

## Tajemnice fortepianu Chopina

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Nicolaus Harnoncourt upatrywał *remedium* na kryzys ówczesnej kultury muzycznej w studiach nad językami muzycznymi epok minionych. Ich dogłębne zrozumienie miało prowadzić do „świadomego historycznie” wykonawstwa i słuchania, a w konsekwencji do przemiany społecznej komunikacji muzycznej. Gdy wybitny dyrygent kreślił tezy książki zatytułowanej *Muzyka mową dźwięków* – postrzegano je wciąż jako prekursorskie. Dziś wykonawstwo historyczne znajduje się w zupełnie innym punkcie: ani obecność barokowych instrumentów w salach koncertowych, ani gęstość oplatającej Europę sieci „historycznych” instytucji edukacyjnych, ani uginające się pod ciężarem „autentycznych brzmieniowo” nagrań półki w księgarniach muzycznych nikogo już nie dziwią. Aura epok baroku i klasycyzmu wydaje się nam znacznie bliższa niż czterdzieści lat temu... jednak w przypadku muzyki XIX wieku sprawa wygląda zgoła inaczej. Coraz śmielsze w ostatnim czasie próby wskrzeszania dźwiękowych krajobrazów romantyzmu często torpedowane są przez dogmatystów, którzy kwestionują sens wykonawstwa na fortepianach z I poł. XIX wieku, konstatuując jednoznaczną wyższość współczesnych instrumentów nad tymi, które dwa wieki temu opuszczały manufaktury Érarda czy Pleyela. Czy rzeczywiście „głośniej” i „bardziej równo” znaczy w muzyce „lepiej” – o tym będziemy się mogli przekonać dzisiaj wieczoru.

### Kontekst

Przez niecałe pół wieku, które dzieli koncerty Mozarta i Chopina, krajobraz muzyczny Europy zmienił się nie do poznania. Silnie uwikłane w tradycję retoryczną dzieła, komponowane pod kuratelą dworu z jednej i kościoła z drugiej strony, konsekwentnie wypierała muzyka instrumentalna – salonowa lub koncertowa, wykonywana przez rzesze pianistów-amatorów lub przez wirtuozów, którzy w trakcie scenicznych spektakli zaspokajali żądze zupełnie już innej publiczności. Dziś mamy okazję spojrzeć na dzieło Mozarta z perspektywy czasów młodości Chopina i Mendelssohna. U progu lat trzydziestych XIX stulecia koncerty Mozarta chętnie zestawiano z dziełami symfonicznymi lub kameralnymi, to znowuż z premierami kompozycji lokalnych lub podróżujących wirtuozów. Muzyczny wieczór w jednym z ówczesnych polskich miast mógł zatem zostać „zaprogramowany” dokładnie tak samo, jak dzisiejszy. W rzeczonym półwieczu dynamicznym przemianom uległy także muzyczne przestrzenie. Esencjonalnie kameralny charakter, który łączy wszystkie kompozycje

prezentowane dzisiejszego wieczoru, wynikał w znacznej mierze z namysłu obu kompozytorów nad przestrzenią i instrumentarium, którym dysponowali.

### **Instrumenty**

Często w odniesieniu do procesu rozwoju fortepianów pierwszej połowy XIX wieku aplikowany jest termin „ewolucja”. Odnajdujemy w nim sugestię przebiegu linearnego, którego finalnym „produktem” jest współczesny skrzydłowy fortepian koncertowy. W ramach tego paradygmatu jedynie ów wielki czarny instrument jest obecnie godny naszej uwagi. Łatwo w tym kontekście przeoczyć fakt, że to właśnie niezwykle barwne grono fortepianów konstruowanych dwieście lat temu tworzy wspólnotę świadków dokonań wielkich romantyków. To dźwiękowi wytwarzanych wówczas instrumentów przysłuchiwał się Robert Schumann, to na nich czarował wirtuozerią Franz Liszt. Wreszcie: to one stanowiły nie tylko podstawowe narzędzie pracy, lecz źródło twórczej inspiracji dla Fryderyka Chopina.

