

Tajemnice fortepianu Chopina: nota programowa

Ostatnimi czasy słowo „kryzys” pobrzmiewa w naszych uszach coraz bardziej znajomo. Podczas gdy humaniści diagnozują kolejne kryzysy kultury, jako społeczeństwo doświadczamy kryzysów ekonomicznych, politycznych i zdrowotnych. W przestrzeni muzyki kryzys wywołała ostatnio sztuczna inteligencja. Debata na temat potencjału twórczego SI w zupełnie naturalny sposób wpisuje się w „kryzysowy ciąg”, trwający w muzyce europejskiej nieprzerwanie od zakończenia II wojny światowej. Ów związany jest z przemianami technologicznymi w obrębie szeroko rozumianej kultury materialnej. Nasze życie społeczne splata się zatem ze społecznym życiem rzeczy.

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Nicolaus Harnoncourt stwierdził w książce *Musik als Klangrede (Muzyka mową dźwięków)*, że remedium na wielowątkowy kryzys muzycznego świata można upatrywać w świadomych rekonstrukcjach muzyki przeszłości. Dogłębne zrozumienie dawnych języków i dialektów muzycznych przez wykonawców i słuchaczy miało prowadzić do uzdrowienia społecznej komunikacji muzycznej, którą rozmaite choroby toczyły już od czasów Platona. Jedni postrzegali prekursorskie postulaty Harnoncourta sceptycznie, inni – z ogromną nadzieją, przede wszystkim na przywrócenie muzyce sprawczej siły, którą zdawała się wytracać. Obecnie wyrosły m.in. na gruncie pomysłów wybitnego dyrygenta nurt wykonawstwa historycznie świadomego jest na zupełnie innym stadium rozwoju: aura epoki baroku i klasycyzmu jest nam zdecydowanie bliższa niż czterdzieści lat temu. W przypadku muzyki romantycznej sprawa wygląda jednak zgoła inaczej. Coraz śmielsze próby wskrzeszania dźwiękowych krajobrazów pierwszej połowy XIX wieku wciąż bywają torpedowane przez dogmatystów, którzy ówczesne fortepiany uważają za „gorsze” w stosunku do perfekcyjnych instrumentów współczesnych. Czy „równiej” i „głośniej” znaczy w muzyce „lepiej”? Czy autentyczna aura brzmieniowa fortepianów z czasów Beethovena i Chopina rzeczywiście posiada uzdrawiającą moc?

W odniesieniu do rozwoju fortepianów na przełomie XVIII i XIX wieku często stosowany jest termin „ewolucja”. Niesie on w sobie sugestię linearnej wizji procesu historycznego, którego zwieńczeniem jest współczesny fortepian skrzydłowy. Tymczasem, jeśli przyjrzymy się ówczesnej historii fortepianu, dostrzeżemy urzekające bogactwo form, kształtów i dźwięków, wydobywanych przez muzycznych profesjonalistów i amatorów z instrumentów stołowych, pionowych i skrzydłowych, z pianin oraz z rozmaitych konstrukcji hybrydycznych. W tym kontekście rozgraniczenie na fortepian „współczesny” i „historyczny”

nieśie ze sobą ryzyko mylnego uproszczenia: nie mamy bowiem do czynienia z jednym typem „historycznego” chordofonu klawiszowego, lecz z bogatym i różnorodnym zbiorem. Elementom tego zbioru przysłuchiwali się zarówno Kohaut, Chopin, Beethoven i Mendelssohn. Ówczesny fortepian w swej wielości kształtów i form stanowił dla nich nie tylko podstawowe narzędzie pracy, lecz także rudymentalne źródło twórczej inspiracji.

