

Bogumiła Mika

Uniwersytet Śląski w Katowicach,
Wydział Humanistyczny, Instytut Nauk o Sztuce

ORCID: 0000-0002-6709-1109

Beethoven jako aktor historyczny. Perspektywa mikrohistoryczna w muzykologii

DOI: 10.14746/rfn.2020.21.9

„Beethoven zmagał się z wieloma przeciwnościami w swym życiu, ale lekceważenie jego osoby nie było jedną z nich”¹ – pisze Mark Evan Bonds. Do śmierci kompozytora w 1827 roku o jego muzyce napisano tyle, że zebrana 160 lat później antologia zawiera prawie siedemset stron ówczesnych tekstów krytycznych². Przez kolejne lata literatura dedykowana mistrzowi z Bonn narastała obficie. Rodzi się zatem pytanie, co jeszcze nowego, odkrywczego poznawczo można napisać w 250 rocznicę urodzin autora *IX Symfonii*. Odpowiedzi dostarcza mikrohistoria, subdyscyplina historii, która wkroczyła stosunkowo niedawno na pole muzykologii jako interesująca propozycja metodologiczna. To ona zainspirowała Marka Ferraguto do napisania nowej, różnej od znanych dotąd typów, monografii zatytułowanej *Beethoven 1806*³.

MIKROHISTORIA WE WSPÓŁCZESNEJ HISTORIOGRAFII

Mikrohistorię nazywa się czasem „siostrą codzienności”, bo – na ile to możliwe – zbliża się ona do życia codziennego, pozwala odczuć klimat przeszłości i zrozumieć, jak dawniej ludzie pojmowali samych siebie i otaczającą ich rzeczywistość⁴.

Mikrohistoria stanowi przeciwieństwo makrohistorii. Jest praktyką historiograficzną skoncentrowaną na opisie tego, co szczegółowe, partykularne, jednostkowe, niewielkie pod względem przestrzennym, ograniczone czasowo; dotyczącą problemów życia codziennego i świadomości pojedynczych członków lokalnych wspólnot. Cechą mikrohistorii jest więc zmiana skali badań historycznych. „Uznaje się, że z makrohistorycznej historii społecznej badającej struktury i ogólnospołeczne procesy, historycy zwrócili się ku skali mikro, koncentrując się na jednostce lub małej grupie ludzkiej [...] lub też na niecodziennym wydarzeniu”⁵ – pisze Ewa Domańska.

121

¹ „Beethoven struggled with many things during his life, but neglect was not one of them”. M.E. Bonds, *The Beethoven Syndrome. Hearing Music as Autobiography*, New York 2020, s. 1.

² *Ludwig van Beethoven: Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, red. S. Kunze, Laaber 1987, por. M.E. Bonds, *The Beethoven ...*, op. cit., s. 1.

³ M. Ferraguto, *Beethoven 1806 (AMS Studies in Music)*, New York 2019.

⁴ Por. M. Nabożny, *Mikrohistoria w historiografii. Publikacje o Kolbuszowej przyczynkiem do makrohistorii*, „Rocznik Kolbuszowski” 2011 t. 11, s. 228.

⁵ E. Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] N. Zemon Davies, *Powrót Martina Guerreà*, przeł. P. Szulgit, Poznań 2011, s. 197.

Praktykowanie mikrohistorii wymaga obrania innej metody postępowania badawczego i innego stosunku do badanego zagadnienia. Domańska – sama będąc rzeczniczką mikrohistorii – najlepiej tłumaczy to własną postawą, gdy wyznaje: „nie interesuje mnie dyskusja o wyjaśnianiu faktów, ale kwestia znaczenia, sensu, rozumienia historii oraz sposoby jej przedstawiania”⁶. Badaczka docenia oczywiście konieczność mówienia o prawdzie w kontekście rozważań historycznych, jednak ponad „prawdę historyczną” (a raczej prawdę historiograficzną, która „tak jak i sama historia, związana jest z subiektywną wizją badacza, co znaczy, że jest ona zarówno relatywna, jak i weryfikowalna”⁷) stawia „prawdę egzystencjalną”. W rezultacie takiego postępowania punkt ciężkości z kultury, jej bogactwa i wszechogarniającego kontekstu przeniesiony jest na człowieka⁸. Relacja typu podmiot–przedmiot możliwa jest do zastąpienia przez relację podmiot–podmiot. „Myślenie relacyjne” i ujęcie dialogowe pozwalają zaś zaistnieć relacji między mikrohistoriakiem a badanymi postaciami z przeszłości⁹.

Dlatego praktycy mikrohistorii oferują wizję świata „pełnego szacunku i tolerancji dla odmienności innego człowieka; świata intymnego, pełnego uczuć i wartości, który oparty jest na wspólnotach ludzi podobnie czujących”¹⁰. Domańska nie waha się nawet nazwać narracji zapisanych w postaci mikrohistorii „perełkami współczesnej historiografii”¹¹, które najlepiej oddają jej przemianę „opisując drobne wydarzenia powszechnych dni historii, małe światy «innych ludzi», przybliżanych nam przez badacza po to, by wskazać na ich odmienność”¹².

Mikrohistoria jako praktyka historiograficzna zaistniała pod koniec lat 70. i na początku lat 80. XX wieku, wtedy też wydała swe klasyczne, najczęściej cytowane w minionym stuleciu dzieła. Była wówczas „uważana za krytyczną [...] wobec [badań] uznawanych za standardowe, [za] awangardę badań historycznych”¹³, lecz pod koniec lat 90. „uległa

kanonizacji i stała się zneutralizowaną i udomowioną klasyką”¹⁴.

Ponieważ rozwój mikrohistorii przebiegał różnie nie tylko w Stanach Zjednoczonych i Europie, ale także odmiennie w wielu europejskich krajach, wydaje się, iż zdanie o „udomowionej klasyce” nie wszędzie obowiązuje. W krajach anglosaskich – a do literatury muzykologicznej tych regionów będą się odwoływać w dalszej części tekstu – mikrohistoria nadal uznawana jest za jeden z najbardziej twórczych i innowacyjnych trendów we współczesnej historiografii. Debaty prowadzone na gruncie tej ostatniej, nie pomijające przecież zjawiska postmodernizmu i różnego typu „zwrotów” (lingwistycznych, narracyjnych, antropologicznych, kulturowych), nie mogą też lekceważyć mikrohistorii. A najnowszą, najlepiej wprowadzającą w obszar nowej praktyki historiograficznej i bodaj najszerzej dyskutowaną pracą w ostatnim dziesięcioleciu jest książka Istvána M. Szijártó i Sigurðura Gylfi Magnússona *What Is Microhistory? Theory and Practice* z 2013 roku¹⁵.

Monografia ta z jednej strony podsumowuje najważniejsze kierunki w refleksji mikrohistorycznej, wskazując na wspólne cechy i tendencje obecne w odmiennych podejściach¹⁶, z drugiej zaś owe zasadnicze różnice podkreśla i przywołuje wszystkie wątpliwości pojawiające się w różnego typu generalizacjach¹⁷. Jej autorzy – praktykujący mikrohistorycy – Węgier i Islandczyk – dostrzegają słabości i granice opisywanej subdyscypliny, tak samo, jak i jej dwuznaczną i kontrowersyjną naturę¹⁸.

Szijártó definiuje mikrohistorię jako „intensywne historyczne badanie względnie dobrze zdefiniowanego małego obiektu lub pojedynczego zdarzenia”¹⁹. Takie

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ I.M. Szijártó, S.G. Magnússon, *What Is Microhistory? Theory and Practice*, London–New York 2013.

