

RYSZARD DANIEL GOLIANEK
 UNIWERSYTET IM. ADAMA MICKIEWICZA

MODLITWA DZIEWICY.

KICZ I SEKSIZM DZIEWIĘTNASTOWIECZNEJ MUZYKI SALONOWEJ

A nonsowana już w 1851 r., a opublikowana po raz pierwszy w 1856 r. przez Teklę Bądarzewską-Baranowską (1829¹–61) miniatura fortepianowa *Modlitwa dziewicy* odniosła niebywały sukces komercyjny (już w 1860 r. szacowano liczbę sprzedanych egzemplarzy na ponad milion²) i rozślawiła nazwisko polskiej pianistki na świecie, zwłaszcza po publikacji jako *La prière d'une vierge* w 1859 r. w dodatku do paryskiego czasopisma *Revue et gazette musicale*³. Jak pisze Irena Poniatońska, utwór miał ponad sto dwadzieścia wydań we Francji, Niemczech, Włoszech, Anglii, Australii i Stanach Zjednoczonych⁴. Inne kompozycje artystki, utrzymane w podobnym stylu, nie powtórzyły sukcesu, choć niektóre z nich miały nawet podobne tytuły, takie jak *Druza modlitwa dziewicy* (*Seconde prière d'une vierge*) czy (skądinąd dość kuriozalna) *Modlitwa wystuchana, czyli odpowiedź na modlitwę dziewicy* (*Prière exaucée, ou Réponse à la prière d'une vierge*). Skomponowanie tych

- 1 Istniejące dotychczas w literaturze różne daty urodzin kompozytorki (m.in. lata 1834 i 1838), a także szereg faktów biograficznych i recepcyjnych ustaliła w wyniku żmudnych badań źródłowych Beata Michalec, por.: Beata Michalec, *Tekla z Bądarzewskich Baranowska, autorka nieśmiertelnej „La prière d'une vierge”*. *Miejsca, czas i ludzie*, Warszawa 2012. Tekla Bądarzewska w 1852 r. wzięła ślub z Janem Baranowskim, urzędnikiem państwowym. Urodziła trzy córki: Walerię w 1855, Bronisławę Marię w 1856 oraz Janinę Teklę w 1857 r. – wszystkie w Warszawie (choć z nekrologu po śmierci artystki wynika, że miała pięcioro dzieci, por.: *ibid.*, s. 48). Twórczość Bądarzewskiej obejmuje około czterdziestu salonowych utworów fortepianowych – miniatur lirycznych o programowych tytułach (*La harpe eolienne*, *La Charité*, *L'Esperance*, *Souvenir à ma chaumière*) oraz o charakterze tańców (*Valse*, *Mazurka brillante*, *Mazurek g-moll* „*Douce rêverie*”).
- 2 Irena Poniatońska, „Bądarzewska, Tekla”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, red. Ludwig Finscher, t. 1, Kassel 1999, szp. 1591.
- 3 Zofia Chechlińska, „Bądarzewska-Baranowska Tekla”, w: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, t. 2, London 2001, s. 452.
- 4 I. Poniatońska, „Bądarzewska”, szp. 1591.

utworów i zatytułowanie ich w taki sposób wskazuje zresztą na komercyjny zamysł autorki, który współcześnie bywa określany jako tworzenie *sequelu*, a więc utworu będącego kontynuacją problematyki poprzedniego dzieła, zwykle takiego, które odniosło duży sukces⁵. Mimo tych starań Bądarzewska pozostała dla potomnych twórczynią jednego dzieła, a ewentualne dalsze jej próby zaistnienia w świecie muzyki przekreśliła wczesna śmierć kompozytorki.

W historii muzyki takie sytuacje, w których tylko jedno dzieło jakiegoś twórcy osiąga popularność i sukces komercyjny, a inne utwory pozostają nieznanne szerszej publiczności, zdarzały się wielokrotnie. Autorami tak rozumianych „jedynych dzieł” pozostają na przykład Zdeněk Fibich (twórca *Poematu*), Anton Rubinstein (kompozytor opery *Demon*), czy w dawniejszej muzyce Jean-Féry Rebel (autor *Les éléments*, rodzaju symfonii choreograficznej). Ale te kompozycje, w przeciwieństwie do *Modlitwy dziewicy*, cechują się oryginalnością stylu muzycznego i indywidualizmem kompozytorskiego *métier*, podczas gdy fortepianowa miniatura Bądarzewskiej nie przejawia żadnych cech indywidualnych i pozbawiona jest wartości artystycznej⁶. W kulturze popularnej obecnego stulecia można wskazać szereg utworów muzycznych, które osiągnęły taką globalną popularność, nie wykazując szczególnie indywidualnego stylu ani głębszej wartości artystycznej, np. piosenka *Gangnam Style* z 2012 r. w wykonaniu koreańskiego rapera PSY miała dotychczas

- 5 *Słownik języka polskiego* definiuje *sequel* jako „film przedstawiający kontynuację historii opowiedzianej we wcześniejszym filmie” (<https://sjp.pwn.pl/slowniki/sequel.html>, dostęp 12 VII 2022), co wydaje się definicją zbyt wąską, gdyż istnieją również sequele literackie, traktujące o późniejszych losach bohaterów wcześniejszej powieści czy opowiadania. Przykładem może być powieść Alexandry Ripley *Scarlett* (1991), której problematyka stanowi kontynuację treści głośnego dzieła Margaret Mitchell *Gone with the Wind* (*Przemięło z wiatrem*, 1936). Pełny tytuł powieści Ripley wskazuje zresztą na tę kontynuację, pojawia się w nim bowiem nawet słowo „sequel”: Alexandra Ripley, *Scarlett. The Sequel to Margaret Mitchell's „Gone with the Wind”*, New York 1991 (wyd. polskie: *Scarlett. Ciąg dalszy „Przemięło z wiatrem”*, przekł. Joanna Dąbrowska, Warszawa 1997).
- 6 Opinie dziewiętnastowiecznych autorów na temat Tekli Bądarzewskiej i jej twórczości były bezkompromisowe i jednoznacznie negatywne. Nawet w nekrologu po jej śmierci Józef Sikorski nie cofnął się przed skrytykowaniem wartości *Modlitwy dziewicy*: „Bo że wiele słabych utworów rozchodziło się w licznych po świecie egzemplarzach; że pociągający i obiecujący tytuł więcej wabi zwolenników niż treść jakkolwiek sympatyczna dla dyletantów, ale nie odpowiednia zadaniu; że dźwięczność, łatwość układu, pozorna poetyczność, słowem pociąg i przystępność wszelkiego rodzaju zapewniają powodzenie u mas – to nie usprawiedliwia jeszcze tego niezmiernego rozpowszechnienia utworu nieboszczki”, zob.: *Ruch Muzyczny* 5 (1861) nr 41, s. 655. Kilka dziewiętnastowiecznych wypowiedzi na temat *Modlitwy dziewicy* i pozostałych kompozycji Bądarzewskiej, w pejoratywny i ostry sposób oceniających tę twórczość, cytują Andreas Ballstaedt i Tobias Widmaier – pojawiają się wśród nich określenia: „Salonschund” („salonowe popłuczyny”) czy „Backfischliteratur” („utwory dla podlotków”), ale też bardziej dosadne sformułowania: „Ein frühzeitiger Tod verhinderte sie [Tekla Bądarzewska], die Welt mit weiteren demoralisierenden Producten einer Aftermuse zu überschwemmen” („Przedwczesna śmierć ochroniła ją przed zalaniem świata dalszymi demoralizującymi wytworami muzy z rynsztoka”), por.: Andreas Ballstaedt, Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, Stuttgart 1989, s. 24, 218–219, 366.

ponad 4 miliardy wyświetleń w Internecie⁷. Kryterium ilościowe jako wyznacznik wartości utworu wydaje się dość często podkreślaną cechą współczesnej kultury popularnej, ale w kręgu kultury wysokiej nie powinno być traktowane jako wiarygodne, gdyż np. awangardowe, nowatorskie dzieła zwykle wymagają od odbiorców wysiłku i koncentracji. O ile w erze Internetu wielka popularność poszczególnych dzieł jest zrozumiała, to jednak w kontekście dziewiętnastowiecznej kultury mieszczańskiej powodzenie utworu Bądarzewskiej zaskakuje i wymaga analizy.

