

**AKADEMIA MUZYCZNA
im. KRZYSZTOFA PENDERECKIEGO
W KRAKOWIE**

Krzysztof Książek

**Problematyka wykonawcza gry na instrumencie historycznym
z perspektywy instrumentalisty współczesnego na podstawie
wybranych dzieł Fryderyka Chopina wykonywanych na replice
(2018) fortepianu Fryderyka Buchholtza (ca. 1825).**

**Opis artystycznej pracy doktorskiej w ramach postępowania
w sprawie nadania stopnia doktora
w dziedzinie sztuki, w dyscyplinie artystycznej: sztuki muzyczne**

**promotor: dr hab. Monika Garoń-Preinl, prof. AMKP
promotor pomocniczy: dr Iwona Sowińska-Fruhtrunk**

Kraków 2022

Oświadczenie promotora pracy doktorskiej

Oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana pod moim kierunkiem i stwierdzam, że spełnia ona warunki do przedstawienia jej w postępowaniu o nadanie stopnia naukowego.

Miejscowość, Data Podpis promotora

Oświadczenie autora pracy doktorskiej

Świadom odpowiedzialności prawnej oświadczam, że niniejsza rozprawa doktorska została przygotowana przeze mnie samodzielnie pod kierunkiem promotora dr hab. Moniki Gardoń-Preinl oraz promotora pomocniczego dr Iwony Sowińskiej-Fruhtrunk i nie zawiera treści uzyskanych w sposób niezgodny z obowiązującymi przepisami w rozumieniu art. 115 ustawy z dnia 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U. z 2019 r. poz. 1231, z późn. zm.).

Oświadczam również, że przedstawiona rozprawa doktorska nie była wcześniej przedmiotem procedur związanych z uzyskaniem stopnia naukowego.

Oświadczam ponadto, że niniejsza wersja rozprawy doktorskiej jest identyczna z załączoną na nośniku danych wersją elektroniczną.

Miejscowość, Data Podpis autora

DZIEŁO ARTYSTYCZNE

PROGRAM

Fryderyk Chopin (1810-1849)

4 Mazurki op. 7

nr 1 B-dur

nr 2 a-moll

nr 3 f-moll

nr 4 As-dur

3 Polonezy op. 71

nr 1 d-moll

nr 2 B-dur

nr 3 f-moll

Rondo Es-dur op. 16

5 Mazurków op. 6

nr 1 fis-moll

nr 2 cis-moll

nr 3 E-dur

nr 4 es-moll

nr 5 C-dur

Scherzo h-moll op. 20

Wykonawca:

Krzysztof Książek

Realizator wizji:

Jerzy Piotrkiewicz-Błazik

Realizator dźwięku:

Igor Szymański

Operatorzy kamer:

Dominik Kaniewski

Marcin Nalepa

Norbert Pastuszko

Przygotowanie fortepianu:

Karolina Kapela

Nagranie jest rejestracją recitalu, który odbył się 29 sierpnia 2021 roku o godz. 12.00 w Domu Urodzenia Fryderyka Chopina w Żelazowej Woli, na kopii fortepianu Fryderyka Buchholtza z ok. 1825 roku.

Spis treści

Wstęp	6
I Fortepian – zarys historyczny	8
1.1 Historia fortepianu do ok. 1840 roku	8
1.2 Fortepian na ziemiach polskich do wybuchu powstania listopadowego	17
1.3 Fryderyk Buchholtz – sylwetka rzemieślnika	23
1.4 Związki Fryderyka Chopina z Fryderykiem Buchholtzem i jego instrumentami	25
1.5 Kopia (2018) fortepianu Fryderyka Buchholtza z ok. 1825 roku	29
II Problematyka wykonawcza na przykładzie wybranych dzieł Fryderyka Chopina	32
2.1 Dynamika	33
2.2 Frazowanie i prowadzenie narracji	43
2.3 Pedalizacja	48
2.4 Pedale zmieniające barwę	70
2.5 Oznaczenia metronomiczne w dziełach Chopina	76
2.6 Tworzenie i wykorzystywanie wariantów	80
Podsumowanie	86
Bibliografia	87
Załącznik	89