¹⁶ A przecież różnic w uprawianiu mikrohistorii jest wiele, i to nie tylko między Europą i Stanami Zjednoczonymi, ale także między podejściami anglosaskim, niemieckim i francuskim, a nawet pośród zajmującymi się nią najsławniejszymi Włochami: Carlem Ginzburgiem i Giovannim Levim.

¹⁷ Por. T. Kisantal, *Review: What Is Microhistory? Theory and Practice by István M. Szijártó and Sigurður Gylfi Magnússon*, „The Hungarian Historical Review” 2015 t. 4 nr 2, *Cultures of Christian–Islamic Wars in Europe (1450–1800)*, s. 512.

¹⁸ Ibidem, s. 513.

¹⁹ „the intensive historical investigation of a relatively well defined smaller object, or a single event”. I.M. Szijártó i S.G. Magnússon, *What Is Microhistory?...*, op. cit., s. 4.

⁶ E. Domańska, *Mikrohistorie. Spotkania w międzyświatach*, Poznań 2005 (wyd. drugie uzupełnione i uaktualnione), s. 31.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem, s. 32.

⁹ Ibidem, s. 35.

¹⁰ Ibidem, s. 23.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem.

¹³ E. Domańska, *Posłowie. Historia antropologiczna...*, op. cit., s. 196.

postępowanie nie jest jednak przykładem *case study* i nie ma na celu wyczerpującego zbadania danego lokalnego zjawiska. Charakterystyczną cechą mikrohistorii jest bowiem próba odpowiedzi na wielkie historyczne pytania poprzez analizę pozornie nieistotnego fenomenu, badanie „oceanu poprzez jego kroplę”. W tym celu ta właśnie praktyka historiograficzna posługuje się synekdochą. Wedle mikrohistoryków, ludzie żyjący w przeszłości to nie jedynie marionetki w rękach potężnych sił historii, leżących u podłoża wszystkich przemian, ale jednostki aktywne, aktorzy świadomi owych procesów²⁰.

W opisie mikrohistorii Szijártó pojawia się też interesująca analogia – do teorii fraktali. Sam fraktal – zdaniem węgierskiego uczonego – ma cechy mikrohistorycznej strategii. Geometryczne formy fraktali, w których te same struktury pojawiają się na różnych poziomach i w różnych skalach, mogą być uznane za metafory dzieł mikrohistorycznych²¹.

Sigurður Gylfi Magnússon do mikrohistorii podchodzi w zdecydowanie odmienny sposób. Podkreśla różnice dzielące mikrohistoryka od makrohistoryka, zauważa, że zupełnie inaczej prowadzą oni swoje badania, używają innych metod, korzystają z innego typu źródeł i ostatecznie dochodzą do innego typu wniosków. Zmiana skali, w jakiej porusza się mikrohistoryk, wymaga również zmiany w pojmowaniu historii. Koncentrując się na osobistym doświadczeniu przeżywanym na jednostkowym poziomie, mikrohistoryk może odpowiedzieć jedynie na pytania pojawiające się w tej mikroskali. Jego narracja będzie się zawsze różnić od wielkich narracji obecnych w wielkich badaniach historycznych. Dlatego, zdaniem Magnússona, badawcza działalność mikrohistoryka oznacza właśnie rezygnację z intencji odpowiedzi na wielkie pytania historyczne czy sformułowania metanarracji. W zamian koncentruje się ona wyłącznie na mikropoziomie, na samych tylko konkretnych wydarzeniach szczegółowych i na osobach, które były ich twórcami lub ich doświadczyły²².

Kontynuacją tez zawartych w pracy *What Is Microhistory?* mogą być teksty pomieszczone w tomie *Microhistory and the Historical Imagination: New*

Frontiers opublikowanym w roku 2017²³ jako pokłosie serii warsztatów i dyskusji poświęconych mikrohistorii, a zorganizowanych w Duke University w Północnej Karolinie w listopadzie 2015 roku.

Thomas V. Cohen, jeden z uczestników dyskusji „okrągłego stołu”, tłumaczył tam różnicę między mikrohistorią a *case study*. Według Cohena działanie typu *case study* zaczyna się w umyśle badacza od problemu, który ma być rozwiązany, od fenomenu, który chce on wytłumaczyć. By poznać zjawisko, zajmuje się konkretnym jego przykładem. To sam fenomen jest przewodnikiem dla badacza i jego poszukiwań. W przypadku mikrohistorii jest niejako odwrotnie. Badacz najpierw doświadcza fascynacji tym, co szczególne, pojedyncze. Zaintrygowanie szczegółem prowadzi do próby rozwikłania większej łamigłówki²⁴.

Thomas Robisheaux, autor wstępu do publikacji, podkreślał natomiast otwartość mikrohistoryków i nieustanne podejmowanie przez nich autorefleksji. Uznał, że badacze ci pomagają zrozumieć, dlaczego mikrohistoria nie okazała się jedynie krótkim i kontrowersyjnym eksperymentem, ale stała się jednym z najbardziej kreatywnych sposobów mierzenia się z trudnymi problemami pisania historii w naszych czasach²⁵. Według Robisheaux elastyczność mikrohistorii pozwala jej być najbardziej adekwatną metodą zgłębiania wydarzeń historycznych, kultury materialnej, przestrzeni, doświadczenia i czasu. Robisheaux sugeruje nawet, iż jednym z najlepszych sposobów pisania historii globalnej może być pisanie jej właśnie na poziomie mikrohistorycznym²⁶.

Potwierdzeniem tezy Robisheaux może być choćby wydany w listopadzie 2019 roku „Dodatek Specjalny” prestiżowego czasopisma naukowego „Past & Present” zatytułowany: *Global History and Microhistory*²⁷.

²³ *Microhistory and the Historical Imagination: New Frontiers*, red. T. Robisheaux, T.V.Cohen, I.M. Szijártó, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” January 2017 t. 47 nr 1.

²⁴ *Microhistory Today: A Roundtable Discussion*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies”, op. cit., s. 11.

²⁵ T. Robisheaux, *Microhistory and the Historical Imagination: New Frontiers [Introduction]*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies”, op. cit., s. 1.

²⁶ *Ibidem*, s. 3.

²⁷ Por. „Past & Present”; Supplement t. 242 Issue Supplement_14, November 2019: *Global History and Microhistory*, https://academic.oup.com/past/issue/242/Supplement_14 (26.08.2020).

²⁰ *Ibidem*, s. 5.

²¹ *Ibidem*, s. 64.

²² Por. T. Kisantal, *Review...*, op. cit., s. 516–517.

MIKROHISTORIA W MUZYKOLOGII

Mikrohistoria wkroczyła na teren muzykologii z pewnym opóźnieniem. Doczekała się już jednak kilku prac o szczególnym znaczeniu poznawczym. Jedną z nich jest książka Marka Everista z 2002 roku zatytułowana *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*²⁸.

Everist wybiera za temat książki zaledwie cztery lata działalności paryskiego Teatru Odéon, przedstawiając wyniki swych starannych, wyczerpujących badań archiwalnych. Odéon założony został pod koniec wieku XVIII jako teatr przeznaczony do wystawiania tragedii i komedii mówionych. Istnieje do dzisiaj w Dzielnicy Łacińskiej, niedaleko Ogrodów Luksemburskich i Sorbony. Lata 1824–1828 to jedyne lata, gdy w Odeonie prezentowano dzieła muzyczne. Wystawiano tu wówczas kompozycje napisane przez najważniejszych ówczesnych twórców francuskich, włoskich i niemieckich końca XVIII i początku XIX wieku, takich jak Wolfgang Amadeusz Mozart, Karol Maria Weber, Gioacchino Rossini, Giacomo Meyerbeer czy Nicolas Dalayrac i André Grétry²⁹. Dlatego Odéon w latach 20. XIX wieku odgrywał ważną rolę w procesie kształtowania zarówno teatru muzycznego, jak i jego paryskiej publiczności.