Rozgraniczenie na fortepian „współczesny” i „historyczny” niesie ryzyko błędu poznawczego: nie ma bowiem jednego typu instrumentu historycznego. Dziewiętnastowieczni fortepianmistrzowie prześcigali się w kolejnych innowacjach konstrukcyjnych. Eksperymentowali z całą gamą rozmaitych materiałów: z różnymi rodzajami drewna przeznaczonego na płytę rezonansową, ze stopami metali przy odlewaniu ramy instrumentu i strun, z tworzywami filców, które pokrywają główki uderzających w struny młoteczków. Na ich indywidualne talenty musimy ponadto nałożyć „filtr geograficzny”: każdy liczący się ośrodek kulturalny ówczesnej Europy szczycił się oryginalnymi osiągnięciami na polu budowy fortepianów. Zupełnie inną charakterystykę brzmieniową miały instrumenty wiedeńskie niż te wytwarzane w Londynie czy Paryżu; jeszcze inaczej prezentowały się wzorowane na nich instrumenty konstrukcji warszawskiej czy petersburskiej. Ówczesnym budowniczym – bez względu na położenie geograficzne – przyświecał wspólny cel: wytworzenie instrumentu o szlachetnym brzmieniu, nośnym rezonansie i wygodnej do gry klawiaturze, na której wirtuozi mogliby czarować słuchaczy karkołomnymi akrobacjami z jednej strony i ujmującym śpiewem z drugiej. Wycieczkę do warsztatu fortepianmistrzowskiego czasów Chopina można zatem porównać do współczesnej wizyty w salonie samochodowym: każdy oglądany model krył w sobie szereg technicznych udoskonaleń i nowinek, każdy był „skrojony na miarę” i dostosowany do indywidualnych potrzeb; każdy kusił atrakcyjnym wyglądem, walorami funkcjonalnymi bezpośrednio (instrument) i pośrednio (mebel), oraz potencjalnym komfortem użytkowania. Wreszcie: każdy instrument zawierał w sobie jakąś unikatową opowieść, której kolejne rozdziały dopisywali kolejni użytkownicy. Jakże blade w tej perspektywie wypada

perfekcyjnie zunifikowany fortepian współczesny... który, swoją drogą, nie jest wcale tak bardzo „współczesny”, jak mogłoby się wydawać: jego ramy konstrukcyjne, układ strun i charakterystyka mechanizmu nie uległa większym zmianom od serii patentów w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

Sam Chopin stykał się z przeróżnymi modelami instrumentów. Dojrzywał w środowisku zdominowanym przez fortepiany typu wiedeńskiego. W Warszawie zetknął się z wytworami „rodzimej fabryki” – m.in. Fryderyka Buchholtza i Antoniego Leszczyńskiego. W czasie pobytu w Wiedniu (1829 i 1830/31 r.) koncertował na instrumentach znakomitego austriackiego wytwórcy, Conrada Grafa. Cenił także wyroby Johanna Baptisty Streichera. Jeszcze w okresie warszawskim zaznajomił się z fortepianami typu angielskiego, podziwiając w 1827 r. stołeczne występy Marii Szymanowskiej, która grała na przywiezionym z Londynu instrumencie Johna Broadwooda. Prawdopodobnie zetknął się także z egzemplarzami konstrukcji warszawskich budowniczych, które stanowiły imitację świeżego nabytku pianistki. Wiemy, że na emigracji w Paryżu Chopin upodobał sobie szczególnie fortepiany marki Pleyel. Jeszcze w 1831 roku pisał zachwycony do swojego przyjaciela, Tytusa Wojciechowskiego: „*Pleyelowskie fortepiany – non plus ultra!*”. Miał mawiać, że woli grać na „mocniejszych” fortepianach Érarda wtedy, gdy czuje się źle, zaś na instrumentach Pleyela – gdy czuje się pełen werwy i dość silny, aby „odnaleźć dźwięk własny”.

W porównaniu do instrumentów współczesnych fortepiany Pleyela i Érarda charakteryzuje nieco skromniejszy wolumen dynamiczny. Najprościej rzecz ujmując: pianista może wydobyć z nich mniej decybeli, co dla przyzwyczajonych do potężnego brzmienia koneserów współczesnej pianistyki może z początku wydawać się zniechęcające. Siła brzmienia instrumentów epoki Chopina tkwi jednak nie w głośności czy nośności *sensu stricto*, lecz w subtelności i wyrafinowaniu, w wielobarwności ich tonów. Podążając za nimi, odkrywamy tajemnice nie tylko samego fortepianu Chopina, lecz pełnię wyjątkowości jego muzyki.

Kilka słów należy się również fortepianom mozartowskim, które powstawały w pracowniach wiedeńskich mistrzów. Największe uznanie spośród nich zyskał Johann Andreas Stein i Anton Walter. Wytwarzane przez nich instrumenty cechował w zestawieniu z późniejszymi nieco mniejszy gabaryt i węższy zakres klawiatury (u schyłku XVIII wieku: 5 oktav). Subtelna, w większości drewniana konstrukcja z młoteczkami pokrytymi skórą zamiast filcu owocowała zdecydowanie bardziej delikatnym i zarazem „jasnym”, „mówiącym” brzmieniem. Miały one płyciej osadzoną klawiaturę, przez co odczucie gry na nich było znacznie „lżejsze”. Węższa menzura klawiszy oraz mniejsze odległości między nimi nie

