaar im Himmel singen soll. O wohl wann gleich der Todt all Künste wird vertreiben So wird die Singe Kunst doch in dem Himmel bleiben.

²⁷¹ L. M. Koldau, *Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit...*, op. cit., s. 244. Tłumaczenie własne. Oryginał: „Offensichtlich stand Sybilla bereits vor 1651 in regem Austausch mit «erfahren Meistern» der Musik und wurde von ihnen als ernstzunehmende Sachverständige anerkannt“.

²⁷² Michael Zaph, Johann Jacob Froberger, https://en.wikipedia.org/wiki/Talk:Johann_Jakob_Froberger dostęp 21.10.2024.



Ilustracja 3. Tablica nagrobna Sybilli von Wurttemberg ze Stiftskirche w Stuttgarcie.

Po zidentyfikowaniu nieodkrytych obszarów działalności kompozytorek należałoby podjąć starania o odszukanie oraz zbadanie jak największej liczby ich partytur. Szczególnie trudnym zadaniem może okazać się dotarcie do tych, o których wiadomo, że istniały, lecz uznane są za zaginione. Na przykład mimo wzmianek o popularności oper Franceski Caccini *La Tancia*, *Il Passatempo* oraz *Il Martirio di Sant'Agata* za życia kompozytorki, ich partytury nie zostały jeszcze odkryte²⁷³.

²⁷³ Por. Suzanne G. Cusick, *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago 2015, s. 1-25.

5.1.4. Reinterpretacja źródeł

Zachowane i odnalezione już wcześniej źródła powinny również zostać poddane reinterpretacji, bowiem w przypadku twórczości kompozytorek istnieje ryzyko subiektywności dotychczasowych badań, zarówno przez badaczy marginalizujących dokonania kobiet, jak i działających z pobudek feministycznych. Antonia Bembo, wenecka kompozytorka przełomu XVII i XVIII wieku, była przedstawiana w nurcie feministycznym pisania o kobietach z perspektywy ich specyficznych doświadczeń związanych z płcią; w dotyczących jej opracowaniach naukowych podkreśla się za tym doniosłość jej małżeństwa z osobą wyższą stanem, urodzenie trojga dzieci oraz tajemniczość wyjazdu do Paryża, w tym ostatnim doszukując się motywów związanych z życiem prywatnym. Jednocześnie, brak jest dokładnych informacji o jej wykształceniu muzycznym, znajomościach wśród muzyków oraz umiejętnościach w grze na instrumentach. Zwłaszcza pierwszy okres jej twórczości jest słabo udokumentowany²⁷⁴.

Interesujące zdaje się też prześledzenie zjawisk obejmujących więcej twórczyń, które pisały w obrębie tożsamej stylistyki lub wykorzystywały podobne formy. Wiele kompozytorek różnych epok specjalizowało się w twórczości operowej. Można byłoby przyjąć, że środowiska operowe były dla nich dostępne ze względu na wykorzystywanie głosów kobiecych w operach, jednak ten argument zdaje się niewystarczający, choćby ze względu na istnienie wielu oper kompozytorów, którzy nie byli śpiewakami. Mogą zdawać się nieprzypadkowe powtarzalne sytuacje, w których opera kompozytorki po prawykonaniu nie doczekała się uznania ani wznowień. Miało to miejsce w całkiem różnych krajach i stuleciach: wystarczy zestawić niepowodzenie *Céphale et Procris* Elisabeth Jacquet de la Guerre oraz *Le conte de fées* Pauline Viardot. Czyżby to niedocenienie stanowiło dowód na brak zdolności kobiet do tworzenia tak potężnych i złożonych form?

Narracja historyczna zdaje się implikować odpowiedź twierdzącą na to pytanie, nie uwidaczniając w sobie oper pisanych przez kobiety. Tymczasem, w wielu przypadkach premiery oper kompozytorek okazywały się sukcesem: na przykład *La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina* Franceski Caccini zyskała uznanie zarówno na dworze Medyceuszy, jak i w Polsce, zaś *L'Ercole*

²⁷⁴ Por. Henning E. Siedentopf, *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977.

amante Antonii Bembo okazała się sukcesem na dworze Ludwika XIV²⁷⁵. Niezwykle znakomite opery kompozytorów nie od razu zostały docenione²⁷⁶. Tym bardziej kwestia ta była problematyczna w przypadku kompozytorek, z przyczyn opisanych w poprzednich rozdziałach. Nie zawsze ma to powiązanie z wartością kompozycji, co można udowodnić przez analizę oper: na przykład wnioski z przestudiowania opery Franceski Caccini *Wyzwolenie Ruggiera z wyspy Alciny* wskazują na wysoką wartość tej kompozycji.

5.1.5. Tendencje narracyjne

W celu pełniejszego uobecnienia kompozytorek w historii muzyki, warto zanalizować tendencje narracyjne w literaturze przedmiotu. Jedno z niezwykle częstych sformułowań w tekstach naukowych to *pierwsza kobieta*. Wydaje się, jakby celem jego stosowania nie była rzetelność naukowa, lecz nobilitacja kompozytorki, którą określa się mianem pierwszej przedstawicielki swojej płci, która wydawała swoje kompozycje w określonym wydawnictwie, sięgnęła po jakąś konkretną formę muzyczną czy też wykładała na którejś z uczelni. W dużej części przypadków określenia te nie są poparte wystarczającą wiedzą ich autora. Tego rodzaju błędy zdarzają się niezwykle często; w efekcie można przeczytać na przykład o pierwszej w historii twórczyni oper niemal w każdym stuleciu i każdej narodowości. Jennifer O'Connor pisała o Fanny Arthur Robinson:

To właśnie jej talenty jako pianistki zaowocowały tym, że została pierwszą kobietą w Irlandii, w istocie pierwszą osobą, która przedstawiła pomysł Liszta dotyczący motywu angażującego pojedynczy wykonawca dający cały koncert²⁷⁷.

O'Connor użyła słów *pierwsza kobieta*, które zaraz potem zastąpiła określeniem *pierwsza osoba*, nie skreśliwszy pierwszego z zastosowanych sformułowań. Zdaje się, iż na potrzeby publikacji akademickiej wystarczyłoby zaznaczyć pionierstwo Robinson w stosowaniu stylu koncertowego Liszta w Irlandii bez sytuowania kompozytorki na tle muzyków jej płci. Zwrócenie uwagi na jej pierwszeństwo wśród kobiet odwraca uwagę od jej pozycji wśród całokształtu

²⁷⁵ Por. Claire Anne Fontijn, *Desperate measures. The life and music of Antonia Padoani Bembo*, Nowy Jork 2006.

²⁷⁶ Np. *Un giorno di regno* Giuseppe Verdiego.

²⁷⁷ Jennifer O'Connor, *Fanny Arthur Robinson and Annie Patterson*, w: Maynooth 2003, s. 32. Tłum. własne. Oryginał: "It was her talents as a pianist that resulted in her being the first woman in Ireland, indeed the first person, to introduce Liszt's idea of the recital involving a single performer giving a complete concert".

środowiska muzycznego, w którym jest ona równie wysoka. Ponadto, plasuje całą jej twórczość na marginesie teorii muzyki, poprzez sytuowanie jej w odniesieniu tylko do kobiet, a nie wszystkich muzyków.

Współczesne kompozytorki coraz częściej sytuuje się obok kompozytorów, nie wprowadzając rozróżnienia w odniesieniu do płci. Ta tendencja uwidacznia się w polskim dziennikarstwie muzycznym, czego przykładem jest choćby artykuł Tomasza Czyży z 2003 roku *Agresja i emocja: Hanna Kulenty i Paweł Mykietyn: postmodernizm w muzyce i „młodszy zdolniejszy”*²⁷⁸. W tym tekście publicystycznym zostały zestawione sukcesy kompozytorskie Hanny Kulenty i Pawła Mykietyna, bez kładzenia akcentu na kwestię płci któregośkolwiek z tych kompozytorów, do czego mógłby skłaniać charakter tekstu, przeznaczony dla szerokiego kręgu odbiorców spoza ścisłego środowiska muzycznego.

Również w polskich tekstach naukowych z zakresu teorii muzyki nie stawia się wyraźnej granicy między współczesnymi kompozytorkami a kompozytorami. Publikacja Marcina Gumieli z 2016 roku *Koncert skrzypcowy w twórczości kompozytorów polskich II połowy XX wieku*²⁷⁹ uwzględnia dzieła Grażyny Bacewicz, Tadeusza Bairda, Andrzeja Działka, Zygmunta Krauzego, Hanny Kulenty, Witolda Lutosławskiego i Krzysztofa Pendereckiego, a więc kompozytorów zróżnicowanych ze względu na płeć, nie akcentując jej w przypadku kobiet. Zwraca uwagę nieproporcjonalna liczba uwzględnionych w tym zestawieniu kompozytorek i kompozytorów, w proporcji dwie do pięciu, co jest symptomatyczne dla współczesnego piśmiennictwa muzycznego.

Szczególne docenienie polskich kompozytorek uzewnętrznia się w fakcie zestawiania ich twórczości z dziełami uznanymi na skalę światową. Na przykład w publikacji *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil* Katarzyna Bartos przedstawia rzetelnie relację między opisywanymi kompozytorami, z których Mesiaen był profesorem, Pstrokońska zaś jego studentką, nie podkreśla jednak hierarchicznej struktury

²⁷⁸ Tomasz Czyż, *Agresja i emocja. Hanna Kulenty i Paweł Mykietyn. Postmodernizm w muzyce i „młodszy zdolniejszy”*, „Tygodnik Powszechny” t. 35 (2003), s. 14.

²⁷⁹ Marcin Gumieła, *Koncert skrzypcowy w twórczości kompozytorów polskich II połowy XX wieku*, w: M. Dziadek (red.), *Teraz musicie całkiem przestawić myślenie. 35 spojrzeń na muzykę i muzyków*, Warszawa 2016.

tych kontaktów, lecz zamiast tego szuka podobieństw w samej strukturze ich utworów²⁸⁰.

5.1.6. Narracja w tekstach naukowych na przykładzie *Grove Dictionary of Music and Musicians*

*Grove Dictionary*²⁸¹, będący jedną z najważniejszych encyklopedii muzycznych, nie tylko dokumentuje osiągnięcia artystyczne, ale także wprowadza kategorie, które mogą odzwierciedlać lub podważać stereotypy związane z płcią²⁸². Na przykład w wydaniu z 2001 roku, kiedy po raz pierwszy dodano rozdział poświęcony kobietom w muzyce, zwrócono uwagę na istotne postacie, takie jak Fanny Mendelssohn czy Amy Beach, które przez długi czas pozostawały w cieniu współczesnych im kompozytorów. Szczególnie uwypuklone zostały w tej wersji trudności, z którymi mierzyły się twórczynie w zmaskulinizowanym środowisku muzycznym. W wydaniu z 2013 roku poszerzono zakres prezentowanych przykładów, co może świadczyć o stałości procesu uobecniania oraz o rysujących się perspektywach na jego zwielokrotnienie.

Przykłady z *Grove Dictionary* ukazują, jak zmiany w narracji mogą wpływać na sposób, w jaki postrzegane są dokonania kobiet w historii muzyki. Z jednej strony, encyklopedia ta może służyć jako narzędzie do uobecnienia kompozytorek, ale z drugiej strony, poprzez swoje ograniczenia, może również utrzymywać pewne stereotypy. Na przykład, opisy niektórych artystek często zaczynają się od ich relacji rodzinnych, co nie tylko umniejsza ich osiągnięcia, ale także powiela narracje, które stawiają życie prywatne nad karierą artystyczną. Często takie ujęcie przyczynia się do marginalizacji ich twórczości, sugerując, że sukcesy były wynikiem wpływów mężczyzn w ich życiu.

Interesujące zdają się w tym kontekście najnowsze prace dotyczące kompozytorek, powstające w Polsce. Niektóre z nich zdają się prezentować podejście

²⁸⁰ Katarzyna Bartos, *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil*, „Scontri : pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” (2017).

²⁸¹ *Grove Music Online* [na:] <https://www.oxfordmusiconline.com>, dostęp 2.12.2024 r.

²⁸² *Women, Gender and Sexuality Update Project* [na:] <https://www.oxfordmusiconline.com/page/wgs/women-gender-and-sexuality>, dostęp 2.12.2024 r.

podobne do tych zawartych w publikacjach obcojęzycznych, zgodnie z którym poświęca się uwagę płci kompozytorek, niekiedy traktując je jako oddzielną grupę twórców. Za przykład może posłużyć publikacja Moniki Pasiecznik *Kobiety mają głos* z 2018 roku²⁸³, w której autorka zestawia ze sobą twórczość Grażyny Bacewicz, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil, Elżbiety Sikory, Barbary Zawadzkiej, Anny Zawadzkiej-Gołosz oraz Lidii Zielińskiej.

Próba jeszcze bardziej całościowego ujęcia tego tematu dokonała się w rozprawie doktorskiej Aleksandry Bilińskiej-Słomkowskiej, zatytułowanej *Twórczość instrumentalna kompozytorek polskich XX wieku i jej kontekst kulturowy. Wybrane przykłady z lat 1945-2005*. Zostały w niej poddane dogłębnej analizie kompozycje Grażyny Bacewicz, Krystyny Moszumańskiej-Nazar, Marii Dziewulskiej, Władysławy Markiewiczówny, Bernadetty Matuszczak, Barbary Buczek, Ewy Synowiec, Marty Ptaszyńskiej, Joanny Bruzdowicz, Grażyny Pstrokońskiej-Nawratil i Elżbiety Sikory, nadto wiele dzieł późniejszych i wcześniejszych kompozytorek pojawia się w charakterze kontekstu. Autorka nie ogranicza się do przedstawienia twórczości instrumentalnej tych kompozytorek, lecz ukazuje szerokie tło kulturowe, obejmujące działalność kobiet w sztuce, naukach humanistycznych i w życiu społecznym²⁸⁴.

Jednocześnie wśród polskich teoretyków muzyki można zaobserwować przeciwną postawę, polegającą na traktowaniu twórczyń muzyki bez uwzględniania ich płci jako istotnej kategorii. Takie podejście manifestowało się już w latach 50. XX wieku, kiedy Maria Szymanowska była postrzegana przede wszystkim przez pryzmat swojej działalności artystycznej i osiągnięć, a nie płci, m.in. w książce *Maria Szymanowska i jej czasy* Teofila Syga oraz Stanisława Szenica²⁸⁵. W podobnym duchu pisano o Wandzie Landowskiej oraz Grażynie Bacewicz²⁸⁶, których twórczość była analizowana przede wszystkim pod kątem walorów artystycznych. Obecnie podejście to można zauważyć w pracach dotyczących

²⁸³ Monika Pasiecznik, *Kobiety Mają Głos*, Wrocław 2018.

²⁸⁴ Aleksandra Bilińska, *Twórczość instrumentalna kompozytorek polskich xx wieku i jej kontekst kulturowy. Wybrane przykłady z lat 1945-2005*, Warszawa publikacja w przygotowaniu.

²⁸⁵ Teofil Syga, Stanisław Szenic, *Maria Szymanowska i jej czasy*.

Na uwagę zasługuje również publikacja: Maria Iwanejko, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959.

²⁸⁶ Małgorzata Gąsiorowska, *Bacewicz*, Kraków 1999.

takich kompozytorek, jak Alicja Gronau, Grażyna Pstrokońska-Nawratil, Marta Ptaszyńska czy Agata Zubeł²⁸⁷.

Taka zmiana w sposobie postrzegania kompozytorek zdaje się być efektem przemian społecznych i kulturowych, które dokonały się w Polsce. Można ją również interpretować jako znak, że równouprawnienie kobiet w tej dziedzinie zostało w znacznym stopniu osiągnięte. Być może te przemiany w Polsce zaszły wcześniej niż w niektórych krajach Europy, co wiąże się między innymi z faktem, że Polki uzyskały prawa wyborcze już w 1918 roku, wyprzedzając w tym zakresie wiele krajów europejskich. Wyjątkami były Finlandia (1906) i Norwegia (1913), jednak należy pamiętać, że przed rokiem 1918 Polska jako państwo nie istniała.

5.1.7. Narracja w tekstach popularnonaukowych

Opisane powyżej tendencje w dyskursie naukowym przenikają do tekstów popularnonaukowych. To szczególnie istotne ze względu na fakt, iż właściwe uobecnienie dokonuje się w zbiorowym podmiocie, którym jest całość społeczeństwa. Pisma edukacyjne i popularyzatorskie szybciej mają szansę objąć większą grupę odbiorców i odegrać rolę w dokonywaniu przemian społecznych. Współcześnie w wielu krajach dzięki wsparciu finansowemu z programów rządowych tworzy się portale popularyzujące postaci kompozytorek. Na ogół dokonują tego wybitni profesjonaliści; koncertujący muzycy i teoretycy muzyki. W Europie takie portale to między innymi *Archiv Frau & Musik* z Frankfurtu nad Menem, *Musik und Komponistinnen* z Kassel, *Donne in Musica* z Fiuggi we Włoszech, *Kvinnelige Komponister* w Norwegii oraz *Kvinnlig Anhopning av Svenska Tonsättare* w Szwecji. W Polsce istnieje portal *Polskie Kompozytorki* stworzony

²⁸⁷ Zob. Łukaszewski Marcin, Działalność kompozytorska, naukowa i pedagogiczna Alicji Gronau w świetle biografii kompozytorki, w: „Seminare Scientific Investigations”, Warszawa 2012, s. 253-266.

przez Joannę Okoń, mający na celu przybliżenie literatury skrzypcowej tworzonej przez kobiety²⁸⁸.

Portalem o szczególnej sile popularyzatorskiej jest Wikipedia, funkcjonująca na wzór encyklopedii, pozwalająca na jej współtworzenie internautom o nieweryfikowanej tożsamości. W ciągu ostatnich lat przeszła ona ewolucję z niekomercyjnej platformy kreowanej przez entuzjastów nauki w bardziej profesjonalizowaną, której twórcy spotykają się na konferencjach i kongresach oraz sprawdzają wnikliwie udostępnione informacje pod kątem ich zakorzenienia w źródłach²⁸⁹.

Jako portal o autorstwie rozszczeplonym pomiędzy osoby o różnym pochodzeniu kulturowym, Wikipedia może służyć do badań nad nośnością i sposobem postrzegania pewnych zjawisk przez ogół społeczeństwa. W odniesieniu do kompozytorek można zauważyć duże ich uobecnienie w Stanach Zjednoczonych, zwłaszcza w porównaniu z sytuacją w Polsce. Wielość amerykańskich artykułów o twórczyniach, ich długość i rzetelność stoją w kontraście do wzmiankowych informacji o zaledwie niektórych znanych twórczyniach w polskiej Wikipedii. Jednak na obu portalach: polskim i amerykańskim niezwykle często występuje sformułowanie *pierwsza kobieta*, implikujące negatywne uobecnienie. Każdorazowo jest ono poparte źródłem. Z jednej strony może to świadczyć o literaturze specjalistycznej, w której wciąż powielane są przekonania o jednostkowości komponujących kobiet. Z drugiej strony, może to wskazywać na stereotypy wyznawane przez samych wikipedystów, którzy z dostępnych źródeł wybierają właśnie takie informacje.