WSTĘP

Moja przygoda z fortepianami historycznymi zaczęła się w sierpniu 2015 roku występem w Bazylice św. Krzyża podczas festiwalu *Chopin i Jego Europa* na instrumencie Érarda z 1855 roku. Trudno moment ten nazwać przełomowym w mojej świadomości, choćby z racji stosunkowo krótkiego czasu spędzonego przy instrumencie francuskiego rzemieślnika. Niewątpliwie zapoczątkował on jednak jedną z szalenie inspirujących muzycznych dróg. Dopiero zaproszenie Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina do premierowej prezentacji 17 marca 2018 roku nowopowstałej kopii fortepianu Fryderyka Buchholtza oraz nagranie na tym instrumencie albumu z muzyką Fryderyka Chopina i Karola Kurpińskiego pozwoliło mi w pełni móc zachwycić się brzmieniem instrumentów romantycznych. Wierząc, że wszystkie rodzaje działalności artystycznej przenikają się, postanowiłem zbadać czy i w jakim stopniu gra na fortepianie historycznym może wpływać na grę na fortepianie współczesnym, a co za tym idzie spróbować odpowiedzieć na pytanie jakie miejsce w edukacji i życiu artystycznym pianisty, który za główny nurt działalności obrał wykonawstwo współczesne, może stanowić wykonawstwo historyczne. Choć podstawą pracy jest recital na kopii wspomnianego już instrumentu Buchholtza, to w sposób naturalny punkt odniesienia stanowi suma doświadczeń wpływających z gry na różnych instrumentach historycznych. Biorąc wzgląd na osobiste relacje łączące Chopina z Buchholtzem, na dzieło artystyczne będące przedmiotem niniejszego opisu złożyły się następujące utwory pierwszego z wymienionych: 4 *Mazurki* op. 7, 3 *Polonezy* op. 71, *Rondo Es-dur* op. 16, 5 *Mazurków* op. 6 oraz *Scherzo h-moll* op. 20. Dołączone nagranie jest rejestracją recitalu, który odbył się 29 sierpnia 2021 roku w Żelazowej Woli.¹ Tekst nutowy wykorzystany tak w pracy artystycznej, jak i w przykładach w opisie dzieła pochodzi w całości z Wydania Narodowego Dzieł Fryderyka Chopina pod redakcją Jana Ekiera. Sam opis składa się z dwóch części. W pierwszej przybliżona jest sylwetka Fryderyka Buchholtza oraz jego instrumenty na tle historii rozwoju fortepianów oraz przemysłu fortepianmistrzowskiego na ziemiach polskich. W drugiej części biorąc na warsztat bardziej niejednoznaczne problemy wykonawcze staram się dać odpowiedź, które elementy gry na fortepianach historycznych możliwe są do odwzorowania na instrumentach współczesnych. W pracy świadomie zrezygnowałem z przytaczania wypowiedzi współczesnych pianistów dotyczących wykonawstwa historycznego, uznając że są one zbyt subiektywne i więcej mówią o samych artystach niż o badanym problemie.

¹ Jest ono dostępne w publicznym obiegu pod adresem: <https://www.youtube.com/watch?v=m5kWPjERGPo>.

W tym miejscu warto zauważyć, że wykonawstwo muzyki Fryderyka Chopina na instrumencie takim jak fortepian Buchholtza, tj. o mechanice wiedeńskiej z lat 20-tych XIX wieku, jest tematem niepopularnym. Z jednej strony artyści na co dzień zajmujący się wykonawstwem historycznym traktują dzieła Chopina jako poboczny temat w swojej działalności. Ma to swoje źródła w zupełnie odmiennej estetyce oraz innym traktowaniu narracji przez twórców romantycznych niż przez kompozytorów klasycznych czy barokowych. Z kolei pianiści sięgający po instrumenty historyczne, dla których jednak głównym medium jest fortepian współczesny, zazwyczaj zatrzymują się na fortepianach Chopina z czasów paryskich. Wynika to zapewne z faktu, że różnica dzieląca instrumenty współczesne od francuskich powstałych po 1830 roku odczuwalnie jest dużo mniejsza niż dzieląca instrumenty współczesne od wiedeńskich sprzed lat 30-tych XIX wieku. W mojej ocenie czynnik ten wpływa w znacznym stopniu na wyjątkowość prezentowanej pracy.

