

21.01.23

sobota, godz. 18.00
NFM, Sala Czerwona

Wielka fuga

Joseph Swensen – dyrygent
Roman Rabinovich – fortepian
NFM Orkiestra Leopoldinum

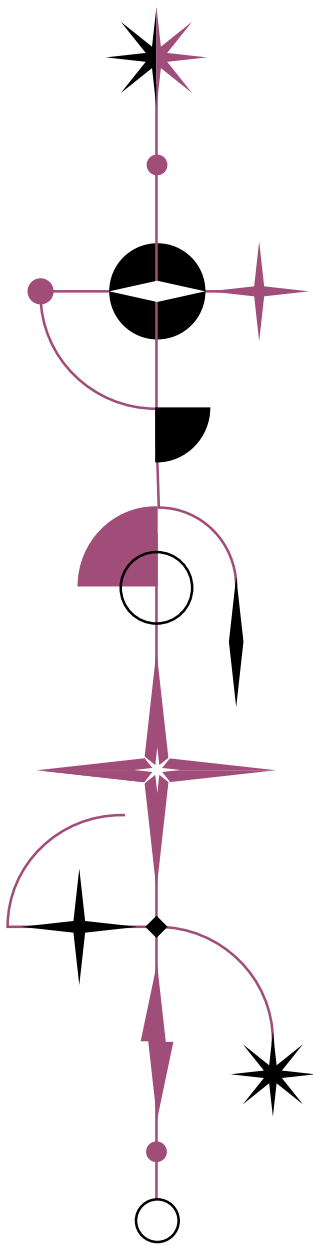
Program:

Johann Sebastian Bach (1685–1750)
Koncert klawesynowy d-moll BWV 1052
(wersja na fortepian) [25']

- I. *Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Allegro*

Ludwig van Beethoven (1770–1827)
Kwartet smyczkowy B-dur op. 130
(opracowanie na orkiestrę smyczkową:
Joseph Swensen) [50']

- I. *Adagio ma non troppo – allegro*
- II. *Presto*
- III. *Andante con moto ma non troppo*
- IV. *Alla danza tedesca. Allegro assai*
- V. *Cavatina. Adagio molto espressivo*
- VI. *Große Fuge* (op. 133)



P óźne kwartety Beethovena mają sławę utworów najbardziej zagadkowych, frapujących i kontrowersyjnych w całej historii muzyki. Na początku XIX wieku słuchacze określali je jako niezrozumiałe (znacznie mocniejszymi słowami), natomiast gorących zwolenników zyskały sobie one wśród modernistów. O *Kwartecie B-dur* op. 130 mówiono, że jest najbardziej zatowizowaną i formalnie rozczłonkowaną kompozycją mistrza z Bonn. Pierwotnie syntezowała ją *Große Fuge*, którą Beethoven za namową przyjaciół i wydawców zastąpił zupełnie odmiennym w wyrazie finałem, ostatnią muzyką jaka wyszła spod jego pióra. *Wielka fuga* została później wydana z oddzielnym numerem opusowym, ale w wykonaniu orkiestry Leopoldinum usłyszemy pierwotną wersję cyklu, z *Fugą* jako finałem.

Jako pierwsza zabrzmiała jednak kompozycja Johanna Sebastiana Bacha. *Koncert klawesynowy* BWV 1052 pochodzi ze zbioru ukończonego przez Bacha w Lipsku pod koniec lat trzydziestych osiemnastego wieku. Utwory te przeznaczone były najprawdopodobniej na koncerty w Collegium Musicum, mieszczańskiej organizacji zrzeszającej muzyków i studentów, która spotykała się w Kawiarni Zimmermanna i której Bach przez wiele lat przewodził (to tam zabrzmiała słynna *Kantata o kawie*). Wspomniane *Koncerty* są transkrypcjami zaginionych utworów pisanych na instrumenty jednogłosowe, takie jak skrzypce lub obój. Muzyka poszczególnych części BWV 1052 była też wcześniej włączana przez Bacha do kantat. Analizując figury melodyczne, muzykolodzy do dziś spierają się, na co pierwotnie koncert był przeznaczony – najprawdopodobniej były to skrzypce. Wersja klawiszowa powstała zapewne z powodów praktycznych: Bach sam wykonywał koncerty przy nowym instrumencie znajdującym się w Collegium. Partię lewej ręki dokomponowywał i w ten sposób bezwiednie stworzył załączek przyszłego gatunku koncertu fortepianowego.

Stylistycznie koncert jest bardzo „włoski” i realizuje wzorzec Vivaldiego: jego słuchanie opierać się może na rozpoznaniu układu ritornella, czyli formy, w której główna myśl powraca w coraz to innej tonacji. W skrajnych ogniwach cyklu epizody spożytkowane są na wprowadzanie wirtuozowskich figuracji. Muzyka części środkowej w zasadzie nie wychyla się z jednego nastroju, a kolejne odcinki wydzielone są kadencjami. Rozpoczynający koncert chwyt polegający na wprowadzeniu głównej myśli muzycznej w unisonie podjął zaś sto lat później Ludwig van Beethoven.