pozostawały bez wpływu na gestyczny obraz muzycznej interpretacji. Przesiadając się z fortepianu współczesnego do instrumentu wiedeńskiego z lat osiemdziesiątych XVII można odnieść wrażenie, że gra się na „miniaturce”. Od romantycznych różniło klasyczne instrumenty mniej więcej tyle samo, co instrumenty romantyczne od współczesnych. Czy zatem pomysł wykonywania koncertu fortepianowego Mozarta na fortepianie z epoki Chopina jest krokiem „historycznie poprawnym”? Być może puryści w gronie reprezentantów wykonawstwa „świadomego historycznie” mogliby się w tym miejscu naszych rozważań zachnąć. Skoro jednak nie oburza nas repertuar Bachowski wykonywany na fortepianie Steinwaya, to czemu miałby nas dziwić ten zdecydowanie mniej radykalny „eksperyment historyczny”? Chociaż taka interpretacja niekoniecznie daje nam wgląd w kształt brzmieniowy dzieła Mozarta w jego czasach, za to z pewnością możemy spojrzeć na nie oczyma samego Chopina, sięgając po literaturę epoki klasycyzmu przez pryzmat fortepianów Buchholtza, Grafa, Pleyela, Érarda czy Broadwooda.

### **Dziela**

W *Sinfoniach* – skromnych rozmiarów kameralnych kompozycjach smyczkowych – uderza ich młodzieńcza energia. Nie jest to przypadek: pełen werwy i twórczego zapachu Mendelssohn wszystkie trzynaście dzieł tego gatunku stworzył do czternastego roku życia. Te, które usłyszymy dzisiaj wieczorem – doskonale wypełniają przestrzeń między koncertami Mozarta i Chopina. Ich treść i forma zakomponowane zostały w sposób na wskroś klasyczny. Łączą je wolne wstępy (odpowiednio: liryczne *Adagio* w Sinfonii h-moll i pełne patosu *Grave* w Sinfonii c-moll) – jakże od siebie różne! – oraz zwiewność niekończących się, lekkich „przebieżek” ósemkowych, nieco mniej (*Allegro* w pierwszej) lub nieco bardziej (*Allegro molto* w drugiej) kontrapunktycznych. Zarówno niespieszne wstępy, jak i żwawe części Sinfonii niestrudzenie dążą do swych muzycznych konkluzji. W obu dziełach odnajdziemy zarówno typową dla stylu brillante „zwiewność”, jak i wspólny wszystkim trzem kompozytorom – Mozartowi, Mendelssohnowi i Chopinowi – idiom śpiewności.

Koncert fortepianowy A-dur, oznaczony katalogu Köchla numerem 414, ustępuje popularności koncertom w samej tonacji – fortepianowemu (K488) i klarnetowemu (K622). Napisany został przez Mozarta dziesięć lat po *Divertimentach* (1782), już w Wiedniu, po ślubie z Konstancją Weber, u progu ostatniego okresu twórczości kompozytora uwolnionego już spod kurateli arcybiskupa Colloredo. Z dwoma koncertami fortepianowymi powstałymi w tym samym roku (F-dur K413 i C-dur K415), łączy Koncert A-dur kameralny charakter – wszystkie były premierowane z akompaniamentem kwartetu smyczkowego. W liście do ojca z 28 grudnia

1782 roku Wolfgang Amadeusz opisywał swoje kameralne dzieło jako „złoty środek między tym, co zbyt łatwe i zbyt trudne” – i pod względem „technicznym”, i pod względem „estetycznym”. Koncert był w odczuciu kompozytora „bardzo błyskotliwy, naturalny, pozbawiony mdłych czy nudnych fragmentów”. Niektóre pasáže miały „zadowalać uszy koneserów, ale także i słuchaczy mniej biegłych w sztuce” (choć ci drudzy mieli „nie wiedzieć, dlaczego”). Spostrzeżenia Mozarta można z powodzeniem odnieść do wszystkich trzech części dzieła (*Allegro – Andante – Allegretto*), które z kolei odpowiadają retorycznej charakterystyce tonacji A-dur: pełnej nadziei i szczerości, otwartej i odważnej, ale zarazem bardzo lirycznej; pogodnej i nienachalnej. Możemy domniemywać, że w Koncercie A-dur „uszy koneserów i amatorów” satysfakcjonować mogło to samo, co nas dzisiaj – klarowna architektonika dzieła, szlachetność klasycznych proporcji, jasność, urokliwa niewinność, a także wirtuozowska „powściągliwość” przy jednoczesnej śpiewności – rodem z opery.