Niezwykły sukces *Modlitwy dziewicy* należy traktować wyłącznie jako szczególny fenomen społeczny, a nie jako osiągnięcie artystyczne. Kompozycja Bądarzewskiej stanowiła idealne odwzorowanie dziewiętnastowiecznych wyobrażeń o kobiecie i kobiecości, wpisując się w kanony ówczesnej kultury. Z kolei niezwykła zgodność stylu i charakteru utworu z mainstreamowymi poglądami na temat kobiet i ich pozycji społecznej pozwala także na rekonstrukcję oczekiwań stawianych kobietom przez zdominowaną przez mężczyzn opinię publiczną. Wobec pierwszoplanowej roli kulturotwórczej mieszczańskiego salonu i związanej z nim estetyki, przywołanie kontekstu muzyki salonowej tego czasu trzeba uznać za oczywisty i adekwatny punkt odniesienia dla prezentowanych tu ocen i poglądów, a kategorie kiczu i seksizmu wydają się odpowiednimi estetycznymi perspektywami interpretacyjnymi, które pozwalają na ukazanie znaczenia i pozycji *Modlitwy dziewicy* w ówczesnej kulturze. Wnioski, jakie zostaną tu zaprezentowane, wypada uznać za przydatne dla rozumienia sytuacji całego repertuaru muzyki salonowej, którego ogrom ilościowy stanowi jeden z fenomenów tej epoki.

Kategoria muzyki salonowej, zjawiska charakterystycznego dla mieszczańskiej kultury dziewiętnastowiecznej, nie jest zjawiskiem łatwym do zdefiniowania, obejmuje bowiem szereg rozmaitych zjawisk i kontekstów. Jak zauważa Andreas Ballstaedt, autor hasła „Salonmusik” w encyklopedii *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, w dyskursie dotyczącym muzyki salonowej konieczne jest zwłaszcza wyróżnienie dwóch zasadniczych sposobów jej rozumienia: jako muzyki prezentowanej w salonie (*Musik im Salon*, np. tańce) oraz jako muzyki tworzonej z przeznaczeniem do wykonywania w tymże salonie (*Musik für den Salon*). Ten drugi zakres, wiążący się z określonymi konwencjami życia społecznego oraz warunkami wykonywania i odbioru utworów muzycznych, stanowił istotny fenomen kultury lat 1830–1914⁸ i wiązał się z wykształceniem charakterystycznych gatunków, środków stylistycznych i estetycznych, a także był zdeterminowany powszechnością fortepianu jako instrumentu w najsilniejszym stopniu powiązanego z tym kręgiem twórczości muzycznej. Irena Poniatowska podkreśla też komercyjną funkcję tego repertuaru, który miał za-

7 <https://www.youtube.com/watch?v=9bZkp7q19f0>, dostęp 12 VII 2022.

8 Andreas Ballstaedt, „Salonmusik”, w: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, red. Ludwig Finscher, wersja <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14262>, dostęp 18 VII 2022.

interesować i przyciągnąć nabywców, nobilitując ich zarazem jako członków wyższej warstwy społeczeństwa⁹.

Problematykę muzyki salonowej wyczerpująco opisali autorzy podstawowej pracy na ten temat, Andreas Ballstaedt i Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*, nie ma więc potrzeby zajmować się bliżej analizą samego zjawiska. Autorzy ci wyróżnili trzy cechy muzyki salonowej, identyfikowane z wymaganiami, jakie ten typ muzyki powinien był spełniać:

- 1) muzyka salonowa musiała być łatwa do nauczenia się i niezbyt trudna pod względem wykonawczym,
- 2) muzyka salonowa musiała dawać wykonawcy/wykonawczyni okazję do zdemonstrowania techniki pianistycznej,
- 3) muzyka salonowa musiała mieć wartość rozrywkową¹⁰.

KONSTRUKCJA I STYL MODLITWY DZIEWICY

Modlitwa dziewicy jest salonową miniaturą liryczną, utrzymaną w tonacji *Es-dur*, metrum $\frac{4}{4}$ i tempie *Andante*. W zakresie formalnym prezentuje się jako cykl pięciu wariacji figuracyjnych opartych na regularnym ośmiotaktowym przebiegu harmonicznym, wyznaczonym następstwem ciągu akordowego opartego na stopniach I–II–V–I (w pierwszych czterech taktach tematu) i poszerzeniu tego modelu do układu I–II–V–I–V–I (w kolejnych czterech taktach). Przejrzystość konstrukcyjna utworu wynika z podporządkowania frazy muzycznej owym następstwom harmonicznym w całym przebiegu kompozycji i z wyrazistego kształtu opartego na przebiegu regularnych ośmiotaktów. Każda z wariacji zostaje powtórzona albo dokładnie (znaki repetycji obejmujące ośmiotakt), albo z niewielkimi zmianami wariantowymi (wewnętrzne podwójne kreski taktowe oddzielające oba ośmiotakty). Jedynie ostatnia, piąta wariacja nie jest powtarzana, a jej finałowy charakter wiąże się ze zmianą tempa na *Più allegro*. Należy też wspomnieć o czterotaktowym wstępie utworu, opartym na opadającej gamie *Es-dur* i kadencji zawieszanej.

9 Jednocześnie Poniatowska zauważa: „W pojęciu «muzyka salonowa» tkwiła od początku aksjologiczna sprzeczność – odniesienie do czegoś elitarnego i z drugiej strony – do przystępnego, pospolitego”, zob.: Irena Poniatowska, *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*, Warszawa 1991, s. 280.

10 „1. Salonmusik mußte leicht zu erlernende und nicht schwer zu spielende Vortragsmusik sein. 2. Salonmusik mußte ausreichende Gelegenheiten bieten, die pianistischen Fertigkeiten des Spielers bzw. der Spielerin zu demonstrieren. [...] 3. Salonmusik mußte Unterhaltungswert haben”, zob.: A. Ballstaedt, T. Widmaier, *Salonmusik*, s. 257. Uwzględniając te jakości, Ballstaedt i Widmaier omawiają repertuar salonowej muzyki dziewiętnastowiecznej, często ilustrując swój wywód przykładami zaczerpniętymi z partytury *Modlitwy dziewicy*, którą uważają za przykład najbardziej doskonałego wypełnienia ideałów tego kręgu twórczości. Rozpatrują więc założenia strukturalne utworu (s. 262–263), środki techniki pianistycznej (s. 272–273), funkcję rozrywkową (s. 295) oraz funkcję wyrazową tytułu i elementy programowe (s. 320, 324).

Przykł. 1. Tekla Bądarzewska, *Modlitwa dziewicy*, t. 5–12 – pierwsza prezentacja materiału tematycznego

The image shows a musical score for the piece 'Modlitwa dziewicy' by Tekla Bądarzewska, measures 5 through 12. The score is written for piano and is in 3/4 time, marked 'Andante'. It features a piano introduction with a melody in the right hand and chords in the left hand. The melody consists of eighth-note triplets. The score includes dynamic markings like 'p' and '8va' (octave up), and articulation like 'legato' and 'staccato'.

Istotną cechą konstrukcyjną *Modlitwy dziewicy* stanowią dominacja rytmów trio-
lowych i ciągle stosowanie przebiegów pasażowych. Figuracyjny charakter wariacji
wynika z dyminucji rytmicznych, w których ćwierćnuta dzieli się na sześć, siedem lub
dziesięć krótkich wartości realizowanych legato w ramach wirtuozowskiego pasażu.
Oprócz tego typu figur repertuar techniki pianistycznej obejmuje fakturę oktawową
prawej ręki (wariacja 1), tryle (wariacje 2 i 4), przekładanie rąk i prowadzenie melodii
w rejestrze tenorowym (wariacja 3) oraz szybkie repetycje oktaw w artykulacji stacca-
to (wariacja 5). Należy też zauważyć, że nie pojawia się melodyczna forma wyjściowa
tematu do wariacji, lecz jedynie jego poszczególne warianty; w formie najbardziej
uproszczonej kantylenowa melodia prezentowana jest w owej „tenorowej” wersji
w wariacji 3, tam też najsilniej ujawnia się związek melodyki utworu z operowym
stylem *bel canto*, obecny w zakresie typów frazowania i ornamentyki.