Kwartet B-dur op. 130 należy do słynnych pięciu kompozycji z tego gatunku, powstałych w okresie po ukończeniu *IX Symfonii* i przed śmiercią kompozytora. Definiują one późny styl Beethovena, który cechuje nieprzewidywalność i nieciągłość, będące efektami radykalnych poszukiwań formalnych. Beethoven porzuca tu czteroczęściowy cykl sonatowy, któremu hołdował całe życie. Urozmaica go, zwielokrotniając części środkowe. *Kwartet a-moll* op. 132 ma pięć części, *Kwartet B-dur* op. 130 sześć, a *Kwartet*

cis-moll op. 131 aż siedem. Ponadto, jak dowodziło wielu analityków, wspomniane trzy opusy były zapewne pomyślane jako tryptyk. Wszystkie opierają się na fascynującej Beethovena komórce dźwiękowej składającej się z dwóch półtonów rozdzielonych większym interwałem.

O każdym z ogniw *Kwartetu B-dur* pisano wiele, na różne sposoby próbując zgłębić ich sens. Pierwsze ma oczywiście formę sonatową, zupełnie wszakże niezwykłą. Rozpoczyna się fragmentem *andante*, któremu przeciwstawione jest wypełnione szesnastkami *allegro*. Pogodzenie tych dwóch odmiennych myśli muzycznych, które wspólnie tworzą grupę pierwszego tematu, jest właściwym dialektycznym problemem tego ogniw. W kodzie są one ze sobą tak splecione, że trudno wskazać na pierwszeństwo którejkolwiek z nich. Czy powinniśmy więc mówić o syntezie sprzeczności? – słuchacz może zastanawiać się podczas chyżego i ulotnego *Presto*, które jak każda część tego cyklu ma swój moment zawahania. W ogniwie trzecim do życia powołana zostaje muzyka przedziwna, charakterologicznie przypominająca złożony zegarowy mechanizm. Jest to eksperyment na gruncie formy sonatowej, a każdy z jej trzech głównych odcinków kończy się powrotem myśli opisanej *dolce cantabile* (opartej na stopie amfibrachu). Trudno jednak słuchać tej części analitycznie, gdyż ma ona moc hipnotyzującą. Na pauzie przed ostatnim dźwiękiem Beethoven wpisał fermatę (czyli zawieszenie czasu muzycznego), wzmacniając końcowy efekt przebudzenia z transu. Dodanie w procesie kompozycji dodatkowych części środkowych – czwartej i piątej – wynikało najprawdopodobniej z potrzeby zrównoważenia coraz bardziej rozbudowanej fugi. Czwarte ogniwo rozpoczyna się w tonacji odległej o rażący tryton – G-dur. Jest to *Danza tedesca*, czyli pierwotna forma walca, która z początku miała się znaleźć w pisanim jednocześnie *Kwartecie* op. 132. Kontrastuje z nią (i łączy się poprzez dźwięk g) niezwykła *Cavatina*. Jedynym komentarzem do tej części niech będzie fakt, iż jej nagranie, jako reprezentujące ludzkość, znalazło się na pokrytych złotem płytach, które sondy Voyager niosą obcym cywilizacjom. Niestety, nie dysponując partyturą nie dowiedzą się one, że w środkowym epizodzie kompozytor wpisał przy partii skrzypiec niezwykle słowo *beklemmt*, sugerując wykonawcy uczucie przytłoczenia.

Podczas prób z kwartetem Ignaza Schuppanzigha okazało się, że finał, *Große Fuge*, jest dla muzyków znacznie trudniejszy do wykonania od pozostałych części. *Wielka fuga* rozpoczyna się dźwiękiem g, jakby w ramach nagłego przebudzenia ze snu *cavatiny*. Nie trzeba przypominać o legendzie tego utworu, który docenił i zinterpretował na swój sposób dopiero wiek dwudziesty (np. Strawiński twierdził, że utwór na zawsze pozostanie współczesny). Forma *Fugi*, podobnie jak finał *IX Symfonii*, przypomina sama w sobie cykl sonatowy i dlatego interpretowano ją jako niezwykłą syntezę wszelkich gatunków. Jest to fuga dwutematyczna, przy czym pierwszy jej temat wprowadzony jest we wstępie, a drugi (utrzymany w rytmie punktowanym) w miejscu, w którym Beethoven wpisał „fuga”. W pierwszym ścisłym fragmencie fugowanym tematy

występują w trzech wariacjach. Zupełnie nagle muzyka przechodzi w swobodniejsze *Meno mosso e moderato*, odpowiednika części wolnej, opartego na szesnastkowym motywie, który znamy z *Uwertury*. Następuje po nim krótki paroksyzm à la scherzo, który poprzedza drugi odcinek fugowany, cechujący się kilkukrotnym zrywaniem narracji. Jak gdyby w repryzie, wraca na chwilę szesnastkowy temat pogodny, tym razem podany w formie natarczywej i scherzo, które z kolei zyskuje na niepewności. Wreszcie powraca uwertura. Doprowadza ona do końca arcydzieła, którego niezwykłą wartość leży również w tym, że zawsze wymyka się słuchaniu logicznemu.

Szymon Atys



NFM.WROCLAW.PL



Organizator:

NFM – instytucja kultury miasta Wrocławia współprowadzona przez:



Wrocław miasto spotkań

