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"

niesie 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 Chopin i Janiewicz, jak i Beethoven oraz Mendelssohn. Ówczesny fortepian w swej wielości kształtów i form stanowił dla nich nie tylko podstawowe narzędzie pracy, lecz także rudymentarne 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 skórami 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 blado 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. U szczytu wirtuozowskiej sławy Beethoven zaczął odczuwać pierwsze symptomy utraty słuchu, 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. Mechanizm obu instrumentów umożliwiał jednak wydobycie bardziej śpiewnego i nośnego dźwięku – na czym szczególnie zależało tracącemu słuch Beethovenowi. To właśnie najprawdopodobniej przy instrumencie Érarda powstawał IV Koncert fortepianowy G-dur op. 58. Być może właśnie to muzyczne narzędzie zapewniło kompozytorowi niezbędny impuls do poszukiwań w obszarze faktury utworów fortepianowych z pierwszej dekady XIX wieku. 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 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 zbliżony brzmieniowo do londyńskich instrumentów. 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 oktaw). 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 płycej 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.

Sam 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 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, 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

Wobec stylistycznej i estetycznej odmienności trudno uwierzyć, że jedynie 25 lat dzieli wczesno-klasyczne *Divertimento* Feliksa Janiewicza (1805) i romantyczny Koncert e-moll Fryderyka Chopina (1830). Takie zestawienie pozwala nam dostrzec, jak różne od siebie fenomeny muzyczne objawiły się w ciągu zaledwie ćwierćwiecza. 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.

Feliks Janiewicz to postać niezwykła – urodzony na osiem lat przed Beethovenem (1762) wirtuoz skrzypiec, który cieszył się uznaniem nie mniejszym niż później Karol Lipiński czy Henryk Wieniawski. Był uzdolnionym kompozytorem, niestrudzonym organizatorem życia muzycznego, a także sprawnym biznesmenem w ramach klarującego się pola muzyki instrumentalnej. Co ciekawe, handlował także fortepianami (przeważnie: stołowymi), a niektóre spośród sygnowanych jego nazwiskiem instrumentów przetrwały do naszych czasów. Janiewicz zmarł na rok przed Chopinem (1848), zaś ostatni okres jego życia (1831-1848), pozostaje dla nas wciąż tajemnicą. Jego utwory skrzypcowe i kameralne, uznawane przez badaczy za jedne z pierwszych muzycznych manifestacji polskiego stylu narodowego, cieszą się ostatnimi czasy wśród wykonawców rosnącą popularnością, która zaowocowała kilkoma frapującymi propozycjami fonograficznymi.

Do grona propagatorów talentu urodzonego w Wilnie kompozytora należała księżna Izabela Czartoryska, być może także sam król Stanisław August. Przez pierwsze trzydzieści lat życia Janiewicz zwiedził bodaj wszystkie najważniejsze miejsca muzycznej Europy. Po przybyciu do Anglii (1792) zamieszkał z małżonką w Liverpoolu (1799), gdzie komponował, koncertował oraz udzielał lekcji gry na skrzypcach i fortepianie. Tamże założył dobrze prosperujący sklep z nutami i instrumentami – głównie fortepianami (1800), które cieszyły się wówczas rosnącą popularnością wśród mieszczańskich odbiorców. Być może właśnie te sielskie okoliczności sprokurowały powstanie niewątpliwie pogodnego utworu, jakim jest *Divertimento* w tonacji C-dur, czy też – ujmując rzecz ściślej – aranżacja materiału muzycznego zaczerpniętego z triów smyczkowych Janiewicza, dokonana przez Andrzeja Panufnika (1947). Obaj kompozytorzy na wyspach brytyjskich spędzili większość swego życia, obaj zawsze i konsekwentnie podkreślali polską tożsamość mimo niesprzyjających okoliczności.

Divertimento przynależy do kręgu muzyki „lekkiej". Przytłaczająca większość dzieł tego gatunku była w XVIII wieku tworzona z myślą o otwartych przestrzeniach i niezobowiązujących okolicznościach. Serenady, divertimenta i kasacje komponowane były w zdecydowanie większym stopniu ku uciesze słuchaczy niż z potrzeby szczególnej ekspresji emocji. Janiewicz pisał swoje tria smyczkowe (dwoje skrzypiec i partia basowa) z myślą o sobie jako głównym wykonawcy, toteż nie dziwi koncertujący charakter partii pierwszych skrzypiec w trzyczęściowej kompozycji. Od typowych divertiment odróżniał je właściwie jedynie skład wykonawczy. Wczesno-klasyczny utwór rozpoczyna polifonizujące *Allegro moderato*, po

którym następuje gładko płynące w jasnych odcieniach smutku *Andante*. W zgrabnym finale (*Rondo*) powraca nastrój i tempo *Allegro*.

Koncertem fortepianowym G-dur **Ludwig van Beethoven** żegnał się w 1808 roku z wiedeńską publicznością jako pianista – doskonale zdawał sobie sprawę, że wobec postępującej utraty słuchu nie będzie już w stanie rozwijać kariery wirtuozowskiej. Audytorium w Theater an der Wien przyjęło beethovenowskie pożegnanie chłodno, co było z jednej strony spowodowane zupełnie dosłownym zimnem panującym w grudniowy wieczór w teatralnej sali, z drugiej – monstrualną wręcz długością niezbyt udanego pod względem wykonawczym koncertu (około czterech godzin). Po nieudanej premierze IV Koncert fortepianowy op. 58 nie wybrzmiał już za życia Beethovena publicznie. Splot niefortunnych okoliczności wokół pierwszej prezentacji genialnego dzieła nie wpłynął jednak na późniejsze powodzenie koncertu, który przynależy obecnie do najściślejszego kanonu nie tylko muzyki fortepianowej, ale poważnej w ogóle.

