

29.06

sobota, 18.00
Wrocław, Aula Leopoldina

Piotr Pawlak & Wrocławska Orkiestra Barokowa



Jarosław Thiel – wiolonczela, prowadzenie

Piotr Pawlak – fortepian historyczny (laureat II nagrody w Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych)

Wrocławska Orkiestra Barokowa

Program:

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

X Symfonia h-moll na smyczki MWV N 10 [10']

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Koncert fortepianowy A-dur KV 414 [28']

I. *Allegro*

II. *Andante*

III. *Rondeau: Allegretto*

Felix Mendelssohn Bartholdy

XIII Symfonia c-moll na smyczki MWV N 14 [8']

Fryderyk Chopin (1810–1849)

I Koncert fortepianowy e-moll op. 11 (oprac. na smyczki: K. Kenner) [40']

I. *Allegro maestoso*

II. *Romanza: Larghetto*

III. *Rondo: Vivace*

**Koncert zostanie poprzedzony spotkaniem
z Markiem Brachą i Michałem Brulińskim**

**Tajemnice fortepianu Chopina –
prezentacja fortepianu historycznego**

Aula Leopoldina, godz. 17.00

Wstęp na podstawie biletu na koncert Piotr Pawlak & Wrocławska Orkiestra Barokowa.

Tajemnice fortepianu Chopina

W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Nikolaus Harnoncourt remedium na kryzys ówczesnej kultury muzycznej upatrywał 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 ów 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 niweczone są przez dogmatystów, którzy kwestionują sens wykonawstwa na fortepianach z pierwszej połowy XIX wieku, konstatując jednoznacznie 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. Dzieła mocno uwikłane w tradycję retoryczną, 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 zaaranżowany dokładnie tak samo, jak dzisiejszy. W rzeczonym półwieczu dynamicznym przemianom uległy także

muzyczne przestrzenie. Esencjonalnie kameralny charakter, który łączy wszystkie kompozycje prezentowane podczas tego spotkania, wynikał w znacznej mierze z namysłu obu artystów 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 „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 kwestię, 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 wirtuozem Franz Liszt. Wreszcie to one stanowiły nie tylko podstawowe narzędzie pracy, lecz także 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 w dziedzinie 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, dzięki której wirtuozi mogliby zachwycać słuchaczy karkołomnymi akrobacjami dźwiękowymi 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 wiele technicznych udoskonaleń i nowinek, każdy był „skrojony na

miarę” i dostosowany do indywidualnych potrzeb artystów; każdy kusił atrakcyjnym wyglądem, walorami funkcjonalnymi bezpośrednio (jako instrument) i pośrednio (jako 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 uległy większym zmianom od serii patentów w latach sześćdziesiątych XIX wieku.

Sam Chopin miał do czynienia z przeróżnymi modelami instrumentów. Dojrzał w środowisku zdominowanym przez fortepiany typu wiedeńskiego. W Warszawie zetknął się z wytworami „rodzimej fabryki” – między innymi Fryderyka Buchholtza i Antoniego Leszczyńskiego. W czasie pobytu w Wiedniu (w latach 1829 i 1830/31) koncertował na instrumentach znakomitego austriackiego wytwórcy, Conrada Grafa. Cenił także wyroby Johanna Baptiste’a Streichera. Jeszcze w okresie warszawskim zaznajomił się z fortepianami typu angielskiego, podziwiając w 1827 roku stołeczne występy Marii Szymanowskiej, która grała na przywiezionym z Londynu instrumencie Johna Broadwooda. Prawdopodobnie spotkał 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, na instrumentach Pleyela zaś – 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, można to wyjaśnić tak: 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 również pełnię wyjątkowości jego muzyki.

Kilka słów należy się również fortepianom Mozartowskim, które powstawały w pracowniach wiedeńskich mistrzów, spośród których największe uznanie zyskali Johann Andreas Stein i Anton Walter. Wytwarzane przez nich instrumenty w zestawieniu z późniejszymi cechował nieco mniejszy gabaryt i węższy zakres klawiatury (u schyłku XVIII wieku – 5 oktaw). Ich subtelna, w większości drewniana konstrukcja z młoteczkami pokrytymi skórą zamiast filcu decydowała o znacznie bardziej delikatnym i zarazem „jasnym”, „mówiącym” brzmieniu. Miały one płycej osadzoną klawiaturę, przez co odczucie gry na nich było wyraźnie „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 wieku, można odnieść wrażenie, że gra się na „miniaturce”. Od romantycznych różniło klasyczne instrumenty mniej więcej tyle samo, ile instrumenty romantyczne od współczesnych. Czy zatem pomysł zagrania koncertu fortepianowego Mozarta na fortepianie z epoki Chopina jest krokiem „historycznie poprawnym”? Być może puryści w gronie reprezentantów wykonawstwa „świadomego historycznie” mogliby w tym miejscu naszych rozważań się zachnąć. Skoro jednak nie oburza nas repertuar Bachowski wykonywany na fortepianie Steinwaya, to czemu miałby nas dziwić ten zdecydowanie mniej radykalny „eksperyment historyczny”? Chociaż takie ujęcie 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 interpretowaną za pośrednictwem fortepianów Buchholtza, Grafa, Pleyela, Érarda czy Broadwooda.

Dzieła

W *Sinfoniach* – skromnych rozmiarów kameralnych kompozycjach smyczkowych – uderza ich młodzieńcza energia. Nie jest to przypadek: pełen werwy i twórczego zapału Mendelssohn wszystkie trzynaście dzieł tego gatunku stworzył do czternaściego roku życia. Te, które usłyszymy dzisiaj wieczoru, 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* nie-

strudzenie dążą do swych muzycznych konkluzji. W obu dziełach odnajdziemy zarówno typową dla stylu brillant „zwiewność”, jak i wspólny wszystkim trzem kompozytorom – Mozartowi, Mendelssohnowi i Chopinowi – idiom śpiewności.

Koncert fortepianowy A-dur, oznaczony w katalogu Köchla numerem 414, ustępuje popularności koncertom w tej 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 pasaże 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 przypuszczać, 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 między innymi przez Johanna Nepomuka Hummla. Doskonale orien-

tował 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 *Łaskawość Tytusa*, *Così fan tutte*, *Czarodziejski flet*. Niejednokrotnie sięgał po dzieła wiedeńskiego klasyka także jako pianista (na przykład 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 – wykreowanie dużej formy związane było najpewniej z niełatwym 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 zamysśle 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 „wyjęzyczał” – fortepian. Ów przybierał różne formy, które ulegały niezwykle dynamicznym fluktuacjom. Co ciekawe, oba koncerty Chopina powstawały z myślą o fortepianach typu wiedeńskiego (na przykład 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 ta wykonywana 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 tej sferze. Wierzymy, że „historycznie świadoma” perspektywa interpretacyjna, którą dziś przedstawia wykonawcy, pozwoli nam wspólnie odkryć na nowo te dzieła, które przecież doskonale znamy.

Marek Bracha & Michał Bruliński

Koncert realizowany w ramach nagrody Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca dla najlepszego Polaka na II Międzynarodowym Konkursie Chopinowskim na Instrumentach Historycznych.

Projekt finansowany ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Organizatorzy



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



**DOLNY
ŚLĄSK**

Partnerem koncertu jest Narodowy Instytut Fryderyka Chopina – organizator Międzynarodowego Konkursu Chopinowskiego na Instrumentach Historycznych.