Kameralny, stonowany klimat dźwiękowy kompozycji oraz liryzm wyrazu i tytuł
o pozamuzycznym charakterze wiążą *Modlitwę dziewicy* ze sferą fortepianowej liryki
salonowej XIX w., ale mogą być również podstawą do interpretowania utworu na
sposób pozamuzyczny czy quasi-programowy. Najbardziej odpowiednie wydaje się
tu jednak rozumienie wyrazowości dzieła jako utworu charakterystycznego (*Charak-
terstück*), którego ekspresja odnosi słuchacza do ogólnych pozamuzycznych jakości

Przykł. 2. Tekla Bądarzewska, *Modlitwa dziewicy*, t. 21–28 – wariacja 3, elementy stylu bel canto

[C, Andante]

21

p marcato

25

i skojarzeń, takich jak sfera militarna, przyrodnicza, religijna, żałobna itp. Jak pisał Carl Dahlhaus, „kategorię charakterystyczności można sobie przybliżyć i odtworzyć jedynie na drodze okrężnej opisu funkcji, jakie pełniła w zmiennych kontekstach historycznych”¹¹, co w przypadku *Modlitwy dziewicy* wydaje się ustaleniem tyleż celnym, co przydatnym do pogłębionej interpretacji.

KICZ MODLITWY DZIEWICY

Kategoria kiczu jest jedną z nadrzędnych jakości estetycznych przysługujących mieszczańskiej kulturze dziewiętnastowiecznej, zresztą samo pojęcie kiczu – jak pisze Abraham Moles w klasycznej już pracy *Kicz, czyli sztuka szczęścia* – pojawiło się w Niemczech około 1860 r. na określenie wytworów artystycznych dla szerszej klienteli, sprzedawanych w sklepach na zasadzie powszechnej konsumpcji¹². Wykształcenie

11 Carl Dahlhaus, „Charakterystyczność jako kategoria estetyki XIX w.”, w: tegoż, *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. Antoni Buchner, Kraków 1988, s. 191.

12 Abraham Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przekł. Anita Szczepańska, Ewa Wende, Warszawa 1978, s. 13, 25.

się kiczu w estetyce okresu po rewolucji francuskiej wynikało ze zmieniających się odbiorców sztuki; ta nowa grupa stała się bardziej egalitarna i poszerzyła o krąg burżuazji, co zadecydowało o możliwości określenia społeczeństwa dziewiętnastowiecznego jako cywilizacji mieszczańskiej¹³.

Zjawisko kiczu nie poddaje się łatwej, jednoznacznej definicji, gdyż ma charakter dynamiczny wynikający z relacji pomiędzy artefaktem a jego funkcją społeczną. Moles pisze, że „kicz jest na miarę człowieka, w odróżnieniu od [prawdziwej – R.D.G.] sztuki, która go przerasta; [kicz] rozcieńcza oryginalność w takim stopniu, że może być przyjęty przez wszystkich. [...] W przystosowaniu charakteru otoczenia do potrzeb człowieka zawarta jest recepta na szczęście. Kicz to sztuka szczęścia i każdy zamach na szczęście cywilizacji jest jednocześnie atakiem wymierzonym w kicz”¹⁴.

Problematyka kiczu w kulturze europejskiej stała się przedmiotem szerszej i bardziej systematycznej refleksji za sprawą Theodora Adorna oraz Hermanna Brocha, którzy podjęli w I poł. XX w. głębsze badania nad kiczem w perspektywie społecznej¹⁵. Także w refleksji muzykologicznej pojawiło się kilka prac, których autorzy usiłowali określić przejawy kiczu w twórczości muzycznej i wskazać na formy jego obecności w społecznej recepcji muzyki. Różne aspekty tej problematyki zostały podjęte w wydanej w 2014 r. pracy zbiorowej *Musik und Kitsch*, przygotowanej pod redakcją Katrin Eggers oraz Niny Noeske, którą można uznać za obraz aktualnego stanu refleksji nad kiczem w muzyce¹⁶. Jednak już wcześniej, w pracach Carla Dahlhausa i Bernda Sponheuera, przedstawione zostały zasadnicze przesłanki do wyróżnienia cech twórczości muzycznej, które mogą stać się przejawami kiczu – autorzy ci wykorzystali jako materiał analityczny utwory z repertuaru dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej lub symfonicznej. W pracy *O kiczu muzycznym* Dahlhaus, odnosząc się do *Andante cantabile* z *V Symfonii* Piotra Czajkowskiego, stwierdził, że podstawowymi

13 Ibid., s. 24.

14 Ibid., s. 34–35.

15 Theodor Adorno w szeregu publikacji odnosił się do problematyki kiczu w różnych dziedzinach sztuki, w tym także w muzyce. Kategorię kiczu wykorzystał m.in. do omawiania stylu muzycznego Gustava Mahlera, w którego twórczości dostrzegał połączenie elementów wzniosłych z banalnymi, zob.: Theodor Adorno, *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*, Frankfurt/M 1969; por. też: Beate Kutsche, „Kitsch: ein unerlaubtes Glück? Zum Kitschbegriff bei Adorno”, w: *Musik und Kitsch*, red. Katrin Eggers, Nina Noeske, Hildesheim 2014, s. 105–123. Koncepcja kiczu przedstawiona przez Hermanna Brocha wiąże problematykę kiczu z kategoriami etycznymi, wykracza więc poza czysto estetyczne traktowanie tego zjawiska, por.: Hermann Broch, *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przekł. Danuta Borkowska, Jan Garewicz, Ryszard Turczyn, Warszawa 1998.

16 Trzeba jednak zauważyć, że w tekstach zamieszczonych w tym zbiorze zaznacza się przede wszystkim analiza zjawiska kiczu w różnych dziedzinach muzyki i konkretnych utworach, natomiast w publikacji tej nie zaproponowano stworzenia jakiejś spójnej koncepcji czy teorii kiczu muzycznego. Zwraca na to uwagę Katrin Eggers, autorka pierwszego z tekstów zawartych w tym zbiorze, stwierdzając, że kiczem nie jest żaden konkretny środek artystyczny ani wytwór kultury, lecz kicz wynika z relacji pomiędzy człowiekiem a tym wytworem kultury, zob.: Katrin Eggers, „Kitsch und Musik – vom Etikett der Distinktion zur lustvollen Aneignung. Eine Einführung”, w: *Musik und Kitsch*, s. 4.

elementami kiczu w muzyce są: trywialność środków muzycznych, sztuczny patos i nieautentyczność wyrazowa przebiegów dźwiękowych¹⁷. Według Sponheuera kicz muzyczny wynika z odbierania przebiegu dźwiękowego jako „pięknego momentu”, ze struktur rytmicznych o charakterze kumulatywnym i lirycznego kształtu melodyki. Najczęstszymi przejawami stają się: opóźnienia, chromatyczne nuty zamienne, typowy kształt linii melodycznej oparty na dużym skoku interwałowym w górę i zejściu po stopniach skali, dźwięk prowadzący w górę, następstwo trójdźwięków zwiększonych, molowa subdominanta w tonacjach durowych, oscylacja dynamiczna¹⁸. Jakkolwiek ustalenia tych autorów wydają się bardzo atrakcyjne i sprawiają wrażenie systematycznego wyróżnienia kategorii dźwiękowych tworzących kicz w muzyce, to należy jednak pamiętać, że wymienione przez cytowanych autorów rozwiązania dźwiękowe nie są kiczem same w sobie, lecz stają się kiczem poprzez nadmierne i niepasujące do kontekstu zastosowanie.

Dla określenia pozycji estetycznej *Modlitwy dziewicy* Bądarzewskiej jako dzieła będącego przejawem kiczu ustalenia wspomnianych niemieckich badaczy są bardzo przydatne, jednak w celu systematycznego prześledzenia tego problemu zostanie wykorzystana wspomniana wyżej teoretyczna koncepcja Molesa. Cytowany autor wyróżnił pięć zasad kiczu, które można bez trudu odnaleźć w omawianym utworze lub jego odbiorze, mogą więc one stać się elementem porządkującym analizę zjawiska¹⁹.

1. Zasada niedostosowania (odchylenie od normalnego przeznaczenia, wyolbrzymienie, pomniejszenie). W przypadku *Modlitwy dziewicy* zwracają głównie uwagę strukturalne uproszczenie zasad formy wariacyjnej oraz powtarzalność modelu harmonicznego bez prób jego modyfikacji, co prowadzi do stereotypowości przebiegu muzycznego. Pięciokrotne powtórzenie materiału z niewielkimi jedynie zmianami sprawia wrażenie nadmiarowości, monotonii i braku inwencji. Natomiast zastosowany w kompozycji bardzo szeroki ambitus (od *Es*, do *g⁴*), a także zróżnicowanie rytmiczne z sięgnięciem po dyminucję sugerują dążenie do zaprezentowania stylu wirtuozowskiego, popisowego²⁰.