Rozdział I Fortepian – zarys historyczny

1.1 Historia fortepianu do ok. 1840 roku

Cristofori i Silbermannowie

U podstaw idei stworzenia instrumentu, z którego w późniejszym czasie wykształcił się fortepian, leżało połączenie walorów klawesynu i klawikordu przy jednoczesnym wyeliminowaniu ich wad. Klawesyn niemal do końca XVIII wieku pozostawał najpopularniejszym koncertowym instrumentem klawiszowym. Miał bardzo donośny dźwięk, jednak nie było w nim możliwości kształtowania dynamiki w skali mikro. Wszystkie zabiegi konstruktorskie rozbudowujące ten instrument – dodawanie klawiatur, kolejnych naciągów strun, czy rzędów skoczków – zwiększały jego możliwości barwowe, lecz nie dawały możliwości płynnej zmiany dynamiki. Charakterystyczna dla tego instrumentu stała się dynamika tarasowa². Na klawikordzie dało się kształtować tak mikrodyamikę, jak i barwę. Był to jednak instrument o niewielkich rozmiarach i skromnym brzmieniu, stąd przeznaczano go głównie do użytku domowego.

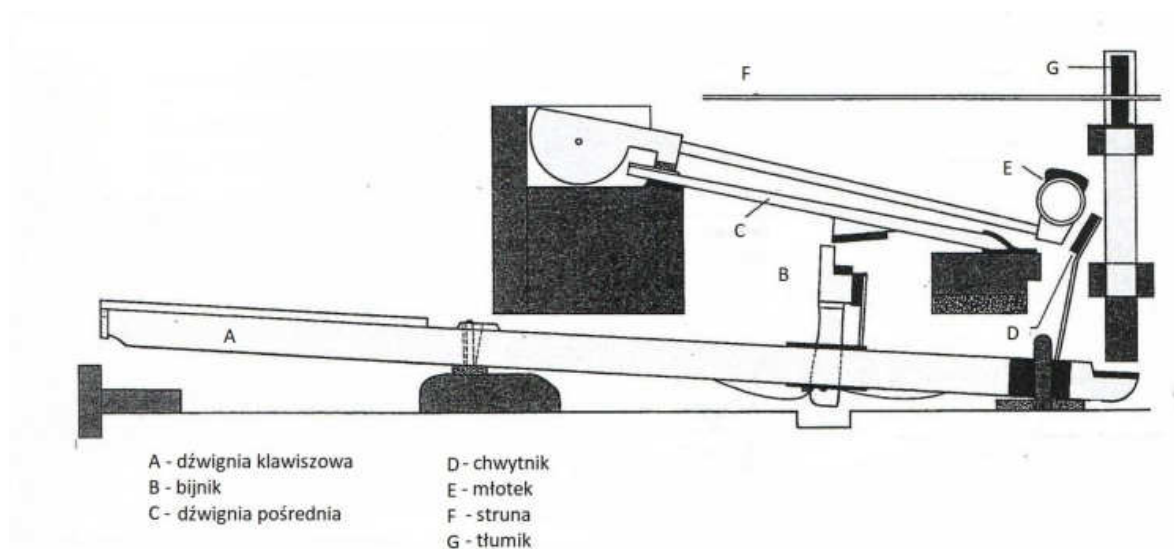
Konstrukтором, któremu jako pierwszemu udało się dokonać sztuki połączenia klawesynu i klawikordu, był Bartolomeo Cristofori (1655-1731), budowniczy instrumentów, od 1688 roku związany z dworem Ferdynanda Medyceusza we Florencji. Pierwsze wzmianki o nowym instrumencie pochodzą z pamiętnika Francesca Manucciego z lutego 1698 roku, a w inwentarzu instrumentów Medycich z 1700 roku znaleźć można klawesyn z *piano i forte* (*gravicembalo col piano e forte* – tak swój instrument nazwał jego twórca). Cennym źródłem wiedzy o pierwszych fortepianach jest relacja włoskiego intelektualisty Scipione Maffeiego, który w 1709 roku oglądał pracownię i instrumenty Cristoforiego. W 1711 roku opisał on swoją wizytę w *Giornale dei Letterati d'Italia*, a artykuł opatrzył dodatkowo rysunkiem mechanizmu. Do dziś zachowały się trzy instrumenty Cristoforiego, znajdujące się w zbiorach: The Metropolitan Museum of Art w Nowym Jorku (1720), Raccolta Statale di Strumenti Musicali w Rzymie (1722), Musikinstrumenten-Museum der Karl-Marx-Universität w Lipsku (1726). Ponadto w kolekcji prywatnej w Vancouver zachowała się mechanika fortepianowa (ok. 1725). Warto zwrócić uwagę, że mechanika florenckiego