5.1.1. Sonaty Haydna dedykowane kobietom

W kontekście uobecniania kompozytorek na gruncie teorii muzyki warto rozważyć sposób traktowania wielowiekowego dyskursu dotyczącego dualizmu płciowego, mającego cechować samą strukturę muzyki. Już samo jego istnienie skłania do tego, żeby podejmować badania nad tego rodzaju myśleniem. Ponadto, zaangażowanie nie tylko teoretyków, filozofów i recenzentów muzyki,

²⁸⁸ Joanna Okoń, *Polskie Kompozytorki. Kompedium informacji o komponujących polskich kobietach*, <https://polskiekompozytorki.pl>, dostęp 21.12.2024.

²⁸⁹ Puyu Yang, Giovanni Colavizza, *Polarization and reliability of news sources in Wikipedia*, „Online Information Review” t. 48 nr 5.

lecz również samych kompozytorów w dyskusje dotyczące muzyki żeńskiej i męskiej oznaczałyby, iż uwzględniali oni tę kwestię w procesie kompozytorskim, w związku z czym te podziały obecne są w poddawanej refleksji muzyce. Zbadanie tej kwestii mogłoby ułatwić rozumienie ewolucji zjawisk muzycznych.

Na przykład Haydn

obficie komponował solowe sonaty klawiszowe i wiele z nich dedykował kobietom ze swojego otoczenia. Sześć sonat poświęconych siostrze Auenbrugger różniło się od innych zestawów sonat skomponowanych przez niego tym, że każda z tych sonat miała uderzająco odmienne cechy. Wszystkie inne kobiety, którym dedykował sonaty, otrzymywały utwory zdominowane przez jedną charakterystyczną cechę lub osobowość. Na przykład sonaty Hob. XVI: 40–42, dedykowane księżniczce Marii Esterházy, kojarzą się z ówczesnymi kobiecymi ideałami wrażliwości, takimi jak niewinność i grzeczność, promowanymi w powieściach sentymentalnych i poradnikach dla kobiet. Sonaty „Londyńskie”, Hob. XVI: 50 i 52, dedykowane angielskiej wirtuożce Theresie Jansen (a także Magdalenie von Kurzböck w przypadku tej ostatniej), pełne są ironii, humoru, żartu i wirtuozowskiej błyskotliwości, natomiast Hob. XVI: 51, dedykowana Marii Hester Park, jest krótka i muzycznie uproszczona. W odróżnieniu od tych sonat, w których dominuje jedna cecha, zestaw „Auenbrugger” jest zróżnicowany muzycznie²⁹⁰.

Odrębną kwestią zdaje się wyznaczenie dalszego rozwoju badań *gender* w odniesieniu do muzyki. Uwzględnianie dualistycznego myślenia nie tylko w odniesieniu do muzyki historycznej, lecz również współczesnej, mogłoby nieść konsekwencje nie tylko czysto artystyczne, lecz również społeczne. Zgodnie z przekonaniem manifestowanym przez działaczy ruchów feministycznych, tylko wyrugowanie tej kategoryzacji pozwala w pełni zrozumieć muzykę, bez podziałów na to, co męskie i żeńskie czy też hetero- i nieheteronormatywne²⁹¹.

Z drugiej strony, wydaje się, że jeśli muzyka historyczna byłaby analizowana z uwzględnieniem dualizmu płciowego, a muzyka współczesna w dużej mierze

²⁹⁰ Keri Hui, *Auenbrugger, Sensibility, and the Instrumental Bodies*, „Journal of Musicological Research” t. 42 nr 2, s. 90-110, s. 101. Tłumaczenie własne. Oryginał: “Haydn produced solo keyboard sonatas prolifically and had dedicated many of them to women in his orbit. The six sonatas dedicated to Auenbrugger sisters were different from other sonata sets that he composed in that each of the individual sonatas bear strikingly dissimilar characteristics from one another. Every other female dedicatee was offered sonatas that are largely unified by one dominant character or persona. For example, Hob. XVI: 40–42, which were dedicated to Princess Marie Esterházy, are associated with contemporary feminine ideals of sensibility such as innocence and politeness, as promoted in sentimental novels and female conduct-books. The “London” sonatas, Hob. XVI: 50 and 52, dedicated to the English female virtuoso Theresa Jansen (and also Magdalena von Kurzböck for the latter), are full of irony, humor, jest, and virtuosic brilliance, and Hob. XVI: 51, which is dedicated to Maria Hester Park, is short and musically simplistic. Unlike these sonatas ruled by a single character-istic, the “Auenbrugger” set is musically diverse”.

czerpie z tradycji, analiza gender powinna istnieć obok innych elementów analizy formalnej. Zasadne zdaje się jednak oczyścić ją z elementów wartościujących: uznawać dany element muzyczny za męski lub żeński bez przypisywania mu wartości na tej podstawie, co miało miejsce w przeszłości. Kontynuowanie tego kierunku może skutkować możliwościami rozwinięcia tego podziału na więcej kategorii, opisujących inne warianty pojmowania płci, które już teraz stają się inspiracją dla kompozytorów.

Podobnie jak Haydn, współcześni twórcy odwołują się w swoich kompozycjach do dualizmu płciowego. Elżbieta Sikora szczególnie często wybiera żeńskie bohaterki oraz wykonawczynie swoich utworów:

Dwa żeńskie głosy są potraktowane w *Ariadnie* z jednej strony barwowo – często nachodzą na siebie, pisane są w brzmiącej sekundzie – a jednocześnie deklamacyjne. Najbardziej przejmujące są chyba te fragmenty, w których obie bohaterki, zwróciwszy się do siebie, szepcą do mikrofonów. A stojąca nad morzem i wpatrująca się w znikający żagiel okrętu Ariadna jeste jednocześnie w jakiś sposób protoplastką kolejnych bohaterek Elżbiety Sikory (jej utwory wokalne przeważnie przeznaczone są na głos żeński). Dość wspomnieć Oblubienicę z *Pieśni Salomona*; Loreley w romantycznej poezji niemieckiej stojącą samotnie na stromej skale bohaterkę *Pieśni rozweselającej serce*, śpiewającą do tajemniczego adresata – brata albo kochanka (a może jedno i drugie?); wiszącą na telefonie i zanurzoną w doniesieniach prasowych bohaterek *On the line*, a przede wszystkim Madame Curie – samotną, choć przecież na scenie otoczoną tłumem mężczyzn, których wciąż musi przekonywać o swojej wartości²⁹².

Szczególnie istotna wśród tych kompozycji zdaje się opera *Madame Curie*, prawykonana w Paryżu w roku 2011. Monika Karwaszewska pisze, że:

Opera jest fuzją trzech sztuk: muzyki, baletu i teatru, a tym samym różnych środków komunikacji: śpiewu, ruchu, mowy, aktorstwa, oświetlenia, choreografii i mediów elektronicznych, tworząc tzw. hybrydę medialną. W tym przypadku medium, w szerokim znaczeniu, obejmuje nie tylko generatory dźwięku – medium klasyczne lub elektroniczne – ale także elementy choreografii lub scenografii teatru muzycznego. Wzajemne powiązania (lub fuzja) pojawiające się między poszczególnymi mediami w operze można odnieść do rodzaju jawnej intermedialności wewnątrzkompozycyjnej, jak proponuje Werner Wolf w swojej klasyfikacji²⁹³.

²⁹² Elżbieta Sikora, Krzysztof Stefański, *Flashback*, Kraków 2022, s. 7–8.

²⁹³ Monika Karwaszewska, *Bordering on monodrama... Madame Curie by Elżbieta Sikora*, „Zbornik Akademije umetnosti” t. 2022, s. 152–165, s. 158. Tłumaczenie własne. Oryginał: “The opera is a fusion of three arts: music, ballet and theatre and, by the same token, of different means of communication: singing, movement, speech, acting, lighting, choreography and electronic media, creating the so-called media hybrid. In this case the medium, in its wide sense, includes not only sound generators – a classical or electronic medium – but also elements of musical theatre choreography or scenery. The interrelationships (or fusion) emerging among particular media in the opera may be referred to a type of overt intracompositional intermediality, as proposed by Werner Wolf in his classification”.

Sikora wybrała bohaterkę tematykę swojej opery z uwagi na tożsamość płciową jej bohaterki, co przyznaje w wywiadzie z Krzysztofem Stefańskim:

Od początku wiedziałam, że główną postacią będzie współczesna kobieta. Ktoś ważny dla ludzkości, o mocnym charakterze, postać z krwi i kości, a nie księżniczka z baśni czy jakaś postać mitologiczna – choć do tematów z mitologii akurat trochę mnie ciągnie²⁹⁴.

5.2. Hermeneutyczne perspektywy uobecniania

5.2.1. Przekaz ponadmuzyczny

Dostrzeżenie możliwie wszystkich odcieni nieobecności kompozytorek w historii muzyki wymaga podejścia hermeneutycznego. Klucz do rozwiązania problemu ustalenia istoty i przyczyny nieobecności leży w samej teorii muzyki: tylko rozpoznanie wartości kompozycji pozwala umiejscowić twórczość kompozytorki na właściwym miejscu w odniesieniu do dzieł innych twórców i sprawdzić, jak bardzo przesunęło się ono w toku kształtowania się współczesnej perspektywy historycznej. Owa rozbieżność wymyka się już jednak naukom o muzyce, która przez cały czas jej kształtowania się istniała w ścisłej zależności z innymi obszarami badawczymi oraz z procesami zachodzącymi w kultywujących ją społeczeństwach.

Ową niekompatybilność istotności kompozycji dla dziejów muzyki z jej pozycją w historyczno-muzycznym pejzażu można zrozumieć z perspektywy obszarów badawczych, takich jak psychologia, socjologia, politologia czy antropologia. Można opisać ją w języku filozofii czy socjologii kultury, niemniej żadna z nich nie okaże się wystarczająca; jedynie zespolenie ich wszystkich oraz zintegrowanie właściwego im podejścia metodologicznego może odsłonić całą prawdę, z której każda z nich odsłania jedynie część.

Taka korelacja innych obszarów badawczych z teorią muzyki wzbogaca tę ostatnią. Jednocześnie, badania prowadzone przez teoretyków muzyki, dotyczące twórczości kobiet, mogą przekładać się na aktualizację stanu wiedzy w innych obszarach badawczych.

Już z samej analizy dzieła muzycznego płyną wnioski istotne nie tylko dla nauk o muzyce. W swoich utworach kompozytorki manifestowały zarówno swój kunszt muzyczny, jak również swoje idee, poglądy, zainteresowania, sposób

²⁹⁴ E. Sikora, K. Stefański, *Flashback...*, op. cit., s. 74.

postrzegania świata i swoje miejsce w świecie. Wnioski z interpretacji przekazu ponadmuzycznego zawartego w kompozycjach mogą uzupełniać wizję społeczeństw i jednostek różnych czasów, która wyłania się z literatury, malarstwa czy architektury. Na przykład przekaz teologiczny w motetach Vittorii Aleotti, numerologia w utworach klawesynowych Sybilli von Wurttemberg, tematyka oper Barbary Strozzi, określenia wyrazowe w koncercie fortepianowym Louise Farrenc czy też programy poematów symfonicznych Augusty Marii Holmes mogą rzucić światło na czynniki pozamuzyczne, które ukształtowały ich postrzeganie świata. Podobnie formy i składy ich kompozycji są istotne z punktu widzenia socjologii i historii. Silny archetyp taneczny w suitach Elisabeth de la Guerre może świadczyć o jej przynależności do środowiska dworskiego i wykształceniu w tańcach wpisujących się w aktualne mody. Wirtuozowskie elementy w etiudach fortepianowych Hélène de Montgeroult wskazują na biegłość twórczyni w tym instrumencie. Koncentracja Klementyny Grabowskiej na formach salonowych ukazuje jej przynależność do określonego środowiska, zaś komponowanie wielkich form symfonicznych przez Ethel Smyth dowodzi jej wysokiej pozycji społecznej, dzięki której mogła dysponować aparatem wykonawczym do realizowania tak zinstrumentowanych kompozycji.

W szerszym kontekście można odnieść te wnioski do ogółu kobiet w ich czasach i środowiskach, którym dostępne były te czy inne formy życia społecznego oraz sposoby na uzewnętrznianie swojej artystycznej ekspresji. Nagromadzenie w pewnych środowiskach określonych tendencji odbijających się w muzyce pisanej przez kobiety może ukazywać, jakie przestrzenie były im niedostępne, gdzie koncentrowały się ich wysiłki twórcze, jaki był model ich wykształcenia, gdzie pokazywały się publicznie, jak duże było ich uczestnictwo we współtworzeniu najnowszych tendencji w muzyce.

W efekcie, nawet gdyby utwory kompozytorek okazały się w niewielkim stopniu interesujące ze względu na ich nikłą wartość lub nośność, mogłoby nie mieć to znaczenia dla ich istotności w kontekście dyscyplin pozamuzycznych, do których przeniknęłyby rezultaty ich uobecnienia. Twórczość kompozytorek, jako wciąż *biała plama* w historii dotycząca ogromnej części społeczeństwa, po udokumentowaniu mogłaby doprowadzić do zrozumienia szeregu niezgłębionych faktów z przeszłości.

Oprócz informacji zapisanych w samej muzyce, badania nad kompozytorkami ujawniają szereg informacji biograficznych dotyczących twórczyń.

Prześledzenie biografii większej liczby kobiet może mieć istotne znaczenie dla nauk społecznych, zarówno ze względu na ich indywidualne losy, jak i możliwość poczynienia pewnych generalizacji.

Takie podejście zdaje się rezonować z postawą badaczki literatury Elaine Showalter, która dowodziła, że:

Krytyka feministyczna i historia literatury kobiecej nie opierają się na odkryciu jakiegoś wielkiego, wyjątkowego geniuszu, lecz na udowodnieniu ciągłości i prawowitości twórczości kobiet jako formy sztuki²⁹⁵.

Niezależnie od tego, że niniejsze badania nie są prowadzone w nurcie feministycznym – co mogłoby kwestionować ich rzetelność ze względu na skażenie ideologią, zdaje się, że mogą istnieć pewne punkty wspólne z teorią Showalter. Postrzeganie twórczości poszczególnych kobiet jako ważnej dla zrozumienia całokształtu historii muzyki, również w tym przypadku zdaje się istotniejsze niż próba odnalezienia geniuszy wśród nowo odkrywanych kompozytorek. Tym samym, nawet jeśli po przeanalizowaniu większości dostępnych partytur okaże się, iż nie ma wśród nich wiekopomnych dzieł, wciąż warto objąć ich zainteresowaniem równym temu przejawianemu wobec już dobrze poznanych i opisanych kompozycji będących dziełem mężczyzn.

5.2.2. Pieśni przypisywane Annie Boleyn

Na przykład zwrócenie uwagi na przypisywane królowej Anglii Annie Boleyn pieśni, które miałyby pisać w więzieniu, może przyczynić się zarówno do wzrostu świadomości historycznej dotyczącej jej postaci, jak i spraw królestwa. W szerszej perspektywie może pogłębić wiedzę na temat wykształcenia oraz wychowania ówczesnych kobiet z wyższych warstw społecznych. Jeszcze donioślejsze znaczenie mogłoby mieć potwierdzenie autorstwa Anny Boleyn pieśni *Greensleeves*.

²⁹⁵ Showalter, Elaine. *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Brontë to Lessing*. Virago, 1982, s. XXXIII. Tłumaczenie własne. Oryginał: "Feminist criticism and women's literary history do not depend on the discovery of a great unique genius, but on the establishment of the continuity and legitimacy of women's writing as a form of art".

Ta niezwykle popularna brytyjska pieśń niekiedy przypisywana jest Henrykowi VIII²⁹⁶. Przeciwno tej teorii może przemawiać jednak fakt, iż uzewnętrzniają się w *Greensleeves* elementy stylu włoskiego, który na dwór angielski dotarł już po śmierci Henryka²⁹⁷. W tej sytuacji bardziej uzasadnione mogłoby okazać się przypuszczenie o autorstwie Anny Boleyn. Mogła ona bowiem poznać najnowsze tendencje w muzyce, przebywając we Francji w latach 1514-1521. Gościła tam początkowo na dworze Marii Stuart, a następnie Klaudii Walezjuszki²⁹⁸. Obie te osoby, należąc do najbliższego kręgu Ludwiga XII, z dużym prawdopodobieństwem przebywały w otoczeniu dworzan obeznanych w kulturze włoskiej, którą Ludwig transferował do Francji po podbojach m. in. w Mediolanie i Neapolu.

Anna Boleyn mogła szczególnie blisko zaznajomić się z włoską kulturą za sprawą udokumentowanej przyjaźni z Renatą Walezjuską. Renata, jako późniejsza księżna Ferrary i Modeny, mogła już od lat dziecięcych kształcić się we włoskich obyczajach. Trudno wątpić w jej znakomitą znajomość języka włoskiego, skoro we wczesnej dorosłości związała się ze środowiskiem włoskich intelektualistów do tego stopnia, iż brała aktywny udział w inicjowanych przez nie ruchach protestanckich. Jako że przyjaźń Boleyn z de Valois rozpoczęła się w dzieciństwie tej drugiej, można mniemać, iż Anna miała kontakt z nauczającymi Renatę, przypuszczalnie w części sprowadzanymi z Włoch, dworzanami. Z dużym prawdopodobieństwem Anna wraz z Renatą poznawała m. in. włoskie muzykę i tańce, które stanowiły w wyższych sferach obowiązkowy element wykształcenia.

Włoskie wpływy przejawiają się przede wszystkim w strukturze harmoniczej *Greensleeves*. Mimo że oryginalna harmonizacja nie jest znana, warstwa melodyczna może wskazywać na wykorzystanie *passamezzo antico* w wariacie *romanesca*. Nie sposób jednak ustalić, czy pierwotna wersja melodii nie odbiegała od tego wzoru i dopiero kompozytorzy kolejnych jej zapisów wpisali ją w konwencję popularyzującego się *passamezzo*. Nie wiadomo też, czy od początku występowały tam tak wyraziste figury rytmiczne oraz melizmaty.

²⁹⁶ S. McClary, *Feminine endings...*, op. cit., s. 43. Oryg.: "We know the most popular of these patterns best from «Greensleeves», sometimes attributed to Henry VIII and sometimes to the unfortunate Anne Boleyn".

²⁹⁷ Alison Weir, *Henryk VIII. Król i jego dwór*, tłum. J. Jedliński, Kraków 2022, s. 131.

²⁹⁸ Frederic J. Baumgartner, *Louis XII*, Palgrave Macmillan 1996, s. 240.

Oryginalna struktura mogła być prostsza, bardziej przypominająca ascetyczny lament *O Deathe, Rock Me Asleepe*, którego autorstwo przypisuje się zwykle Annie Boleyn, choć ze względu na sceptycyzm dotyczący możliwości jej pisania kompozycji w więzieniu niekiedy jako kompozytora wskazuje się jej brata. Karin Pendle uzasadniała hipotezę o autorstwie królowej:

Anna Boleyn (1507–1536) z pewnością była w stanie napisać utwór na poziomie „O Deathe, Rock Me Asleepe”[...], a smutek wyrażony zarówno w tekście, jak i muzyce zdaje się przepowiadać los, który ją czekał²⁹⁹.

Greensleeves nawet we współcześnie znanej wersji wykazuje wiele podobieństw do lamentu *O Deathe, Rock Me Asleepe*. Jego początek jest niemal dokładnym przeniesieniem początku refrenu *Greensleeves* do skali minorowej. Dodatkowo, w obu tych pieśniach występuje nagromadzenie rytmów punktowanych. Oba utrzymane są w metrum trójdzielnym z daktylicznym ułożeniem akcentów.