Everist przyrównuje metodę badawczą, którą się sam posługuje, do postępowania mikrohistoryków; dodajmy, że wprowadza muzykologów w pojęcie „mikrohistorii” poprzez dzieła Petera Burke’a³⁰.

To obrana metoda sprawia, że monografia Everista nasycona jest szczegółami i gęstymi opisami. W pierwszej części, którą stanowi opis Teatru Odéon jako instytucji, przedstawiony został miejski pejzaż Paryża i jego mieszkańcy. Czytelnik ma okazję poznać zarówno nazwy ulic, na których mieszkali niektórzy pracownicy Odéonu, jak i „mikrobiografie” artystów, kierowników teatru i osób wspierających jego

poczynania³¹. Zdobywa również wiedzę na temat ogromnej liczby i różnorodności ówczesnych teatrów paryskich wykorzystujących muzykę w swych spektaklach. Ma okazję zrozumieć specyfikę Odéonu, który, pozostając w pewnej izolacji od głównego nurtu życia teatralnego stolicy Francji, był jedynym teatrem w lewobrzeżnej części Paryża wystawiającym sztuki muzyczne. Dostarczał rozrywki dla specyficznej publiczności – złożonej ze studentów i przedstawicieli klasy średniej – zamieszkującej sąsiedztwo Faubourg St-Germain. Większość z tych mieszkańców nie mogła pozwolić sobie na kupno konia lub wynajęcie przewoźnika, by odwiedzić takie przybytki sztuki, jak: Théâtre de l’Académie Royale de Musique (znany również jako Opéra de Paris), Théâtre Italien czy Théâtre-Royal de l’Opéra-Comique – mieszczące się po przeciwnej stronie Sekwany³².

W drugiej części książki Everist dyskutuje muzyczny repertuar Odéonu i w niemal drobiazgowy sposób opisuje charakter utworów zaprezentowanych na tamtejszej scenie. Każdy rozdział jest poświęcony innemu typowi przedstawieniom. Chociaż w przypadku większości z tych sztuk muzycznych partytury nie były już dostępne badaczowi, to pewne ich rekonstrukcje okazały się możliwe m.in. dzięki zachowanym librettom czy opisom dziennikarskim.

Walentami monografii Everista – dzięki wykorzystaniu metody mikrohistorii – jest ranga i ilość dostarczonych informacji. Mankamentem – gęstość prozy i zbyt duża liczba szczegółów. Recenzentka pracy, Maribeth Clark, ocenia jednak, że: „Dzięki anegdotom i mistrzowskiemu detalowi, Everist daje wgląd w paryskie życie muzyczne w całym jego bogactwie i różnorodności”³³. Znajomość repertuaru, który mogła słyszeć ówczesna publiczność, wiedza o kulturowym i instytucjonalnym kontekście teatru dostarczają podstaw dla stawiania dalszych pytań. O to, jak słuchali Paryżanie i czy – to już pytanie typowe dla mikrohistorii – operowa aktywność jednego małego teatru (i to w dodatku tylko częściowo i w krótkim okresie zorientowanego na przedstawienia muzyczne) może

²⁸ M. Everist, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*, Los Angeles–London 2002.

²⁹ M. Clark, *Review: Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828, by Mark Everist*. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002, xvii, 331 pp., „Journal of the American Musicological Society” 2005 t. 58 nr 3, s. 717–718.

³⁰ P. Burke, *Unity and Variety in Cultural History*, [w:] idem, *Varieties of Cultural History*, Cambridge 1997, s. 183–212 oraz P. Burke, *The Microhistory Debate*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. P. Burke, wyd. II, Cambridge 2001, s. 115–117 i 119.

³¹ M. Everist, *Music Drama...*, op. cit., s. 219.

³² Por. M. Clark, *Review...*, op. cit., s. 718–719.

³³ „Through his anecdotes and mastery of detail, Everist provides a window into Parisian musical life in all its richness and variety”. Ibidem, s. 723.

odnosić się do aktywności i znaczenia innych przybytków operowych³⁴.

Kolejną pracą sięgającą po mikrohistorię jest książka Tamary Levitz *Modernist Mysteries: Perséphone*³⁵ z 2012 roku. To rozległe, bo 600-stronicowe studium poświęcone zostało zaledwie 55-minutowej melodramie Strawińskiego *Perséphone* z 1934 roku. Monografia w rozbudowanych rozdziałach przedstawia historię i kontekst myśli Strawińskiego w czasach pisania *Persefony*. Uwzględnia religijny wpływ Jacquesa Maritaina i międzywojennego katolicyzmu francuskiego na twórcę. Analizuje bliskie relacje Strawińskiego z podobnymi, jak i on, emigrantami Pierrem Souvtchinsky'm, Arthurem Lourié, a także nieco bardziej oziębłe stosunki z paryskim krytykiem rosyjskiego pochodzenia Borisem de Schloezerem i rosyjskim muzykologiem Borisem Asafiewem. Przypomina również wkład Idy Rubinstein, która zamówiła dzieło i odtwarzała w nim rolę tytułową.

Książkę Levitz, wykorzystującą perspektywę mikrohistoryczną dla zbadania jednego z mniej znanych utworów Strawińskiego, uznano za przykład monografii w nowym stylu, wnoszącej oryginalny wkład w pole badawcze dedykowane autorowi *Święta wiosny*. Została doceniona za obszerne odwołania, ogrom materiałów źródłowych, bogactwo szczegółów, głębię badań archiwalnych i wielość przywołanych dokumentów prezentujących artystyczne intencje takich bohaterów, jak: Ida Rubinstein, André Gide, Igor Strawiński, Jacques Copeau i Kurt Jooss³⁶.

Helen Julia Minors, recenzentka książki, uznała, że wykorzystana przez Levitz perspektywa mikrohistoryczna pozwoliła odkryć całe uniwersum współpracy artystycznej, a także uwydatnić istotny wpływ, jaki wywarli na muzykę wybitni myśliciele zaangażowani w przełomowe debaty religijne, polityczne, obyczajowe i czysto artystyczne. Monografia rozwijając się w postaci gęstych opisów, stara się ukazać hybrydową złożoność procesu twórczej współpracy, wielobarwność głosów i rozmaite perspektywy melodramy³⁷.

³⁴ Ibidem, s. 717.

³⁵ T. Levitz, *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford–New York 2012.

³⁶ H.J. Minors, *Review: Tamara Levitz, Modernist Mysteries: Perséphone. Oxford and New York: Oxford University Press 2012*, „H-France Review” May 2016 t. 16 nr 56, s. 3.

³⁷ Ibidem, s. 1.

Może stanowić wprowadzenie w zdumiewający świat XX-wiecznej europejskiej sztuki teatralnej jako świetna pozycja teoretyczna, analityczna i filozoficzna³⁸.

Recenzja Stephena Walsh'a nie okazała się już jednak tak entuzjastyczna. Walsh określił książkę Levitz jako „brawurowy pokaz dogłębnych badań, angażujący sporą liczbę lektur, dygresji i odsyłaczy, pozostawiający czytelnika w zadysze i z poczuciem, że i tak nie nadąży”³⁹. Recenzent zauważył, że autorka wydaje się bardziej zafascynowana intelektualnym tłem dramatu, różnymi kontekstami i wielonarodowością współpracowników Strawińskiego (którzy, wedle Levitz, znacząco ukierunkowali pracę kompozytora). W rezultacie ta opasła monografia stała się nie tyle studium samej melodramy, ile raczej serią podróży do *Persefony*. Walsh pisał obrazowo: „...dzieło spoczywa w środku jak małe miasteczko, ku któremu wiodą drogi z każdego punktu mapy; podróżując dociera się wszakże nie do centrum miasteczka lecz na obrzeża, na których to centrum nie zawsze jest prawidłowo oznakowane”⁴⁰.