² Termin ten wydaje się być dość niefortunny i może sugerować, że gra na klawesynie była płaska. Nic bardziej mylnego, wrażenie *de facto* niemożliwego różnicowania mikrodynamiki uzyskiwało się poprzez umiejętne manewrowanie artykulacją i przepływem czasu w utworze w odpowiednim stosunku do faktury danego fragmentu.

fortepianmistrza zawiera 4 elementy, które po modyfikacjach możemy odnaleźć we współczesnych fortepianach. Są to:

- dźwignia pośrednia – przenosząca energię między klawiszem a młotkiem i zarazem zwiększająca ją;
- bijnik z wymykem – wystający element dźwigni klawiszowej przekazujący energię do dźwigni pośredniej, pozwalający na swobodne opadnięcie tej drugiej po uderzeniu przez nią w młotek;
- chwytник – przechwytujący energię młotka po kontakcie tegoż ze struną poprzez tarcie o główkę młotka, uniemożliwiający odbicie się młotka i ponowne uderzenie w strunę;
- system tłumikowy – będący adaptacją klawesynowych skoczków; każdy tłumik był rodzajem klina obleczonego skórą pomiędzy parą strun, poruszającego się zgodnie z ruchem klawiszy.

Instrumenty Florentczyka posiadały dwustrunowe chóry. Ponadto istniała w nich możliwość ręcznego przesunięcia całego mechanizmu, tak by młotek uderzał tylko w jedną strunę (*una corda*).



Ryc. 1. Mechanika Bartolomeo Christoforiego, źródło: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, red. Stanley Sadie, Macmillan Publishers Limited, Londyn 2001, s. 657

Mimo, iż pierwsze fortepiany, jak i utwory przeznaczone na nie (Lodovico Giustini di Pistoia, *Sonate da cimballo di piano e forte, detto volgarmente di martelletti*) powstały we Włoszech, w kraju tym nowy wynalazek szybko odszedł w zapomnienie. Nowym ośrodkiem rozwoju

niedawno powstałego instrumentu stały się Niemcy i być może przyczyniło się do tego przetłumaczenie i opublikowanie tam w 1725 roku wspomnianego artykułu Maffeia. Zaczęto konstruować tak fortepiany ze skopiowaną, bądź zmodyfikowaną mechaniką Cristoforiego, jak i instrumenty własnego pomysłu. Prym wiodła tu rodzina Silbermannów. Gottfried Silbermann (1683-1753) z Freiburga budował fortepiany skrzydłowe ze zmodyfikowaną mechaniką Cristoforiego. Wśród trzech zachowanych jego instrumentów (1746, 1749 i jeden niedatowany) wszystkie posiadały dwie dźwignie ręczne. Jedna upodabniała dźwięk fortepianu do dźwięku klawesynu poprzez przyłożenie kawałka kości słoniowej w miejscu kontaktu młotka ze struną. Druga podnosiła wszystkie tłumiki imitując pantalon³. Z instrumentami Gottfrieda Silbermanna miał kontakt Johann Sebastian Bach. Początkowo skrytykował on zbyt ciężki mechanizm (sic!) i nie dość przejrzysty dźwięk instrumentu, a dopiero pod koniec życia zaaprobował kolejną zmodyfikowaną wersję nowego wynalazku. Starszy brat Gottfrieda, Andreas Silbermann (1678-1734) jest z kolei uważany za twórcę mechaniki staroniemieckiej, z której z czasem wykształciła się mechanika wiedeńska. Jej korzeni należy szukać w mechanice klawikordowej, w której nieruchomy tangent jest połączony bezpośrednio z dźwignią klawiszową. We wspomnianej mechanice staroniemieckiej, tangent został zastąpiony przez ruchomy młotek, którego trzonek umieszczony był w drewnianych widelkach. W przypadku tego typu mechaniki, odwrotnie niż w mechanice Cristoforiego i jej pochodnych, główki młotków zwrócone były w kierunku klawiatury. Do ważnych zasług rodziny Silbermannów należy zaliczyć też wykształcenie wielu znamienitych fortepianmistrzów, spośród których należałoby wymienić Johanna Christiana Zumpego, czy Johanna Andreasa Steina. Warto zauważyć, że w Niemczech obok fortepianów skrzydłowych budowano także fortepiany pionowe (żyrafy, piramidy) oraz najpopularniejsze z nich wszystkich fortepiany stołowe⁴. Wciąż jednak fortepian traktowany był jako instrument domowy, zastępczy względem klawesynu, czy klawikordu. Wszyscy wykonawcy byli przede wszystkim klawesynistami, grając na nowym wynalazku tak jak na klawesynie nie umieli odpowiednio docenić ani uwzględnić pojawiających się innowacji.