Dziewiętnastowieczni fortepianmistrzowie prześcigali się we wdrażaniu kolejnych innowacji konstrukcyjnych. Eksperymentowali z całą gamą rozmaitych materiałów: z różnymi rodzajami drewna przeznaczonego na płytę rezonansową, ze stopami metali przy odlewaniu ramy instrumentu i strun, ze skórą i filcami, które pokrywają główki uderzających w struny młoteczków, jak również z innymi tworzywami umieszczanymi między strunami i młotkami w celu modyfikacji barwy. Z jednej strony wytwórcy odpowiadali na zapotrzebowanie rzeszy muzycznych amatorów, którzy często nad walory brzmieniowe przedkładali wygląd i trwałość instrumentu. Z drugiej – na popyt kształtowany przez wirtuozów, którym zależało przede wszystkim na nośnym i szlachetnym dźwięku oraz sprawnym mechanizmie. Wycieczkę do fortepianowego warsztatu czasów Chopina moglibyśmy 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, jedyny w swoim rodzaju; każdy kusił atrakcyjnym wyglądem, pięknym dźwiękiem czy statusową obietnicą. Wreszcie: każdy instrument zawierał w sobie unikatową opowieść. Jakże blade w tej perspektywie wypada perfekcyjnie zunifikowany fortepian współczesny... który na dodatek nie jest wcale tak bardzo „współczesny”, jak mogłoby się wydawać, ponieważ jego konstrukcja nie uległa większym zmianom od serii patentów Steinway’a w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

Fortepiany Beethovena i Chopina

Jeszcze w Bonn (1786) Beethoven zaznajomił się z instrumentami wytwarzanymi przez augsburski warsztat Steina, o charakterystycznym, jasnym dźwięku. Dotyk klawiatury oraz lekkość mechanizmu w instrumentach tego konstruktora może słusznie przywodzić na myśl klawesyn. Przeprowadziwszy się do Wiednia, święcący triumfy wirtuoz fortepianu sięgnął po instrument Antona Waltera (1792), o nieco mocniejszej płycie rezonansowej i bardziej solidnym mechanizmie klawiaturowym. Cechy te przekładały się na dźwięk bogatszy i bardziej klarowny w stosunku do wyrobów Steina. To właśnie przy instrumencie manufaktury Waltera Beethoven tworzył Koncert fortepianowy C-dur, który usłyszymy dzisiaj wieczorem. U szczytu wirtuozowskiej sławy genialny twórca zaczął odczuwać pierwsze symptomy utraty

sluchu, która postępowała w szybkim tempie. Potrzeby ekspresji twórczej nałożone na cielesne ograniczenia pchnęły go do poszukiwań instrumentów o bardziej donośnym i „rozwibrowanym” dźwięku – do takich właśnie należały fortepiany Érarda (1803) i Broadwooda (1817). Pierwszy – samodzielnie przez Beethovena zakupiony, drugi – otrzymany w darze od angielskiego fabrykanta. Oba posiadały angielską mechanikę, nieco „cięższą” w odczuciu gry, toteż w mniejszym stopniu sprzyjającą błyskotliwym figuracyjnym przebiegom. Być może właśnie te muzyczne narzędzia zapewniły kompozytorowi niezbędny impuls do poszukiwań w obszarze faktury utworów fortepianowych powstałych w dojrzałym i późnym okresie twórczości. Równolegle Beethoven „pozostawał w kontakcie” z najlepszymi fortepianami wiedeńskimi, produkcji m.in. warsztatu Fritza (1811), zaprzyjaźnionej rodziny Streicherów (1814), a także z instrumentem Waltera, do którego był już przyzwyczajony. Najpóźniej do pocztu beethovenowskich fortepianów dołączył instrument wypożyczony przez Conrada Grafa (1825), jednego z największych innowatorów pośród wiedeńskich wytwórców. Był to fortepian w znacznej mierze wytworzony według angielskich patentów Broadwooda, i bardzo londyńskich instrumentów zbliżony brzmieniowo. Uwagę przykuwała w nim liczba pedałów, których było aż sześć. Umożliwiały one przede wszystkim wysoce subtelne modyfikowanie barwy dźwięku, dzięki zmianie położenia mechanizmu młoteczkowego względem strun oraz dzięki wykorzystaniu filcowej tkaniny, wsuwanej mechanicznie między główki młotków a struny. Na bardzo podobnym instrumencie koncertował w Wiedniu kilka lat później Chopin.