Warto też zwrócić uwagę na zastosowaną tonację *Es-dur*. Miała ona co prawda w teorii muzyki związek ze sferą religijną – Christian Friedrich Daniel Schubart interpretował ją jako odpowiednią do wyrażenia takich jakości pozamuzycznych jak miłość, modlitwa, rozmowa z Bogiem, trójca święta, ale były to sfery związane z dzia-

17 Carl Dahlhaus, „O kiczu muzycznym”, w: tegoż, *Idea muzyki absolutnej*, s. 467.

18 Bernd Sponheuer, „Zu schön? Mahler, Čajkovskij und der musikalische Kitsch”, w: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, red. Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck, Frankfurt/M 2001, s. 169–181. Autor omawia problematykę kiczu muzycznego na przykładzie *V Symfonii* Gustava Mahlera, odnosi się jednak także do *V Symfonii* Piotra Czajkowskiego, nawiązując do wcześniejszego ujęcia kiczu przez Carla Dahlhauusa.

19 A. Moles, *Kicz, czyli sztuka szczęścia*, s. 76–80.

20 A. Ballstaedt, T. Widmaier, *Salonmusik*, s. 272.

łaniem aktywnym, dyskursywnym, co podkreślał z kolei Ferdinand Hand, uważając, że tonacja *Es-dur* odpowiednia jest dla prezentowania charakteru męskiego, działającego²¹. Zresztą w taki sposób tonacja ta funkcjonowała w historii muzyki od końca XVIII w., by wskazać takie jej reprezentatywne przejawy jak *Czarodziejski flet* Mozarta czy *Eroica* Beethovena (potem też np. *Życie bohatera* Richarda Straussa). Dla charakterystyki kobiecej znacznie bardziej odpowiednie byłyby tonacje *A-dur*, *G-dur* czy *F-dur*. Generalnie zaznacza się nieadekwatność wprowadzonych środków wobec ciężaru gatunkowego i zamysłu utworu oraz nadmiar elementów zewnętrznych towarzyszący miałości wyrazowej.

2. Zasada kumulacji (łączenie niespójnych kategorii, dążenie do gromadzenia, nadmiarowość). Jedną z zasadniczych cech utworu Bądarzewskiej jest dostrzegalna od pierwszego kontaktu nadmiarowość środków zdobniczych: tryli i szybkich przebiegów pasażowych, co prowadzi do zużycia ich funkcji ornamentalnej i decyduje o manierycznym charakterze pozbawionym jakości estetycznej. Jednak zasada kumulacji realizuje się w *Modlitwie dziewicy* także w planie głębszym, treściowym i etycznym. Ideą tematyczną utworu stało się bowiem połączenie kategorii religijnej (modlitwa) i charakterystyki kobiecej, z dodatkowym włączeniem sugestii erotycznej (dziewica)²². To zestawienie jakości duchowych i cielesnych sprawia wrażenie niestosowności, gdyż odrywa słuchacza zarówno od potencjalnie możliwych kontemplacji religijnych, jak i wprowadza nieadekwatne prowokacje natury seksualnej i społecznej. Połączenie tych dwóch nieprzystających do siebie jakości sugeruje fałszywą tezę o tym, że sytuacja modlącej się dziewicy stanowi jakość szczególną, różną np. od modlitwy kobiety niebędącej dziewczyną. Niepotrzebne i niestosowne skojarzenia dewocyjne stanowią dodatkowy przejaw kiczowatego charakteru przesłania utworu, w którym nie ma zresztą – co zastanawiające – nawet najmniejszego śladu nawiązania do stylu czy ekspresji muzyki religijnej.

3. Zasada synestezji (łączenie różnych kanałów zmysłowych, dążenie do sztuki totalnej). Napuszony tytuł miał wyzwalać skojarzenia z sytuacjami życiowymi, a głównie z naiwną sztuką religijną o dewocyjnym charakterze. Wielość przedstawień plastycznych modlących się dziewic w kulturze dziewiętnastowiecznej, będących jednym z istotnych przejawów mieszczańskiej religijności,

21 Wspomniane charakterystyki przedstawione zostały w pracach: Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806; Ferdinand Hand, *Ästhetik der Tonkunst*, cz. 1, Leipzig 1837. Zob. też: Jarosław Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Toruń 2000, s. 40, 43.

22 Początków salonowego traktowania religijności w muzyce Gerhard Schumacher doszukuje się w pseudoreligijnych pieśniowych opracowaniach muzyki Bacha, dokonanych przez Schuberta czy Mendelssohna – ich pieśni o tytułach *Ave Maria* stały się wzorcem dla tego typu kompozycji salonowych. Gerhard Schumacher, „*Ave Maria* – das Gebet einer Jungfrau? Das Missverständnis an Schubert und Bach”, *Neue Zeitschrift für Musik* 147 (1986) nr 9, s. 9–13; zob. też: Helmut Loos, „Zwischen *Ave Maria* und *Stille Nacht*, Kitsch in der Musik”, w: *Emotionalität erlauben? Kitsch in der Kirche*, red. Andres Würbel, Bergisch Gladbach 1998, s. 67–74.

wynikała z seksualnego tabu obecnego stale w kulturze judeochrześcijańskiej, ale silnie wzmocnionego dziewiętnastowieczną moralnością. *Modlitwa dziewicy* to w założeniu nie tylko miniatura liryczna, utwór salonowy, lecz także kompozycja o przesłaniu etycznym, promocja pewnego pożądanego stylu zachowań społecznych oraz manifestacja religijna.

4. Zasada przeciętności (przeciwstawianie się zarówno awangardzie jak i klasyczności). Kompozycja Bądarzewskiej stanowi reprezentatywny przykład sztuki udawanej, podszywania się pod profesjonalną twórczość. Zastosowane środki techniki fortepianowej, takie jak biegniki, tryle, krzyżowanie rąk czy przebiegi oktawowo, dostępne są możliwościom technicznym muzykujących amatorów, cechują się jednak wtórnością i brakiem estetycznego uzasadnienia. Wyraźny związek z estetyką stylu brillant przejawia się tak w owych jakościach techniki fortepianowej, jak i w typie frazy melodycznej bliskiej operowemu *bel canto*. Tu najsilniej zaznacza się ogromny dystans dzielący ekspresję *Modlitwy dziewicy* i dzieł takich mistrzów muzyki salonowej jak Schubert, Schumann czy Chopin: Bądarzewska przejęła od tych twórców same rozwiązania techniczne, konkretne chwytów pianistyczne, nie dostrzegając ich kontekstów ekspresyjnych i pomijając ich funkcję w tworzeniu struktury dzieł. Z kolei banalny plan harmoniczny kompozycji świadczy o jej genetycznym związku z twórczością popularną i sztuką niską.

5. Zasada komfortu (przeciętność wymagań, *Gemütlichkeit*, brak dystansu). Wspominana przez Molesę kategoria nastrojowa, sygnowana trudnym do dosłownego przetłumaczenia niemieckim pojęciem *Gemütlichkeit* („przytulność”), wyzwała cały kontekst kiczu mieszczańskich wnętrz, naiwnych obrazków w pastelowych kolorach i dydaktycznych opowieści rodem ze szkoły niedzielnej. Ta wyrazowość bardzo dobrze łączy się także ze stylem trywialnej muzyki salonowej XIX w., który w kompozycji Bądarzewskiej dominuje i którego *Modlitwa dziewicy* stała się reprezentatywnym przykładem²³. Zasada komfortu zdaje się być najważniejszą i podstawową cechą muzyki salonowej, której istotą jest połączenie dostępności wykonawczej (dla pianistów-amatorów) oraz atrakcyjności kształtu dźwiękowego (w rozumieniu niewykształconej publiczności mieszczańskiej)²⁴.

23 Por. na ten temat: Carl Dahlhaus, „Muzyka trywialna a sąd estetyczny”, w: tegoż, *Idea muzyki absolutnej*, s. 442–462.

24 Autorzy pracy *Salonmusik* cytują *Taschenbüchlein des Musikers* (red. Paul Frank, Leipzig 1917, s. 90), w którym muzyka salonowa definiowana jest następująco: „Mianem muzyki salonowej określa się taki gatunek kompozycji, który ma za zadanie spodobać się modnej publiczności i dać zarazem grającemu możliwość popisania się swoją wirtuozerią” („Salonmusik nennt man diejenige Gattung von Compositionen, welche [...] darauf berechnet ist, dem Modepublicum zu gefallen und dem Spielenden Gelegenheit zu geben, seine Fertigkeiten glänzen zu lassen”), zob.: A. Ballstaedt, T. Widmaier, *Salonmusik*, s. 273.