Po ok. 1760 roku nastąpił wyraźny podział rozwoju fortepianu na dwie linie, z których wykształciły się instrumenty typu angielskiego i wiedeńskiego.

³ Pantalon – rodzaj trapezoidalnych cymbałów, skonstruowanych przez Pantaleona Hebenstreita, w których w nietłumione niczym struny uderza się młoteczkami.

⁴ Fortepian stołowy – instrument w kształcie i rozmieszczeniu strun wzorowany na klawikordzie.

Wiedeńska linia rozwoju fortepianu

Do przedstawicieli nurtu wiedeńskiego zaliczyć należy w pierwszej kolejności Johanna Andreasa Steina (1728-1792), działającego w Augsburgu ucznia Johanna Andreasa Silbermanna (syna wspomnianego już Andreasa Silbermanna). Za jego największą zasługę w rozwoju mechaniki fortepianowej należy uznać zastosowanie pojedynczego wymyku, który umożliwiał młotkowi odsunięcie się od struny po jej uderzeniu, pomimo naciśniętego klawisza (najstarsza mechanika tego typu pochodzi z 1773 roku). Jak ważne było to osiągnięcie mogą poświadczyć słowa Wolfganga Amadeusza Mozarta z listu do ojca z 1777 roku:

Tym razem muszę zacząć od fortepianów Steina. Zanim poznałem instrumenty jego roboty, najbardziej ceniłem fortepiany Spätha⁵, teraz jednak oddaję pierwszeństwo Steinowskim, bo lepiej od ratyźbońskich tłumią dźwięki. Kiedy uderzam mocno, to na klawiszu palec mogę zatrzymać lub podnieść, a dźwięk i tak zginie zaraz po uderzeniu. Jakkolwiek w klawisz uderzyć, dźwięk zawsze jest jednaki, nie brzęczy, nie jest za głośny ani za cichy i zawsze, po każdym uderzeniu, odzywa się niezawodnie, słowem - jest zawsze taki sam. [...] Jego instrumenty różnią się od innych tym, że mają mechanizm wymykowy, a na stu budowniczych nawet jeden się o to nie troszczy. a bez takiego mechanizmu dźwięk brzęczy i wibruje. U Steina młoteczki odskakują od strun natychmiast po uderzeniu w klawisze i to niezależnie od tego, czy jeszcze są przyciśnięte, czy już puszczane.⁶

Warty zauważenia jest fakt, że mechanika Steina nie posiadała chwytników młotków, a jedynie poduszkę spoczynkową. Ponadto Stein w swoich instrumentach zrezygnował z ręcznych dźwigni. Standardowo jego instrumenty były wyposażone w dwie dźwignie kolanowe, z których każda podnosiła połowę tłumików.

Kontynuatorami myśli konstrukcyjnej Johanna Andreasa Steina stały się jego dzieci Nanette Streicher⁷ (1769-1833) oraz Matthaus Andreas Stein (1776-1842). Początkowo przejęli on przedsiębiorstwo ojca, zmieniając jego nazwę na *Geschwester Stein*. W 1802 roku – w 10 lat po poślubieniu przez Nanette Stein Andreasa Streichera, firma podzieliła się. Matthaus został w Augsburgu, pracując pod szyldem *Andre Stein*, Nanette rozpoczęła produkcję instrumentów wspólnie z mężem w Wiedniu, pod swoim nowym nazwiskiem. Charakteryzowało je delikatniejsze, w porównaniu z innymi współczesnymi im fortepianami, brzmienie. Pedaly

⁵ *Notabene* również jednego z nauczycieli Steina.