I w tym przypadku zatem – podobnie jak w przypadku książki Everista – podejście mikrohistoryczne prowadzi do gęstej narracji i nadmiaru szczegółów⁴¹. Rezultat budzi podziw czytelnika, ale wymaga też jego cierpliwości, spowolnionej lektury i powrotów do wcześniejszych fragmentów w celu dokonania porównań rozdziałów dedykowanych różnym osobom⁴².

Do mikrohistorii odwołał się również Peter J. Schmelz w artykule „*Shostakovich*” *Fights the Cold War: Reflections from Great to Small*⁴³, uznając ją

³⁸ Ibidem, s. 3.

³⁹ „a bravura display of in-depth research, involving a quantity of reading, digression and cross-referencing that often leaves the reader gasping to keep up”. S. Walsh, *Review: Tamara Levitz, Modernist Mysteries: Perséphone, Oxford and New York: Oxford University Press 2012*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2013–14 t. 9, s. 65.

⁴⁰ „the work sits in the middle like a small town to which roads travel from every point of the compass, arriving perhaps not quite in the town centre but at a ringroad on which the centre is not always adequately signposted”. Ibidem.

⁴¹ Minors pisała, że czytelnik może mieć pewność, że „ta monografia wykorzystuje każdą możliwą recenzję, list, zapis i raport dotyczący melodramy Strawińskiego”, por. H.J. Minors, *Review...*, op. cit., s. 1–2.

⁴² H.J. Minors, *Review...*, op. cit., s. 3.

⁴³ P.J. Schmelz, „*Shostakovich*” *Fights the Cold War: Reflections from Great to Small*, „Journal of Musicological Research” 2015 t. 34 nr 2, s. 91–140.

za jedną ze skutecznych metod ukazania sposobu uczestnictwa muzyki w konflikcie zimnowojennym⁴⁴.

Schmelz – w celu zademonstrowania potencjału mikrohistorii dla zrozumienia roli muzyki w procesach politycznych i społecznych – sięgnął po dwa przykłady. Pierwszym była prywatna, „intymna” historia klawirzysty Stanleya Druckera, który jako młody instrumentalista Filharmonii Nowojorskiej odbył w 1959 roku tournée po Związku Radzieckim⁴⁵. Wspomnienia Druckera, doświadczenia i obserwacje z podróży, wykraczające poza same koncerty, dostarczyły szczególnie rodzaju informacji o możliwości „zbliżenia poprzez muzykę”, deklarowanej przez kraje w stosunku do siebie wrogo nastawione (USA i ZSRR) w erze zimnowojennej.

Przykład drugi, bardziej wyrazisty, demonstruje, w jaki sposób nagrania płytowe z muzyką Szostakowicza zbliżyły do siebie grupę rosyjskich naukowców i amerykańskiego businessmana⁴⁶. Dzięki tak zainicjowanym kontaktom, przez lata doszło do wzajemnej korespondencji i wymiany szeregu płyt – z muzyką radziecką z jednej strony i modernistyczną muzyką zachodnią z drugiej – między wspomnianym Amerykaninem: Cliffordem Colemanem – właścicielem radia w Honolulu – a Igorem Błażkowem – późniejszym asystentem Jewgienija Mrawińskiego. Zdaniem Schmelza, ta druga historia demonstruje, w jaki sposób „szczęśliwy traf” i daleko sięgające kontakty prywatne pomagały pokonać ograniczenia zimnej wojny. Bo właśnie prywatna korespondencja, a także wymiana nagrań i partytur sprawiły, iż awangardowa muzyka radziecka mogła być słyszana w Europie Zachodniej i w Ameryce⁴⁷.

Zdaniem Schmelza, mikrohistoria dostarcza przykładów najmocniejszego, lecz najmniej dyskutowanego dotąd doświadczenia zimnej wojny – doświadczenia muzycznego; do spotkań dzięki sztuce dźwięku (słuchaniu nagrań) dochodzi bowiem poza obszarem oficjalnej wymiany kulturalnej prowadzonej między państwami⁴⁸. Intymne historie (czyli właśnie mikrohistorie) dotyczą relacji między tym, co „małe” a tym, co „wielkie” w kulturze. Schmelz wspiera się tu włoskim

kulturoznawcą i mikrohistorykiem Carlem Ginzburgiem, który mikrohistorię porównuje do zbliżeń (typu *close-up*) w filmie, stanowiących opozycję w stosunku do ekstremalnie długich ujęć typowych dla makrohistorii. Mikrohistoria, tak jak i intymna historia muzyczna, rezygnuje z tradycyjnej często teleologicznej „historii wydarzeń” na rzecz zjawisk wyjątkowych⁴⁹.

BIOGRAFIA BEETHOVENA Z PERSPEKTYWY MIKROHISTORII

Monografia Marka Ferraguto ze Stanowego Uniwersytetu Pensylwania zatytułowana *Beethoven 1806*⁵⁰ w całości bazuje na podejściu mikrohistorycznym. Wykorzystanie takiej właśnie praktyki historiograficznej otwiera nową perspektywę w refleksji nad instrumentalną muzyką Beethovena. Korzystając z pojęcia „zapośredniczenia” wyprowadzonego ze wzajemnych związków między sztuką a społeczeństwem, Ferraguto stara się przeanalizować Beethovenowskie dzieła z 1806 i początku 1807 roku w kontekście ludzi i instrumentów, dla których utwory zostały skomponowane⁵¹.

Autor przypomina, że twórca z Bonn nie tylko zależał od wykonawców, krytyków, mecenasów sztuki, wydawców i publiczności, ale także dostosowywał swe utwory do konkretnej wrażliwości, oczekiwań i współczesnej mu technologii. Przeanalizowanie tych relacji w kontekście kulturowej i politycznej historii początku XIX wieku otwiera nowe możliwości rozumienia i odbioru muzyki wyznaczonego w tytule roku⁵².

Nawiązując do książki Szijártó i Magnússon *What Is Microhistory?*, zwłaszcza zaś do maksymy, iż „mikrohistorycy trzymają w rękach mikroskop zamiast teleskopu”⁵³, Ferraguto przypomina trzy cechy charakterystyczne dla strategii mikrohistorycznej znajdujące oddźwięk w jego studium. Są to: analiza poszczególnych przypadków lub specyficznych okoliczności w miejsce badania rozwoju zjawiska na przełomie dekad czy stuleci; dowartościowanie „mikrobadania” w celu znalezienia odpowiedzi na „większe” pytania

⁴⁴ Ibidem, s. 106.

⁴⁵ Ibidem, s. 128–132.

⁴⁶ Ibidem, s. 132–133.

⁴⁷ Ibidem, s. 133.

⁴⁸ Ibidem, s. 107–108.

⁴⁹ Ibidem, s. 127.

⁵⁰ M. Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit.

⁵¹ Ibidem, s. 1.

⁵² Ibidem.

⁵³ „microhistorians hold in their hands a microscope instead of a telescope”. Ibidem, s. 3.

historyczne; oraz traktowanie osób historycznie istniejących jako „świadomych aktorów” procesów historycznych, a nie „marionetki w rękach olbrzymów podległych siłom historii”⁵⁴.