W warstwie tekstowej obu pieśni również można zauważyć wiele podobieństw. Kunsztowny, ornamentalny język dworski dowodzi, iż oba te teksty pisała osoba pochodząca z najwyższych warstw społecznych. Niektóre nacechowane stylistycznie wyrazy: np. *alas* i *farewell* powtarzają się w obu tekstach, uprawdopodobniając hipotezę o wspólnym autorze. W obu tekstach podmiot mówiący jawi się jako osoba niezwykle wrażliwa, doświadczająca silnych, trudnych do wytrzymania emocji. Zwraca uwagę w obu przypadkach silnie uwidocziony na przestrzeni całego tekstu patos. Zauważalne są również podobieństwa w zakresie kształtowania wierszy pod względem ich struktury; każdy z nich zawiera powtarzające się refreny i zmienne zwrotki, jak również przeważający ośmiosylabowy rytm wersów.

Adresatem *Greensleeves* jest kobieta. W istocie jednak jego płć mogła być przeciwna; może występować tutaj *senhal*, czyli metaforyczny pseudonim, pod którym ukrywały się tożsamości autentycznych kochanków. *Senhal* to zabieg wykształcony na gruncie francuskiej poezji dworskiej, z którą Anna Boleyn mogła się zetknąć podczas bytności na dworze Klaudii Walezjuszki. Wykształcony w poezji *troubairitz* – oksytańskich arystokratek i kompozytorek – miał

²⁹⁹ K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit., s. 85. Oryg.: “Anne Boleyn (1507– 1536), to be sure, was capable of writing a piece of the quality of «O Deathe, Rock Me Asleepe» (HAMW, pp. 16–17), and the sadness expressed in both text and music seems to prophesy the fate that awaited her”.

źródło w twórczości trubadurów, którzy nierzadko nazywali swoje damy serca *lordem*, by utajnić ich tożsamość. Najwcześniejsze znane zatajenie płci adresata można przypisać Wilhelmowi z Poitiers, uczestnikowi wyprawy krzyżowej, który zwracał się do damy określeniem *midons*, co tłumaczy się jako *mój panie* (w znaczeniu władcy bądź lorda):

*Cały majestat powinien się uniżyć,
a wszelka chwała poddać
mojej pani [mi dons] za jej piękne przyjęcie
i za jej uroczę, przyjemne spojrzenie;
i powinien człowiek trwać sto lat dłużej,
który radość jej miłości potrafi osiąść³⁰⁰.*

Jeśli autorką Greensleeves miałyby być w istocie Anna Boleyn, można przypuszczać, że adresatem był Henryk VIII. Skoro więc był to jej oficjalny małżonek, dlaczego miałyby stosować senhal? Uzasadnieniem zdaje się melancholijna treść wiersza, wyrażająca rozpacz, poczucie opuszczenia i żalu, a zarazem tęsknotę za utraconą miłością. Można byłoby na tej podstawie przyjąć, że Boleyn napisała utwór w czasie, gdy relacje między nią a królem były już napięte. Zastosowanie męskiego adresata pozwalało jej na anonimowość, bowiem jednocześnie z adresatem, ukrywa się nadawca utworu.

Celowe zanonimizowanie kompozycji przez samą jej autorkę uzasadniałoby nieznajomość twórcy *Greensleeves* również w późniejszym czasie. Ponadto, nawet gdyby osoby z kręgu Boleyn rozpoznały w niej autorkę pieśni, mogłyby zatrzeć ślady jej autorstwa; była ona bowiem w niełasce, wygnana z dworu, a następnie stracona. Możliwe, że zatarto ślady jej działalności, a przynajmniej nie starano się o zachowanie pamięci po niej. Gdyby kompozycja była napisana przez Henryka VIII lub któregoś z jego dworzan, zapewne udowodnienie autorstwa stanowiłoby mniejsze wyzwanie.

³⁰⁰ Segismundo Spina, *A lírica trovadoresca*, EdUSP 1991, s. 106. Tłum. własne. Oryginał:

*Totz joys li deu humiliar,
et tota ricor obezir
mi dons, per son belh aculhir
e per son belh plazent esguar;
e deu hom mais cent ans durar
qui.l joy de s'amor pot sazir.*

Zidentyfikowanie Anny Boleyn jako autorki *Greensleeves* miałoby donieść znaczenie nie tylko dla teorii muzyki, lecz również dla historiografii angielskiej. Obalenie poglądu, jakoby była to pieśń ludowa, wskazuje na inne możliwe kręgi oddziaływania kompozycji, właściwe jej dworskiej proveniencji. Ponadto, wiedza o pochodzeniu *Greensleeves* dałaby pełniejsze wyobrażenie o obyczajowości na angielskim dworze: życie kulturalne mogło być tam na wyższym poziomie niż sądzono, o czym świadczyłyby wpływy kultury dworskiej.

5.2.3. Twórczość propagandowa Hortensji de Beauharnais

Inną kompozytorką, której dostrzeżenie mogłoby przyczynić się do uzupełnienia wiedzy historycznej, była Hortensja de Beauharnais, córka cesarzowej Józefiny, a zarazem pasierbica Napoleona. W 1817 roku prestiżowe wydawnictwo *Breitkopf & Härtel* opublikowało jej dwanaście *Romansów* na głos z towarzyszeniem fortepianu. Pieśni te zostały skomponowane zgodnie z wiodącymi nurtami stylistycznymi epoki, które de Beauharnais mogła poznać, studiując wiele utworów utrzymanych w podobnej formie i konwencji. Antonio Baldassarre pisze:

Krótkie spojrzenie na bibliotekę muzyczną Hortense na zamku Arenenberg pokazuje, że jej gust muzyczny skupiał się przede wszystkim na operze oraz opracowaniach instrumentalnych pieśni operowych, zwłaszcza z towarzyszeniem fortepianu lub harfy. Założenie to potwierdza wspomnienia jej dwóch towarzyszy z zamku Arenenberg, Valérie Masuyera i Louise Cochelet, a także własne wspomnienia Hortense³⁰¹.

Analiza muzyczna nie dowodzi wyjątkowości tych pieśni; nie dość, że melodie wpisują się w konwencję swoich czasów, obszarem kreatywności Hortensji de Beauharnais są same melodie romansów, co udowadnia Baldassarre:

Warto zaznaczyć, że Hortensja najczęściej komponowała jedynie melodie romansów, natomiast opracowanie struktury rytmicznej, harmoniczej i akompaniamentu powierzano dyspozycyjnemu muzykowi³⁰².

Jako autorów akompaniamentów identyfikuje on Louis-François-Philippe’a i Martina Dalvima.³⁰³

³⁰¹ Antonio Baldassarre, *Music, Painting, and Domestic Life. Hortense de Beauharnais in Arenenberg*, „Music in Art” t. 23 nr 1 (1998), s. 49-61, s. 54.

³⁰² Ibid., s. 51. Tłum. własne. Oryginał: “It is important to point out that Hortense most often composed only the melody of the romances, whereas the elaboration of the rhythmic and harmonic structure as well as the accompaniment was entrusted to an available”.

³⁰³ Ibid., s. 59.

W dodatku sama forma tych utworów nie zdaje się właściwa do realizowania założeń muzycznych o celu wyższym niż użytkowy. Bea Friedland z pogardą odnosi się do popularności romansów w XIX-wiecznej Francji:

Jeśli chodzi o mniejsze gatunki, romans był, mimo okazjonalnych wpadek dobrego smaku, plagą, która nękała francuską kulturę przez blisko sto lat. Banalne melodie, cienkie harmonie, banalne sentymenty, pozorna egzotyka – to były wyróżniające cechy gatunków pieśni preferowanych w salach recitalowych, modnych domach i na listach wydawców aż do połowy wieku³⁰⁴.

Jednocześnie, to właśnie osadzenie zbiorów kompozycji Hortense de Beauharnais w tej formie mogło doprowadzić do ich sukcesu mierzonego popularnością.

Mimo nikłej wartości zbioru w kontekście jego walorów muzycznych i w związku z tym niewielkiego znaczenia dla teorii muzyki, okazuje się on bardzo istotny w badaniach historycznych, politycznych, a nawet socjologicznych. Hortense de Beauharnais, jako osoba blisko skoligacona z Napoleonem I, matka Napoleona III i królowa Holandii w latach 1806-1810, wywierała znaczący wpływ na scenę polityczną Europy. Tematyka jej pieśni wyraża jej zaangażowanie polityczne. Niektóre utwory z przywołanego tu zbioru oraz trzech innych jej zbiorów dwunastopięśniowych szybko stały się popularne w kręgach bonapartystów. *Partant pour la Syrie* śpiewano podczas Restauracji Burbonów i wykorzystano jako hymn II Cesarstwa Francuskiego. Franz Schubert wykorzystał *Le bon Chevalier* jako temat *Variationen über ein französisches Lied für das Piano-Forte auf vier Händen*, op. 10. Nazwanie tematu wariacji piosenką francuską może dowodzić nośności kompozycji Beauharnais, skoro w zanimizowanej formie funkcjonowała ona jako popularna pieśń, wykorzystywana prawdopodobnie w innych kontekstach.

Wiele pieśni Beauharnais posiada podtekst polityczny; możliwe, iż zostały one stworzone w celach propagandowych związanych z dążeniami imperialnymi Bonapartów. Wystarczy wspomnieć patriotyczny wydźwięk *La patrie* z bogato ilustrowanego zbioru romansów dedykowanych *Eugene de Beauharnais* czy

³⁰⁴ B. Friedland, *Louise Farrenc (1804-1875)...*, op. cit., s. 258. Tłum. własne. Oryginał: "As to the smaller genres, the romance was, despite occasional lapses into good taste, an affliction which plagued French culture for close to one hundred years. Banal melodies, thin harmonies, trite sentiments, spurious exoticism – these were the distinguishing traits of the song species favored in recital halls, fashionable homes, and on publishers' lists until well past midcentury".

też nawiązującą do heroicznych aspektów historii Francji *Jeanne d'Arc*, zawartą w zbiorze poświęconym Stephanie de Beauharnais.

Bohaterski charakter *Jeanne d'Arc* podkreślają tempo marszowe oraz rytmy punktowane:

N° 5.
CHANT.
PIANO.
Tempo di marcia.
J'ai vu dans la plai-ne Marcher des sol-dats Que la gloi-re em-mène Au sein des com-bats, Chacun d'eux es-père Un lau-rier nou-veau Et pauvre her-

Przykład 55. Hortense de Beauharnais, *Jeanne d'Arc*, w: Hortense de Beauharnais, *Douze Romances*, Lipsk 1817, s. 10.

Rytm *La Patrie* subtelniej nawiązuje do marsza wojskowego: pojedynczymi synkopami między pierwszą a drugą miarą taktu. Patos tej kompozycji tworzą zabiegi w warstwie melodycznej: przede wszystkim wznoszące skoki kwartowe.

La Patrie

Moderato

Chant

Piano

Un Trouba-

dour quittant les rives de Provence dis-ait en re-gardant le beau pa-ys de France Tendrez-a-moins plus tard trop cœurs je vous l'ai-

ce donc pour tou-jours dans ma pa-tri- dans ma pa-tri-

2^e

3^e

Il franchit tristement
De nouvelles campagnes ;
Y pique en écoutant
Les Bergers des montagnes.
Qu'ils ont touchante
Leurs doux accents !
Mais ce ne sont point là les chants
De ma patrie / bis /

Vainement le Deuton
De la rose nouvelle
S'entr'ouvre au doux rayon
D'une aurore plus belle ;
Si son odeur et sa fraîcheur
Ne vaut pour lui la moindre fleur
De sa patrie / bis /

Przykład 56. Hortense de Beauharnais, *La Patrie*, w: Hortense de Beauharnais, *Douze Romances*, Paryż 1827, s. 22.

Zawierający *La patrie* zbiór romansów zawiera niezwykle wyrafinowane, bogate w symbolikę ilustracje. Ich kolekcję otwiera portret samej Hortensji de Beauharnais:



Ilustracja 4. Hortensja de Beauharnais, *Douze Romances*, Paryż 1827, s. 6.

Tuż za nim umieszczony jest obraz damy na tronie królewskim i rycerza w pełnym uzbrojeniu. Postać z obrazu, ubraną w szaty monarsze i w koronę, można byłoby zidentyfikować jako Beauharnais. Towarzysząca jej lutnia może symbolizować jej rolę wieszczki: poetki i kompozytorki. Może zarazem podkreślać jej status jako posiadaczki ekstrawaganckich instrumentów zamówionych u najbardziej uznanych lutników. Hortensja dłonią, którą nie dzierży lutni, podtrzymuje oręż rycerza. Możliwe, iż w ten sposób chciała zmanifestować rolę swojej sztuki, jako podtrzymującej odwagę i zapal walczących. Zarazem mogła chcieć promować siebie samą jako patriotkę i zwolenniczkę napoleońskich przewrotów oraz kampanii wojennych. Mogło to stanowić zarazem element kreowanej przez nią propagandy.



Ilustracja 5. Hortensja de Beauharnais, *Douze Romances*, Paryż 1827, s. 9.

Cechą samych kompozycji Beauharnais, która może sugerować ich propagandowe przeznaczenie, jest ich strukturalna prostota. Tej właściwości romansów królowej dopatrzył się Thiébault, poczytując to za ich walor: „Im pieśń prostsza, tym powinna być czystsza i bardziej wyrazista. Konieczne jest zatem, aby romans był wynikiem szczęśliwych dążeń (...) Żebyśmy już nie tworzyli romansów bez towarzystwa harfy, liry i fortepianu; że te akompaniamenty, proste jak śpiew, nie zawierają prawie żadnych zbędnych udogodnień”³⁰⁵.

Jeśli by rozpatrywać istotność *Romansów* Hortense de Beauharnais z punktu widzenia nauk historycznych lub politycznych, można byłoby rozwinąć wyżej zarysowane obserwacje w przyczynę do refleksji nad napoleońską propagandą: jej założeniami, jawnością, zasięgiem czy skutecznością. Na przykładzie zaledwie kilku romansów Beauharnais można zaobserwować skalę tego zjawiska: tworzyli wariacje na ich tematach kompozytorzy, tacy jak Johann Nepomuk Hummel czy Franz Schubert, był z nimi zaznajomiony również Ludwig van Beethoven, który otrzymał nawet dedykację *Le bon chevalier*. Austriackie

³⁰⁵ Paul Charles Thiébault, *Du chant, et particulièrement de la romance*, A. Bertrand 1813. Tłum. własne. Oryginał: „Plus un chant est simple, plus il doit être pur et expressif. Il faut donc qu'une romans soit le résultat d'une inspiration heureuse (...) Qu'on ne fait plus de romans bez towarzystwa de harpe, lyre ou de fortepian; que ces accompagnements, simples comme le chant, ne comportent guère d'agréments superflus”.

pochodzenie tych kompozytorów dowodzi ogromnej cesarskiej propagandy również poza Francją, zwłaszcza w kontekście nastrojów antynapoleońskich, które zdawały się dominować w Austrii, mimo prób stabilizowania relacji tych dwóch mocarstw.

Nadto dostrzeżenie w Hortensji de Beauharnais kompozytorki dostarcza cennych informacji na temat obyczajowości, które mogliby wykorzystać socjolodzy historyczni. Jej związki z muzyką wykraczają poza samo jej komponowanie; Beauharnais wykorzystywała je również do kreowania swojego wizerunku. Baldassarre dowodzi, że „bez wątpienia Hortense lubiła być przedstawiana jako Muza, zwolenniczka i obrończyni sztuki”³⁰⁶.

Taka postawa mogła mieć związek ze statusem społecznym, który królowa pragnęła podkreślać. Pewien stopień obycia w kwestiach muzycznych był konieczny w wyższych warstwach społecznych; jednak tylko szczególne zrozumienie tej sztuki mogło uprawomocnić prestiż członkini rodu cesarza Francuzów. Zdaje się, jakby Hortense w celu zwiększenia swojego prestiżu uciekała do ekstrawagancji:

Można udowodnić, że oprócz fortepianu-piramidy Hortense przywiozła ze sobą z Francji do Arenenberg przynajmniej prostą harfę Érard i fortepian. Jest zatem prawdopodobne, że te instrumenty muzyczne towarzyszyły jej stale w podróży. Wszystkie są dość duże, a w dodatku mają dziwny kształt, przez co są dość trudne i dość drogie w transporcie. Trzymanie ich w podróży na pierwszy rzut oka nie ma większego sensu. Jednak spojrzenie na tę kwestię od innej strony moim zdaniem wyjaśnia sprawę: im bardziej niepraktyczne jest pakowanie i wysyłka, a właściwie im bardziej nieistotne na przejściowym etapie życia (podróżowanie w przypadku Hortense), tym bardziej oczywisty jest ideologiczny charakter i wartość tego instrumentu jako symbolu statusu³⁰⁷.

5.2.4. Potencjalna twórczość klawesynowa Elżbiety I Tudor

Podobną rolę mógł odgrywać klawesyn w kreowaniu wizerunku angielskiej królowej Elżbiety I Tudor, mimo że żyła ona cztery wieki wcześniej. Raymond Russel relacjonował, że „Umiejętności królowej Elżbiety jako muzyka są dobrze

³⁰⁶ A. Baldassarre, *Music, Painting, and Domestic Life...*, op. cit., s. 53. Tłum. własne. Oryg.: „No doubt, Hortense liked to be depicted as Muse, as supporter and protector of the...”.

³⁰⁷ Ibid., s. 54. Tłum. własne. Oryginał: “It can be proved that, in addition to the pyramid piano, Hortense brought at least a simple action Érard harp and a grand pianowith her from France to Arenenberg. Hence, it is likely that those musical instruments were constant companions on her journey. All of them are quite large, and in addition, oddly shaped, therefore rather difficult and quite expensive to transport. Keeping them while traveling hardly makes sense at first sight. But to look differently at this issue clarifies things in my opinion: The more impractical for packing and shipping, and actually the more inessential for a transitional stage of life (one of traveling in Hortense's case), the more obvious is the instrument's ideological value as a status symbol”.

znane”³⁰⁸. Skoro umiejętności te były powszechnie rozpoznawane, możliwe, że królowa Elżbieta I celowo je akcentowała, aby umocnić swój wizerunek władczyni w najwyższym stopniu wrażliwej na kulturę, która oznaczała zarazem bogactwo oraz zaznajomienie z najaktualniejszą modą. Pragnienie jej jawienia się w takim świetle zdaje się potwierdzać autobiografizująca opowieść sir Jamesa Melville’a:

Spytała, jakie ćwiczenia zwykła wykonywać. Odpowiedziałem, że gdy otrzymałem mój rozkaz, Królowa dopiero co powróciła z polowania w Wyżynach; że gdy jej poważniejsze obowiązki na to pozwalały, zajmowała się czytaniem opowieści; że czasami dla rozrywki grała na lutni i wirginalu. Zapytała, czy gra dobrze. Powiedziałem, że jak na Królową, całkiem nieźle. Tego samego dnia po obiedzie mój lord z Hunsdean zaprowadził mnie do cichej galerii, abym mógł posłuchać muzyki (ale powiedział, że nie śmiał tego ujawniać), gdzie mogłem usłyszeć Królową grającą na wirginalu. Po chwili słuchania, uchwyciłem się tapiserii wiszącej przed drzwiami, wszedłem do komnaty i przez dłuższą chwilę słuchałem jej doskonałej gry. Lecz natychmiast przestała, gdy tylko się obróciła i mnie ujrzała. Wydawała się być zaskoczona moją obecnością i podeszła bliżej, jakby chciała mnie uderzyć ręką, twierdząc, że nie zwykła grać przed mężczyznami, a jedynie w samotności, by unikać melancholii. Zapytała, jak się tam dostałem. Odpowiedziałem, że gdy przechadzałem się z moim lordem z Hunsdean, mijając drzwi do komnaty, usłyszałem melodię, która mnie oczarowała, przez co wszedłem, zanim się zorientowałem, jak... Zapytała, czy kto gra lepiej: czy ona, czy moja Królowa. Wówczas poczułem się zobowiązany przyznać jej pierwszeństwo³⁰⁹.