⁶ Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*, opracowanie i tłumaczenie: Ireneusz Dembowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991, s. 169-170.

⁷ Urodzona jako Anna-Maria Stein.

pojawiły się w miejsce dźwigni kolanowych.⁸ Swoje instrumenty powstałe przed 1818 rokiem wyposażali najczęściej 5 pedałów: *una corda*, fagot⁹, moderator¹⁰, pedał janczarski¹¹ oraz podnośnik tłumików. Po ok. 1819 roku Streicherowie zwyczajowo stosowali cztery pedały (bez rejestru janczarskiego), a od połowy lat 30. XIX wieku rezygnowali również z fagotu. Rodzinne tradycje kontynuowane były przez syna Nanette i Andreasa – Johanna Baptiste Streichera (1796-1871). Za jego wkład w rozwój konstrukcji fortepianu należy uznać opatentowanie zarówno nowego rodzaju mechaniki będącego wiedeńską adaptacją systemu angielskiego (1824) roku jak i rurowych wsporników ramy¹² (1835). Warto jednak mieć świadomość, że ostatnia ze wspomnianych innowacji była znacząco opóźniona w stosunku do instrumentów budowanych w Anglii i w stylu angielskim.

Największym konkurentem rodziny Stein-Streicher był Anton Walter (1752-1826). Wykorzystywał on mechanikę z pojedynczym wymykiem Johanna Andreasa Steina, zmieniając w niej drewniane widelki łączące młotek z dźwignią klawiszową na mosiężne. Ponadto w górnym i środkowym rejestrze umieszczał po trzy struny w chórze. Na przykładzie instrumentów Waltera widać moment przejścia z ręcznej zmiany rejestrów do podnośników kolanowych. Fortepian datowany na 1778 rok ma trzy dźwignie ręczne, dwie do podnoszenia tłumików i jeden moderator. Instrument z początków lat 80. XVIII wieku skonstruowany dla W. A. Mozarta posiada takie same trzy dźwignie ręczne, ale również (być może dodane później na życzenie kompozytora) dwie dźwignie kolanowe, podnoszące tłumiki. Co ciekawe, prawa dźwignia częściowo nachodzi na lewą. Umożliwia to podniesienie basowych tłumików niezależnie od dyszkantowych, ale nigdy *vice versa*. Późniejsze XVIII-wieczne fortepiany Waltera posiadają już standardowo dwie dźwignie kolanowe – jedną podnoszącą tłumiki, drugą pełniącą funkcję moderatora.

⁸ Niepodobna podać daty pierwszego użycia pedałów zamiast dźwigni kolanowych, tak jak i pierwszego budowniczego, który zdecydował się na taki zabieg. Większość instrumentów powstałych do ok. 1804 roku posiada dźwignie, podczas gdy te powstałe po 1810 roku posiadają zazwyczaj pedały. Wnioskować należy zatem, że okres przejściowy przypada na lata 1805-1810.