Wczesne z naszej perspektywy fortepiany wiedeńskie Steina i Waltera cechował mały gabaryt oraz wąski zakres klawiatury (5 oktav). Subtelna, w większości drewniana konstrukcja z młoteczkami pokrytymi skórą zamiast filcu owocowała zdecydowanie bardziej delikatnym i zarazem „jasnym”, „mówiącym” brzmieniem. W istocie – były to instrumenty konstruowane z myślą o retoryczno-muzycznej deklamacji, którą opisywał Harnoncourt. Posiadały płyciej osadzoną klawiaturę, przez co odczucie gry na nich było znacznie „lżejsze”. Węższa menzura (szerokość) 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 miniaturze fortepianu. Od romantycznych różniło klasyczne instrumenty mniej więcej tyle samo, co romantyczne od współczesnych.

Chopin stykał się z przeróżnymi modelami fortepianów, także fabrykantów wspomnianych przeze mnie wcześniej w kontekście beethovenowskim (Graf, Streicher, Érard, Broadwood). Dojrzewał w środowisku zdominowanym przez fortepiany typu wiedeńskiego –

o jasnym, klarownym brzmieniu oraz „lekkim” w dotyku mechanizmie. W Warszawie obcował z wytworami „rodzimej fabryki” – Fryderyka Buchholtza i Antoniego Leszczyńskiego. W czasie pobytu w Wiedniu (1829 i 1830/31 r.) zetknął się z instrumentami Grafa i Streichera. Jeszcze w okresie warszawskim Chopin zaznajomił się z fortepianami typu angielskiego, podziwiając występy Marii Szymanowskiej, która w 1827 roku grała w Warszawie na przywiezionym z Londynu instrumencie Johna Broadwooda. Z kolei 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”. Warto nadmienić, że były to już jednak zdecydowanie inne instrumenty niż w czasach Beethovena: o cięższej (i bardziej zaawansowanej) mechanice, większym zasięgu klawiatury i bardziej donośnym brzmieniu.

W porównaniu do instrumentów współczesnych chopinowskie fortepiany Pleyela i Érarda charakteryzuje nieco skromniejszy wolumen dynamiczny. Najprościej rzecz ujmując: pianista może wydobyć z nich mniej decybeli, co przyzwyczajonych do potężnego brzmienia koneserów współczesnej pianistyki może zniechęcać. Siła brzmienia instrumentów epoki Chopina tkwi jednak nie w głośności czy nośności *sensu stricto*, lecz w subtelności, wyrafinowaniu oraz wielobarwności tonów. Różnorodność i klarowność ich brzmienia w poszczególnych rejestrach wynika w znacznej mierze z równoległego rozpięcia strun (tzw. układ prostostrunny, w odróżnieniu od współczesnego – krzyżowego). Podążając za instrumentami z czasów Beethovena i Chopina, możemy odkryć nie tylko fascynujące tajemnice niezwykłych muzycznych narzędzi, lecz także pełnię wyjątkowości muzyki fortepianowej obu kompozytorów.

Kontekst i dzieła

Przez niecałe siedemdziesiąt lat, które dzieli Symfonię Kohauta od Koncertu f-moll 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 dzieła drugiej połowy XVIII wieku z romantycznej perspektywy czasów młodości Mendelssohna i Chopina. Ponadto możemy doświadczyć podróży w czasie, nie tylko za sprawą historycznych

instrumentów: muzyczny wieczór w dowolnym z polskich miast u progu lat trzydziestych XIX stulecia mógł zostać zaprogramowany w sposób dokładnie analogiczny.