SEKSIZM MODLITWY DZIEWICY

Pojęcie seksizmu nie było oczywiście używane w XIX w., gdyż wykształciło się ono dopiero podczas drugiej fali ruchu feministycznego, rozwijającej się od lat sześćdziesiątych do lat osiemdziesiątych XX wieku. Kategorię seksizmu definiowano analogicznie do rasizmu, zwracając uwagę na kwestie segregacji i dyskryminacji ludzi: w rasizmie – z powodów rasowych, w seksizmie – ze względu na płeć²⁵. Zasadniczym przejawem seksizmu jest przekonanie o wyższej pozycji społecznej mężczyzn niż kobiet, a skrajną postacią – mizoginizm, nienawiść mężczyzn do kobiet. We współczesnych definicjach aspekt różnego traktowania ludzi ze względu na płeć nadal pozostaje głównym przejawem seksizmu, który bywa określany jako „odmienne wartościowanie jednej płci w stosunku do drugiej (nadrzędna/podrzędna)”²⁶. Anna Kwiatkowska, jedna z autorek *Encyklopedii gender*, rozumie seksizm jako „termin oznaczający postrzeganie i ocenę ludzi wyłącznie na podstawie informacji o przynależności do określonej kategorii płciowej lub odmienne (nierówne) traktowanie osób tylko dlatego, że należą do określonej kategorii płciowej”²⁷. Autorka zauważa też, że bardzo charakterystyczną postawą jest też tzw. seksizm ambiwalentny, którego zwolennicy „dzielią kobiety na podkategorie: pozytywne (święte) i negatywne (dziwki); szanują kobiety, pod warunkiem, że nie wykraczają one poza tradycyjnie przypisane im role”²⁸.

We współczesnych badaniach muzykologicznych problematyka seksizmu w odniesieniu do kultury muzycznej pojawia się dość często, stanowiąc reprezentację perspektywy genderowej, jednego z nurtów tzw. nowej muzykologii²⁹. Po wpisaniu hasła „sexism” w bazie RILM wyszukiwarka podaje dwieście dwadzieścia pozycji bibliograficznych³⁰, jednak przytłaczająca większość z nich dotyczy współczesnego repertuaru estradowego: wyglądu i zachowania wykonawców muzyki rozrywkowej, problematyki tekstów piosenek w kręgu kultury popularnej, genderowego charakteru okre-

25 „Sexism: prejudice or discrimination based on sex or gender, especially against women and girls. Although its origin is unclear, the term sexism emerged from the «second-wave» feminism of the 1960s through '80s and was most likely modeled on the civil rights movement's term racism (prejudice or discrimination based on race)”, zob.: „Sexism”, w: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/sexism>, dostęp 15 VII 2022.

26 Claire M. Renzetti, Daniel J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, przekł. Agnieszka Gromkowska-Melosik, Warszawa 2008, s. 45.

27 Anna Kwiatkowska, „Seksizm”, w: *Encyklopedia gender. Płeć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., Warszawa 2014, s. 501.

28 Ibid., s. 502.

29 Pojęcie nowej muzykologii oznacza obecną od lat osiemdziesiątych XX w. tendencję do wykraczania w badaniach muzykologicznych poza problematykę źródeł, faktów i dokumentacji i sięgania po odmienne perspektywy rozumienia muzyki w różnych, nieuwzględnianych wcześniej kontekstach estetycznych i społecznych, np. perspektywy genderowej czy psychologicznej, zob.: „New Musicology”, w: *The Oxford Companion to Music*, red. Alison Latham, Oxford, 2011, wersja on-line: <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4712>, dostęp 15 VII 2022; por. też: *Nowa muzykologia*, red. Maciej Jabłoński, Małgorzata Gamrat, Poznań 2016.

30 RILM Abstracts of Music Literature, www.rilm.org, dostęp 15 VII 2022.

ślonych nurtów muzyki, itp. Tematyką kilku prac stały się z kolei przejawy seksizmu dostrzegane w różnych kulturach muzycznych, a także jego obecność w działalności instytucji muzycznych. Natomiast zupełnie sporadycznie pojawiają się badania na temat przejawów seksizmu w historii muzyki poszczególnych epok – pionierska rola przypada w tym zakresie działalności niemieckiej uczonej Evy Rieger, jednej z ważniejszych przedstawicielek muzykologii feministycznej. Autorka, znana badaczka życia i twórczości Richarda Wagnera, rozpatruje dziewiętnastowieczne dzieła muzyczne, głównie z kręgu opery, doszukując się w ich charakterze i stylu stereotypów kulturowych oraz przejawów seksizmu³¹.

W odniesieniu do salonowej muzyki XIX w. seksizm wydaje się bardzo przydatną kategorią interpretacyjną, wprowadzającą nową perspektywę rozumienia kultury muzycznej tamtych czasów, a zwłaszcza działalności muzycznej kobiet i ich twórczości. Podjęcie rozważań nad *Modlitwą dziewicy* Bądarzewskiej w perspektywie genderowej wydaje się więc poniekąd oczywiste i konieczne, a doszukiwanie się w kontekście tego dzieła przejawów seksizmu nie powinno w żadnym stopniu sprawiać wrażenia nadinterpretacji. Omawiana kompozycja jest dziełem twórczyni-kobiety, co w perspektywie dziewiętnastowiecznej kultury mieszczańskiej zdominowanej przez mężczyzn wyznaczało już określone sposoby wartościowania i rozumienia, dodatkowo zaś określona tytułem i stylem muzycznym problematyka utworu wiąże się z toposem przedstawień kobiecości w muzyce, silnie zdominowanym stereotypami odnoszącymi się do wyobrażeń o kobietach i społecznej pozycji płci.

Ów aspekt genderowy podejmowanych zagadnień silnie wzmacniała instytucja dziewiętnastowiecznego salonu mieszczańskiego, wszak salon stanowił jedną z najbardziej reprezentatywnych scenerii dla kreowania ról społecznych oraz podejmowania gry i flirtu pomiędzy przedstawicielami obu płci. Nie do pominięcia wydaje się też istotna rola fortepianu i gry fortepianowej w kontekście stylu bycia w salonie: popisy mniej lub bardziej wyedukowanych pianistów (a zwłaszcza pianetek) stanowiły istotny element tej kultury, a rozpowszechniony repertuar muzyki fortepianowej na cztery ręce stawał się często okazją do salonowego romansu, co umożliwiał także bliski kontakt cielesny wykonawców³². Wiele ciekawych uwag na temat sposobu funkcjonowania repertuaru pianistycznego w salonie mieszczańskim zawarł Jeffrey

31 Takie podejście można dostrzec w kilku pracach Evy Rieger, m.in.: „Kundry’s Kiss and the Fear of Female Desire: A Gender Perspective”, *The Wagner Journal* 11 (2017) nr 2, s. 34–43; „«Und wie ich lebe? Ich lebe»: Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis *La Bohème*”, w: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin: Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, red. Eva Rieger, Freia Hoffmann, Kassel 1992, s. 109–124.

32 Aspekt cielesności związany z wykonywaniem muzyki fortepianowej jest przedmiotem artykułu Olivera Schönera, który podejmuje zresztą tę kwestię w odniesieniu do *Modlitwy dziewicy*, zob.: Oliver Schöner, „Move Your Body: Über den Zusammenhang von Klang und Körper”, w: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, Hildesheim 2001, s. 61–83.

Kallberg w pracy o aspektach genderowych muzyki Chopina³³. Zajmując się kwestią wykonawców i słuchaczy nokturnów oraz fortepianowej muzyki salonowej czasów Chopina, badacz zwrócił uwagę na to, że jeśli utwory takie wykonywała pianistka, to „zapewne grała w prywatnym domu przed męską publicznością; wykonywany nokturn prawdopodobnie był skomponowany przez mężczyznę; jego przesłanie definiowali mężczyźni, a sprowadzało się ono do satysfakcji, jaką odczuwa kobieta adorowana przez mężczyznę. Bez wątpienia taka sytuacja wielu pianistkom zdawała się najzupełniej «normalna» i niewarta refleksji”³⁴. Jak się wydaje, tak określone funkcje muzyki salonowej cementowały istniejące sposoby komunikacji muzycznej i określały warunki odbioru tego typu repertuaru także w odniesieniu do okresu wyznaczonego latami życia i działalności Bądarzewskiej.