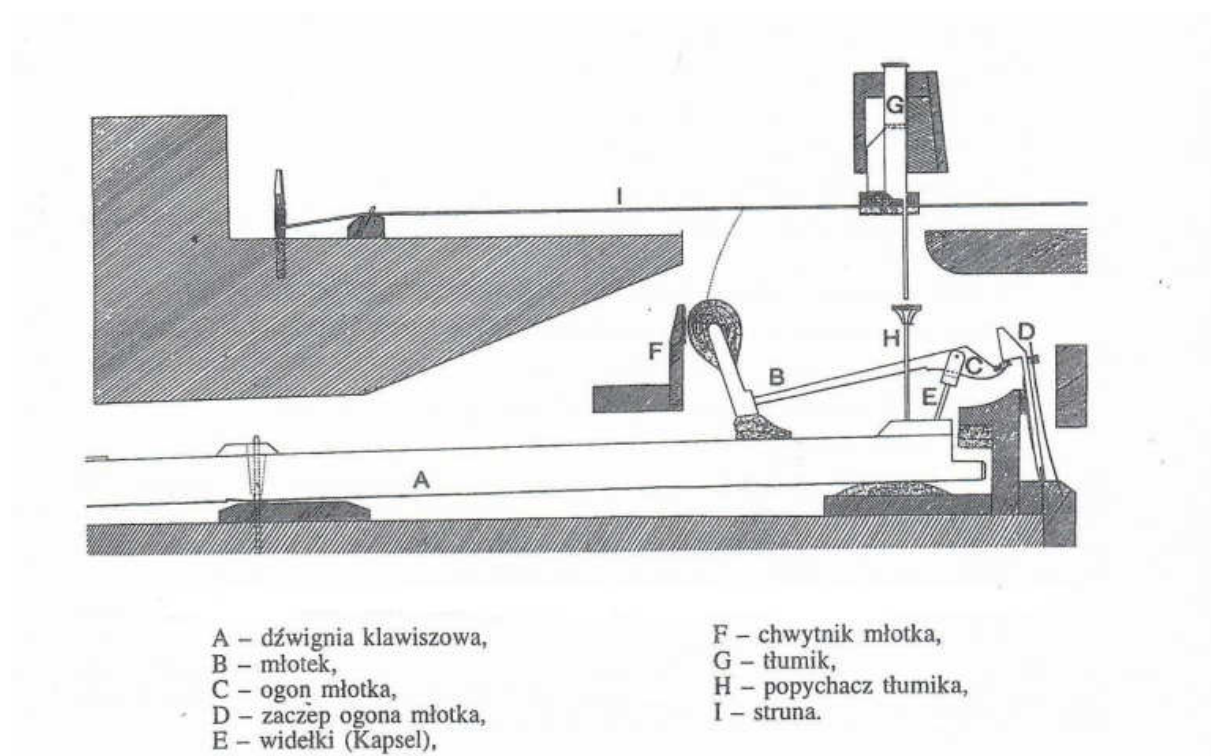
⁹ Na skutek użycia tego pedału (rejestru) sztywna warstwa jedwabiu, lub pergaminu dotykała strun w dwóch najniższych oktawach dając brzmienie bardziej nosowe, a jednocześnie brzęczące – perkusyjne.

¹⁰ Pod wpływem użycia tego pedału warstwa tkaniny (zwykle filcu) przyczepiona do specjalnej listwy wsuwała się między młotek a strunę, w wydatny sposób zmniejszając wolumen i zmieniając barwę brzmienia instrumentu.

¹¹ Pedał stworzony do wydawania perkusyjnego dźwięku. Przybierał on różną formę: młoteczków (uderzających w dzwonki lub w trójkąt i w bębenek albo w tamburyn), bądź połączenia różgi (uderzającej w najniższe struny) i dźwigni zakończonej wiosłem (uderzającej w spodnią część płyty rezonansowej).

¹² Pozwalały one na zwiększenie napięcia strun w instrumencie.

Kulminacyjnym momentem dla rozwoju fortepianów typu wiedeńskiego stały się prace Conrada Grafa (1782-1851). W jego instrumentach poszerzona została skala (do 6 i ½ oktawy),¹³ wzmocniono konstrukcję¹⁴ oraz wprowadzono owijane struny basowe. Zarówno liczba jak i rodzaje pedałów stosowanych w fortepianach Grafa, podobnie jak w instrumentach Streicherów, podlegały pewnej ewolucji. Jego instrumenty produkowane przed 1820 rokiem posiadały pięć pedałów – *una corda*, fagot, dwa rodzaje moderatorów i podnośnik tłumików. W latach 1820 – ok. 1835 dominował układ czteropedałowy (z jednym tylko moderatorem). Między 1835 a 1839 rokiem fagot został zastąpiony przez drugi moderator. Po 1839 roku ustalił się model trzypedałowy – *una corda*, moderator i podnośnik tłumików. Tylko dwa z zachowanych instrumentów Grafa posiadają pedał janczarski. Pokazane powyżej przykłady należy traktować jako tendencje, od których oczywiście istniały wyjątki.¹⁵



Ryc. 2. Mechanika wiedeńska z pojedynczym wymykami i tłumikami klinowymi, źródło: B. Vogel, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995, s. 76