Ów wirginał, na którym Elżbieta grała w obecności Jamesa Melville’a, zachował się i należy obecnie do kolekcji Muzeum Wiktorii. Zgodnie z informacją muzealną, szpinet prawie na pewno należał do Elżbiety I. Widnieje na nim herb królewski i sokół trzymający berło, prywatne godło jej matki, Anny Boleyn. Według doniesień Elizabeth grała „nad wyraz dobrze [...] kiedy była samotna, aby uniknąć melancholii”³¹⁰.

³⁰⁸ Raymond Russell, *Harpsichord and Clavichord*, Londyn 1959, s. 67. Tłum. własne. Oryg.: „Queen Elizabeth’s skill as a musician is well known”.

³⁰⁹ Ibid. Tłum. własne. Oryginał: “She asked what kind of exercises she used. I answered that when I received my dispatch, the Queen was lately come from the Highland hunting; that when her more serious affairs permitted, she was taken up with reading of stories; that sometimes she recreated herself in playing upon lute and virginals. She asked if she played well. I said, reasonably for a Queen. That same day after dinner my Lord of Hunsdean drew me up to a quiet gallery, that I might hear some music, (but he said that he durst not avow it) where I might hear the Queen play upon the virginals. After I had hearkened awhile, I took by the tapestry that hung before the door, I entred within the chamber, and stood a pretty space hearing her play excellently well. But she left off immediately, so soon as she turned her about and saw me. She appeared to be surprised to see me and came forward, seeming to strike me with her hand; alledging she used not to play before men, but when she was solitary, to shun melancholy. She asked how I came there. I answered, As I was walking with my lord of Hunsdean, as we passed by the chamber door, I heard such melody as ravished me, whereby I was drawn in ere I knew how.... She enquired whether my Queen or she played best. In that I found myself obliged to give her the praise”. Źródło: *Memoirs of Sir James Melville*, Ed. George Scott, Londyn 1683.

³¹⁰ The Queen Elizabeth Virginal, <https://collections.vam.ac.uk/item/O70511/spinet-the-queen-elizabeth-virginal/the-queen-elizabeth-virginal-spinet-baffo-giovanni-antonio/>, dostęp 22.12.2024. Tłumaczenie własne. Oryginał: “The spinet almost certainly belonged to Elizabeth I. It bears the royal coat of arms and

Napis z datą 1595, niedawno odkryty na wirginalu, może sugerować, iż został wykonany na zamówienie Elżbiety³¹¹. Jednocześnie prawdopodobne jest, że mógł zostać przez nią odziedziczony po matce, Annie Boleyn, oznaczony jest bowiem godłem przedstawiającym białego sokoła, którym się posługiwała. Gdyby potwierdzić to przypuszczenie, można byłoby dowiedzieć się więcej o działalności muzycznej Anny Boleyn na dworze angielskim. Mogłoby to uprawdopodobnić hipotezę na temat jej autorstwa pieśni *Greensleeves*.

Badania nad twórczością oraz biografiami kompozytorek mogą okazać się pomocne w określeniu miejsca kobiet w życiu profesjonalnym na przestrzeni różnych epok. Stanowiska, na których zatrudniano kompozytorki, oraz wypłacane im wynagrodzenie mogą uplasować je na tle mężczyzn w podobny sposób rozwijających swoje kariery.

5.2.5. Kompozytorki XVIII-ego wieku

XVIII wiek bywa nazywany oświeceniem czy też wiekiem rozumu. Interesujący zdaje się fakt, że jednocześnie niektórzy intelektualiści, jak Jules oraz Edmond de Goncourt, nazywali XVIII wiek *siècle des femmes*³¹². Nazywanie wieku rozumu zarazem wiekiem kobiet zdaje się zaprzeczać przekonaniu, że rozum to domena mężczyzn i burzyć antagonizm rozum – serce przyporządkowany dualizmowi mężczyzna – kobieta.

Twórczość kompozytorek tego okresu może okazać się potwierdzeniem przekonania wyrażonego przez pisarzy de Goncourt. Dzięki zachowanym partyturom i dokumentom, jak również dokładności narzędzi muzykologicznych do sprawdzania ich wartości na tle epoki, można wysuwać wiarygodne hipotezy na temat poziomu oraz rodzaju wykształcenia kobiet, jak również ich aktywności w sferze publicznej w XVIII wieku. W ten sposób uobecnianie kompozytorek na gruncie teorii muzyki może stać się użyteczne dla innych obszarów badawczych.

Jak wspomniany już w niniejszej pracy, w Wiedniu, będącym jednym z najważniejszych ośrodków muzycznych XVIII wieku, kobiety odgrywały szczególną rolę w życiu artystycznym. Były kompozytorkami, organizatorkami

the falcon holding a sceptre, the private emblem of her mother, Anne Boleyn. Elizabeth is reported to have played «excellently well...when she was solitary, to shun melancholy»”.

³¹¹ Ibidem.

³¹² Zob. Edmond de Goncourt, Jules de Goncourt, *La femme au XVIIIe siècle*, Paryż 2021.

salonów muzycznych, wirtuozkami oraz mecenasami sztuki. Salony muzyczne prowadzone przez kobiety, takie jak ten należący do Marianne Martinez, były przestrzeniami, w których rozwijały się idee oświecenia, a muzyka stawała się narzędziem wymiany intelektualnej. Również poza Wiedniem odnajdujemy kobiety angażujące się w różne formy działalności muzycznej, takie jak zakładanie szkół, występowanie jako wirtuozki czy też zakładanie salonów, jak Anne-Louise Boyvin d'Hardancourt Brillon de Jouy w Paryżu czy też Deotyma w Warszawie.

Doskonałość techniczna zachowanych partytur kompozytorek XVIII wieku oraz ich nowatorskie podejście do kompozycji wykraczały poza stereotypowe wyobrażenia o kobiecej twórczości tamtej epoki. Kobiety te aktywnie uczestniczyły w życiu muzycznym, nie tylko stając się inspiracją dla wielu współczesnych kompozytorów, lecz również samodzielnie wywierając istotny wpływ na rozwój form muzycznych, stylu i estetyki.

Na przykład warto przywołać tu jeszcze raz postać Marii Theresii von Paradis, podziwianej przez Mozarta, który według historycznej relacji skomponował dla niej koncert fortepianowy (KV 456). Jej techniczna biegłość oraz zdolność do wyrażania emocji poprzez muzykę zyskały uznanie wśród *crème de la crème* środowiska muzycznego. Z kolei także wspomniana już Marianne Martinez miała bliskie kontakty z Haydnem. Jej msze i motety, dopracowane pod kątem polifonicznym, wpłynęły na rozwój muzyki sakralnej w Wiedniu, zaś jej salon muzyczny, który gromadził czołowych artystów i myślicieli epoki, stanowił platformę wymiany idei artystycznych, przyczyniając się do formowania i rozwoju stylu klasycznego.

Poza Wiedniem twórczość Anny Bon di Venezia była ceniona w kręgach arystokracji i mogła inspirować współczesnych jej kompozytorów. W Bayreuth, w szczególności dzięki wsparciu księżnej Wilhelminy von Bayreuth, aktywność muzyczna kobiet była otaczana opieką. Maddalena Laura Lombardini Sirmen, wenecka skrzypaczka i kompozytorka, dzięki swoim wymagającym wykonawczo utworom przyczyniła się do propagowania włoskiego stylu koncertującego w innych krajach Europy.

5.2.6. Popularność Marii Szymanowskiej w środowiskach literackich

Interesujące w kontekście hermeneutycznym zdają się kompozytorki, które znane są z innych kontekstów historycznych: na przykład z tego, iż były również władczyniami, literatkami czy też żonami, matkami, siostrami bądź muzami innych sławnych twórców. Na polu literackim miało to miejsce na przykład w przypadku Marii Witkiewiczowej, matki Witkacego, jak również Marii Szymanowskiej, osławionej teściowej Adama Mickiewicza.

Postać Marii Szymanowskiej urosła do rangi legendy nie tylko dzięki jej sztuce pianistycznej i kompozytorskiej oraz podróżom koncertowym po całej Europie, lecz również za sprawą jej znajomości w środowisku literackim. Johann Wolfgang der Goethe pisał o niej jako o *bezaubernden Gotin der Musik*. Adam Mickiewicz, który ożenił się z jej córką dopiero trzy lata po śmierci Marii, cenił ją jednak jeszcze za jej życia – spotykali się i wspólnie występowali w salonach – o czym świadczy utwór poetycki, który napisał z myślą o niej w roku 1827:

Na jakimkolwiek świata zabłysnęłaś końcu,
Tobie wieszczę, jak Gwebry indyjskiemu słońcu,
Chylą czoła, wieńczone w nieśmiertelne liście,
I arf tysiącem twoje opiewają przyjście.

Zdziwisz się kiedy nagle z Cherubinów choru
Wyrwie się jakiś odgłos nieznany i dziki
Pomiędzy tryumfalne pieśni i okrzyki,
Jako wieśniak pośrodku królewskiego dworu;

Ale śmiały i wszystkich roztrącać gotowy,
Pójdzie prosto ku Tobie i z duszą obejmie: —
Królowo tonów! Ty go powitasz uprzejmie,
To Twój dawny znajomy — to dźwięk polskiej mowy³¹³.

Irena Poniatowska dopatruje się inspiracji postacią i twórczością Marii Szymanowskiej w muzyce Fryderyka Chopina, którą miałby on zaczerpnąć przede wszystkim z jej etiud w stylu *brillant*³¹⁴. Wydaje się, że również zbiór dwudziestu czterech mazurków Szymanowskiej mógł w jakimś stopniu okazać się dla Chopina interesujący. Niewielkie kompozycje Marii Szymanowskiej zawierają

³¹³ Adam Mickiewicz, *Poezje*, Lwów 1929, s. 357.

³¹⁴ Zob. Irena Poniatowska, *Maria Szymanowska i styl brilliant*, „Studia Chopinowskie” t. 9 nr 1–2 (2022), s. 42–57; por. N. Wydenbruck, *Doctor Mesmer...*, op. cit.

silny archetyp taneczny, można dostrzec w nich elementy przypisywanego Szymanowskiej stylu użytkowego, pokrewnego z *biedermaierem* w sztuce³¹⁵.

Drugi *Mazurek F-dur* wyróżnia się na tle tego zbioru. W jego pierwszej części uobecnia się kantylenowa melodia:



Przykład 57. Maria Szymanowska, *Mazurek F-dur op 2 nr 2*, w: *też 24 Mazurkas*, Irena Poniatowska (red), Hindegard Publishing Company, Nowy Jork 1993, s. 4.

Rozbudowane akordy i oktawy od taktu dziesiątego budują charakter bohaterski:

³¹⁵ Irena Poniatowska, *Maria Szymanowska i styl brilliant*, „*Studia Chopinowskie*” t. 9 nr 1–2 (2022), s. 42–57, s. 43.



Przykład 58. Maria Szymanowska, *Mazurek F-dur op 2 nr 2*, w: *tejże 24 Mazurkas*, Irena Poniatowska (red), Hindegard Publishing Company, Nowy Jork 1993, s. 4.

Zawarcie w tak krótkiej formie wielu wyrazistych, skonstrastowanych ze sobą odcieni wyrazowych świadczy o kunszcie kompozytorskim Marii Szymanowskiej i może świadczyć również o jej zdolnościach improwizatorskich.

5.3. Przewidywane efekty uobecniania

5.3.1. Odwrócenie porządku

Struktura niniejszej pracy została skonstruowana w ścisłej zależności od częstotliwości opisywanych w niej zjawisk. W efekcie, światłocien nieobecności rozpoczyna się od całkowitej ciemności, by stopniowo dążyć w stronę światła: kolejne rozdziały noszą więc nazwy *Nieobecność*, *Skrytość* i *Uobecnienie*. Ów porządek odzwierciedla obserwację, z której wynika, że współcześnie w pamięci zbiorowej nieobecność jest najbardziej widoczna, a obecność pojawia się dopiero w badaniach. Perspektywą uobecniania byłoby odwrócenie tej kolejności, tak żeby w percepcji historii rozpoczynać od obecności, na nieobecności zaś, jako zjawisku marginalnym, kończyć.

Nie sposób dostrzec, czy na dalszym horyzoncie czasowym istotnie rysują się aż tak wyraziste zmiany. Można jednak domniemywać, jaki kierunek i prędkość przyjmie w przyszłości uobecnienie. W dotychczasowym toku rozprawy dowiedziono, że makroprocesy związane z widocznością kompozytorek w historii nie przebiegały linearnie, lecz zamiast tego fluktuowały, układając się w

fale wzrostowe i spadkowe. Na przykład ruchy emancypacyjne z początku XX wieku przyczyniły się do wzrostu zainteresowania twórczością kobiet, lecz nie wyznaczyły stałej tendencji. Dotyczyło to zarówno muzyki, jak i sztuk wizualnych czy literatury. Tak ambiwalentny stosunek do twórczyń uniemożliwiał stałe wpisanie ich w obowiązujące kanony. Elaine Showalter w odpowiedzi na ten stan rzeczy zaproponowała nowe podejście do kanonu:

Wyobrażałam sobie *A Literature of Their Own* jako książkę, która zakwestionuje tradycyjny kanon, wykraczając daleko poza garstkę uznanych pisarzy, by przyjrzeć się wszystkim pomniejszym i zapomnianym postaciom, których kariery i książki ukształtowały tradycję³¹⁶.

Odwroćcie tego porządku w percepcji historycznej, tak aby zaczynać od obecności, a nieobecność traktować jako marginalne zjawisko, stanowiłoby nową perspektywę widzenia historii muzyki. Polegałaby ona nie tylko na retrospektywnej zmianie narracji, lecz również na strukturalnych przekształceniach narracji historycznej, w wyniku których kobiety byłyby traktowane jako integralna część tego procesu od samego początku, a nie jedynie jako późniejsze odkrycie. Jak zauważa Linda Nochlin, „kwestia równości kobiet – w sztuce, jak i w każdej innej dziedzinie, nie zależy od względnej życzliwości lub złej woli poszczególnych mężczyzn, ani od pewności siebie czy podłości poszczególnych kobiet, ale raczej od samej natury naszych struktur instytucjonalnych oraz poglądów na rzeczywistość, jaki narzucają ludziom, którzy są ich częścią.”³¹⁷.

Mogłoby się wydawać, iż wciąż odbywa się proces uobecnienia, rozpoczęty na początku XX wieku w efekcie ruchów emancypacyjnych, w których uczestniczyły również kompozytorki. Następstwem ówczesnych przemian społecznych z jednej strony były działania ukierunkowane na przyszłość, jak np. nadawanie kobietom stopniowo w kolejnych krajach Europy praw wyborczych, a z drugiej strony próby zrozumienia przeszłości.

³¹⁶ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton University Press 1977, s. XXI. Tłumaczenie własne. Oryginał: “I had imagined *A Literature of Their Own* as a book that would challenge the traditional canon, going far beyond the handful of acceptable women writers to look at all the minor and forgotten figures whose careers and books had shaped a tradition”.

³¹⁷ Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, w: L. Nochlin (red.), *Women, art, and power and other essays*, Nowy Jork/Londyn 2018, s. 147-158, s. 152. Tłumaczenie własne. Oryginał: “the question of women’s equality—in art as in any other realm devolves not upon the relative benevolence or ill-will of individual men, nor the self-confidence or abjectness of individual women, but rather on the very nature of our institutional structures themselves and the view of reality which they impose on the human beings who are part of them”.

Te ostatnie przeniknęły również do środowisk artystycznych i naukowych, manifestując się w próbach odtworzenia całokształtu historii, z uwzględnieniem kobiet. Pierwsze takie wysiłki podejmowano w dziedzinie literatury. W latach sześćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych badaczki, takie jak m. in. Elaine Showalter i Sandra Gilbert przypominały utwory Mary Wollstonecraft, Virginii Woolf czy Emily Dickinson. Następnie, we Francji Hélène Cixous i Luce Irigaray badały ideę *écriture féminine*. W latach siedemdziesiątych Linda Nochlin postawiła pytanie: „Dlaczego nie było wielkich artystek?”³¹⁸, co wywołało zainteresowanie malarkami, takimi jak Artemisia Gentileschi, Berthe Morisot czy Frida Kahlo (Olga Boznańska).

W muzyce proces ten rozpoczął się najpóźniej, a badania nad historią kobiet w muzyce zyskały na popularności dopiero w latach 90. XX wieku, między innymi dzięki publikacjom Susan McClary i Karin Pendle³¹⁹. Podczas gdy zainteresowanie literatkami i malarkami mogło już osiągnąć swój szczyt, zainteresowanie kompozytorkami zdawało się dopiero przybierać na sile. Jak wskazuje Susan McClary:

Kilka obszarów badań zaczęło się wyłaniać jako bezpośredni lub pośredni rezultat działań feministycznych w muzykologii. Najbardziej oczywistym przykładem jest dynamiczny rozwój studiów nad historią kobiet w muzyce, zwłaszcza w kontekście rosnącej dostępności partytur i nagrań, które umożliwiają bliższe poznanie samej muzyki. O ile pierwsze piętnaście lat tych badań koncentrowało się na odnajdywaniu dawno zapomnianych kobiet-muzyków i analizie kontekstów, w jakich działały, o tyle współczesne badania coraz częściej skupiają się na ich kompozycjach. Innymi słowy, metody analityczne i krytyczne, wcześniej zarezerwowane dla dzieł należących do kanonu, zaczynają być stosowane także wobec twórczości kobiet”³²⁰.

Jako że słowa te padły przeszło dwadzieścia lat temu, można byłoby mniemać, że zbliżamy się do końca tego procesu, jednak tempo przemian zdaje się wolniejsze niż można byłoby zakładać.

³¹⁸ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?...*, op. cit.

³¹⁹ K. Pendle, *Women and Music...*, op. cit.

³²⁰ S. McClary, *Feminine endings...*, op. cit., s. XIV. Tłum. własne. Oryg.: “Several areas of research have begun to emerge as direct or indirect results of feminist-based work in musicology. Most obviously, studies in the history of women in music are flourishing, especially now that scores and recordings make the music itself available. And whereas the first fifteen years of this enterprise necessarily concentrated on locating long-forgotten women musicians and investigating the contexts in which they operated, more recent research has begun to deal specifically with their compositions—is bringing, in other words, the analytical and critical methods formerly reserved for music of the canon to works by women”.