W konstelacji pięciu koncertów fortepianowych Beethovena, czwarty zajmuje miejsce szczególne. Beethoven tworzył go w latach 1804-1806, a zatem w okresie fascynacji brzmieniem i technicznymi możliwościami świeżo zakupionego instrumentu Érarda (1803). Rozpięcie przez paryskiego konstruktora trzech strun na każdy dźwięk w rejestrze dyszkantowym owocowało zdecydowanie pełniejszym i mocniejszym brzmieniem w stosunku do fortepianów wiedeńskiej manufaktury Antona Waltera. Kompozytor sprytnie wykorzystał potencjał modyfikacji, dzięki której mógł inaczej niż w poprzednich koncertach operować czasem wybrzmienia dźwięków oraz gęstością wirtuozowskich figuracji. Bardziej donośny ton instrumentu sprzyjał także śmielszej eksploracji różnych wariantów techniki dwudźwiękowej i akordowej. Wszystko to możemy usłyszeć zarówno w epickim *Allegro moderato*, w legendarnej części drugiej (*Andante con moto*) – dramatycznym dialogu między ascetyczną partią orkiestry a pełną liryzmu partią fortepianu, jak również w żwawym i eleganckim zarazem finale (*Rondo. Vivace*). Materialna forma fortepianu w niepomiernym stopniu wpłynęła zatem na kształt muzycznego dzieła. Ani Beethoven, ani Chopin nie stworzyliby swoich koncertów w takiej postaci, gdyby nie konkretne instrumenty, posiadające odrębną specyfikę techniczną i brzmieniową.

Kluczowym elementem Beethovenowskich koncertów fortepianowych jest rozbudowana partia dialogującej z fortepianem orkiestry. Partnerska rola zespołu instrumentalnego znacznie wykracza poza typowy ówcześnie, nieszczególnie rozbudowany „akompaniament" względem solisty. Kontrast między zadaniami realizowanymi przez towarzyszący wirtuozowi zespół instrumentalny w przypadku koncertów Beethovena i Chopina

byłby zdecydowanie bardziej odczuwalny, gdybyśmy usłyszeli ich symfoniczne opracowania. Tymczasem dzisiejszego wieczoru wysłuchamy wersji kameralnych – przeznaczonych na kwintet smyczkowy. Praktyka wykonywania przez wirtuozów repertuaru koncertowego z towarzyszeniem kwartetu lub kwintetu była w XIX wieku powszechna – w takich kameralnych układach grywał także sam Chopin. Esencjonalnie kameralny charakter, który łączy wszystkie kompozycje prezentowane dzisiejszego wieczoru, wynikał w znacznej mierze z namysłu kolejnych kompozytorów nad przestrzenią i instrumentarium, którym dysponowali. Po raz kolejny zatem dotykamy kwestii społecznych splotów między nieuchwytną substancją muzyczną a kulturą materialną.

Wspominałem wcześniej o tym, że po wiedeńskiej premierze IV Koncert fortepianowy G-dur nie wybrzmiał już publicznie za życia Beethovena. Do muzycznego obiegu włączył to dzieło ponownie w 1836 roku nie kto inny niż **Felix Mendelssohn-Bartholdy**. To właśnie jedna z jego trzynastu symfonii na smyczkową orkiestrę kameralną otworzy drugą część dzisiejszego koncertu. We wszystkich 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 h-moll (MWV N 10) 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. Kameralne dziełko niewielkich rozmiarów kompozytor rozpoczął poetyckim *Adagio*. Dobitnie manifestowany przez młodego Mendelssohna w poruszającym wstępie idiom wokalny (*cantabile*) zwiastuje to, co już za moment usłyszymy w koncercie Chopina: wszechobecną śpiewność. Następujące w dalszej kolejności *Allegro* utrzymane jest w estetyce burzy i naporu: mimo zwiewności lekkich „przebieżek" ósemkowych, dominuje nastrój poważny. Obie części niestrudzenie dążą do swych muzycznych konkluzji. 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 u Chopina nawiązań formalnych do wiedeńskiego mistrza (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 harmonicznej, 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 G-dur Beethovena z Koncertem e-moll Chopina. 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 e-moll oznaczany jest jako pierwszy – w rzeczywistości został napisany później niż Koncert f-moll. Z gatunkowym poprzednikiem op. 11 dzieli i formę, i fakturę, a przede wszystkim – poetycką, młodzieńczą, romantyczną aurę. Jak zauważał Mieczysław Tomaszewski, zdaje się jednak być pisany pewniejszą już ręką i uchem bardziej doświadczonym. Dla młodego Chopina – przede wszystkim pianisty-miniaturzysty – skomponowanie dużej formy było najpewniej wyzwaniem. „Zmagania z materią" nie widać jednak ani w dumnym *Allegro maestoso*, ani w „romansowym i melancholicznym" *Larghetto*, ani w zawadiacko-tanecznym finale – *Rondo*. W przezwyciężeniu 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 „deklamować" 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 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. 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 wytchnienia 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