Amerykański muzykolog stara się więc zrozumieć dzieła Beethovena nie tyle w sposób tradycyjny – jako przykłady faz stylistycznych, okresów czy narracji narosłych po śmierci kompozytora, ale jako swoistą „reakcję” na konkretnych ludzi, rzeczy, miejsca i okoliczności jego życia⁵⁵. W ten sposób związki zachodzące między partyturą, instrumentami pozostającymi do dyspozycji Beethovena a różną publicznością, dla której tworzył, poddane są głębszej refleksji badawczej. Autor formułuje ponadto dwa pytania szczegółowe. Po pierwsze, pyta, w jaki sposób instrumentalna muzyka Beethovena odzwierciedla jego relacje z osobami, dla których była pisana, a więc z mecenasem, wykonawcami, wydawcami, krytykami i odbiorcami. A po drugie, w jaki sposób muzyka ta pomogła Beethovenowi osiągnąć lub wyartykułować społeczne i profesjonalne cele⁵⁶ – m.in. społeczną pozycję w Wiedniu, w którym od kilkunastu lat mieszkał.

Wybór roku 1806 (do początku 1807) jest nieprzypadkowy. Wówczas Beethoven niemal wyłącznie skupiał się na muzyce instrumentalnej i ukończył tak znaczące kompozycje, jak *IV Koncert fortepianowy* (op. 58), trzy kwartety smyczkowe *Kwartety „Razumowskiego”* (op. 59), *IV Symfonię* (op. 60), *Koncert skrzypcowy* (op. 61), fortepianowe *32 wariacje c-moll na temat własny* (WoO 80) oraz *Uwerturę „Coriolan”* (op. 62). To również czas nawiązania i pogłębienia rozmaitych relacji z różnymi artystami: m.in. ze skrzypkiem Franzem Clementem (co zaowocowało *Koncertem skrzypcowym*), z kwartetem smyczkowym założonym na życzenie Razumowskiego, a prowadzonym przez Ignaza Schuppanzigha (co doprowadziło do powstania *Kwartetów* op. 59), z dramaturgiem Heinrichem von Collinem (rezultatem *Uwertura „Coriolan”*). Ponadto, sporą część owego roku 1806 Beethoven spędził na uporczywym poszukiwaniu rynku zbytu dla swych kompozycji we Francji, w Anglii i w krajach

niemieckojęzycznych⁵⁷. Twórca wierzył bowiem, że jedynie osiągając międzynarodowe uznanie, może zostać okrzyknięty „prawdziwym artystą” (*ein wahrer Künstler*)⁵⁸. Jego idealna publiczność w tym czasie była zatem o wiele bardziej heterogeniczna, niż się to zwykle zakłada: obejmowała nie tylko wiedeńskich melomanów, ale i szerszą europejską publikę⁵⁹.

Ferraguto zauważa ponadto, że krytycy długo borykali się z tym, jak pogodzić rok 1806 ze „stylem heroicznym” Beethovena, poprzez pryzmat którego postrzegane są zwykle jego dzieła okresu środkowego⁶⁰. Przywołuje tu pracę Alana Tysona⁶¹ i zwraca uwagę, że zwłaszcza trzy kompozycje orkiestralne mistrza z Bonn reprezentują wyraźne odejście od dźwiękowej charakterystyki typowej dla muzyki z lat 1803–5 zwanej „fazą heroiczną”.

Amerykański muzykolog przeanalizował sporo literatury poświęconej muzyce XVIII i początku XIX wieku, różnym przejawom życia społecznego, politycznego, ekonomicznego, ówczesnej praktyce wykonawczej, a także korespondencję Beethovena z jego mecenasem i wydawcami oraz prywatne zapiski twórcy. Zgromadzoną wiedzę uporządkował w sześć rozdziałów, znakomicie łącząc analizę muzyczną ze studiami kontekstu dzieł.

Ferraguto bada zatem naturę i motywacje dla odwrotu twórcy od fazy heroicznej, analizując rozmaite aspekty ówczesnego wiedeńskiego życia muzycznego, społecznego i politycznego. Koncerty (fortepianowy i skrzypcowy) opisuje przez pryzmat współczesnej Beethovenowi debaty na temat wirtuozostwa i oznak „prawdziwego” mistrzostwa. *Kwartety „Razumowskiego”* przywołane są wraz z ponowną oceną użycia w nich folkloru rosyjskiego, a także z odniesieniem do kosmopolitycznej osobowości samego Razumowskiego. *IV Symfonia* analizowana jest z uwzględnieniem Haydnowskiego wpływu na Beethovena w kontekście swoistego „uwielbienia dla Haydna” panującego w XIX-wiecznym świecie muzycznym (w teatrach, salach koncertowych i na stronach gazet, takich jak

⁵⁴ „puppets on the hands of great underlying forces of history”. Por. I.M. Szijsjártó i S.G. Magnússon, *What Is Microhistory?...*, op. cit., s. 4–5.

⁵⁵ Ibidem, s. 3.

⁵⁶ Ibidem, s. 8.

⁵⁷ Ibidem, s. 10.

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, s. 11.

⁶⁰ Ibidem, s. 1.

⁶¹ A. Tyson, *Beethoven's Heroic Phase*, „Musical Times” February 1969 t. 110 nr 1512, s. 139–141.

np. lipski *Allgemeine musikalische Zeitung*⁶²). Nabycie w 1803 roku przez Beethovena nowego fortepianu od francuskiej firmy Sébastien Erard wywarło z kolei, zdaniem Ferraguto, wyraźny wpływ na skomponowanie 32 *wariacji na temat własny* (w którym to utworze odkrywany jest nowy potencjał techniki pianistycznej, jak i nowe możliwości fakturalne czy brzmieniowe). *Uwertura „Coriolan”* przeanalizowana została z perspektywy Beethovenowskiej relacji z dramaturgiem, dla którego została napisana – z Heinrichem Josephem von Collinem.

Ferraguto zastrzega we wstępie do swej książki, iż nie dostarczy ona „krok po kroku” analizy każdej kompozycji, którą bierze na warsztat. Raczej autor skupi się na wybranych charakterystycznych momentach definiujących daną muzykę i artykułujących jej szczególnie znaczenie. Tak jest faktycznie. To właśnie poprzez te „momenty” przejawiają się rozmaite sposoby, w jakie osobiste relacje kompozytorskie wpływały na jego twórczość instrumentalną. Ferraguto pokazał też, jak Beethoven usiłował osiągnąć kompromis i próbował sprostać równocześnie gustom amatorów i koneserów, trendom rynkowym i pragnieniu bycia oryginalnym, stylowi popularnemu i wyszukaniem⁶³. Wreszcie, książka podpowiada, jak współcześni odbiorcy mogliby słuchać muzyki Beethovena „nowymi – lub odnowionymi historycznie – uszami”⁶⁴.

Pora teraz na kilka przykładów.

Książka Ferraguto rozpoczyna się od opisu sceny historycznej przełomu 1805–1806 roku oraz od przypomnienia niefortunnej premiery Beethovenowskiej opery *Leonora* w listopadzie 1805 roku (rozdział I – *After „Leonore”*). Ponowne wystawienie dzieła na początku roku 1806 oznaczało z jednej strony zamknięcie dwuletnich zmagani kompozytora z tym scenicznym wyzwaniem, z drugiej zaś początek roku zaliczanego do lat najbardziej płodnych w twórczości mistrza z Bonn. Ferraguto analizując wszelakie możliwe przyczyny porażki wystawienia *Leonory* (jej recepcję porównuje m.in. z recepcją opery *Faniska* Cherubinięgo) sugeruje, iż „tworzenie opery oznaczało dla Beethovena nawigowanie po nieznanym mu świecie impresariów, reżyserów, librecistów, śpiewaczek

operowych i cenzury”⁶⁵. Zanurzenie się zaś w taki „wir społeczny” stanowiło nie lada wyzwanie dla twórcy, który właśnie zaczął doświadczać utraty słuchu.