Dzisiejszy wieczór rozpoczniemy akcentem polskim, ponieważ **Joseph Kohaut** (1734-1777), twórca zapomniany i nieobecny we współczesnym repertuarze koncertowym, związany był – jak wielu niemieckich i czeskich muzyków – z litewskim dworem Hieronima Floriana Radziwiłła. Na książęcym dworze przez sześć lat (1753-1759) Kohaut cieszył się uznaniem jako instrumentalista, kompozytor i nauczyciel gry na lutni. Po zakończeniu współpracy z Hieronimem Florianem Radziwiłłem Kohaut rozpoczął swoją podróż przez ziemie włoskie i niemieckie, której celem był Paryż. Tamże znalazł zatrudnienie w kapeli nadwornej księcia Louis-François I de Burbon Conti jako kierownik muzyczny. To właśnie z początku lat sześćdziesiątych XVIII stulecia pochodzą dzieła wydane w paryskich antologiach, Symfonia G-dur na smyczki i partię *continuo*, umieszczona jako szósta (ostatnia) w zbiorze *La Melodia Germanica* op. 11, obok utworów Johanna Stamitza, Franza Xavera Richtera i Georga Christopha Wagenseila. Warto nadmienić, że są to pierwsze znane nam utwory Kohauta, ponieważ jego dzieła sprzed 1760 roku nie zachowały się do naszych czasów. Początek lat sześćdziesiątych to najlepszy czas w twórczości i życiu Kohauta. Jak ustaliła w najnowszych badaniach Irena Bienkowska – mimo niewątpliwego talentu, dobrego obycia dworskiego i pracy w jednym z najlepszych artystycznie zespołów paryskich, u progu lat siedemdziesiątych Kohaut porzucił posadę, wpadł w spiralę kłopotów finansowych i osunął się w cień. Zmarł w biedzie i zapomnieniu w 1776 roku. Od tamtej pory jego dzieła rozbrzmiewały w europejskich salach koncertowych niezwykle rzadko, toteż dzisiaj zyskujemy szczególną okazję, aby odkryć jedno z nich na nowo. Niewątpliwie współpraca Kohauta ze znakomitymi muzykami na dworze księcia Contiego, jak również aktywna działalność pedagogiczna w Paryżu wywarły wpływ na jego twórczość. Jaką? – o tym przekonamy się już za moment, słuchając trzech krótkich części zwanego dzieła. Będzie to odpowiednio: *Allegro assai*, *Andante* i *Presto*.

Zupełnie inny wymiar osiemnastowiecznej muzyki instrumentalnej reprezentował **Ludwig van Beethoven**, którego koncert fortepianowy wybrzmi już za moment. W przypadku „pierwszeństwa” op. 15 pośród Beethovenowskich dzieł tego gatunku mamy do czynienia z katalogowo-chronologiczną nieścisłością: to II Koncert fortepianowy w tonacji B-dur został *de facto* skomponowany jako pierwszy, zaś obecna numeracja związana jest z datami wydania obu utworów – zupełnie tak samo, jak w przypadku koncertów Chopina. Nie zmienia to faktu, że pierwszy (a zatem: drugi) Koncert fortepianowy C-dur otworzył kluczowy etap pianistycznej kariery Beethovena. Dodajmy – nie do końca typowej, ponieważ nie reprezentował on żadnej

z rodzących się wówczas szkół pianistycznych ani nie reprezentował konkretnego nurtu tradycji wykonawczej. Być może właśnie z tego względu dzieło, które już za moment usłyszymy, znacznie wykracza poza ramy ówczesnej konwencji, wyznaczone przez Haydna i Mozarta: Koncert C-dur jest śmielszy pod względem fakturalnym i koncepcyjnym, zdecydowanie bardziej wirtuozowski w stosunku do gatunkowych poprzedników.

Po przeprowadzce do Wiednia Beethoven intensywnie zabiegał o protekcję muzycznych patronów, bez których jego kariera nie mogła nabrać odpowiedniego rozpędu. Ich pozyskanie było możliwe w znacznej mierze dzięki łączeniu aktywności kompozytorskiej z pianistyczną, której owocem jest m.in. rzeczony koncert. Źródła niesamowitej energii, której możemy doświadczyć szczególnie w skrajnych częściach tego dzieła, związane są ze szczególną determinacją Beethovena w walce o odpowiednie miejsce w muzycznej hierarchii Wiednia. Młody pianista i kompozytor chciał nie tylko na wiedeńskiej scenie zaistnieć, lecz także – w przenośni i dosłownie – odegrać się na pianistycznej konkurencji.