5.3.2. Możliwe następstwa tendencji postfeministycznych

Mimo wysokiego prawdopodobieństwa wzrostu w kolejnych dziesięcioleciach zainteresowania kobietami w historii muzyki, istnieje wiele zagrożeń, które mogą udaremnić uobecnienie zapomnianych kompozytorek. Jednym z nich jest upadek koncepcji dualizmu płciowego, związany m. in. z feminizmem czwartej fali. Ów ruch nazywa się niekiedy postfeminizmem; przekonanie aktywistów, iż problemy kobiet zostały już częściowo rozwiązane, połączone ze zwątpieniem w istnienie płci biologicznej, doprowadziły do skierowania uwagi działaczy na kwestie związane z tożsamością płciową oraz prawami osób niebinarnych i transpłciowych. Niesie to ze sobą konsekwencje dla *gender studies* oraz innych obszarów badawczych, w których uwzględnia się szerokie spektrum tożsamości płciowych, co może prowadzić do zmarginalizowania problematyki kobiecej.

Taki punkt widzenia może doznawać krytyki jako przejaw konserwatywnego, przestarzałego podejścia do feminizmu. Angela McRobbie oceniała takie podejście do postfeminizmu jako „skoordynowaną, konserwatywną reakcję na osiągnięcia feminizmu”³²¹. Argumentowała, że „postfeminizm pozytywnie czerpie i przywołuje, aby zainstalować cały repertuar nowych znaczeń, które podkreślają, że nie jest już potrzebny, jest wyczerpaną siłą”³²². McRobbie zauważa entuzjazm młodych kobiet wobec postfeminizmu:

Na początku lat 90. i podążając za Butler, dostrzegłam to poczucie kontestacji ze strony młodych kobiet i to, co nazwałabym ich „dystansem od feminizmu” jako coś potencjalnego, gdzie rozpocznie się ożywiony dialog na temat tego, jak feminizm może się rozwijać (Judith Butler 1992; Angela McRobbie 1994). Rzeczywiście wydawało się, że w samej naturze feminizmu leży to, że daje on początek dezidentyfikacji jako pewnego rodzaju wymogowi jego istnienia. Ale nadal, wydaje się teraz, ponad dekadę później, że ta przestrzeń „dystansu od feminizmu” i te wypowiedzi o stanowczej nietożsamości z feminizmem skonsolidowały się w coś bliższego odrzuceniu niż ambiwalencji, i to właśnie ta stanowczo potępiająca postawa jest widoczna w całym polu popularnej debaty na temat płci. To jest kulturowa przestrzeń postfeminizmu.

Poglądom McRobbie zdają się przeczyć badania, których wyniki opublikowali Pamela Anderson i Matthew R. Fleming w 2024 roku. Szereg badań

³²¹ Angela McRobbie, *Post-feminism and popular culture*, „Feminist Media Studies” t. 4 nr 3 (2004), s. 255-264, s. 255. Tłum. własne. Oryg.: “Concerted, conservative response to the achievements of feminism”.

³²² Ibid. Tłum. własne. Oryg.: “Post-feminism positively draws on and invokes in order to install a whole repertoire of new meanings which emphasise that it is no longer needed, it is a spent force”.

socjologicznych różnych grup społecznych dowodzi, iż współczesne młode kobiety, którym idee feministyczne wydają się bliskie, nieczęsto identyfikują się z postulatami postfeminizmu. Anderson i Fleming zauważają, że:

młode kobiety, choć z pozoru bliskie ideom postfeministycznym, są bardziej zainteresowane praktycznym działaniem na rzecz równości płci niż abstrakcyjnymi debatami tożsamościowymi³²³.

Takie tendencje wskazują, że rola postfeminizmu może nie być tak znacząca w kształtowaniu przyszłych narracji na temat kobiet w muzyce, jak początkowo się wydawało. Postfeminizm, z powodu swojej wieloaspektowości, może wpłynąć na dalsze marginalizowanie kobiet w muzyce. Podejście skupiające się na szerokim spektrum tożsamości płciowych może stać się przeszkodą w przypominaniu zapomnianych twórczyń.

5.3.3. Zagrożenie związane z kulturą popularną

Drugie zagrożenie obejmuje całokształt światowej kultury muzycznej, w której muzyka komercyjna dominuje nad muzyką artystyczną. Zwrot ku muzyce popularnej można zaobserwować nie tylko wśród słuchaczy, ale też wykonawców, instytucji kultury, uczelni czy indywidualnych badaczy. Znalezienie się muzyki klasycznej, a wraz z nią jej historii, poza centrum zainteresowania, oznacza również mniejsze dążenie do uobecnienia kompozytorek z przeszłości. Przemiany zwyczajów związanych ze słuchaniem muzyki, takie jak cyfryzacja muzyki na niekorzyść koncertów na żywo, oddaje sprawczość w kształtowaniu repertuaru algorytmom rekomendacyjnym platform streamingowych, które, nastawione na zysk, promują utwory już popularne; w przeważającej mierze skomponowane przez mężczyzn.

Olga Tokarczuk w swojej mowie noblowskiej zauważyła:

Na dodatek Internet, poddany zupełnie bez refleksji procesom rynkowym i oddany graczom-monopolistom, steruje gigantycznymi ilościami danych, które wykorzystywane są całkiem nie "pansoficznie", ku szerokiemu dostępowi do wiedzy, ale przeciwnie, służąc przede wszystkim programowaniu zachowań użytkowników, czego dowiedzieliśmy się po aferze Cambridge Analytica. Zamiast usłyszeć harmonię świata, usłyszeliśmy kakofonię dźwięków, szum nie do zniesienia, w którym rozpaczliwie próbujemy dosłuchać się jakiejś najcichszej melodii, najsłabszego chociaż rytmu. Parafraza szekspirowskiego cytatu jak nigdy pasuje dzisiaj do tej kakofonicznej rzeczywistości: Internet to coraz częściej opowieść idioty pełna wściekłości i wrzasku.

³²³ Pamela Aronson, Matthew R. Fleming, *Gender revolution. How electoral politics and #MeToo are reshaping everyday life*, Nowy Jork 2024, s. 184. Tłum. własne.

Co więcej, instytucje państwowe – w tym akademickie – różnych krajów, również borykają się z presją komercjalizacji. W czasach, gdy badania nad popkulturą i muzyką popularną mogą przyciągnąć większe zainteresowanie studentów oraz finansowanie, historia muzyki klasycznej, zwłaszcza ta obejmująca twórczość kompozytorów, traci na znaczeniu. W rezultacie, naukowcy i instytucje kulturalne, w których podejmuje się próby promowania historii muzyki klasycznej, w tym twórczości kompozytorów, napotykać na ograniczenia zarówno finansowe, jak i strukturalne. W świecie, w którym konkurencję kompozytorów stanowią już nie tylko mężczyźni, lecz również szybciej rozprzestrzeniające się formy percypowania muzyki, brakuje środków na organizację festiwali, koncertów, a także na wydawanie publikacji naukowych, które mogłyby przyczynić się do uobecnienia zapomnianych twórców. Przestrzeń publiczna i kulturowa staje się coraz bardziej zdominowana przez utwory popularne, co skutkuje brakiem zainteresowania poważniejszymi formami sztuki.

Oprócz tego, zauważa się coraz silniejszą tendencję do kategoryzowania, dzielenia kultury na wyraźne segmenty, co nierzadko prowadzi do uproszczeń w postrzeganiu twórczości artystycznej. Olga Tokarczuk ubolewała:

Ogólne skomercjalizowanie rynku literackiego doprowadziło do podziału na branże – odtąd odbywają się targi i festiwale literatury takiej czy siakiej, zupełnie osobno, tworząc klientelę czytelników, którzy chętnie zatrzymują się w kryminale, fantasy czy science-fiction. Cechą szczególną tej sytuacji jest, że to, co miało jedynie pomóc księgarzom i bibliotekarzom w uporządkowaniu na półkach ogromu wydawanych książek, a czytelnikom pomagało zorientować się w wielkości oferty, stało się abstrakcyjnymi kategoriami, w które już nie tylko wrzuca się zaistniałe dzieło, ale według których zaczynają pisać sami pisarze. Coraz częściej gatunkowe dzieło przypomina foremkę do ciasta, która produkuje bardzo podobne rezultaty, ich przewidywalność uważana jest za cnotę, ich banalność za osiągnięcie. Czytelnik wie, czego ma się spodziewać i dostaje dokładnie to, co chciał. Zawsze intuicyjnie byłam przeciwko takim porządkom, ponieważ prowadzą one do ograniczania wolności pisarskiej, do niechęci wobec eksperymentu i transgresji, która jest istotną cechą tworzenia w ogóle. I zupełnie wykluczają z procesu twórczego wszelką ekscentryczność, bez której nie ma sztuki. Dobra książka nie musi się opowiadać za swoją gatunkową przynależnością. Podział na gatunki jest wynikiem skomercjalizowania całej literatury i efektem traktowania jej jako produktu do sprzedaży z całą filozofią brandu, targetu i tym podobnych wynalazków współczesnego kapitalizmu³²⁴.

Społeczna potrzeba „wkładania w ramy” przejawia się nie tylko w literaturze, lecz również choćby w muzyce. Może ona stymulować kontynuację myślenia

³²⁴ Olga Tokarczuk, *Przemowa noblowska*, The Nobel Foundation 2019.

dualistycznego o muzyce, w kontekście kategorii płciowych, a w efekcie izolację kobiet z głównego nurtu narracji o muzyce.

5.3.4. Oddzielna kategoria

Pewnym rodzajem zagrożenia może okazać się również pisanie oddzielnej historii z perspektywy kobiet. Towarzyszy temu często tworzenie koncertów, festiwali czy też konkursów muzycznych tylko dla kobiet. Podczas gdy w sporcie organizowanie oddzielnych turniejów czy meczów z uwzględnieniem kryterium płci podyktowane jest założeniem, iż kobiety mają delikatniejszą fizjologię i dlatego nie poradzą sobie w starciu z mężczyznami, stworzenie takiego podziału wśród muzyków służyć ma promowaniu kobiet jako równorzędnych z mężczyznami dyrygentów, kompozytorów czy instrumentalistów. Jednakże dłuższa tradycja rozróżniania płci w sporcie prowadzi do analogii w myśleniu publiczności o podobnym ruchu w muzyce. W efekcie, prestiżowe festiwale oraz konkursy zaczynają być postrzegane jako męskie, które to przeświadczenie ulega umocnieniu, skoro istnieje przeciwwaga w postaci konkurencyjnych wydarzeń przeznaczonych wyłącznie dla kobiet.

Pisanie oddzielnej historii z perspektywy kobiet oraz organizowanie koncertów, festiwali czy konkursów muzycznych tylko dla kobiet, choć z pozoru wspiera rozwój kobiecej twórczości, może w rzeczywistości prowadzić do niezamierzonych skutków, które podtrzymują istniejące nierówności płciowe. Zamiast integrować osiągnięcia kompozytorek i instrumentalistek w głównym nurcie, tworzenie odrębnych przestrzeni dla kobiet może izolować ich twórczość i utrzymywać podziały, które same inicjatywy miały przełamywać.

Wydarzenia promujące twórczość kobiet mogłyby mieć rację bytu, gdyby zjawisko takie jak domniemana twórczość kobieca niezaprzeczalnie istniało. Linda Nochlin zaobserwowała, że:

Wiele współczesnych feministek twierdzi, że w sztuce kobiecej istnieje właściwie inny rodzaj wielkości niż w sztuce męskiej – proponują istnienie charakterystycznego i rozpoznawalnego stylu kobiecego, różniącego się zarówno pod względem formalnym, jak i ekspresyjnym od artystycznego mężczyzny i postulującego na wyjątkowy charakter sytuacji i doświadczeń kobiet³²⁵.

³²⁵ L. Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?...*, op. cit., s. 174. Tłumaczenie własne. Oryginał: "Many contemporary feminists assert that there is actually a different kind of greatness for women's art than for men's—They propose the existence of a distinctive and recognizable feminine style,

Elaine Showalter w bardziej zdecydowany sposób manifestuje swój stosunek do tego rodzaju dążeń:

Kiedy twierdziłam, że "ostatecznym pokojem dla siebie jest grób", zajęłam stanowisko - *avant la lettre* - przeciwko teoriom *écriture féminine*. "Jeśli pokój dla siebie staje się miejscem docelowym", podsumowałam, "kobietą secesją od świata polityki, od 'męskiej' władzy, logiki i przemocy, jest grobem, jak sypialnia na poddaszu Clarissy Dalloway. Ale jeśli kontakt z kobietą tradycją i kobietą kulturą jest centrum; jeśli kobiety czerpią siłę ze swojej niezależności, aby działać w świecie", literatura kobieca może przybierać dowolną formę i poruszać dowolny temat.³²⁶

W rezultacie, gdy kobiety uczestniczą wyłącznie w wydarzeniach przeznaczonych dla nich, prestiżowe konkursy i festiwale zaczynają być postrzegane jako „męskie” przestrzenie, co tylko umacnia istniejący podział. W efekcie, kompozytorki, dyrygentki czy instrumentalistki mogą być odbierane jako twórczynie drugiej kategorii – artystki, które mogą odnosić sukcesy tylko w swojej oddzielnej sferze.

Ponadto, organizowanie oddzielnych wydarzeń muzycznych tylko dla kobiet niekiedy sprawia wrażenie, że twórczość kobiet wymaga szczególnej ochrony i specjalnych warunków, aby mogła zaistnieć. Może to prowadzić do przekonania, że kobiety nie są w stanie rywalizować z mężczyznami na równych zasadach w istniejących, mieszanych konkursach i festiwalach, co tylko wzmacnia stereotypy dotyczące słabości kobiet w dziedzinie muzyki. Tego rodzaju podziały zamiast promować równość płci, mogą prowadzić do dalszego wykluczania kobiet z narracji historyczno-muzycznej i umacniania ich pozycji jako „innych”.

5.3.5. Niepełna perspektywa herstoryczna

Podobne niebezpieczeństwa niesie koncepcja herstorii. Ów wytwór drugiej fali feminizmu miał stanowić odpowiedź na zmaskulinizowanie wcześniejszych przekazów dotyczących przeszłości. Jego nazwa stanowi grę słów, w której zastąpienie rzekomego przedrostka *his* przez *her* daje w wyniku nazwę *her story* – *jej historia*. Już w samej nazwie można więc odnaleźć presupozycję; wyraz *historia* nie pochodzi bowiem z języka angielskiego, lecz z greki; tym samym *his* nie stanowi jego prefiksu. W istocie, w sensie etymologicznym można byłoby postrzegać cały człon *histor* jako rdzeń wyrazowy. Jego grecki etymon *ἱστορ*

differing in both formal and expressive qualities from that of men artists and posited on the unique character of women's situation and experience”.

³²⁶ E. Showalter, *A Literature of Their Own...*, op. cit., s. XXI. Tłum. własne.

oznacza świadka, znawcę, sędziego³²⁷. Wyraz ten nie jest powiązany z żadną konkretną płcią, co dowodzi presupozycji popełnianej przez herstorystów w traktowaniu wyrazu *historia*, podobnie jak jego ekwiwaletnów leksykalnych w innych językach, jako nacechowanych płciowo.

Herstoryści powielają błąd, którego krytyka doprowadziła do powstania tego nurtu, czyli pisania historii niepełnej, dotyczącej jedynie połowy ludzkości. Zarazem opisywanie dokonań kobiet w oddzieleniu od całokształtu dziejów może doprowadzić do zepchnięcia ich na margines; wtrącania ich do tzw. kobiecego getta. Ryzyko *gettoizacji* kobiecych dzieł sztuki zauważała Griselda Pollock:

Rozpoczęcie od sedna kanoniczności konfrontuje strategie wprowadzania różnicy do kanonu, aby uniknąć dwóch niebezpieczeństw. Pierwsze niebezpieczeństwo, jakim jest *gettoizacja* feministycznych studiów w historii sztuki ze względu na wyłączenie skupienie się na sztuce tworzonej przez kobiety, osłabia feminizm jako wszechstronną perspektywę, z której należy ponownie rozważyć samą istotę studiów nad całą historią sztuki³²⁸.

Niektóre działaczki feministyczne: m. in. Linda Nochlin, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Bell Hooks i Alice Walker, manifestowały potrzebę odmiennego zobrazowania świata z perspektywy kobiet, proponując narracje, które włączałyby kobiece doświadczenia do głównego nurtu historii sztuki. Dążenie do zobrazowania świata z perspektywy kobiet, która miałaby być specyficzna, odmienna od dotychczas przedstawianego męskiego punktu widzenia, również może przyczyniać się do *gettoizacji* twórczyń. W takim ujęciu istnieje bowiem ryzyko, iż kompozytorki w pierwszej kolejności będą traktowane jako kobiety, a dopiero potem jako profesjonalistki, wybitne umysły. Badanie życiorysu artystycznego przez pryzmat prywatnych doświadczeń kobiet rozumianych jako przeżycia żon, matek, kochanek, siostr, córek niesie ryzyko postrzegania kobiet w odniesieniu do mężczyzn. Analiza biografii w odniesieniu do tych relacji zamiast do kolejnych szczebli kariery skutkuje wyróżnianiem okresu panieństwa, a następnie związków z kolejnymi partnerami i okresu wdowieństwa. Ta

³²⁷ Zob. Edwin D. Floyd, *The Sources of Greek "Istōq" „Judge, Witness”*, „Glotta” t. 68 nr 3/4 (1990), s. 157-166.

³²⁸ Griselda Pollock, *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*, London 1999, s. xiv. Tłumaczenie własne. Oryginał: “Starting at the heart of canonicity confronts the strategies of introducing difference into the canon so as to avoid two dangers. The first danger, the ghettoisation of feminist studies in art history because of an exclusive focus on art made by women, underplays feminism as a comprehensive perspective from which to reconsider the very constitution of the study of all of art's histories”.

perspektywa zamiast ukazywać indywidualność twórczyń, ukazuje mężczyzn i ich relacje z nimi jako czynniki warunkujące jej sukcesy i porażki.

5.3.6. Punkt ciężkości w narracji

Istniały przypadki kompozytorek, których życie prywatne w tak znaczący sposób wpłynęło na kompozycję, iż wymaga uwzględnienia w biografii. Na przykład Clara Wieck po ślubie z Robertem Schumannem była zmuszona do przerwy w komponowaniu. Zdaje się, że to nie opieka nad ośmiorgiem dzieci była powodem jej trudności w utrzymaniu continuum twórczości, lecz celowe ograniczanie jej kreatywności przez Roberta. Clara pisała:

To źle, że Robert słyszy mnie w swoim pokoju, kiedy gram, co oznacza, że nie mogę wykorzystać porannych godzin, najlepszych, na poważne ćwiczenie. [...] Nawet teraz nie mogę grać; powstrzymuje mnie częściowo moja niedyspozycja, a częściowo komponowanie Roberta. Gdyby tylko można było zaradzić niedobrym lekkim ścianom, zapominam wszystko i popadam w melancholię³²⁹.

Hipotezy tej oprócz wspomnień Clary dowodzi fakt, że po śmierci Roberta wróciła do intensywnego komponowania i koncertowania, mimo bycia w dalszym ciągu osobą odpowiedzialną za dzieci.

Niemniej, w przypadku wielu kompozytorek opisywanych w kontekście relacji rodzinnych przedstawianie etapów ich twórczości na podstawie czynników niezwiązanych z życiem prywatnym mogłoby okazać się trafniejsze; podobnie jak czyni się to w przypadku kompozytorów. Na przykład Hector Berlioz doświadczył przerw w komponowaniu związanych z koniecznością opieki nad żoną Harriet Smithson. Mimo to ten oraz inne wątki osobiste nie wysuwają się na pierwszy plan w narracjach na jego temat, dzięki czemu sama jego twórczość ulega pełniejszemu upowszechnieniu i docenieniu.