Mimo podjętych ostatnio badań Beaty Michalec, wiedza dotycząca życia i działalności artystycznej twórczyni *Modlitwy dziewicy* pozostaje stosunkowo skąpa i raczej nie można się spodziewać znaczącej zmiany w tym zakresie³⁵. Jednak istniejące źródła dotyczące biografii artystki potwierdzają, że jej sytuacja życiowa i społeczna odpowiadała stereotypowemu wyobrażeniu kobiety z dziewiętnastowiecznej klasy średniej. Oznaczało to na ogół stosunkowo ograniczony zakres edukacji, rozwijanie zdolności artystycznych oraz gotowość do podjęcia standardowej roli żony i matki, co wiązało się z koniecznością porzucenia kariery zawodowej³⁶. Wynikająca ze stanu badań akceptacja Bądarzewskiej dla ówczesnych norm życia społecznego przejawia się w wielu aspektach, choć oszałamiający sukces jej utworu wykraczał poza typowe osiągnięcia kobiet tamtej epoki. W poszukiwaniu odpowiedzi na pytanie o przyczyny tego sukcesu wypada zgłosić kolejną tezę: swoją sztuką artystka wpisała się w mainstream seksistowskiego postrzegania kobiet i ich aktywności, a *Modlitwa dziewicy* stała się wzorcowym przykładem utworu, którego cechy stylistyczno-ekspresyjne doskonale odpowiadały ówczesnym przekonaniom o wtórnej, niesamodzielnej i banalnej sztuce kobiecej. Z perspektywy feministycznej postawę artystyczną Bądarzewskiej trzeba by uznać za wsteczną i reakcyjną, gdyż – odpowiadając seksistowskim wyobrażeniom mężczyzn o kobietach i ich aktywności artystycznej – zarówno cementowała obraz twórczości kobiecej jako pozbawionej podmiotowości czy ambicji, jak i dystansowała się wobec najmniejszych nawet przejawów dążeń emancypacyjnych kobiet.

33 Jeffrey Kallberg, *Granice poznania Chopina. Płeć, historia i gatunki muzyczne*, przekł. Wojciech Bońkowski, Warszawa 2013. Dla niniejszych rozważań szczególne znaczenie ma rozdział drugi tej pracy, „Harmonia herbacianego stolika: płeć i ideologia w nokturnie fortepianowym” (s. 49–83).

34 *Ibid.*, s. 69.

35 Por. przyp. 1.

36 „Celem edukacji dziewcząt nie było przygotowanie ich do pełnienia wysokich stanowisk w społeczeństwie, lecz do jak najlepszego urzeczywistnienia «naturalnej» roli życiowej kobiety”, zob.: C.M. Renzetti, D.J. Curran, *Kobiety, mężczyźni i społeczeństwo*, s. 140.

Genderowy związek fortepianu ze sferą kobiecości wydaje się jednym z istotnych kontekstów wartościowania muzyki salonowej, przy czym warte podkreślenia są dwa aspekty tej problematyki. Po pierwsze, fortepian stał się już w XVIII w. instrumentem kobiecym, uważanym za odpowiedni do muzykowania w modnych, kulturalnych kręgach mieszczańskich³⁷. Podczas gry sylwetka grającej kobiety, wyprostowanej i dystyngowanej, prezentowała się szlachetnie, nie budząc niezdrowych i nieprzyzwoitych skojarzeń, jakie łączono np. z grą na wiolonczeli (obejmowanie instrumentu kolanami) czy na instrumentach dętych (nieelegancki i nienaturalny rysunek ust). Po drugie, wraz z upowszechnieniem się produkcji fortepianów i pianin wykształciła się moda na edukację muzyczną dziewcząt z domów mieszczańskich, których umiejętnościami pianistycznymi mogła się pochwalić rodzina podczas salonowych spotkań towarzyskich³⁸. Kobiecość repertuaru i stylu wykonawczego sygnowano niekiedy tytułami lub podtytułami o doprecyzowującym charakterze, jak np. „à l’usage des dames”, „all’uso delle donne” czy „divertissement du beau sexe”³⁹. Muzyka przeznaczona dla dam miała być niezbyt trudna, konwencjonalna i nieszczególnie oryginalna, co różnicowało ją od muzyki męskiej, naznaczonej możliwością eksperymentowania i przekraczania granic. W pamiętnikach Richarda Wagnera można odnaleźć np. opinię o muzyce Chopina, w których mistrz z Bayreuth wyraźnie różnicował wysokiej wartości dzieła indywidualne polskiego artysty (np. scherza czy sonaty) oraz utwory przeznaczone dla kobiet i salonu (walce i nokturny), wyraźnie zresztą faworyzując te pierwsze i uznając te drugie za przejaw pustego i zewnętrznego konwenansu⁴⁰.

Także i w tym zakresie muzyka *Modlitwy dziewicy* stanowi wzorcowy przykład kompozycji kobiecej. Konwencjonalny, sentymentalny charakter i salonowy kontekst stylistyczny predestynowały zresztą ten utwór do pozycji repertuarowej panien z domów mieszczańskich, niezbyt trudnej, a efektownej i melodyjnej. Dodatkowy fakt, że *Modlitwa dziewicy* została skomponowana przez kobietę, wzmacniał ten wydźwięk genderowy nacechowany stereotypowością i seksizmem. Pogardliwe traktowanie kobiet-kompozytorek i ich twórczości, którą zmaskulinizowana opinia publiczna uważała za działania cokolwiek niestosowne, a na pewno niepoważne, zaznaczyło się przecież także w przypadku artystek znacznie bardziej utalentowanych niż Bądarzewska. Jej wybitne rówieśniczki, takie jak Clara Wieck-Schumann czy Fanny Mendelssohn-Hensel, dla realizacji ambicji artystycznych musiały przecież niejedno-

37 Problematykę tę podejmuje obszernie Danuta Gwizdalanka w pracy *Muzyka i płeć* (Kraków 2001, por. zwłaszcza s. 136–137).

38 „Bardzo ważną umiejętnością [młodych kobiet w XIX wieku – R.D.G.] była także gra na fortepianie. Dzięki niej zdolna panna mogła zablasygnąć podczas towarzyskiego spotkania, a przy odrobinie szczęścia przykuć serce jakiegoś młodzieńca”, zob.: Agnieszka Lisak, *Miłość, kobieta i małżeństwo w XIX wieku*, Warszawa 2009, s. 22.

39 Np.: Carl Philipp Emanuel Bach, *Sei sonate per il clavicembalo solo all’uso delle donne*, Riga 1786; Michel Corrette, *Premier livre d’orgue contenant quatre Magnificat à l’usage des dames religieuses*, Paris 1737.

40 Por.: Karol Musioł, *Wagner a Polska / Wagner und Polen*, Bayreuth 1980, s. 42–44.

krotnie publikować własne utwory jako dzieła bliskich im mężczyzn – męża (w przypadku Clary) i brata (Fanny). Wiedziały wszak bardzo dobrze, że ich płęć stawia je w dyskursie estetycznym od razu na straconej pozycji⁴¹. Działalność wspomnianych tu dwóch artystek stanowi zresztą dość odosobniony przykład wczesnego wyzwala-
nia się kobiet z ich ról społecznych określonych przez mężczyzn, co nie zmieniało istniejącej sytuacji. Nadal bowiem – jak w przypadku twórczości Bądarzewskiej – dominowało podejście stereotypowe, w którym muzyka kobieca podlegała osądowi genderowemu jako twórczość sentymentalna i naiwna⁴².

Jednak seksizm *Modlitwy dziewicy* wynika także z problematyki i charakteru samego utworu. Kompozycja ta zdaje się w sposób skrajny przesiąknięta stereotypowym i seksistowskim traktowaniem kobiet, których akceptowane i cenione społecznie przejawy indywidualności musiały mieścić się w ramach dwóch kulturowych tabu tamtych czasów: religijności i dziewictwa. W literackich, plastycznych i muzycznych przedstawieniach kobiet lansowano obraz cnotliwej, rozmodlonej dziewicy, która darzy miłością (oczywiście czystą i platoniczną) romantycznego bohatera. Ta dziewica-anioł poświęca się dla niego, a w tragicznych i nacechowanych wzniosłością romantycznych historiach często to poświęcenie decydowało o odkupieniu duszy jej ukochanego, który – jak to bohater romantyczny – w przeciwieństwie do niej nie trzyma się mieszczańskich zasad moralnych i niejednokrotnie eksperymentuje z możliwościami żywymi, wikłając się w sfery zła. Ten model kobiety, rozpowszechniony głównie w kręgu dziewiętnastowiecznej kultury niemieckiej za sprawą *Fausta* Johanna Wolfganga Goethego, silnie zdominował wyobraźnię mieszczańską. *Erlösung* i *das Ewigweibliche*, dwie kategorie ufundowane w *Fauście*, czyli kategoria duchowego odkupienia bohatera przez rozmodloną dziewicę oraz zbawiająca wieczna kobiecość, zdeterminowały seksistowskie wyobrażenia kobiety. Znalazły też one szereg odwzorowań w ówczesnej twórczości operowej – od modelowej wersji w *Wolnym strzelcu* Webera po postaci kobiece w romantycznych dziełach Wagnera: Sentę, Elzę czy Elżbietę. Oczywiście w kulturze tego czasu zaznaczyła się jeszcze inna wersja kobiecości, *femme fatale*, ale ona w żadnej mierze nie mogła wyznaczać wzorców dla życiowych zachowań kobiet. Ta dwoistość wyobrażeń o kobiecie w XIX stuleciu stanowi zresztą argument uzasadniający rozważanie kultury (także muzycznej) tego czasu w perspektywie wspomnianego wcześniej seksizmu ambiwalentnego.