Na początku swej mikrohistorycznej opowieści Ferraguto dogłębnie analizuje także – i to z dwóch perspektyw – „Beethovenowski zwrot stylistyczny” roku 1806. Pierwsza perspektywa skupia się wokół zjawisk politycznych, społecznych i rynkowych, które wywarły swoistą presję na Beethovenowskie decyzje w zakresie strategii kompozytorskiej. Ferraguto dowodzi, iż zwrot w stronę muzyki instrumentalnej to nie tylko reakcja twórcy na ograniczone możliwości w dziedzinie twórczości operowej, ale i rozczarowanie ówczesną sytuacją polityczną. W odpowiedzi na takie okoliczności „Beethoven postanowił budować swą międzynarodową reputację”⁶⁶. Każde ze skomponowanych w 1806 roku dzieł – poza koncertem skrzypcowym – przynależało do gatunku, w którym Beethoven był już twórcą wysoce doświadczonym, mistrzem o potwierdzonej renomie. Kompozytor był świadom, iż wykorzystując swe mocne strony ma spore szanse na odniesienie sukcesu komercyjnego – twierdzi amerykański muzykolog⁶⁷.

Druga perspektywa analityczna Ferraguto wyrasta z przesłedzenia nietypowych aspektów muzycznych dzieł Beethovena z roku 1806, które to aspekty, razem wzięte, mogą sugerować spójną kategorię estetyczną. Równocześnie mogą też wiązać utwory z roku 1806 z muzyką przynależną do „fazy heroicznej” w sposób dotąd niedostrzeżony, a jednak interesujący poznawczo.

Jednym z argumentów, by omawiane kompozycje traktować łącznie, jest, zdaniem Ferraguto, pewien zabieg marketingowy dokonany przez samego Beethovena. Otóż twórca z Bonn postanowił nawet – wzorem Haydna⁶⁸ – opublikować pięć najważniejszych swych kompozycji z roku 1806–1807 (op. 58–op. 62) równocześnie we Francji, Wielkiej Brytanii i krajach niemieckojęzycznych, na trzech najważniejszych rynkach wydawniczych. Miało mu to zapewnić

⁶² M. Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 15.

⁶³ Ibidem, s. 15.

⁶⁴ „with new—or perhaps newly historical—ears”. Ibidem, s. 16.

⁶⁵ „For Beethoven, mounting an opera had meant navigating an unfamiliar world of impresarios, stage managers, librettists, divas, and censors”. Ibidem, s. 21.

⁶⁶ „Beethoven remained resolved to build an international reputation”. Ibidem, s. 30.

⁶⁷ Ibidem, s. 29.

⁶⁸ a raczej jego „planu biznesowego” – jak pisze Ferraguto, por. ibidem, s. 31.

komercyjny sukces. Umowę na publikację owych sześciu dzieł udało się jednak podpisać jedynie z wydawcą wiedeńskim (Kunst-und-Industrie-Comptoir). Tymczasem Pleyel w Paryżu i Simrock w Bonn (oboje reprezentujący Francję) nie przyjęły warunków Beethovena, zaś londyńska firma Clementi, mimo wyrażenia zgody na piśmie, jedynie częściowo wywiązała się ze zobowiązania⁶⁹. Takie łączne traktowanie – przez samego twórcę – swoich sześciu opusów jest, zdaniem amerykańskiego muzykologa, znaczące z perspektywy recepcji. Bo oto opusy owe stanowią nie tylko zbiór najnowszych kompozycji, ale również swego rodzaju Beethovenowską reakcją na niezyczliwe przyjęcie *Leonory*. Rekomendując te dzieła jako zbiór wspólny, kompozytor przedstawił – swoim wydawcom, a za ich pośrednictwem, także słuchaczom – nowe propozycje twórcze, rezultat wówczas aktualnych ambicji i celów⁷⁰.

Jakie zaś były to cele? – zastanawia się Ferraguto. I przywołuje szereg opinii muzykologów charakteryzujących Beethovenowskie utwory z 1806 roku w kategoriach estetycznych. Jakkolwiek różne są te opinie, bo dotyczą rozmaitych opusów, to badacze zawsze postrzegali kompozycje z roku 1806 jako odrębne pod względem ekspresyjnym od muzyki przynależnej do tzw. „stylu heroicznego” Beethovena. W tym sensie podważają one, przynajmniej częściowo, heurystyczną użyteczność terminu „heroiczny” jako hasła wywoławczego dla tej dekady twórczości mistrza z Bonn – twierdzi amerykański muzykolog⁷¹.

Biorąc pod uwagę parametry czysto muzyczne twórczości Beethovena oznaczającej stylistyczny zwrot „po *Leonorze*” Ferraguto wskazuje na takie cechy, jak: preferowanie tonacji majorowej (zarówno w odniesieniu do poszczególnych części utworów, jak i w ich obrębie); redukcja obsady (z wyraźnym jednak solowym traktowaniem kotłów); predylekcja do cichych, ale wyraźnych ogniw wstępnych i lirycznych tematów pierwszych; unikanie fug i wyszukanego kontrpunktu; brak tytułów opisowych i innych tekstów o charakterze programowym; tendencja do budowania dramaturgii muzycznej poprzez momenty „czasu zawieszzonego”⁷².

⁶⁹ Ibidem, s. 29.

⁷⁰ Ibidem, s. 31.

⁷¹ Ibidem, s. 32.

⁷² Ibidem, s. 32–33.

Ferraguto poddaje szczegółowej i wnikliwej analizie trzy spośród powyższych parametrów, uznając je za typowe dla kompozycji Beethovena z roku 1806. Są to: redukcja obsady i solistyczne użycie kotłów; ciche, ale wyraziste otwarcia oraz momenty „czasu zawieszzonego”⁷³. Wskaże następnie na wzajemne podobieństwa stylistyczne w obrębie analizowanej muzyki, tak różnej przecież gatunkowo i wykonawczo.

Pierwszy rozdział monografii Ferraguto stanowi zatem historyczną i krytyczną osnowę dla studiów poszczególnych kompozycji Beethovena – przedstawionych w rozdziałach kolejnych. Opis życia społecznego i nastrojów politycznych Wiednia 1806 roku na tle szerzej pojmowanych zmian politycznych zachodzących w Europie znakomicie umieszcza czytelnika w kontekście historycznym początku XIX wieku. Dogłębna analiza parametrów muzycznych, dokonana ze znanstwem i wnikliwością, zapowiada pasjonującą lekturę dla każdego muzykologa i teoretyka muzyki.

Każdy kolejny rozdział monografii Ferraguto wykorzystuje strategię mikrohistoryczną w celu lepszego zrozumienia kontekstu i muzycznych jakości wybranych kompozycji Beethovena. To poprzez „soczewki” mikrohistorii poznajemy kolejno *IV Koncert fortepianowy* i *Koncert skrzypcowy* (rozdział II – *Music for a Virtuoso: Opuses 58 and 61*), *Kwartety „Razumowskiego”* (rozdział III – *Music for a Diplomat: Opus 59*), *IV Symfonię* (rozdział IV – *Music for a Culture Hero: Opus 60*), *32 wariacje na temat własny* (rozdział V – *Music for a French Piano: WoO 80*) oraz *Uwerturę „Coriolan”* (rozdział VI – *Music for a Playwright: Opus 62*).