W przypadku kompozytorek współczesnych również zdarza się koncentrowanie dotyczącej ich narracji biograficznej wokół faktu bycia kobietą. Niekiedy same twórczynie podkreślają swoją przynależność płciową; na przykład Elżbieta Sikora w odniesieniu do swojej opery *Madame Curie*:

³²⁹ Gerd Nauhaus, Ingrid Bodsch (red.), *Robert und Clara Schumann. Ehestagebücher 1840-1844*, Frankfurt am Main 2023. Tłumaczenie własne. Oryginał: „Es ist schlimm, daß mich Robert in seinem Zimmer hört wenn ich spiele, daher ich auch die Morgenstunden, die schönsten zu einem ersten Studium, nicht benutzen kann. [...] Zum Spielen komme ich jetzt gar nicht; theils hält mich mein Unwohlsein, teils Robert's Componieren ab. Wäre es doch nur möglich dem Übel mit den leichten Wänden abzuhelfen, ich verlerne Alles, und werde noch ganz melancholisch darüber“.

W każdym razie na pewno się wczułam w jej postać. Może dlatego, że też jestem kobietą, że wyemigrowałam, że musiałam sobie z wieloma trudnościami – choć nie aż takimi jak ona – poradzić³³⁰.

Podobnie niektórzy badacze kompozytorek ze szczególną emfazą odnoszą się do ich płci. Piotr Hausenplas w swojej publikacji *Zagadnienia wykonawcze triów fortepianowych* pisze o kompozycjach Ludomira Różyckiego, Andrzeja Panufnika, Hanny Kulenty i Bernarda Chmielarza. Mimo pozornego postawienia Hanny Kulenty obok kompozytorów takich jak Różycki czy Panufnik, Hausenplas nie traktuje jej w tożsamy sposób. Już w pierwszych zdaniach rozdziału dotyczącego jej *A cradle song* traktuje o płci Kulenty: „Hanna Kulenty (ur. 1961) zajmuje w tej pracy specjalne miejsce. Jest bowiem, w gronie omawianych tu twórców, jedyną kobietą³³¹”. Dalej autor omawia pobieżnie kwestię istnienia kompozytorek w historii muzyki. Określa Grażynę Bacewicz „pierwsza wybitna pani kompozytor³³²”, o twórczości Nadii Boulanger mówi zaś „pomimo mniejszego znaczenia własnej twórczości”, przytacza też wywiad Hanny Kulenty z Marią Ługowską zatytułowany *Typowa baba*, w którym kompozytorka musiała się jak gdyby tłumaczyć ze swojej płci i udowadniać wartość swojej twórczości³³³. Tym samym, ponad pół podrozdziału mającego przedstawiać sylwetkę Kulenty, Hausenplas stara się odpowiedzieć na postawione przez siebie pytanie „czy płeć w sztuce kompozytorskiej ma znaczenie”³³⁴. Data opublikowania *Zagadnień wykonawczych triów fortepianowych* w korelacji z młodym wiekiem autora świadczy o tym, iż to pytanie nie traci na aktualności również w czasach obecnych.

5.3.7. Uwidacznianie wzorców osobowych

Unikanie zagrożeń związanych z pisanem historii muzyki może wpłynąć na sytuację współczesnych kompozytorek. Postrzeganie całości historii muzyki jako obszaru działania zarówno kobiet jak i mężczyzn przywraca zapomniane kobiece wzorce osobowe.

³³⁰ E. Sikora, K. Stefański, *Flashback...*, op. cit., s. 77.

³³¹ Piotr Hausenplas, *Zagadnienia wykonawcze triów fortepianowych Ludomira Różyckiego, Andrzeja Panufnika, Hanny Kulenty, Bernarda Chmielarza*, Warszawa 2008, s. 70.

³³² Ibid.

³³³ Ibid., s. 71.

³³⁴ Ibid., s. 70.

Gdyby Clara Schumann wiedziała o wybitnych kompozytorkach poprzednich epok: chociażby o Elisabeth Jacquet de la Guerre, Marianne Martinez czy Madaleny Casualanie, być może miałyby więcej odwagi, by zaprotestować wobec uprzywilejowania męża w kwestii ćwiczenia na instrumencie w najkorzystniejszych z jej perspektywy godzinach porannych. Może świadczyć o tym choćby ten zapis w jej dzienniku:

Kiedys wierzyłam, że posiadam talent twórczy, ale porzuciłam tę myśl: kobieta nie powinna pragnąć komponować – nigdy jeszcze nie było takiej, która byłaby w stanie to zrobić. Czy powinnam oczekiwać, że będę tą jedyną? ³³⁵

Te wzorce osobowe, których brakowało w wieku XIX, wciąż nie zostały jeszcze przypomniane i spopularyzowane. Świadczy o tym chociażby fakt, jak nagle uznane kompozytorki XX i XXI wieku pyta się o kwestie związane z ich płcią. Grażyna Bacewicz przyznawała:

Często jestem pytana, jak to się stało, że wybrałam zawód kompozytora. Nie dziwi mnie to, bo ciągle mało jest kompozytorek ³³⁶.

Natomiast Clément Mao-Takacs w roku 2014 w wywiadzie z Kaiją Saariaho postawił pytanie:

Ludzie często wskazują na fakt, że jesteś kompozytorką. Pamiętam rozmowę, którą odbyliśmy w Helsinkach, w której powiedziałaś mi, że w tamtym czasie, mówiąc po francusku, wolałaś używać słowa *compositrice* [w przeciwieństwie do męskiego *compositeur*]. Czy mogłabyś mi o tym trochę więcej opowiedzieć? Czy w twoim procesie twórczym jest coś szczególnie kobiecego? Ponieważ w twojej muzyce rzeczywiście są elementy, które wynikają bezpośrednio z twoich doświadczeń jako kobiety ³³⁷.

Sama Saariaho postrzegała się jako reprezentantka mniejszości:

Jako fińska, leworęczna kompozytorka reprezentuję kilka mniejszości, temat, który chciałabym tutaj krótko omówić. Po przejściu wielu bitew w moich wczesnych latach zawodowych poczułam, że równość kobiet w muzyce postępuje. Dlatego nie mówiłam o tym publicznie przez wiele lat. Ostatnio jednak pojawiły się polemiki wywołane oświadczeniami osób publicznych, a nawet dyrektora najwyższej instytucji edukacji muzycznej we Francji, którzy argumentowali, że istnieje kilka naturalnych powodów, dla których kobiety nie

³³⁵ **Źródło!** Oryg.: “I once believed that I possessed creative talent, but I have given up this idea; a woman must not desire to compose — there has never yet been one able to do it. Should I expect to be the one?”

³³⁶ <https://www.polskieradio.pl/39/156/Artykul/2673367,Od-dziecka-chcialam-byc-kompozytorka-Grazyna-Bacewicz-o-swojej-muzycznej-drodze>

³³⁷ G. Nauhaus, I. Bodsch (red.), *Robert und Clara Schumann...*, op. cit. **Numer strony!** Oryg.: “People frequently point to the fact that you’re a female composer. I remember a conversation we had in Helsinki in which you told me that, at the time, when speaking French, you preferred to use the word *compositrice* [as opposed to the masculine *compositeur*]. Could you tell me a little more about this? Is there something particularly feminine about your process? Because there are indeed elements of your music that stem directly from your experiences as a woman”.

nadają się do dyrygowania. Uświadomiło mi to, że dziś, 30 lat po moich własnych bitwach, młode kobiety nadal muszą doświadczać tej samej codziennej dyskryminacji, której doświadczyłam ja³³⁸.

Postrzeganie kobiet jak reprezentantek mniejszości, o którym pisze Saariaho, zdaje się niesłuszne z uwagi na rzeczywisty udział procentowy kobiet w całości społeczeństwa. Podobnie mylne może być przekonanie o jednostkowości bycia kompozytorką, co wynika z przedstawionych w niniejszej rozprawie wyników badań i udokumentowanej znaczącej liczebności wybitnych twórczyń w historii.

Z jednej strony kontynuowane jest takie podejście, z drugiej strony, coraz więcej badaczy współczesnych kompozytorek ukazuje je z innej perspektywy: bez szczególnego podkreślania płci. W odniesieniu do XX-to i XXI-wiecznych kompozytorek niekiedy narracja przesuwana na wątki uniwersalne, niezwiązane z płcią, takie jak ich studia, kariera, prawykonania, proces twórczy, inspiracje; czyli to, co wydaje się najistotniejsze z perspektywy badacza muzyki. Na przykład Anna Nowak w swoich pracach dotyczących Hanny Kulenty zwraca uwagę przede wszystkim na materię muzyczną, zaś o samej kompozytorce pisze przede wszystkim z perspektywy jej muzyczno-humanistycznego horyzontu myśli. Na przykład w artykule *Polifonia luków jako technika organizowania czasoprzestrzeni w Sesto na fortepian solo Hanny Kulenty* ukazuje istotność namysłu filozoficznego w twórczości kompozytorki, wykazuje inspiracje i wpływy w jej twórczości oraz złożoność jej dzieł³³⁹, nie podejmując wątku płci. Podobnie stawia te kwestie Anna Granat-Janki w odniesieniu do twórczości Marty Ptaszyńskiej i Agaty Zubeł³⁴⁰.

³³⁸ Norman Lebrecht, *The composer Kaija Saariaho on sexism in classical music* [na:] „Slipped Disc”, <https://slippedisc.com/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music/>, 6 listopada 2013 r., dostęp 22 grudnia 2024 r. Tłum. własne. Oryg.: “As a Finnish, left-handed woman composer I represent several minorities, a subject that I would like to briefly discuss here. After having gone through many battles during my early professional years I felt that the equality of women in music was advancing. [...] Therefore I have not spoken about this publicly for many years. Recently, however, there have been polemics generated by statements coming from public persons and even the head of the highest music education institution in France, arguing that there are several natural reasons to explain why women are not suitable for conducting. This made me understand that today, 30 years after my own battles, young women still have to experience much the same everyday discrimination I went through”.

³³⁹ Zob. Anna Nowak, *Polifonia luków jako technika organizowania czasoprzestrzeni w Sesto na fortepian solo Hanny Kulenty*, „Aspekty Muzyki” nr 8 (2018), s. 361-376.

³⁴⁰ Por. Granat-Janki, Anna, *Twórczość Marty Ptaszyńskiej a styl późny XX-wiecznej moderny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.

Granat-Janki, Anna, *Wrocławskie epizody w biografii i twórczości Marty Ptaszyńskiej*, w: „Tradycje śląskiej kultury muzycznej”, Anna Granat-Janki (red.), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015, s. 245–263.

Zmiana w narracji dotyczącej kompozytorek wieków XVI-XIX na wzór współczesnych mogłaby dawać nadzieję na podejmowanie większej liczby prób rzetelnego zbadania ich twórczości z perspektywy teoretyczno-muzycznej.

Podsumowanie

W toku badań udało się ustalić, iż kompozytorki są nieobecne w muzyce europejskiej od XVI do XIX wieku z różnych przyczyn, a ich nieobecność można ująć w kategoriach odcieni nieobecności. Poszczególne odcienie nieobecności kompozytorek przyjmują wiele różnych podtypów. Najistotniejsze odcienie nieobecności to czysta nieobecność, skrytość i uobecnienie. Ponadto, dokonano obserwacji, iż poszczególne kompozycje nierzadko przechodzą drogę między kilkoma odcieniami nieobecności. Różnią się one parametrem śladu, który uwiadamia się coraz bardziej w miarę dążenia w stronę obecności. Łączy je pierwotne, realne istnienie kompozytorki oraz jej twórczości.

Tymczasem, można wykazać, iż kompozytorki współtworzyły historię muzyki od samego początku, niewykluczone, iż na równi z mężczyznami, nie zostały jednak uwidocznione w narracji historycznej. Nawet jeśli historia muzyki europejskiej – z uwagi na brak wystarczającej liczby zachowanych źródeł – już na zawsze pozostanie zmaskulinizowana, warto pamiętać o kompozytorkach jako o integralnej części środowisk muzycznych oraz inspirację kompozytorów, nierzadko w niemałym zakresie: jako twórczynie niektórych form muzycznych, technik wykonawczych czy środków ekspresji.

Zaobserwowano szereg przyczyn niewystarczającej obecności kompozytorek w narracji historycznej. Niektóre z nich wynikają z samej istoty teorii muzyki, która ukształtowała się m. in. w wyniku wpływów myśli Platona, Arystotelesa, Klemensa z Aleksandrii, Bazylego i Boecjusza. Rozpoznawali oni typowe dla obu płci skale, typy melodyki oraz instrumenty. W efekcie, przyczynili się do powstania funkcjonującego w kulturze przekonania dotyczącego wyższości w muzyce pierwiastków męskich nad żeńskimi.

Inną grupę stanowią przyczyny historyczne. W zależności od głównych tendencji polityczno-ideologicznych, zmieniał się status społeczny kobiet. Nie chodzi tu wyłącznie o degradację kobiet m. in. w wyniku mizoginicznej propagandy, która rozpoczęła się pod koniec średniowiecza, lecz również o przyporządkowywanie kobietom odmiennych obowiązków, nawet gdy ich status był wysoki. Fakt, iż damy, przygotowywane do zajmowania się sprawami administracyjnymi, potrzebowały innego rodzaju umiejętności, sprawiał, że również ich edukacja przebiegała odmiennie od tej otrzymywanej przez mężczyzn, nawet w

aspektach tak podstawowych, jak język, w którym czytano, pisano i posługiwano się na lekcjach. W efekcie, w niektórych momentach historycznych kobietom wyjątkowo trudno było przynależeć do męskich środowisk i *vice versa*.

Istotną grupę przyczyn stanowią te, które przyczyniają się bezpośrednio do zacierania śladu. Jedną z nich jest problem ustalenia tożsamości kompozytorek, które często ukrywały się pod pseudonimami lub w ciągu swojego życia przynajmniej raz zmieniały nazwisko. Inny stanowi brak źródeł, który często dotyczy właśnie kompozytorek, jak również niepewność tożsamości i pochodzenia ich manuskryptów.

Można również zauważyć przyczyny kulturowe, związane z ograniczonym niekiedy dostępem kompozytorek do aparatów wykonawczych, możliwości wykonywania kompozycji czy też uczonych środowisk. W pewnych okresach niektóre instrumenty muzyczne były ze względów obyczajowych dla kobiet zupełnie niedostępne. Mimo iż te czynniki stanowiły przeszkodę w wykorzystywaniu przez kompozytorki ich potencjału, zdają się mieć mniejsze znaczenie niż inne, ponieważ twórczynie dokonywały transgresji i dzięki temu zaznaczały swoją obecność w historii muzyki.

Możliwe, iż najistotniejszą przyczynę niewystarczającej obecności kompozytorek stanowią czynniki psychologiczno-socjologiczne, związane z postrzeganiem kompozytorek oraz ich twórczości przez innych. Nieuświadomiony paradygmat wartościowania kompozycji przez pryzmat osoby twórcy, niezależnie od walorów konkretnego utworu, zbiega się tu z istniejącym od paru wieków, odkrytym na gruncie badań nad literaturą stereotypem, że nie jest konieczne analizowanie dzieł kobiet w celu stwierdzenia, że przejawiają one mniejszą wartość niż te stworzone przez mężczyzn.

W toku badań nad dysertacją wykluczono przyczyny biologiczne, psychologiczne oraz neurologiczne, mogące przejawiać się np. w różnicach w budowie i funkcjonowaniu mózgu w zależności od płci. W wyniku analizy kompozycji napisanych przez kobiety zanegowano również stereotyp o braku ich wartości. Uzasadniono również potrzebę większego zaangażowania w zgłębianie twórczości kompozytorek, nawet jeśli nie wszystkie odnalezione utwory okazałyby się wiekopomne; dążenie do odkrycia ich i włączenia do repertuarów koncertowych może otwierać nową perspektywę dla teorii muzyki.

Istnieje szereg interesujących zjawisk, które udało się zaobserwować na skutek zbadania nieobecności kompozytorek. Należą do nich m. in. skrytość

wtórna, przerwane biografie i negatywne uobecnienie. Skrytość wtórna występuje wtedy, gdy kompozytorka początkowo została uobecniona, a następnie doświadczyła zapomnienia. Nierzadko prowadzi ona do ponownego uobecnienia, jeśli pozostawiła ślad. Przerwane biografie można zaobserwować w przypadku twórczyń, które zaprzestały aktywności kompozytorskiej u szczytu swojej kariery. W końcu, negatywne uobecnienie polega na przypominaniu pewnych pojedynczych kompozytorek lub ich utworów w niekorzystny dla nich sposób, co finalnie przyczynia się do większego jeszcze zapominania całokształtu twórczości kompozytorek.

W niniejszej dysertacji podjęto jedynie część zagadnień związanych z twórczością kompozytorek wieków XVI-XIX i zbadano tylko niektóre z nich: z jednej strony z uwagi na wielobarwność i dużą liczbę odkrytych i wciąż odnajdowanych utworów kompozytorek, a z drugiej strony dlatego, że niniejsza rozprawa nie stanowi próby całościowego ujęcia, lecz studium problemowe, w którym konkretne przypadki służą jedynie odpowiedzi na pytania postawione na początku badań. Niekiedy nawet bardzo znane kompozytorki, takie jak Cecile Chaminade, Amy Beach czy też Izabela Leonarda nie doczekały się osobnych rozdziałów, ponieważ nie okazały się najczytelniejszą ilustracją żadnego z omawianych problemów. Podobnie niektóre polskie twórczynie, tak jak np. szlachcianki skoncentrowane wokół starań o umuzycznienie *Śpiewów historycznych* Juliana Ursyna Niemcewicza i piszące własne kompozycje do tych tekstów poetyckich.

W ostatnim rozdziale dysertacji udało się nakreślić perspektywy dalszego uobecniania kompozytorek XVI-XIX wieku. Może to mieć doniosłe znaczenie na kilku płaszczyznach, którymi są przede wszystkim badania teoretyczno-muzyczne, dzięki poszerzeniu spektrum badawczego i uzupełnieniu niezbadanych przestrzeni. Jednak również na innych obszarach, w których twórczość kobiet również stanowi swego rodzaju *terra incognita*, badania te zdają się potrzebne.

Dodatkowo, dzięki zastosowaniu przedstawionej tu autorskiej metody badawczej, możliwe jest poszerzenie spektrum działań podejmowanych w celu zbadania innych „białych plam” w historii. Nawet w samej muzyce znajduje się wciąż wiele zapomnianych obszarów, jak twórczość wielu mężczyzn-kompozytorów, czy też zagadnienia związane z twórczością arystokratów bądź muzyką tradycyjną. Zidentyfikowanie odcieni nieobecności w obrębie którejs z tych grup

lub nawet obszarów znacząco oddalonych od teorii muzyki mogłoby pomóc określić kierunki poszukiwań zaginionych źródeł.

Ponadto, wyniki niniejszych badań mogą doprowadzić do rozwoju obecnej twórczości kompozytorskiej, gdyż dzięki świadomości, że kompozytorki wieków XVI-XIX istniały i tworzyły wartościowe dzieła, współczesne kompozytorki zostaną wyposażone w pozytywne wzorce osobowe, z którymi mogą się utożsamiać. W końcu, podejście zaprezentowane w tej dysertacji mogą stać się nauką przeciwważą wobec ideologii, którymi są feminizm, postfeminizm i narracja herstoryczna, przenikające studia nad zapomnianymi kobietami niemal od początku istnienia tego tematu w dyskursie naukowym.