Mimo oczywistych różnic (jak oddalenie w czasie, diametralnie inna wymowa tonacji, instrumentarium i konwencja gatunku) – można odnieść wrażenie, że koncerty A-dur Mozarta i e-moll Chopina wiele łączy. Jak trafnie zauważyła Magdalena Chylińska, podobieństwo Chopina i Mozarta w dziedzinie faktury fortepianowej nie przejawia się w bezpośrednim czerpaniu figur melodycznych czy rozwiązań fakturalnych przez pierwszego z wymienionych z arsenału środków charakterystycznych dla twórczości drugiego; intertekstualne nawiązania miały naturę bardziej ogólną. Chopin „chłonał” kolejne wzory zapośredniczone przez styl *brillant*, którego źródła poszukiwać można właśnie w figuracjach i ornamentyce Mozartowskiej, twórczo rozwiniętej m.in. przez Johanna Nepomuka Hummła. Doskonale orientował się w krajobrazie dzieł Mozarta. To one, obok kompozycji Bacha, stanowiły fundament metody dydaktycznej Wojciecha Żywnego – nauczyciela Chopina w latach dziecięcych. Późniejsze znaczenie twórczości Mozarta w pedagogicznym repertuarze Chopina podkreślał kilkakrotnie jeden z najznakomitszych uczniów polskiego kompozytora, Karol Mikuli. Młody Fryderyk z pewnością słyszał wystawianą od 1822 roku w Warszawie operę *Don Giovanni*, co zainspirowało go do skomponowania w 1827 roku pierwszych wariacji – B-dur na temat *Là ci darem la mano* z tejże opery. Źródła nie pozostawiają wątpliwości, że znał także inne opery Mozarta, jak *Laskawość Tytusa*, *Così fan tutte*, *Czarodziejski flet*. Niejednokrotnie sięgał po dzieła wiedeńskiego klasyka także jako pianista (np. podczas koncertów w Londynie i Paryżu w 1848 roku). Jean-Jacques Eigeldinger zwracał uwagę na umiłowanie przez Chopina wokalnego stylu *bel canto*. Śpiewność fraz w *Nokturnach* czy lirycznych częściach sonat i koncertów fortepianowych nie przybrałaby zapewne takich kształtów, gdyby nie inspiracje twórczością Mozarta, który był dla Chopina „wcieleniem

ideału”. W koncercie e-moll usłyszeć możemy esencjonalne cechy stylu *brillant* w najlepszym wydaniu – wirtuozowski blask, treściową jasność, formalną klarowność, operową śpiewność. Chopinowskie dzieło weszło do żelaznego kanonu muzyki fortepianowej także dlatego, że kompozytorowi udało się uniknąć mielizn sentymentalnej ekspresji, na których często kotwiczyli twórcy tego okresu: jego poetycka wypowiedź jest już na wskroś romantyczna.

Dla młodego Chopina – wciąż przede wszystkim pianisty-miniaturzysty – skomponowanie dużej formy związane było najpewniej z niemałym wysiłkiem twórczym. Opus 11, choć wydane jako pierwsze, jest drugim dziełem kompozytora w tym gatunku. Nie dziwi zatem, że Koncert e-moll wydaje się nieco bardziej śmiały w zamyśle i konstrukcji od poprzednika: *Maestoso* jakby bardziej dumne, *Romanca* – otwarta w poruszającym liryzmie, Rondo – zawadiacko-błyskotliwe. *Notabene*, określenie „Romanca” w odniesieniu do drugiej części dzieła wpisał Chopin do partytury najpewniej wiedziony przykładem właśnie Mozartowskim. W przewyciężeniu trudności i ograniczeń gatunku z pewnością pomagał Chopinowi najlepszy przyjaciel, któremu nieustannie się „wyjęzczał” – fortepian. Ów przybierał różne formy, które ulegały niezwykle dynamicznym fluktuacjom. Co ciekawe, oba koncerty Chopina powstawały z myślą o fortepianach typu wiedeńskiego (np. Bucholtz, Graf), które idiomatycznie związane były z retoryczną tradycją epoki Mozarta: łatwiej było na nich „deklamować” niż „śpiewać”. Prezentowana nawet na późniejszych instrumentach z epoki Chopina (Pleyel czy Érard, który rozbrzmiewa dzisiejszego wieczoru), jego muzyka zyskuje retoryczną głębię, zaczyna do nas „przemawiać” inaczej niż na instrumentach współczesnych.

\*\*\*

W imieniu wszystkich organizatorów koncertu oraz swoim życzymy Państwu, aby dzisiejsze spotkanie z aurą brzmieniową epoki Chopina zainspirowało Państwa do dalszych, owocnych poszukiwań w tym obszarze. Wierzimy, że „historycznie świadoma” perspektywa interpretacyjna, którą dziś przedstawią wykonawcy, pozwoli nam wspólnie odkryć na nowo te dzieła, które przecież doskonale znamy.

Marek Bracha & Michał Bruliński