Pierwszą część Koncertu C-dur, dumne *Allegro con brio*, rozpoczyna obszerna ekspozycja orkiestry. Zabawne, że po tak bogatym wstępie w partii fortepianu wprowadzony zostaje nowy materiał muzyczny – frapująca propozycja kolejnego tematu. Połączenie epizodów o charakterze żartobliwym z fragmentami zupełnie *serio* to *crème de la crème* Beethovenowskiej pianistyki. W końcowych partiach możemy usłyszeć rozbudowaną kadencję – jedną z trzech, które napisał do tego koncertu sam Beethoven – najwidoczniej zależało mu na wirtuozowskim popisie, za pomocą którego próbował wówczas zdobyć serca wiedeńskich słuchaczy. Wysiłki w tym zakresie przerosły oczekiwania niektórych krytyków, którzy wytykali kompozytorowi zbyt ni stopień skomplikowania pianistycznej materii.

Charakter i tempo drugiej części oznaczone zostały przez Beethovena jako *Largo* – to jedno z najwolniejszych w muzyce w ogóle, po które kompozytor sięgał niezwykle rzadko. Deklamacyjna druga część Koncertu, skomponowana w odległej od wyjściowego C-dur tonacji As-dur, jest zresztą najbardziej rozbudowaną pośród wszystkich wolnych części w pozostałych koncertach fortepianowych Beethovena. Pełna figuracji, natchniona partia fortepianu unosi się i rozkwita niczym lilia na tafli delikatnego akompaniamentu orkiestry. Wszystkie elementy muzycznej układanki zdają się sugerować, że kompozytorowi w szczególny sposób zależało na poetyckim wyrazie muzycznej mowy w ramach centralnego ogniwa utworu.

Finał Koncertu (*Allegro scherzando*) skomponowany został w formie sonatowego ronda z rozbudowaną *codą*. W tej części Beethoven daje ujście pełni swojego nieposkromionego temperamentu – w kolejnych taktach powaga miesza się z liryzmem i rubasznym humorem.

Nie brakuje oczywiście elementów popisowych, na które kompozytor zarezerwował nieco kadencyjnej przestrzeni.

Pisząc oba pierwsze koncerty, Beethoven pracował najpewniej przy fortepianie z manufaktury Antona Waltera, toteż świadomie korzystał z palety środków wykonawczych specyficznych dla instrumentów wiedeńskich tego okresu. Należą do nich błyskawiczne zmiany barwy (możliwe dzięki zastosowaniu moderatora), liczne perliste przebiegi gamowe i pasażowe (zazwyczaj w jasnych odcieniach) oraz nieco efektów perkusyjnych. Nie usłyszymy w op. 15 ani zbyt wielu fragmentów *legato* czy *cantabile*, ani częstych pochodów akordowych, ani spektakularnych podwójnych oktav – to środki charakterystyczne dla późniejszych koncertów romantycznych.

W opisie specyfiki instrumentu nie mogę pominąć jeszcze jednego, istotnego szczegółu. Koncert C-dur jest pierwszym dziełem Beethovena, w którego wydaniu kompozytor umieścił precyzyjne wskazówki dotyczące pedalizacji. Fortepian Antona Waltera, z którego twórca wówczas korzystał, wyposażony był w dwa pedały kolanowe. To właśnie z myślą o ich wykorzystaniu Beethoven zapisał w partyturze wskazówki wykonawcze. Zupełnie inaczej wygląda realizacja pedalizacji na instrumencie, który Beethoven nabył zaledwie dwa lata później – fortepian Érarda z 1803 roku wyposażony był w cztery pedały nożne. Ta przełomowa zmiana pokazuje nam, z jaką dynamiką ewoluowała konstrukcja fortepianu na przełomie wieków.

Kiedy słuchamy Koncertu C-dur na odpowiednim instrumencie historycznym – rozbrzmiewa on dla naszych uszu zaskakująco świeżo. Zmagania wielu pianistów z materiałem dzieła, uwiecznione w przepastnych archiwach fonograficznych, odchodzą w niepamięć. Kolejne frazy brzmią zupełnie naturalnie, także układa się muzyczny czas. Kolejne figuracje pianista zdaje się realizować bez zbędnego wysiłku. Muzyczna mowa w ramach kolejnych segmentów dzieła staje się dla nas klarowna i zrozumiała. Ani Beethoven, ani Chopin nie stworzyliby swoich koncertów w takiej postaci, gdyby nie konkretne wykorzystywane przez nich, instrumenty, posiadające własną specyfikę techniczną i brzmieniową.