W związku z coraz większym zainteresowaniem twórczością kompozytorek, pojawia się pytanie, jak pisać o kompozytorkach, w jakich sytuacjach wykonywać ich utwory, jak je traktować. Po prześledzeniu podejmowanych już w przeszłości różnych prób specjalnego traktowania twórczyń w historii, można dojść do wniosku, iż do najpełniejszego uobecnienia kompozytorek prowadzi włączanie ich do głównego nurtu narracji historycznej, zamiast tworzenia oddzielnych wydarzeń, konferencji, publikacji itd. poświęconych wyłącznie kobietom. Ponadto, sprawą priorytetową zdaje się zadbanie o zapewnienie kompozytorkom – i dawnym, i współczesnym – jak najlepszych wykonania, które pozwolą w pełni zrozumieć koncepcje zawarte w kompozycjach i stworzyć tradycję wykonawczą.

Bibliografia

- Abbott Helen, *Camille Saint-Saëns and his World*, „French Studies” t. 67 nr 3 (2013), s. 424-425.
- Accademia degli Uморisti, https://www.wikiwand.com/en/articles/Accademia_degli_Uморisti, dostęp 27.04.2024.
- Ackermann Jacob Fidelis, *Ueber die körperliche Verschiedenheit des Mannes vom Weibe, ausser den Geschlechtstheilen*, tłum. J. Wenzel, Kolencja 1788.
- Agee Richard J., *Ruberto Strozzi and the Early Madrigal*, „Journal of the American Musicological Society” t. 36 nr 1 (1983), s. 1-17.
- Agnesi Maria Gaetana, Faini Diamante Medaglia, Rossi Aretafila Savini, *The Contest for Knowledge. Debates over Women's Learning in Eighteenth-Century Italy*, tłum. R. Messbarger i P. Findlen, Chicago 2005.
- Altieri Charles, *An Idea and Ideal of a Literary Canon*, w: R. von Hallberg (red.), *Canons*, Chicago 1984, s. 41-64.
- Aronson Pamela, Fleming Matthew R., *Gender revolution. How electoral politics and #MeToo are reshaping everyday life*, Nowy Jork 2024.
- Austern Linda Phyllis, *Both from the Ears and Mind. Thinking about Music in Early Modern England*, University of Chicago Press 2020.
- Azoulay Ariella, *Historia potencjalna. Bez narzędzi pana, bez narzędzi w ogóle*, tłum. A. Szczepan, „Teksty Drugie” nr 5 (2021), s. 268-292.
- Baldassarre Antonio, *Music, Painting, and Domestic Life. Hortense de Beauharnais in Arenenberg*, „Music in Art” t. 23 nr 1 (1998), s. 49-61.
- Bartos Katarzyna, *Muzyka naturalna? O podobieństwach między Olivierem Messiaenem i Grażyną Pstrokońską-Nawratil*, „Scontri : pismo naukowe Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach” (2017).
- Baumgartner Frederic J., *Louis XII*, Palgrave Macmillan 1996.
- Bayreuth Margrabina von, *Pamiętniki*, tłum. I. Wachlowska, Warszawa 1973.
- Beer Anna R., *Sounds and Sweet Airs. The Forgotten Women of Classical Music*, Oneworld Publications 2016.
- Bian Lin, Leslie Sarah-Jane, Cimpian Andrei, *Evidence of bias against girls and women in contexts that emphasize intellectual ability*, „American Psychologist” t. 73 nr 9 (2018), s. 1139-1153.
- Bilińska Aleksandra, *Twórczość instrumentalna kompozytorek polskich XX wieku i jej kontekst kulturowy. Wybrane przykłady z lat 1945-2005*, Warszawa, publikacja w przygotowaniu.
- Bogin Meg, *The Women troubadours*, Nowy Jork 1976.
- Brach-Czaina Jolanta, *Rzeczywistość komponowana*, Warszawa 2023.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2022.

- Brach-Czaina Jolanta, *Błony umysłu*, Warszawa 2022.
- Brachmann Jan, *Jan Assmann: Die Zauberflöte. Im Geheimdienst der Geheimreligion*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung” (2012), <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/sachbuch/jan-assmann-die-zauberfloete-im-geheimdienst-der-geheimreligion-11897272.html>, dostęp 15.05.2024.
- Bridges Thomas W., *Casulana (Mezari), Maddalena*, w: *Grove Music Online*, t. 1, Oksford 2001.
- Brizendine Louann, *Mózg mężczyzny*, tłum. A. Krochmal i R. Kędzierski, Gdańsk 2010.
- Brizendine Louann, *Mózg kobiety*, tłum. A. Eichler i P. Sz wajcer, Gdańsk 2006.
- Burckhardt Jacob, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, tłum. Maria Kreczowska, Kraków 2024.
- Burney Charles, *Tagebuch einer musikalischen Reise. Nachdr. der Ausg. Hamburg 1772-73*, Kassel 2003.
- Butler Judith, *Akty Performatywne a Konstrukcja Płci Kulturowej. Szkic z zakresu fenomenologii i teorii feminizmu*, tłum. M. Łata, w: M. Dąbrowski, R. Pruszczyński (red.), M. Łata (tłum.), *Lektury inności: antologia*, Warszawa 2007, s. 25-35.
- Carlo Linda di, OperaEnsemble, Książeczka do płyty *Farrenc: Wind Sextet, Trios*, Brilliant Classics 2017.
- Casulana Maddalena, *Madrigali a 5 voci, Libro I*, Angelo Gardano 1583.
- Cessac Catherine, *Elisabeth Jacquet de la Guerre. Femme compositeur ou compositrice?*, w: M. Traversier, A. Ramaut (red.), *La musique a-t-elle un genre?*, Paris 2019, s. 187-197.
- Chmielewski Wojciech, *Czym różni się mózg kobiety od mózgu mężczyzny?* [na:] „Centrum Psychologii Stosowanej”, <https://www.szkoelniacps.pl/czym-rozni-sie-mozg-kobiety-od-mozgu-mezczyzny/>, dostęp 5 maja 2024 r.
- Chwałek Jan (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994.
- Cirotteau Thomas, Kerner Jennifer, Pincas Éric, *Lady Sapiens. Prawdziwa prehistoria kobiet*, tłum. A. Weksej, Kraków 2023.
- Cixous Hélène, *Le rire de la Méduse: et autres ironies*, Paryż 2010.
- Collis Louise, *Impetuous heart. The story of Ethel Smyth*, London 1984.
- Cusick Suzanne G., *Francesca Caccini at the Medici Court. Music and the Circulation of Power*, Chicago 2015.
- Cusick Suzanne G., *Gendering Modern Music. Thoughts on the Monteverdi-Artusi Controversy*, „Journal of the American Musicological Society” t. 46 nr 1 (1993), s. 1-25.
- Czachur Waldemar (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym*, Warszawa 2018.
- Czachur Waldemar, *Lingwistyka pamięci*, w: W. Czachur (red.), *Pamięć w ujęciu lingwistycznym*, Warszawa 2018.

- Czapiga-Klag Małgorzata, *Po-widoki pustki: o sposobach konceptualizowania pustki w kulturze współczesnej*, Kraków 2017.
- Czyż Tomasz, *Agresja i emocja. Hanna Kulenty i Paweł Mykietyn. Postmodernizm w muzyce i „młodszy zdolniejszy”*, „Tygodnik Powszechny” t. 35 (2003).
- Dahlhaus Carl, *Wilhelmine von Bayreuth*, w: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, t. 6, München 1997.
- Dees Pamela Youngdahl, *A Guide to Piano Music by Women Composers. Women born after 1900*, Greenwood Press 2002.
- DeNora Tia, *Beethoven and the Construction of Genius*, Londyn 1995.
- Derrida Jacques, *Pismo filozofii*, tłum. B. Banasiak, Kraków 1992.
- Dorival Jérôme, *Hélène de Montgeroult. La marquise et la Marseillaise*, Lyon 2006.
- Drewes Heinz, *Maria Antonia Walpurgis als Komponistin*, Oakland 1934.
- Eliot Lise, *Neurosexism. The myth that men and women have different brains*, „Nature” t. 566 nr 7745 (2019), 453-454.
- Esterhammer Angela, *Romanticism and Improvisation, 1750-1850*, Cambridge University Press 2008.
- Feller François-Xavier, *Biographie universelle des hommes qui se sont fait un nom par leur génie, leurs talents, leurs vertus, leurs erreurs ou leurs crimes: Revue, classée par order chronologique, continuée jusqu'en 1845, avec une table alphabétique par l'abbé F. Simonin*, Lyon 1845.
- Floyd Edwin D., *The Sources of Greek "Ἰστωρ" „Judge, Witness”*, „Glotta” t. 68 nr 3/4 (1990), s. 157-166.
- Fontijn Claire Anne, *Desperate measures. The life and music of Antonia Padoani Bembo*, Nowy Jork 2006.
- Foucault Michel, *Language, Counter-Memory, Practice. Selected Essays and Interviews*, Ithaca 1977.
- Fraser Antonia, *Love and Louis XIV. The women in the life of the Sun King*, London: Weidenfeld & Nicolson 2006.
- Friedland Bea, *Farrenc [née Dumont], (Jeanne-)Louise*, w: *Grove Music Online*, 2001.
- Friedland Bea, *Louise Farrenc (1804-1875): Composer, Performer, Scholar*, „The Musical Quarterly” t. 60 nr 2 (1974), 257-274.
- Frycz-Modrzewski Andrzej, *O poprawie Rzeczypospolitej*, Lwów 1882.
- Fürst Marion, *Maria Theresia Paradis. Mozarts berühmte Zeitgenossin*, t. 4, Kolumbia/Weimar/Wiedeń 2005.
- Gail Sophie, *Lex Deux Jaloux*, Paryż 1813.
- Garrigosa Maria Teresa, Bergander Heidrun, *Compositores Catalanes. Generació modernista*, w: Barcelona 2008.
- Gąsiorowska Małgorzata, *Bacewicz*, Kraków 1999.

- Gerard Frances A., *A Grand Duchess. The Life of Anna Amalia, Duchess of Saxe-Weimar-Eisenach, and the Classical Circle of Weimar*, Cornell University Library 2009.
- Głuszczyńska-Zwolińska Elżbieta, *Muzyka Nadworna Ostatnich Jagiellonów*, Warszawa 1988.
- Golka Marian, *Pamięć społeczna i jej implanty*, Warszawa 2009.
- Golka Marian, *Socjologiczny obraz sztuki*, Poznań 1996.
- Goncourt Edmond de, Goncourt Jules de, *La femme au XVIIIe siècle*, Paryż 2021.
- Gooley Dana, *Fantasies of Improvisation. Free Playing in Nineteenth-Century Music*, Nowy Jork 2018.
- Granat-Janki, Anna, *Agata Zubel's Experiments with the Opera - Towards Genre Variety*, w: "Musical Analysis. Historia - Theoria – Praxis", Anna Granat-Janki (red.), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2021, s. s. 201–213.
- Granat-Janki, Anna, *Twórczość Marty Ptaszyńskiej a styl późny XX-wiecznej moderny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016.
- Granat-Janki, Anna, *Wrocławskie epizody w biografii i twórczości Marty Ptaszyńskiej*, w: „Tradycje śląskiej kultury muzycznej”, Anna Granat-Janki (red.), Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. Karola Lipińskiego, Wrocław 2015, s. 245–263.
- Grimsted Patricia Kennedy, *The Return of the Sing-Akademie Archive from Ukraine in the Context of Displaced Cultural Treasures and Restitution Politics*, „Spoils of War” nr 8 (2003), s. 361-491.
- Grove Music Online [na:] <https://www.oxfordmusiconline.com>, dostęp 2.12.2024 r.
- Gubała Joanna, *Socjologia i historia – korzyści z łączenia perspektyw w socjologii retrospekcji*, „Nauka i Szkolnictwo Wyższe” nr 1 (2013), s. 69-85.
- Gumiela Marcin, *Koncert skrzypcowy w twórczości kompozytorów polskich II połowy XX wieku*, w: M. Dziadek (red.), *Teraz musicie całkiem przedstawić myślenie. 35 spojrzeń na muzykę i muzyków*, Warszawa 2016.
- Hahn Hans Henning, Traba Robert (red.), *Polsko-niemieckie miejsca pamięci*, Warszawa 2015.
- Hallberg Robert von (red.), *Canons*, Chicago 1984.
- Hamelin Marc-André, *Joseph Haydn, Piano Sonata in C minor (Hob XVI:20)*.
- Hansell Sven, Kendrick Robert L., *Agnesi, Maria Teresa*, w: *Oxford Music Online*, Oxford University Press 2001.
- Hartley David, *Observations on man, his frame, his duty and his expectations*, Londyn 1801.

- Hausenplas Piotr, *Zagadnienia wykonawcze triów fortepianowych Ludomira Różyckiego, Andrzeja Panufnika, Hanny Kulenty, Bernarda Chmielarza*, Warszawa 2008.
- Havelock Ellis, *Man and woman. A study of human secondary and tertiary sexual characters*, Londyn 1934.
- Heere-Beyer Samantha, *Claiming Voice: Madalena Casualana and the Sixteenth-Century Italian Madrigal*, Pittsburgh 2007.
- Heidegger Martin, *Sein und Zeit*, Tübingen 2006.
- Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994.
- Heinich Nathalie, *Sztuka jako wyzwanie dla socjologii. Rozmowy z Julienem Ténédosem*, tłum. J. M. Kłoczowski, Gdańsk 2019.
- Heinich Nathalie, *Socjologia sztuki*, tłum. A. Karpowicz, Warszawa 2010.
- Heller Wendy, *Usurping the Place of the Muses. Barbara Strozzi and the Female Composer in Seventeenth-Century Italy*, w: G. B. Stauffer (red.), *The World of Baroque Music: New Perspectives*, Bloomington 2006, s. 145-168.
- Hensel Sebastian, *The Mendelssohn family, (1729-1847) from letters and journals*, Nowy Jork 1881.
- Hrdy Sarah Blaffer, *The Woman That Never Evolved*, Harvard University Press 1999.
- Hui Keri, *Auenbruggers, Sensibility, and the Instrumental Bodies*, „Journal of Musicological Research” t. 42 nr 2, s. 90-110.
- Huneker James Gibbons, *Chopin. Człowiek i artysta*, tłum. J. Bandrowski, Lwów/Poznań 1922.
- Iwanejko Maria, *Maria Szymanowska*, Kraków 1959.
- Janik Piotr, *Hermeneutyka wypowiedzi*, Kraków 2021.
- Jordan-Szymańska Anna, *Droga do poznania muzyki. Ucho i umysł*, Warszawa 2014.
- Kallberg Jeffrey, *Chopin at the boundaries. Sex, history and musical genre*, Cambridge 1998.
- Kamińska Barbara, *Zdolności muzyczne w ujęciu psychologii muzyki: ewolucja poglądów*, „Studia Psychologica” nr 3 (2002), s. 187-195.
- Karwaszewska Monika, *Bordering on monodrama... Madame Curie by Elżbieta Sikora*, „Zbornik Akademije umetnosti” 2022, s. 152-165.
- Kendall-Davies Barbara, *The life and work of Pauline Viardot Garcia*, vol. 2, *The Years of Grace, 1863-1910*, Amersham 2012.
- Kivy Peter, *The possessor and the possessed. Haendel, Mozart, Beethoven and the idea of musical genius*, Yale.
- Koldau Linda Maria, *Frauen-Musik-Kultur. Ein Handbuch zum deutschen Sprachgebiet der Frühen Neuzeit*, Weimar 2005.
- Korzeń Renata, *Związki temperamentu z płcią biologiczną i psychologiczną jednostki*, „Studia Psychologica” nr 7 (2007), s. 169-180.

- Kostecki Marcin, *Przesłanie panny Boulanger*, „Ruch Muzyczny” nr 17 (2023).
- Kozielecki Józef, *Koncepcje psychologiczne człowieka*, Warszawa 2000.
- Krajewski Mirosław, *Dobrzyński słownik biograficzny. Ludzie europejskiego regionu*, Włocławek 2002.
- Kroll Mark (red.), *The Cambridge companion to the harpsichord*, Cambridge, United Kingdom 2019.
- Krupat Arnold, *Native American Literature and the Canon*, w: R. von Hallberg (red.), *Canons*, Chicago 1984, s. 309–334.
- Kubas Magdalena Maria, *Maria Selvaggia Borghini i Accademia degli Stravaganti – kobiety i towarzystwo naukowo-artystyczne Półwyspu Apenińskiego od XVI do XVIII wieku*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, 47–61.
- Kube Michael, *Nonet*, w: *Grove Music Online*, Oksford 2001.
- Kulesza-Woroniecka Iwona, *Aktywność arystokratek w XVIII wieku*, w: J. Urawniewicz, E. Dubas-Urwanowicz, P. Guzowski (red.), *Władza i prestiż: magnateria Rzeczypospolitej w XVI-XVIII wieku*, Białystok 2003, s. 629–638.
- Kupczyk Teresa, *Kobiety w zarządzaniu i czynniki ich sukcesów*, Wrocław 2009.
- Launay Florence, *Les compositrices en France au XIXe siècle*, Paris 2006.
- Lebrecht Norman, *The composer Kaija Saariaho on sexism in classical music* [na:] „Slipped Disc”, <https://slippedisc.com/2013/11/the-composer-kaija-saariaho-on-sexism-in-classical-music/>, 6 listopada 2013 r., dostęp 22 grudnia 2024 r.
- Leighton Angela, *Victorian women poets. Writing against the heart*, Charlottesville 1992.
- Les Deux Jaloux de Gail*, „Journal des arts” 13.03.1813, <https://www.bruzane-mediabase.com/mediabase/documents/journal-arts-30-mars-1813-deux-jaloux-gail>, dostęp 10.10.2024.
- Lester C. N., *Representing Strozzi. A Critical and Personal Re-Evaluation of her Life and Music*, Huddersfield 2019.
- Loesser Arthur, *Men, women, and pianos. A social history*, Nowy Jork 1990.
- Louise Farrenc: Composer, Pianist and ‘Reluctant Revolutionary’* [na:] „York Late Music”, <https://latemusic.org/louise-farrenc-composer-pianist-and-reluctant-revolutionary/>, 2024 r., dostęp 6.06.2024 r.
- Łaziński Marek, *O panach i paniach. Polskie rzeczowniki tytułowe i ich asymetria rodzajowo-płciowa*, Warszawa 2006.
- Łukaszewski Marcin, *Działalność kompozytorska, naukowa i pedagogiczna Alicji Gronau w świetle biografii kompozytorki*, w: „Seminare Scientific Investigations”, Warszawa 2012, s. 253–266.
- Mace Angela, *The Easter Sonata of Fanny Mendelssohn*, „Journal of Musicological Research” t. 41 nr 3 (2022), s. 182–209.

