

Falszerstwa dzieł muzycznych dawnych mistrzów w XIX i XX w.

Falsz w muzyce



MARCIN ZGLIŃSKI

Instytut Historii Sztuki, Warszawa

Polska Akademia Nauk

marcinzgliński@ispan.pl

Dr Marcin Zgliński jest pracownikiem Instytutu Sztuki PAN i wykładowcą Akademii Sztuk Pięknych, specjalistą w dziedzinie historii muzyki i sztuki organowej

Różne były motywy falszerstw w muzyce XIX i XX wieku: chęć zwrócenia uwagi na zapomnianego kompozytora lub zapomnianą epokę muzyczną, zażartowania z odbiorcy lub stworzenia repertuaru na rzadki instrument. Łączy je to, że utrwalają się w pamięci słuchaczy i są traktowane przez nich często jako prawda, a nie fałsz

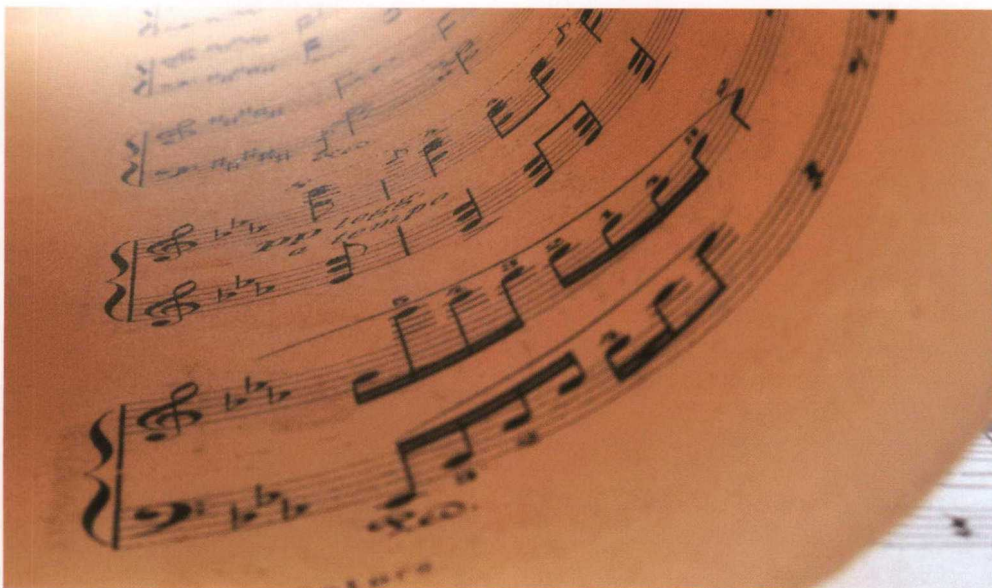
W przeciwieństwie do falszerstw w obrębie sztuk plastycznych, podejmowanych najczęściej z przyczyn merkantylnych, falsyfikacji różnorodnych świadectw historycznych traktowanych jako narzędzie w sporach i walkach politycznych czy nawet mistyfikacji literackich, najczęściej mających u podłoża

chęć propagowania konkretnych idei, muzyka wydaje się najmniej podatna na tego typu machinacje. Jeszcze w latach 60. XX wieku miała miejsce polemika pomiędzy Alfredem Lessingiem i Arthurem Koestlerem na temat istoty falszerstwa w sztukach pięknych. Lessing utrzymywał, że koncepcja falszerstwa przynależy tylko do twórczości, jednak nie do sztuk wykonawczych (*performing arts*), rozróżniając pomiędzy twórcą idei dzieła a wykonawcą (dramatopisarzem i aktorem, kompozytorem a dyrygentem itd.).

Problem falszerstwa w sztukach pięknych, a zwłaszcza w muzyce – wydawałoby się, najbardziej z nich abstrakcyjnej i niejako bezinteresownej poprzez swą niematerialność – ma charakter złożony, a analiza motywacji falsyfikatorów wkracza w obręb refleksji z zakresu psychologii, socjologii, a nawet polityki.

„Niedoskonałe” oryginały

Jednym z motywów falszerstw była chęć zwrócenia uwagi publiczności na muzykę danej epoki lub na danego twórcy, gdy oryginalne dzieła – choć piękne i doskonałe – wydają się dla nieprzywykłych do tych nowości odbiorców zbyt trudne. Może to skłonić do poprawek oryginałów albo wręcz stworzenia



www.ssc.hu

Siła muzycznych mistyfikacji jest tak duża, że prawda o ich rzeczywistych twórcach z trudem toruje sobie drogę do świadomości odbiorców

falsyfikatów, których nieco współcześnie lub bardziej przystępna forma pozwoli stać się rodzajem „repertuaru przejściowego”, dzięki któremu odbiorcy przywykną do nowych dla nich zjawisk i przygotowują się na przyjęcie oryginałów. Wydaje się, że to najczęstsza z motywacji, jej liczne przykłady mamy już w XIX w., kiedy inny był stosunek do „oryginalności” dawnych dzieł sztuki.