Drugą część koncertu otworzy jedna z trzynastu symfonii na smyczkową orkiestrę kameralną, której autorem jest **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. We wszystkich jego dziełach tego gatunku – nawet minorowych – uderza młodzieńcza energia; kipią one szczerym entuzjazmem. Nie jest to przypadek: pełen werwy i twórczego zapału Mendelssohn wszystkie trzynaście symfonii smyczkowych skomponował jeszcze przed czternastymi urodzinami. Symfonia c-moll (MWV N 4) doskonale wypełnia przestrzeń między koncertami Beethovena i Chopina. Z formalnego punktu widzenia jej treść zakomponowana została w sposób na

wskroś klasyczny, jednak wyraźnie odczuwalny w odbiorze jest „romantyczny” duch dzieła. Kameralny utwór niewielkich rozmiarów kompozytor rozpoczyna nasyceniem dramatyзмом wstępem, dobitnym w wyrazie *Grave*. Następnie rozpościera przed nami serię kontrapunktycznych przebieżek w ramach lżejszego w wyrazie, chociaż wciąż poważnego segmentu *Allegro*, utrzymanego w estetyce burzy i naporu. Dobitnie manifestowany przez młodego Mendelssohna w jasnym, gładko płynącym *Andante* idiom wokalny (*cantabile*) zwiastuje to, co już za moment usłyszymy w koncercie Chopina: wszechobecną śpiewność. Z kolei w pełnym napięcia finale, *Allegro vivace*, powraca materiał motywiczny i charakter z początkowego *Allegro*. Mocniej uwypuklony został jednak aspekt polifoniczny oraz kontrasty dynamiczne (efekt echa). Nie do wiary, że tak dojrzałe formalnie dzieło mógł skomponować nastolatek.

Fryderyk Chopin doskonale orientował się w krajobrazie dzieł Mozarta. Nie ulega wątpliwości, że czerpał z twórczości wiedeńskiego klasyka garściami, o czym świadczą liczne intertekstualne nawiązania w materii muzycznej. Z muzyką Beethovena Chopin z całą pewnością zetknął się dość wcześnie w okresie warszawskim. Ze względu na stołeczne problemy z zespołem orkiestrowym, zapewne pod okiem Józefa Elsnera młody wirtuoz zapoznawał się z beethovenowską materią przede wszystkim za pośrednictwem partytur. Po raz pierwszy na żywo symfoniczną muzykę Beethovena usłyszał dopiero podczas pobytu w Wiedniu w 1829 roku. Od tej pory, gdy tylko nadarzała się ku temu okazja – nie tylko słuchał utworów dzieł wiedeńskiego mistrza, lecz także grywał je podczas udzielanych lekcji i prywatnych spotkań. Szczególnie chętnie i często sięgał po Beethovenowskie sonaty fortepianowe – pianistyczny „Nowy Testament”. Mimo głębokiego szacunku i podziwu Chopina wobec Beethovena, trudno odnaleźć w materii muzycznej pokrewieństwa między dziełami obu kompozytorów. Muzykolodzy doszukiwali się wprawdzie nawiązań formalnych (np. w sonatach czy w gatunku scherza), jednak wydaje się, że owoce zaczerpniętej przez polskiego twórcę inspiracji dostrzec możemy na poziomie nieco bardziej ogólnym. Wszechstronność w wykorzystywaniu faktury fortepianowej, śmiałość w warstwie harmoniczej, plastyczność w konstruowaniu tematów, jak również operowanie szeroką skalą dynamiczną czy niezwykle zgrabne syntetyzowanie muzycznych detali w większych całościach formalnych – to wszystko cechy, które możemy usłyszeć, gdy zestawimy ze sobą Koncert C-dur Beethovena z Koncertem f-moll Chopina. W przypadku obu pianistów-kompozytorów wymienione koncerty związane były z momentem wkroczenia w dalsze etapy wirtuozowskiej kariery, zatem można je traktować jako owoce rytuału przejścia. Wreszcie – obaj kompozytorzy wprowadzili do nurtu koncertowego twórczości fortepianowej nowe jakości, bez których

trudno wyobrazić sobie historię koncertu fortepianowego. Co ciekawe, czynili to na instrumentach zbliżonych do siebie pod względem kształtów, form i możliwości technicznych.