Jak zatem postępuje Ferraguto i co nowego o Beethovenie, o którym zda się, że wiemy już wszystko, odkrywa amerykański muzykolog? Zilustrujmy to jednym przykładem. Rozdział dedykowany utworom koncertującym Ferraguto rozpoczyna od szczegółowej charakterystyki pianistycznej aktywności Beethovena i jego wirtuozowskich umiejętności (a także kompozytorskiej świadomości w zakresie celów i potencjału solistycznego repertuaru wirtuozowskiego oraz wymagań stawianych ówczesnym wykonawcom). Zauważa, iż w przypadku *IV Koncertu fortepianowego* i *Koncertu skrzypcowego* krytycy zawsze doceniali ich liryzm i swoisty pogodny nastrój, wyrażając przy tym

⁷³ Ibidem, s. 33.

wątpliwość dotyczącą pomniejszenia roli wirtuozostwa typu *brillante*, zwłaszcza w pierwszych częściach tych kompozycji⁷⁴.

Następnie Ferraguto przeprowadza dogłębną analizę rozumienia pojęcia „wirtuozostwo” od momentu jego pierwszego użycia (wg Ericha Reimera było to ok. 1730 roku⁷⁵), aż do czasów współczesnych Beethowenowi. Amerykański muzykolog pokazuje, jak pojęcie owo ewoluowało od wąskozakresowego, odnoszącego się jedynie do praktykujących muzyków: instrumentalistów i śpiewaków, po szerokie jego rozumienie obejmujące różne rodzaje muzycznych, a nawet nie tylko takich, działań, umiejętności, uzdolnień i zachowań⁷⁶. Pokazuje, jak w historii przed-beethowenskiej rozkładały się akcenty w zmiennych, teoretycznych koncepcjach „wirtuozostwa” i jaki wpływ na ówczesną działalność kompozytorską wywierały wszelkie niuanse w tych rozważaniach. Dodajmy, że kluczowe – i najistotniejsze w przypadku twórczości Beethowena – okazało się stanowisko Johanna Karla Friedricha Triesta opublikowane w eseju z 1802 roku⁷⁷. Triest⁷⁸ domagał się, by wirtuoz posiadał podstawową wiedzę w zakresie teorii muzyki i kompozycji, a także klarowne poglądy estetyczne i psychologiczne⁷⁹. Jedynie pod takimi warunkami wykonawca będzie w stanie nie tylko poruszyć słuchacza, ale i zrealizować prawdziwy cel każdego wirtuoza: „wzbudzić podziw i zdumienie”⁸⁰.

Po przedstawieniu całej owej teoretycznej dysputy toczonej wokół pojęcia „wirtuozostwo” w wiekach XVIII i XIX, Ferraguto stara się wreszcie odpowiedzieć na pytanie: w jaki sposób Beethoven w *IV Koncercie fortepianowym* i *Koncercie skrzypcowym* realizuje „habitus wirtuoza”. W tym celu wnikliwie analizuje

⁷⁴ Ibidem, s. 49.

⁷⁵ E. Reimer, *Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musikästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis” 1996 t. 20, s. 61–72, podaję za: Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 50.

⁷⁶ M. Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 50.

⁷⁷ J.K.F. Triest, *Abhandlung: Über Reisende Virtuosen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” t. 4 nr 46 (August 11, 1802): szp. 737–49, nr 47 (August 18, 1802): szp. 753–60 i nr 48 (August 23, 1802): szp. 769–75 – por. Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 54.

⁷⁸ Johann Karl Friedrich Triest był pastorem w kościele św. Gertrudy w Szczecinie i jednym z głównych organizatorów życia muzycznego w mieście.

⁷⁹ J.K.F. Triest, *Abhandlung...*, op. cit., part 2, szp. 760, podaję za: Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 54.

⁸⁰ Ibidem.

stylistyczne cechy owej muzyki koncertującej, posługując się teorią topikową⁸¹. Całość rozdziału wieńczy rozważanie nad praktyką wykonawczą opusów koncertowych z roku 1806 w kontekście zapisanych w nutach „cech wirtuozowskich” i pytanie o realizację „wirtuozostwa” przez samego Beethovena podczas prawykonania *IV Koncertu fortepianowego* 22 grudnia 1808 roku w Theater an der Wien.

Poprzestańmy na tych kilku przywołaniach z monografii *Beethoven 1806*. Podpowiadają one bowiem, jakimi tropami podąża amerykański badacz, by lepiej zrozumieć powód skomponowania i muzyczne cechy konkretnego opusu Beethowena. Pokazują, jak – z rozmaitych stron – muzykolog oświetla wybrane zagadnienie, by najpełniej je zinterpretować, odczytać właściwy sens dźwiękowej wypowiedzi tytułowego bohatera. Ferraguto poprzez wybór metody mikrohistorycznej zachęca tym samym czytelnika do przeżycia swoistej przygody intelektualnej, której kolejne, fascynujące etapy odkrywane są na kartach publikacji.

UWAGI KOŃCOWE

Wszystkie wspomniane przeze mnie w tym tekście prace muzykologiczne wykorzystujące perspektywę mikrohistoryczną zostały uznane za teksty odmienne od tradycyjnie napisanych monografii. Każda z tych prac proponuje nowy sposób refleksji badawczej. Książka Everista wybiera za przedmiot badań paryski Teatr Odéon i szczegółowo opisuje jego działalność w krótkim zaledwie, bo czteroletnim okresie. Poza aspektem muzycznym wnikliwie rozwinięte są rozmaite konteksty społeczne i polityczne. Monografia Levitza ogniskuje się na monodramie Strawińskiego *Persefona*. I, bardziej niż sama kompozycja, badana jest tu sfera rozmaitych wpływów i relacji wiodących ku artystycznemu spełnieniu w postaci dzieła muzycznego. W obu tych przypadkach bogactwo odwołań świadczące o ogromnej pracy badawczej ich autorów, czyli o dogłębnym kwerendach archiwalnych i wnikliwej lekturze rozmaitych publikacji, imponuje, ale i zniechęca. Nadmiar szczegółów i gęsta narracja zdają

⁸¹ Odwołuje się przy tym do fundamentalnej pracy pod redakcją Danuty Mirki *The Oxford Handbook of Topic Theory*, New York 2014.

się być zbyt męczące, zbyt wymagające dla czytelnika i równocześnie nużące.

Książka *Beethoven 1806* inaczej wykorzystuje potencjał mikrohistorii niż jej muzykologiczne poprzedniczki. Bohaterem mikrohistorycznego ujęcia jest tu przecież nie jakiś mniej znany twórca, pozostający poza dotychczasowym zainteresowaniem historyków czy muzykologów, ale kompozytor kanoniczny, o którym napisano już tomy. Ferraguto potrafi jednak wnieść nową jakość w swą pracę i świeże spojrzenie na twórczość kompozytorską wiedeńskiego klasyka. Styl pisarski amerykańskiego muzykologa jest typowy dla wszystkich ujęć mikrohistorycznych: zaangażowany, emocjonalny, głęboko humanistyczny. Weryfikowalne fakty historyczne służą naświetleniu „prawdy egzystencjalnej”, przywoływanie konkretnych, ich wyjaśnianie i komentowanie pozwala lepiej zrozumieć znaczenie i sens aktywności twórczej Beethovena. Poprzez poznanie bogactwa i różnorodności kontekstu lepiej udaje się poznać i zrozumieć decyzje i wybory muzycznego bohatera.

Wciąż jednak – co jest, moim zdaniem, podstawową zaletą tej pracy – na planie pierwszym publikacji pozostaje muzyka, poszukiwaniami historycznymi kieruje przede wszystkim intuicja muzykologiczna. W rezultacie, choć pomysły rozwinięte w monografii proponują odmienny od tradycyjnego sposób refleksji na temat twórczości kompozytorskiej mistrza z Bonn, to jest to sposób fascynujący, wciągający czytelnika zainteresowanego muzyką, bynajmniej nie uciążliwy.