Znakomitym przykładem jest znana aria Pietà, Signore, rzekomo dzieło Alessandro Stradelli (1644-1682). W latach 1832-1835 Charles Fétis (1784-1871), wybitny pedagog, krytyk, historyk, badacz muzyki dawnej, zaprezentował paryskiej publiczności cykl pięciu concerts historiques, połączonych z wykładami popularyzującymi dzieła doby renesansu i baroku. Jak wykazał muzykolog Robert Wagnermée, Fétis uważał, że łatwiej mu będzie przekonać współczesną publiczność do piękna muzyki dawnej, samemu pisząc ową muzykę tak, by styl wydawał się w istocie archaiczny, jednak forma była przystępna i odpowiadała współczesnemu odczuwaniu piękna i smaku. W ten sposób do tekstu wziętego z pewnej arii autentycznego oratorium Stradella skomponował nową muzykę i dodał isticie romantyczną narrację rzekomej genezie dzieła - o młodym śpiewaku i kompozytorze, któremu mordercy darowali życie, wrzuceni do łez zaśpiewaną przezeń - jakoby tą właśnie - błagalną arią.

Szczególnie symptomatyczny przypadek stanowi tzw. Adagio Tomaso Albiniego, który jest w istocie jedynie autorem kilku taktów tego swoistego „przeboju” ceremonii żałobnych. Prawdziwym twórcą jest bowiem muzykolog Remo Giazotto, pierwszy badacz i monografista spuścizny weneckiego kompozytora. Nie jest to mistyfikacja w ścisłym znaczeniu - dzieło oparte zostało na odnalezionych w Dreźnie fragmentach oryginalnej sonaty - triowej, w zasadzie stanowi jednak całkiem nowy utwór na organy i smyczki, o harmonii i modulacjach z miejsca zdradzających rodowód późnoromantyczny. Adagio spełniło doskonale swoją rolę: zwróciło uwagę wykonawców i odbiorców na prawdziwą muzykę Albiniego. Do dziś wykonano i utrwalono na płytach znaczną część jego dorobku.

Niekiedy na chęć zwrócenia uwagi na zapomnianą muzykę dawnego mistrza nakłada się jeszcze dodatkowo aspekt pokrewieństwa, jak było w przypadku Wilhelma



Rusta (1822-1892), który nie tylko pełnił szacowne i odpowiedzialne funkcje organisty i kantora lipskiego kościoła św. Tomasza oraz głównego edytora „Johann Sebastian Bach Werke”, ale też wydał drukiem wybór sonat skrzypcowych i fortepianowych swego dziadka Friedricha Wilhelma Rusta, nazywając je antycypującymi romantyzm dziełami geniusza. Mistyfikacja została zdemaskowana, gdy wykazano, iż w rzeczywistości szacowny muzyk w ramach rzekomej edycji tak gruntownie przekomponował oryginalne Sonaty dziadka (a w kilku przypadkach napisał od nowa), że wersja wydrukowana nie miała nic wspólnego z oryginalnymi manuskryptami.

Piękne żarty

Zdaniem Johana Huizinga, historyka, autora „Jesieni średniowiecza”, nieodłączną cechą charakteryzującą zabawę, a więc także inicjującego ją *homini ludens*, jest bezinteresowność. Często jednak dowcipni naukowcy obok bezinteresownej satysfakcji i dobrej zabawy cieszą się dodatkowo z utarcia nosa naukowym oponentom. Poważny i zasłużony Hugo Riemann (1849-1919), założyciel muzykologii jako dyscypliny akademickiej oraz twórca jej systematyki, kreator harmoniki funkcyjnej, autor teorii normatywnej analizy dzieł muzycznych, wydawca monumentalnego „Musik-Lexikon” opublikował traktat „De cantu fractibili brevis positio”, dotyczący teoretycznych zagadnień frazowania, pochodzący z ok. 1320 r. Kodeks odkryto jakoby w Lipsku, pod sygnaturą „Cod.Lips.Thomas.6.III”, autor -

Ignacy Jan Paderewski
skomponował słynnego menueta w stylu mozartowskim dla żartu, oszukując wielbiciela muzyki Mozarta Tytusa Chałubińskiego

Falszerstwa dzieł muzycznych dawnych mistrzów w XIX i XX w.