Chociaż w katalogach twórczości Chopina Koncert f-moll oznaczany jest jako drugi (op. 21) – w rzeczywistości został napisany na kilka miesięcy przed premierą Koncertu e-moll op. 11. Z gatunkowym następcą (czy też katalogowym poprzednikiem) dzieli i formę, i fakturę, a przede wszystkim – poetycką, młodzieńczą, romantyczną aurę. Dla młodego Chopina – przede wszystkim pianisty-miniaturzysty – skomponowanie dużej formy było najpewniej wyzwaniem. „Zmagania z materią” nie widać jednak ani w dumnym *Maestoso*, ani w „romansowym i melancholicznym” *Larghetto*, ani w zawadiacko-tanecznym finale w formie ronda – *Allegro vivace*. W przewyciężeniu trudności i ograniczeń gatunku z pewnością pomagał Chopinowi najlepszy przyjaciel, któremu nieustannie się „wyjęzyczał” – fortepian. Co ciekawe, oba koncerty Chopina powstawały z myślą o fortepianach typu wiedeńskiego (np. Bucholtz, Graf), które idiomatycznie związane były z retorycznymi tradycjami drugiej połowy XVIII wieku w muzyce instrumentalnej: łatwiej było na nich „deklować” niż „śpiewać”. Muzyka Chopina na instrumentach historycznych, niezależnie od tego, czy jest to fortepian Grafa, Pleyela czy Érarda, zyskuje retoryczną głębię; zaczyna do nas „przemawiać” inaczej niż na instrumentach współczesnych.

W Koncercie f-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. Pisał ten utwór, jak zwykli to robić ówcześni wirtuozi, przede wszystkim dla własnych potrzeb scenicznych, skorelowanych z potrzebami i gustami publiczności. Właściwie przez całą pierwszą połowę XIX wieku w ramach klarującej się na społecznej arenie profesji pianistycznej aktywność wirtuozowska była ściśle spleciona z działaniami kompozytorskimi oraz improwizacyjnymi. Z tego właśnie względu analiza utworów koncertowych daje nam szczególne wyobrażenie Chopinowskiej pianistyki.

Dzisiejszego wieczoru usłyszymy wykonania dwóch różnych koncertów na tym samym fortepianie historycznym. W toku XIX wieku bardzo często zdarzało się, że utwory z kręgu estetyki klasycznej wykonywane były na fortepianach romantycznych, i odwrotnie. Wobec „długiego trwania” poszczególnych instrumentów nasza historyczna układanka ulega znacznej komplikacji, czy też – jak kto woli – urozmaiceniu.

W imieniu wszystkich wykonawców, organizatorów koncertu oraz swoim życzę Państwu, aby odkrywanie tajemnic fortepianów Chopina zainspirowało Państwa do dalszych, owocnych poszukiwań. Wierzę, że historycznie świadoma perspektywa interpretacyjna pozwoli nam wspólnie odkryć na nowo te dzieła, które przecież doskonale znamy, zaś refleksja nad rolą muzycznych przedmiotów w procesie twórczym zachęci nas do eksploracji nowych horyzontów estetycznych. Wierzę także za Nicolausem Harnoncourtem i licznym gronem jego następców, że chwila wytechnienia od dźwięku elektronicznie zapośredniczonego i nakierowanie uszu ku muzyce przeszłości w jej autentycznym kształcie brzmieniowym będzie dla Państwa nie tylko wartościowym doświadczeniem historycznym i estetycznym, lecz także katartycznym remedium na wszelkie wymiary kryzysu.

Michał Bruliński