41 Społeczne ograniczenia kariery obu artystek stanowią dość często powracający dyskurs w literaturze przedmiotu, co wiąże się z podejmowaniem tego zakresu zarówno przez historyków muzyki XIX w., jak i socjologów zorientowanych genderowo, por. np.: Marian Wilson Kimber, „From the Concert Hall to the Salon: The Piano Music of Clara Wieck Schumann and Fanny Mendelssohn Hensel”, w: *Nineteenth-Century Piano Music*, red. R. Larry Todd, New York 2004, s. 317 i 347.

42 Jeffrey Kallberg zauważa: „Gesty sprzeciwu wobec tego stanu rzeczy ze strony kompozytorek były w najlepszym przypadku zawołowane i dwuznaczne, a w najgorszym – w ogóle nie przedostawały się do publicznej świadomości”, J. Kallberg, *Granice poznania Chopina*, s. 82–83.

Cnoty mieszczańskiej moralności dziewiętnastowiecznej omawiana kompozycja Bądarzewskiej eksponuje głównie w tytule, którego (niezamierzona zapewne przez autorkę) perwersyjność wynika z oczywistych skojarzeń seksualnych: słowo „dziewica” budzi jednak odmienne skojarzenia niż bliskie semantycznie pojęcia „dziewczyna”, „panna” czy „młoda kobieta”. Ale w charakterystyce muzycznej *Modlitwy dziewicy* także manifestuje się ów genderowy stereotyp: w powszechnym odbiorze traktowano ten utwór jako ucieleśnienie subtelności i delikatności kobiecej, co przejawiać się miało w zwiewności muzycznych arabesków, trylach, braku kontrastów dynamicznych i przewidywalności formalnej. Kobieta niesamodzielna, niezdecydowana, cnotliwa, religijna i powolna mężczyźnie – taki ideał seksistowskiego wyobrażenia płci pięknej proponuje salonowy szlagier sprzed półtora wieku.

KICZ I SEKSIZM W MUZYCE:

PERSPEKTYWA DZIEWIĘTNASTOWIECZNA I WSPÓŁCZESNA

Przedstawione w niniejszym tekście dwa spojrzenia interpretacyjne na *Modlitwę dziewicy* – rozpatrywanie tego dzieła jako przejawów kiczu i seksizmu – stanowią przykład zastosowania współczesnej metodologii (z kręgu nowej muzykologii) do dzieła z przeszłości. Jak się okazuje, uwzględnienie wypracowanych w XX i XXI w. koncepcji badawczych unaocznia nowe jakości oraz pozwala na wprowadzenie nieuwzględnianych dotychczas wymiarów poznawczych (głównie o charakterze społeczno-kulturowym) i wprowadzenie nowego rozumienia dzieł muzycznych. Oba zaproponowane ujęcia są więc swoistą interpretacją adaptacyjną przeprowadzoną ze współczesnej perspektywy, a łączy je także wartościowanie negatywne, zorientowane odpowiednio na kwestie estetyczne (w odniesieniu do kiczu) i etyczne (w odniesieniu do seksizmu).

Mimo wspomnianych podobieństw okazuje się, że gdy odnieść oba te sposoby interpretacji do kontekstu kultury współczesnej, to zaznaczą się wówczas istotne różnice pomiędzy nimi. Kicz, po okresie negatywnego wartościowania w I poł. XX w., stał się w erze postmodernizmu akceptowalnym narzędziem kreacji artystycznej, pod warunkiem wszakże, że posługujący się nim twórcy zaznaczą swój dystans do tej estetyki⁴³. Rzecz jasna, twórcy dziewiętnastowiecznej muzyki salonowej nie usiłowali w żadnym stopniu dystansować się wobec nazbyt popularnego i schlebającego szerszym gustom stylu ich twórczości, stąd też i *Modlitwa dziewicy* pozbawiona jest

43 Najbardziej ewidentnym przejawem rewaloryzacji i wykorzystania kiczu stała się estetyka kampu, obecna od lat sześćdziesiątych XX w. i szczegółowo zdefiniowana po raz pierwszy w eseju Susan Sontag *Notes on Camp* (1964). Przerost, sztuczność, nienaturalność – to cechy zasadnicze kampu, którego najbardziej reprezentatywnym przykładem są występy drag queens. W nadmiarowości i kiczowatości kreacji kampu konieczny jest jednak element dystansu, swoistego „puszczenia oka” do odbiorcy: „Kamp widzi wszystko w cudzysłowie. Nie lampa, ale «lampa», nie kobieta, lecz «kobieta»”, zob.: Susan Sontag, „Notatki o kampie”, przekł. Wanda Wertenstein, *Literatura na Świecie* 9 (1979) nr 101, s. 312.

najmniejszego nawet estetycznego cudzysłowu, a jej kiczowata wyrazowość stanowi wynik świadomego wyboru autorki. Dlatego współczesna obecność tego utworu w praktyce wykonawczej w owej zaplanowanej przez Bądarzewską postaci nie ma najmniejszych szans, podobnie jak cały niemalże repertuar salonowej muzyki dziewiętnastowiecznej wydaje się mieć już jedynie historyczne znaczenie. Chyba że wykonawca dokona zmiany kontekstu odbioru i podkreśli ów aspekt kiczu, przez co prezentowane dzieło stanie się swoistym cytatem estetycznym. Natomiast unaoczniony powyżej seksistowski potencjał *Modlitwy dziewicy* dyskwalifikuje ją i całkowicie usuwa ze współczesnego kręgu oddziaływania estetycznego, gdyż kompozycja ta okazuje się wątpliwa pod względem etycznym i szkodliwa w odbiorze społecznym. W tak paradoksalny sposób dziewiętnastowieczna popularność salonowego utworu Bądarzewskiej stała się współcześnie swoistym wyznacznikiem negatywnego aspektu kultury tamtych czasów, manifestem kiczu i seksizmu, choć z pewnością autorka *Modlitwy dziewicy*, tworząc i publikując utwór, nie stawiała sobie takich celów. Ale taki bywa los dzieł o małej wartości, które nie wytrzymują weryfikacji historycznej, gdyż stanowią odpowiedź na oczekiwania określonej mody.

Z drugiej strony, mimo coraz silniejszej pozycji kobiet artystek i zwracania uwagi przez mężczyzn na wymogi tzw. poprawności politycznej, we współczesnym podejściu do sztuki kobiet i ich wizerunku w kulturze nadal można dostrzec swoiste odium, trudne do przełamania i co jakiś czas odżywające. Wciąż przecież zaznacza się swoisty dystans wobec kobiet kompozytorek, a wartościowanie w rodzaju „kompozycja kobieca” pozostaje słabo zawoalowanym przejawem seksizmu. Widoczne w opiniach recenzyjnych różnicowanie wykonań na męskie i kobiece (np. w odniesieniu do pianistów) nadal wydaje się żywe, a szczególnie pozycja np. Marthy Argerich traktowanej jako pianistka o męskim typie gry jedynie potwierdza tylko te stereotypy.

BIBLIOGRAFIA

- Adorno, Theodor. *Mahler. Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 1969.
- Ballstaedt, Andreas. „Salonmusik”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14262>, dostęp 18 VII 2022.
- Ballstaedt, Andreas, Tobias Widmaier. *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1989.
- Broch, Hermann. *Kilka uwag o kiczu i inne eseje*, przekł. Danuta Borkowska, Jan Garewicz, Ryszard Turczyn. Warszawa: Czytelnik, 1998.
- Chechlińska, Zofia. „Bądarzewska-Baranowska Tekla”. W: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie. T. 2, 452. London: Macmillan Publishers, 2001.
- Corrette, Michel. *Premier livre d'orgue contenant quatre Magnificat à l'usage des dames religieuses*. Paris: Le Clerc, 1737.
- Dahlhaus, Carl. *Idea muzyki absolutnej i inne studia*, przekł. Antoni Buchner. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1988.