magister Ugolino de Maltero z Turyngii – miał dedykować dzieło Franciscusowi Cullaciusowi z Polski. Dzieło było o tyle niezwykle, iż udawało, że elementy teorii frazowania oraz technik wariacyjnych, stanowiącej jedną z podwalin systemu Riemanna, były znane i nauczane już w średniowieczu! Teoria ta miała wielu oponentów, wśród nich berlińskiego kolegę Riemanna Franza Kullacka. Jako przykładu średniowieczny autor traktatu użył melodii „Diex servasse” niejakiego wielebnego Josephusa, która – jak w komentarzu stwierdzał Riemann – była popularna w dobie powstania traktatu. Wszystko okazało się niebywale wyrafinowanym żartem. Melodia okazała się tożsama z „Gott erhalte Franz der Kaiser”, austriackim hymnem cesarskim, autorstwa Józefa Haydna. Zgadza się nie tylko imię twórcy (Josephus), ale także tytuł, bo incipit „Diex servasse” znaczy „Gott erhalte”! Ugolino to łaciński zdrobniony odpowiednik imienia Riemanna – Hugo, „Malter” to miarka na mąkę (*Mehl*), co odnosi się do zlatynizowanej nazwy rodzinnej miejscowości Riemanna – Gross-Mehlra. Adresat dedykacji Franciscus Cullacius – to oczywiście Franz Kullack, którego ojciec był Polakiem z Krotoszyna. Sygnatura „Cod.Lips.Thomas.6.III” stanowi natomiast skrótowy zapis adresu Riemanna sprzed 1900 r.: Lipsk, Thomassiusstraße 6.III (trzecie piętro). Pomimo tylu ukrytych wskazówek mistyfikacja przez długie lata była świadomie lub nieświadomie powtarzana w wielu publikacjach do lat 60. XX w. i stała się nawet przedmiotem kilku dysertacji.

Ukarać snoba

Wielu wykonawców nie znosi w istocie snobistycznej publiczności, a jeszcze bardziej wymądrzających się krytyków, dlatego kusząca jest perspektywa wywieńdzenia ich w pole. Przywołajmy tu choćby wykonanie w Paryżu w 1837 r. przez Franciszka Liszta triów fortepianowych genialnego Beethovena oraz przeciętnego Johanna Petera Pixisa, przy czym publiczność, słuchając w zachwyce Pixisa, myślała, że to Beethoven i *vice versa*... Paderewski wspominał, że skomponował swego arcypopularnego Menueta dla żartu: oszukał w ten sposób Tytusa Chałubińskiego, który po audycji miał zawołać: „O, Mozart! Co za cudny utwór. Niech pan powie, mój drogi, czy znalazłby się dzisiaj kompozytor zdolny do napisania czegoś równie pięknego?”.

Katerina Suprun



Analogiczne pobudki miało wielu wybitnych muzyków pierwszej połowy XX w., z ogromnym powodzeniem wykonujących i publikujących własne pastisze muzyki dawnej jako dzieła konkretnych mistrzów. Najślynniejszy z nich to skrzypek Fritz Kreisler, który w 1910 r. opublikował *Klassische Manuskripte* – zbiór przygotowanych dwunastu kompozycji twórców z XVIII i XIX w., m.in. Boccheriniego, Tartiniego, Porpory i Pugnaniego. Ogromną popularność osiągnęło Preludium i Allegro tego ostatniego, a także jakoby anonimowe dawne walce wiedeńskie: *Liebesfreud*, *Liebeslied* i *Schön Rosmarin*. Do mistyfikacji Kreisler przyznał się dopiero w 1935 r.

Wśród falsyfikatorów prym wiodli też francuscy muzycy i muzykologzy: bracia Marius Robert Max i Henri Gustave Casadesus. Pierwszy z nich napisał m.in. rzekomy 7 Koncert skrzypcowy D-dur „Adélaïde” Mozarta, drugi zaś Koncert altówkowy h-moll Händla, Koncert altówkowy c-moll Johanna Christiana Bacha, a także Suitę na smyczki Carla Philippa Emanuela Bacha. Zaprzyżniony z nimi urodzony w Suwałkach skrzypek Samuel Dushkin opublikował Koncert skrzypcowy D-dur Luigiego Boccheriniego i Koncert skrzypcowy G-dur Johanna Bendy. Oba są falsyfikatami i niewykluczone, iż w istocie dziełami braci Casadesus.