- Mace Angela, *Fanny Hensel, Felix Mendelssohn Bartholdy, and the Formation of the 'Mendelssohnian' Style*, Durham 2013.
- Makowski Henryk (red.), *Geologia historyczna*, Warszawa 1977.
- Malinowska Monika, *O wykluczeniu kobiet z dostępu do wiedzy – rozważania Gabrielle Suchon z końca XVII wieku*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, s. 94-106.
- Mannaerts Pieter (red.), *Beghinae in Cantu Instructae. Musical Patrimony from Flemish Beguinages*, Turnhout 2009.
- Mańczak Witold, *Obcy*, w: *Polski słownik etymologiczny*, Kraków 2017, s. 141.
- Marcet Jane Haldimand, *Conversations on Political Economy. In Which the Elements of that Science are Familiarly Explained*, Cambridge 1816.
- Martine Jacques Daniel, *De La Musique Dramatique En France*, Paris 1813.
- Mazzio Carla, *The inarticulate Renaissance. Language trouble in an age of eloquence*, Philadelphia 2009.
- McClary Susan, *Feminine endings. Music, gender, and sexuality*, Minneapolis 2002.
- McRobbie Angela, *Post-feminism and popular culture*, „Feminist Media Studies” t. 4 nr 3 (2004), s. 255-264.
- Mickiewicz Adam, *Poezje*, Lwów 1929.
- Moczydłowska Joanna, *Percepcja cech i zachowań osób na stanowiskach kierowniczych przez pryzmat ich płci*, „Zarządzanie zasobami ludzkimi” nr 3–4 (2017), s. 9-21.
- Moerman André A., *Trésors des béguinages*, Gand 1961.
- Moir Anne, Jessel David, *Płeć mózgu. O prawdziwej różnicy między mężczyzną a kobietą*, tłum. N. Kancewicz-Hoffman, Warszawa 2014.
- Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*, tłum. Ireneusz Dembowski, Warszawa 1991.
- Mozart Wolfgang Amadeus, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, t. 6, Kassel/Basel 1971.
- Mozart Wolfgang Amadeus, *Libretto for Le Nozze Di Figaro*, Nowy Jork 1956.
- Müller-Lindenberg Ruth, *Wilhelmine von Bayreuth. Die Hofoper als Bühne des Lebens*, Göttingen 2005.
- Myers Rollo, *Augusta Holmès. A Meteoric Career*, „The Musical Quarterly” t. 53 nr 3 (1967), s. 365-376.
- Nauhaus Gerd, Bodsch Ingrid (red.), *Robert und Clara Schumann. Ehetagebücher 1840-1844*, Frankfurt am Main 2023.
- Nochlin Linda, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, w: L. Nochlin (red.), *Women, art, and power and other essays*, Nowy Jork/Londyn 2018, s. 147-158.
- Nowak Anna, *Polifonia luków jako technika organizowania czasoprzestrzeni w Sesto na fortepian solo Hanny Kulenty*, „Aspekty Muzyki” nr 8 (2018), s. 361-376.

- Nowak Jacek, *Spoleczne reguły pamiętania. Antropologia pamięci zbiorowej*, Kraków 2011.
- O'Connor Jennifer, *Fanny Arthur Robinson and Annie Patterson: The Contribution of Women to Music in Dublin in the Second Half of the Nineteenth Century*, National University of Ireland, Maynooth 2003.
- Ong Walter J., *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992.
- Parakilas James, *Piano roles. A new history of the piano*, New Haven 2002.
- Pasiecznik Monika, *Kobiety Mają Głos*, Wrocław 2018.
- Pattie Frank A., *Mesmer and Animal Magnetism. A Chapter in the History of Medicine*, Hamilton 1994.
- Pawłowska Maja, *Wykształcenie panien w siedemnastowiecznej Francji a przypadek panny de Scudéry*, w: M. Malinowska (red.), *Kobieta. Wiedza, nauka, uniwersytety: Europa i świat*, Warszawa 2019, s. 84-93.
- Pendle Karin, *Women and Music. A History*, Bloomington 1991.
- Perl Helmut, *Der Fall „Zauberflöte”. Mozart und die Illuminaten*, Zürich 2006.
- Piotrowska Maria, *Kanon i postmodernizm*, „Muzyka” nr 1 (1997), s. 5-29.
- Platon, *Parmenides*, tłum. W. Witwicki, Kęty 2002.
- Pociecha Władysław, *Królowa Bona*, t. 1, Poznań 1949.
- Pociecha Władysław, *Królowa Bona*, t. 2, Poznań 1949.
- Podlipniak Piotr, *Instynkt tonalny. Koncepcja ewolucyjnego pochodzenia tonalności muzycznej*, Poznań 2015.
- Pollock Griselda, *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of art's histories*, London 1999.
- Poniatowska Irena, *Maria Szymanowska i styl brilliant*, „Studia Chopinowskie” t. 9 nr 1–2 (2022), s. 42-57.
- Rajewski Adam, *Rozważania na temat Assmannowskiej teorii pamięci*, „Rocznik Antropologii Historii” nr 1 (2013), s. 187-202.
- Revue musicale*, „Revue des Deux Mondes” t. 127 (1895).
- Rieger Eva, *Minna Wagner*, Rochester 2022.
- Rieger Eva, *Nannerl Mozart. Das Leben einer Künstlerin*, Insel 2005.
- Rieger Eva, *Nannerl Mozart. Leben einer Künstlerin im 18. Jahrhundert*, Frankfurt nad Menem 1991.
- Rieger Eva, Steegmann Monica, *Frauen mit Flügel. Lebensberichte berühmter Pianistinnen. Von Clara Schumann bis Clara Haskil*, Frankfurt nad Menem 1996.
- Ristov Gregory Carylton, *Contextualizing Lili Boulanger's Psalm 130: Du fond de l'abîme. Music, War and Politics with a re-orchestration for performance in halls without organ*, Rochester 2011.
- Roe Stephen, *The Autograph Manuscript of Schumann's Piano Concerto*, „The Musical Times” t. 131 nr 1764 (1990).

- Ronald R., *Guest (Miles), Jane Mary*, w: J. A. Sadie, S. Rhian (red.), *The Norton/Grove Dictionary of Women Composers*, Nowy Jork 1995.
- Rousseau Jean Jacques, *Umowa społeczna: List o widowiskach*, Wydawnictwo Naukowe PWN 2010.
- Rousseau Jean Jacques, *Emil czyli O wychowaniu*, tłum. E. Zieliński, Wrocław 1955.
- Russell Raymond, *Harpsichord and Clavichord*, Londyn 1959.
- Satała Zbigniew, *Poczet polskich królowych, księżnych i metres*, Kraków 1993.
- Schaus Margaret, *Women and gender in medieval Europe. An encyclopedia*, Nowy Jork 2024.
- Schott's anthology of early keyboard music: *English virginalists*, London 1951.
- Schwab Andrea, *Außergewöhnliche Komponistinnen. Weibliches Komponieren im 18. und 19. Jahrhundert: von Maria Theresia Paradis über Josepha Barbara Auenhammer bis Julie von Baroni-Cavalcabò*, Wien 2019.
- Schweitzer Claudia, *«Ist übrigens als Lehrerinn höchst empfehlungswürdig». Kulturgeschichte der Clavierlehrerin*, Oldenburg 2008.
- Showalter Elaine, *A Literature of Their Own. British Women Novelists from Bronte to Lessing*, Princeton University Press 1977.
- Shuster Benjamin Z., Depireux Didier A., Mong Jessica A., Hertzano Ronna, *Sex differences in hearing. Probing the role of estrogen signaling*, „The Journal of the Acoustical Society of America” t. 145 nr 6 (2019).
- Siedentopf Henning E., *Johann Jakob Froberger. Leben und Werk*, Stuttgart 1977.
- Sikora Elżbieta, Stefański Krzysztof, *Flashback*, Kraków 2022.
- Silleras-Fernández Núria, *Chariots of Ladies. Francesc Eiximenis and the Court Culture of Medieval and Early Modern Iberia*, Ithaca 2015.
- Sisman Elaine, *Haydn's Solo Keyboard Music*, w: R. L. Marshall (red.), *Eighteenth-century keyboard music*, Nowy Jork 2003.
- Sittard Josef, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart 1890.
- Skarga Barbara, *Ślad i obecność*, Warszawa 2004.
- Spina Segismundo, *A lírica trovadoresca*, EdUSP 1991.
- Stępień-Kutera Kamila, *Bieguny manieryzmu - muzyczność i retoryka*, „Res Facta Nova” t. 9 nr 18 (2007), 125-168.
- Stras Laurie, *New Edition of Maddalena Casulana's „Primo libro de madrigali a cinque voci”* [na:] „RISM Editorial Center”, https://rism.info/fr/new_publications/2023/04/13/edition-casulana-libro-primo.html, dostęp 2.12.2024 r.
- Strohmann Nicole Katharina, *Gattung, Geschlecht und Gesellschaft im Frankreich des ausgehenden 19. Jahrhunderts: Studien zur*

- Dichterkomponistin Augusta Holmès mit Werk- und Quellenverzeichnis*, Hildesheim 2012.
- Swaab D. F., Hofman M. A., De Vries G. J., i in., *Sexual Differentiation of the Human Brain. A Historical Perspective*, „Progress in Brain Research” t. 61 (1984), s. 361-374.
- Syga Teofil, Szenic Stanisław, *Maria Szymanowska i jej czasy. The New York Times Best Sellers. Authoritatively ranked lists of books sold in the United States, sorted by format and genre.*
- Thiébaud Paul Charles, *Du chant, et particulièrement de la romance*, A. Bertrand 1813.
- Thomson Katherine, *The Masonic thread in Mozart*, Londyn 1977.
- Tick Judith, *Charles Ives and Gender Ideology*, w: R. A. Solie (red.), *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship*, University of California Press 2023, s. 83-106.
- Tillet Titton, *Parnasse françois*, Paryż 1732.
- Todd R. Larry, *Fanny Hensel. The other Mendelssohn*, Nowy Jork 2010.
- Tokarczuk Olga, *Przemowa noblowska*, The Nobel Foundation 2019.
- Treitler Leo, *With voice and pen. Coming to know medieval song and how it was made*, Nowy Jork 2007.
- Unseld Melanie, *Auenbrugger, Auenbrucker, (von) Auenbrugg, Auenbrügger, Katharina (Francisca, Franciska)* [na:] „Europäische Instrumentalistinnen des 18. und 19. Jahrhunderts”, <https://www.sophie-drinker-institut.de/auenbrugger-katharina>, dostęp 25 kwietnia 2024 r.
- Vigni Francesca, *Les aspirations féministes dans les loges d'adoption*, „Dix-huitième Siècle” t. 19 nr 1 (1987), s. 211-220.
- Villotte Sébastien, *Enthésopathies et activités des hommes préhistoriques. Recherche méthodologique et application aux fossiles européens du Paléolithique supérieur et du Mésolithique*, w: Bordeaux 2008.
- Villotte Sébastien, Samsel Mathilde, Sparacello Vitale, *The paleobiology of two adult skeletons from Baouso da Torre (Bausu da Ture) (Liguria, Italy): Implications for Gravettian lifestyle*, „Comptes Rendus Palevol” t. 16 nr 4 (2017), s. 462-473.
- Weiner Irving B., Weiner Irving B. (red.), *Handbook of Psychology*, vol. 1, *History of Psychology*, Hoboken, N.J 2012.
- Weir Alison, *Henry VIII. Król i jego dwór*, tłum. J. Jedliński, Kraków 2022.
- Wierszyłowski Jan, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1970.
- Witelson S. F., Glezer I. I., Kigar D. L., *Women have greater density of neurons in posterior temporal cortex*, „The Journal of Neuroscience: The Official Journal of the Society for Neuroscience” t. 15 nr 5 (1995), s. 3418-3428.
- Women, Gender and Sexuality Update Project* [na:] <https://www.oxford-musiconline.com/page/wgs/women-gender-and-sexuality>, dostęp 2.12.2024 r.

Wydenbruck Nora, *Doctor Mesmer, an historical study*, Londyn 1947.

Yang Puyu, Colavizza Giovanni, *Polarization and reliability of news sources in Wikipedia*, „Online Information Review” t. 48 nr 5.

Yohalem John, *From The Metropolitan Opera Archives. A Woman's Opera at the Met Ethel Smyth's Der Wald in New York*, <https://web.archive.org/web/20221114133959/http://archives.metoperafamily.org/imgs/DerWald.htm>, dostęp 12.10.2024.

Spis przykładów

Przykład 1. Lluïsa Casagemas, <i>Es mi nina tan bonita</i> , Unión Musical Española, Bilbao 1927, s. 3.	51
Przykład 2. Giacomo Puccini, <i>La bohème</i> , G. Ricordi & C, Mediolan 1950, s. 128.	51
Przykład 3. Lluïsa Casagemas, <i>Es mi nina tan bonita</i> , Unión Musical Española, Bilbao 1927, s. 3.	52
Przykład 4. Giacomo Puccini, <i>La bohème</i> , G. Ricordi & C, Mediolan 1950, s. 128.	52
Przykład 5. Lili Boulanger, <i>Faust i Helena</i> , Paryż 1920, s. 7.	89
Przykład 6. Lili Boulanger, <i>Faust i Helena</i> , Paryż 1920, s. 12.	90
Przykład 7. Lili Boulanger, <i>Faust i Helena</i> , Paryż 1920, s. 41.	91
Przykład 8. Lili Boulanger, <i>Faust i Helena</i> , Paryż 1920, s. 87.	92
Przykład 9. Helene de Montgeroult, <i>Sonata fis-moll</i> , Paryż 1811, s. 30, t. 1-14.	101
Przykład 10. Helene de Montgeroult, <i>Sonata fis-moll</i> , Paryż 1811, s. 31, t. 32-44.	102
Przykład 11. Helene de Montgeroult, <i>Sonata fis-moll</i> , Paryż 1811, s. 40, t. 107-113.	102
Przykład 12. Helene de Montgeroult, <i>Sonata fis-moll</i> , Paryż 1811, s. 40, t. 114-124.	103
Przykład 13. Helene de Montgeroult, <i>Sonata fis-moll</i> , Paryż 1811, s. 50, t. 203-210.	103
Przykład 14. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 9, t. 50-59.	107
Przykład 15. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 7, t. 29-34.	108
Przykład 16. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 4, t. 1-3.	109
Przykład 17. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 7, t. 69-71.	109
Przykład 18. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 8, t. 42-49.	110
Przykład 19. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 6, t. 29-34.	110
Przykład 20. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 9, t. 29-34.	111
Przykład 21. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 10, t. 29-34.	112
Przykład 22. Louise Farrenc, <i>Nonet Es-dur</i> op. 38, Kassel 1996, s. 16-17, t. 133-160. ..	113
Przykład 23. Sophie Gail, <i>Les Deux Jaloux</i> , Paryż 1819, brak numeracji stron.	136
Przykład 24. Sophie Gail, <i>Les Deux Jaloux</i> , Paryż 1819, brak numeracji stron.	136
Przykład 25. Sophie Gail, <i>Les Deux Jaloux</i> , Paryż 1819, brak numeracji stron.	137
Przykład 26. Sophie Gail, <i>Les Deux Jaloux</i> , Paryż 1819, brak numeracji stron.	137
Przykład 27. Maria Teresa Agnesi Pinotti, <i>Ulisse in Campania</i> , Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 6.	141
Przykład 28. Maria Teresa Agnesi Pinotti, <i>Ulisse in Campania</i> , Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 9.	141
Przykład 29. Maria Teresa Agnesi Pinotti, <i>Ulisse in Campania</i> , Biblioteca del Conservatorio di musica S. Pietro a Majella, Neapol 1768, s. 13.	142
Przykład 30. Jane Mary Guest, <i>Marion</i> , Londyn 1815, s. 2.	143
Przykład 31. Jane Mary Guest, <i>The Bonnie Wee Wife</i> , Londyn 1825, s. 2.	144
Przykład 32. Marianne Martinez, <i>Isacco</i> , Wiedeń 1781.	150
Przykład 33. Marianne Martinez, <i>Isacco</i> , Wiedeń 1781, s. 164.	151
Przykład 34. Marianne Martinez, <i>Isacco</i> , Wiedeń 1781, s. 315.	151

- Przykład 35. Maria Antonina Walpurgis, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Lipsk 1765. 154
- Przykład 36. Maria Antonina Walpurgis, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Lipsk 1765, s. 156. 155
- Przykład 37. Maria Antonina Walpurgis, *Talestri, Regina delle Amazzoni*, Lipsk 1765, s. 157. 156
- Przykład 38. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 38-49. 168
- Przykład 39. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 16-23. 169
- Przykład 40. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 24-27. 170
- Przykład 41. Vittoria Aleotti, *Io v'amo vita mia*, w: *Ghirlanda de Madrigali a 4 voci*, Wenecja 1593, w transkrypcji Lorenzo Girodo, s. 19, t. 40-47. 171
- Przykład 42. *Aria nr 50* w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78, t. 1-18. 174
- Przykład 43. *Aria nr 50* w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78, t. 19-21. 175
- Przykład 44. *Allegro nr 91 i Allemande nr 92*, w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78. 176
- Przykład 45. *Allemande nr 92*, w: J. Chwałek (red.), *Arie z różnych autorów zebrane anno 1767. Miniatury na organy lub klawesyn*, Lublin 1994, s. 78. 177
- Przykład 46. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570. 194
- Przykład 47. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570. 194
- Przykład 48. Maddalena Casualana, *Morte-Che Voi*, w: Maddalena Casualana, *Il Secondo Libro de Madrigali, a Quattro Voci*, transkrypcja Lorenzo Girodo, Wenecja 1570. 195
- Przykład 49. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll op. 36*, Paryż 1847, s. 1. 197
- Przykład 50. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll op. 36*, Paryż 1847, s. 2-3. 198
- Przykład 51. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll op. 36*, Paryż 1847, s. 4-5. 199
- Przykład 52. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll op. 36*, Paryż 1847, s. 8-9. 200
- Przykład 53. Louise Farrenc, *III Symfonia g-moll op. 36*, Paryż 1847, s. 10-11. 200
- Przykład 54. Maria Theresia von Paradis, *Sicilienne*, w: *Solos for Young Violinists*, t. VI, Summy-Birchard 1997, s. 4. 202
- Przykład 55. Hortense de Beauharnais, *Jeanne d'Arc*, w: Hortense de Beauharnais, *Douze Romances*, Lipsk 1817, s. 10. 228
- Przykład 56. Hortense de Beauharnais, *La Patrie*, w: Hortense de Beauharnais, *Douze Romances*, Paryż 1827, s. 22. 229
- Przykład 57. Maria Szymanowska, *Mazurek F-dur op 2 nr 2*, w: tejże 24 Mazurkas, Irena Poniatowska (red), Hindegard Publishing Company, Nowy Jork 1993, s. 4. 237
- Przykład 58. Maria Szymanowska, *Mazurek F-dur op 2 nr 2*, w: tejże 24 Mazurkas, Irena Poniatowska (red), Hindegard Publishing Company, Nowy Jork 1993, s. 4.

Spis ilustracji

Ilustracja 1. Bernardo Strozzi, <i>Suonatore di viola da gamba</i> , ok. 1630, olej na płótnie, Galleria Nazionale di Palazzo Spinola, Genua.....	130
Ilustracja 2. <i>Wilhelmine von Bayreuth und ihr orchestre</i> , autor nieznany.	146
Ilustracja 3. Tablica nagrobna Sybilli von Wurttemberg ze Stiftskirche w Stuttgarcie. ..	210
Ilustracja 4. Hortensja de Beauharnais, <i>Douze Romances</i> , Paryż 1827, s. 6.	230
Ilustracja 5. Hortensja de Beauharnais, <i>Douze Romances</i> , Paryż 1827, s. 9.	231