- Eggers, Katrin, Nina Noeske, red. *Musik und Kitsch*. Hildesheim: Georg Olms, 2014.
- Frank, Paul, red. *Taschenbüchlein des Musikers*. Leipzig: Carl Merseburger, 1917.
- Gwizdalanka, Danuta. *Muzyka i płęć*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 2001.
- Hand, Ferdinand. *Ästhetik der Tonkunst*. Leipzig: Hochhausen und Fournes, 1837.
- Jabłoński, Maciej, Małgorzata Gamrat, red. *Nowa muzykologia*. Poznań: Poznańskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk, 2016.
- Kallberg, Jeffrey. *Granice poznania Chopina. Płęć, historia i gatunki muzyczne*, przekł. Wojciech Bońkowski. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, 2013.
- Kimber, Marian Wilson. „From the Concert Hall to the Salon: The Piano Music of Clara Wieck Schumann and Fanny Mendelssohn Hensel”. W: *Nineteenth-Century Piano Music*, red. R. Larry Todd, 316–355. New York: Routledge, 2004.
- Kwiatkowska, Anna. „Seksizm”. W: *Encyklopedia gender. Płęć w kulturze*, red. Monika Rudaś-Grodzka i in., 501–503. Warszawa: Czarna Owca, 2014.
- Lisak, Agnieszka. *Miłość, kobięta i małżeństwo w XIX wieku*. Warszawa: Bellona, 2009.
- Loos, Helmut. „Zwischen *Ave Maria* und *Stille Nacht*, Kitsch in der Musik”. W: *Emotionalität erlaubt? Kitsch in der Kirche*, red. Andres Würbel, 67–74. Bergisch Gladbach: Thomas Morus Akademie, 1998.
- Mianowski, Jarosław. *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*. Toruń: Adam Marszałek, 2000.
- Michalec, Beata. *Tekla z Bądarzewskich Baranowska, autorka nieśmiertelnej „La prière d’une vierge”. Miejsca, czas i ludzie*. Warszawa: Ekbin, 2012.
- Moles, Abraham. *Kicz, czyli sztuka szczęścia. Studium o psychologii kiczu*, przekł. Anita Szczyńska, Ewa Wende. Warszawa: PIW, 1978.
- Musioł, Karol. *Wagner a Polska / Wagner und Polen*. Bayreuth: Werner Fehr, 1980.
- „New Musicology”. W: *The Oxford Companion to Music*, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-4712>, dostęp 15 VII 2022.
- Poniatowska, Irena. „Bądarzewska, Tekla”. W: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Personenteil*, red. Ludwig Finscher. T. 1, 1591. Kassel: Bärenreiter, 1999.
- Poniatowska, Irena. *Muzyka fortepianowa i pianistyka w wieku XIX. Aspekty artystyczne i społeczne*. Warszawa: Oficyna Wydawnicza Rewasz, 1991.
- Renzetti, Claire M., Daniel J. Curran. *Kobięty, mężczyźni i społeczeństwo*, przekł. Agnieszka Gromkowska-Melosik. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Rieger, Eva. „Kundry’s Kiss and the Fear of Female Desire: A Gender Perspective”. *The Wagner Journal* 11, nr 2 (2017): 34–43.
- Rieger, Eva. „«Und wie ich lebe? Ich lebe»: Sexismus in der Musik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Puccinis *La Bohème*”. W: *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin: Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*, red. Eva Rieger, Freia Hoffmann, 109–124. Kassel: Furore, 1992.
- Ripley, Alexandra. *Scarlett. The Sequel to Margaret Mitchell’s „Gone with the Wind”*. New York: Grand Central Publishing, 1991.
- Ripley, Alexandra. *Scarlett. Ciąg dalszy „Przemięgło z wiatrem”*, przekł. Joanna Dąbrowska. Warszawa: Świat Książki, 1997.
- Schöner, Oliver. „Move Your Body: Über den Zusammenhang von Klang und Körper”. W: *Das Populäre in der Musik des 20. Jahrhunderts*, red. Claudia Bullerjahn, Hans-Joachim Erwe, 61–83. Hildesheim: Georg Olms, 2001: 61–83.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Wien: Degen, 1806.

- Schumacher, Gerhard. „Ave Maria – das Gebet einer Jungfrau? Das Missverständnis an Schubert und Bach”. *Neue Zeitschrift für Musik* 147, nr 9 (1986): 9–13.
- „Sequel”. W: *Słownik języka polskiego*, <https://sjp.pwn.pl/slovníki/sequel.html>, dostęp 12 VII 2022.
- „Sexism”. W: *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/topic/sexism>, dostęp 15 VII 2022.
- [Sikorski, Józef.] „Gazeta Muzyczna”. *Ruch Muzyczny* 5, nr 41 (1861): 654–655.
- Sontag, Susan. „Notatki o kampie”, przekł. Wanda Wertenstein. *Literatura na Świecie* 9, nr 101 (1979): 306–323.
- Sponheuer, Bernd. „Zu schön? Mahler, Čajkovskij und der musikalische Kitsch”. W: *Gustav Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts*, red. Bernd Sponheuer, Wolfram Steinbeck, 169–181. Frankfurt/M: Lang, 2001.

THE VIRGIN'S PRAYER: KITSCH AND SEXISM IN NINETEENTH-CENTURY SALON MUSIC

First published in 1856, the piano miniature *La prière d'une vierge* [The virgin's prayer] by the Polish pianist Tekla Bądarzewska-Baranowska (1829–61) was an unprecedented commercial success (with more than a million copies sold by 1860) and made Bądarzewska an international household name. This should be interpreted purely as a peculiar social phenomenon rather than an artistic achievement, since Bądarzewska's composition was an ideal reflection of nineteenth-century notions of the woman and womanhood, adhering to the cultural canon of that period. The context of salon music should be considered as an obvious and appropriate point of reference for the views and opinions discussed here, since the work in question became an iconic example of output from the nineteenth-century salon. For the same reason, the conclusions presented here may help us to understand the status of the entire salon repertoire, the huge quantity of which is one of the more notable phenomena of the age.

The two perspectives on *The Virgin's Prayer* presented in this article – interpreting this work as a manifestation of kitsch and of sexism – exemplify the application of modern methodology (the tools of new musicology) to an historical work. Both perspectives represent a modern adaptive interpretation. The aesthetic status of Bądarzewska's work as a manifestation of kitsch is defined using Abraham Moles's theoretical concept. Moles lists five principles of kitsch that can easily be recognised in this composition and in its perception. Those principles are submitted here to an aesthetic interpretation. The reading of *The Virgin's Prayer* as a manifestation of sexism, in turn, results from the social context of the work, which was composed by a woman artist and linked (in its title and musical style) to the topos of representations of femininity in music, strongly dominated by stereotypes related to the social status of the female sex. Bądarzewska, it turns out, produced a work that fitted into the mainstream of sexist views on women and their activity. *The Virgin's Prayer* became a flagship example of a work, the stylistic and expressive qualities of which corresponded perfectly to the perception of women's art as derivative, non-autonomous and banal.

Translated by Tomasz Zymer

Słowa kluczowe / keywords: *Modlitwa dziewicy / The Virgin's Prayer*, Tekla Bądarzewska, muzyka salonna / salon music, kicz / kitsch, seksizm / sexism

Prof. dr hab. Ryszard Daniel Golianek, muzykolog, profesor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań badawczych jest historia i estetyka muzyki, głównie XIX w., szczególnie problematyka ekspresji, stylu i znaczenia muzyki romantyzmu, stąd też znaczny zakres jego prac dotyczy muzyki programowej i wokalnoinstrumentalnej, głównie opery. Podejmuje także badania źródłowe (życie i twórczość Juliusza Zarębskiego, opery Józefa Poniatowskiego).
e-mail: degol@amu.edu.pl

Nowość wydawnicza Instytutu Sztuki PAN

Adolf Chybiński – Ludwik Bronarski

Korespondencja 1922–1952

tom II, 1941–1952

opracowanie, wstęp i komentarze Małgorzata Sieradz

Trzeci tom serii „Muzyka polska za granicą”

„American dream”. Polscy twórcy za oceanem

red. Beata Bolesławska-Lewandowska

i Jolanta Guzy-Pasiak

zamówienia: wydawnictwo@ispan.pl