Nacjonalizm i rasizm

Gdy od ok. połowy XIX w. w ramach rywalizacji państw, narodów i systemów politycznych podejmowano dyskurs o wyższości własnej tradycji kulturowej, często nie wahano

Michail Goldstein miał w 1948 r. odnaleźć w bibliotece konserwatorium w Odessie (na zdjęciu) partyturę symfonii nieznanego ukraińskiego twórcy Owsianniko-Kulikowskiego. W istocie to sam Goldstein był autorem dzieła

się kłaść naukowej prawdy na ołtarzu wyższej racji. Po klęsce Francji w wojnie z Prusami w 1871 r. dla francuskiego świata kulturalnego wyraźny dyskomfort stanowiła nie tylko hegemonia współczesnej muzyki teutońskiej, ale też przewaga znaczenia niemieckich dawnych mistrzów, z Bachem i Händlem na czele, nad twórcami galijskimi. Dlatego pojawiła się pokusa dowartościowania twórczości dawnych kompozytorów francuskich. Vincent d'Indy – kompozytor, organista, reformator katolickiej muzyki kościelnej, znany z konserwatywnych i rojalistycznych poglądów – w kilku opracowanych przez siebie tomach wydawanego wówczas korpusu dzieł Jeanne-Philippe'a Rameau dokonał niezwykle daleko idących retuszy, przeróbek i reinstrumentacji i nie napomknął o nich w towarzyszących edycji obszernych notach krytycznych.

Z kolei w powojennym Związku Radzieckim, w dobie żdanowszczyzny i narastającego w tym okresie antysemityzmu, oryginalna twórczość urodzonego w Odessie Michaiła Goldsteina pisana zgodnie z ortodoksyjną estetyką socrealizmu i oparta głównie na folklorze ukraińskim, nie znalazła uznania w oczach krytyków muzycznych. Podkreślano, że Goldstein nie rozumie muzyki ukraińskiej, bo reprezentuje obcą nację. Na argument, iż również Beethoven – choć Niemiec – użył w kilku dziełach motywów ukraińskich, usłyszał odpowiedź: „Ale przecież Beethoven nie był Żydem!”. Goldstein zaprzestał wówczas oficjalnej działalności twórczej, zarazem jednak jeszcze w 1948 r. ogłosił odkrycie w bibliotece Konserwatorium Odeskiego partytury 21 Symfonii g-moll Nikołaja Owsianiko-Kulikowskiego, nieznanego dotąd kompozytora żyjącego w latach 1768–1848. Utwór – powitany entuzjastycznie – wykonano w 1949 r. w Odessie i Kijowie, zaraz też stał się przedmiotem analiz ukraińskich i rosyjskich muzykologów (powstały m.in. dwie dysertacje), którzy z radością i satysfakcją podkreślali wysoki poziom symfoniki w Rosji już na początku XIX w., a nade wszystko fakt obfitego czerpania przez kompozytora ze skarbnicy tamtejszej muzyki ludowej. Rzeczywiście, dzieło jest zgrabnie skonstruowane, w duchu dojrzałego wieńskiego klasycyzmu – jednak „ludowy” kozak w finale w istocie został osnuty na motywie podrzuconym Goldsteinowi przez Izaaka Dunajewskiego, który wykorzystał go rok

później w popularnej piosence „Oj, cwiotik kalina”, skomponowanej do filmu „Kubańscy kozacy”. Symfonię g-moll w 1950 r. opublikowało państwowe wydawnictwo *Muzgiz*, nagrano ją na płytę, a hasło poświęcone kompozytorowi Owsianiko-Kulikowskiemu znalazło się w „Wielkiej Encyklopedii Radzieckiej”. Gdy muzykolodzy postanowili wreszcie dotrzeć do oryginału partytury, mistyfikacja wydała się – bo partytury z 1809 r. oczywiście nie było. Zdumiewające jednak, że gdy Goldstein przyznał się do autorstwa utworu i osobiście wykazał jego współczesne cechy (partie niewykonalne na instrumentach dętych z początku XIX w.), uznano, że dzieła nie skomponował Owsianiko-Kulikowski, jednakże nie jest ono także pracą Goldsteina – kłamcy, oportunisty i mistyfikatora, który dla poklasku przywłaszczył sobie autorstwo anonimowej rosyjskiej symfonii!

Wszystkie przykłady ukazują, jak różne były pobudki fałszerstw oraz jak trwały i często niezależny od intencji autorów jest żywot mistyfikacji w muzyce. ■

Library of Congress



Fritz Kreisler skomponował wiele utworów, które przez lata były wykonywane jako oryginalne dzieła Vivaldiego, Boccheriniego i Tartiniego

Chcesz wiedzieć więcej?

- Brinkmann R. (2003). *The Art of Forging Music and Musicians: of Lighthearted Musicologists, Ambitious Performers, Narrow-Minded Brothers, and Creative Aristocrats*. [W:] Ryan J., Thomas A. (Red.). *Cultures of Forgery: Making Nations, Making Selves*. New York: Routledge Chapman & Hall.
- Lebermann W. (1967). Apokryph, Plagiat, Korruptel oder Falsifikat. *Die Musikforschung*, 4.