Wyjście poza kanoniczny model opisywania biografii Beethovena, akcentujący fazy, style i okresy jego pracy twórczej, stało się swego rodzaju wyzwaniem dla muzykologa. Ferraguto, wybierając w zamian poszczególne utwory napisane w konkretnym 1806 roku, niejako zbliżał się do nich każdorazowo z innej perspektywy (adekwatnej właśnie dla nich), analizował je poprzez pryzmat różnych relacji kompozytora. Starał się pokazać, jak te utwory stawały się produktami i katalizatorami licznych mediacji. Takie podejście, inspirowane „fascynacją tym, co pojedyncze, szczegółowe, oryginalne”⁸², wymagało potraktowania Beethovena w kategoriach „aktora historycznego”. Wymagało też połączenia aspektów estetycznych i społecznych, tekstu muzycznego i jego pozadźwiękowego kontekstu.

Kluczowa dla podejścia amerykańskiego muzykologa stała się teza, iż społeczny świat Beethovena dostarcza więcej informacji (i to informacji obdarzonej specyficznym znaczeniem) niż sam kontekst, w którym te dzieła były komponowane⁸³.

Wydaje się, że tylko przy takim założeniu perspektywa mikrohistoryczna nie odsunie na dalszy plan badań muzykologicznych (ani samego dzieła muzycznego), a jedynie je znacząco i korzystnie wzbogaci⁸⁴. Mikrohistorię *Beethoven 1806* zaś można z powodzeniem – posługując się określeniem Domańskiej⁸⁵ – nazwać „perełką współczesnej historiografii”.

BIBLIOGRAFIA

- Bonds Mark E., *The Beethoven Syndrome. Hearing Music as Autobiography*, Oxford University Press, New York 2020.
- Burke Peter, *The Microhistory Debate*, [w:] *New Perspectives on Historical Writing*, red. Peter Burke, wyd. II, Polity Press, Cambridge 2001.
- Burke Peter, *Unity and Variety in Cultural History*, [w:] idem, *Varieties of Cultural History*, Polity Press, Cambridge 1997, s. 183–212.
- Clark Maribeth, *Review: Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828, by Mark Everist. Berkeley, Los Angeles, and London: University of California Press, 2002. xvii, 331 pp.*, „Journal of the American Musicological Society” 2005 t. 58 nr 3, s. 717–723.
- Domańska Ewa, *Mikrohistorie. Spotkania w międzywiciach*, wyd. II, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2005.
- Domańska Ewa, *Posłowie. Historia antropologiczna. Mikrohistoria*, [w:] Natalie Zemon Davies, *Powrót Martina Guerreà*, przeł. Przemysław Szulgit, Wydawnictwo Zysk i S-ka, Poznań 2011.
- Everist Mark, *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*, University of California Press, Los Angeles–London 2002.
- Ferraguto Mark, *Beethoven 1806 (AMS Studies in Music)*, Oxford University Press, New York 2019.
- Kisantal Tamás, *Review: What Is Microhistory? Theory and Practice by István M. Szijártó and Sigurður Gylfi Magnússon*, „The Hungarian Historical Review” 2015 t. 4 nr 2,

⁸² M. Ferraguto, *Beethoven...*, op. cit., s. 207.

⁸³ Ibidem, s. 208.

⁸⁴ Książka *Beethoven 1806* Marka Ferraguto została okrzyknięta książką roku 2020 przez nowojorski miesięcznik literacki dedykowany krytyce artystycznej i kulturalnej: „New Criterion”.

⁸⁵ E. Domańska, *Mikrohistorie...*, op. cit., s. 23.

- Cultures of Christian–Islamic Wars in Europe (1450–1800)*, s. 512–517.
- Levitz Tamara, *Modernist Mysteries: Perséphone*, Oxford University Press, Oxford–New York 2012.
- Ludwig van Beethoven: *Die Werke im Spiegel seiner Zeit*, red. Stefan Kunze, Laaber-Verlag, Laaber 1987.
- Microhistory and the Historical Imagination: New Frontiers*, red. Thomas Robisheaux, Thomas V. Cohen, István M. Szigjártó, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” January 2017 t. 47 nr 1.
- Microhistory Today: A Roundtable Discussion*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” January 2017 t. 47 nr 1, s. 7–52.
- Minors Helen J., *Review: Tamara Levitz, Modernist Mysteries: Perséphone. Oxford and New York: Oxford University Press 2012*, „H-France Review” May 2016 t. 16 nr 56, s. 1–4.
- Nabożny Marcin, *Mikrohistoria w historiografii. Publikacje o Kolbuszowej przyczynkiem do makrohistorii*, „Rocznik Kolbuszowski” 2011 t. 11, s. 227–234.
- „Past & Present”; Supplement t. 242 Issue Supplement_14, November 2019; *Global History and Microhistory*, https://academic.oup.com/past/issue/242/Supplement_14 (26.08.2020)
- Reimer Erich, *Der Begriff des wahren Virtuosen in der Musik-ästhetik des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts*, „Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis” 1996 t. 20, s. 61–72.
- Robisheaux Thomas, *Microhistory and the Historical Imagination: New Frontiers [Introduction]*, „Journal of Medieval and Early Modern Studies” January 2017 t. 47 nr 1, s. 1–6.
- Schmelz Peter J., “*Shostakovich*” *Fights the Cold War: Reflections from Great to Small*, „Journal of Musicological Research” 2015 t. 34 nr 2, s. 91–140.
- Szigjártó István M., Sigurður Gylfi Magnússon, *What Is Microhistory? Theory and Practice*, Routledge, London–New York 2013.
- The Oxford Handbook of Topic Theory*, red. Danuta Mirka, Oxford University Press, New York 2014.
- Triest Johann K.F., *Abhandlung: Über reisende Virtuosen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” t. 4 nr 46 (August 11, 1802): szp. 737–49, nr 47 (August 18, 1802): szp. 753–60 i nr 48 (August 23, 1802): szp. 769–75.
- Tyson Alan, *Beethoven’s Heroic Phase*, „Musical Times” February 1969 t. 110 nr 1512, s. 139–141.
- Walsh Stephen, *Review: Tamara Levitz, Modernist Mysteries: Perséphone, Oxford and New York: Oxford University Press 2012*, „Journal of the Society for Musicology in Ireland” 2013–14 t. 9, s. 65–68.

SUMMARY

Bogumiła Mika

Beethoven as a historical actor.
Microhistorical perspective in musicology

The article focuses on issues of microhistory and the usefulness of this historiographical practice in musicological research. The author begins by presenting the key issues relating to microhistory, referring extensively to the book *What Is Microhistory?* by István M. Szigjártó and Sigurður Gylfi Magnússon. She then quotes and briefly discusses the most significant musicological works which employed microhistorical strategy. These are Mark Everist’s book *Music Drama at the Paris Odéon, 1824–1828*, Tamara Levitz’s *Modernist Mysteries: Perséphone* and Peter J. Schmelz’s article “*Shostakovich*” *Fights the Cold War: Reflections from Great to Small*. The main part of the text is devoted to Mark Ferraguto’s monograph *Beethoven 1806*. That publication is wholly based on the microhistorical approach, thus opening a new perspective in reflection on the instrumental works by the Master from Bonn. Ferraguto analyses Beethoven’s works from 1806 and early 1807 in the context of the people and the instruments for which they were composed; he also explores the nature of and reasons for the composer’s retreat from the „heroic phase”, analysing various aspects of contemporary musical, social and political life in Vienna. He does so while concentrating on selected, characteristic moments which define the given opus.

Unlike the earlier musicological works based on the microhistorical strategy, Ferraguto’s monograph is not overburdened with detail, but makes an excellent job of linking contextual issues with analysis of musical composition. In this way it enriches musicological research by providing it with a new, interesting dimension.

Keywords

Beethoven, microhistory, the year 1806, historical actor, contexts, historiographical practice