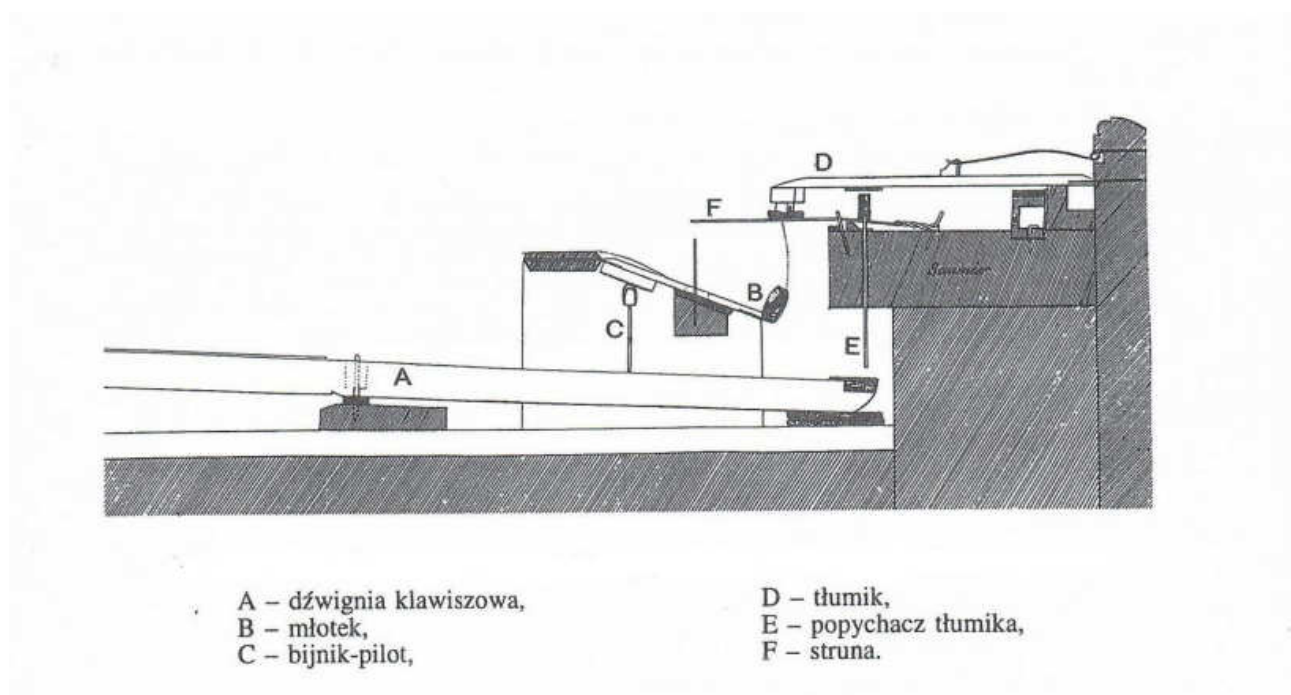
¹³ Fortepiany do połowy XVIII wieku posiadały skalę od 4 do 5 oktaw, w systemie angielskim 5 i ½ oktawy osiągnięto w 1791 roku, a 6 oktaw w 1794.

¹⁴ Graf nie zdecydował się jednak nigdy na użycie metalowych elementów w swoich ramach.

¹⁵ Do takich należałoby zaliczyć ostatni instrument Beethovena (1826) wyposażony tylko w trzy pedały (brak fagotu), czy instrument Schumann (1839) posiadający czteropedałowy układ.

Angielska linia rozwoju fortepianu

Trwająca w latach 1756-1763 Wojna Siedmioletnia skłoniła do emigracji do Anglii grupę saksońskich fortepianmistrzów, a wśród nich jednego z uczniów Gottfrieda Silbermanna – Johanna Christopa Zumpego (1726-1790). Był on twórcą popularnego typu fortepianu stołowego – z uproszczoną mechaniką Cristoforiego, w której bijnik przymocowany do dźwigni klawiszowej uderzał bezpośrednio w młotek. Była to stosunkowo prosta konstrukcja, która nie posiadała wymyku ani chwytника. Nowy był również sposób tłumienia dźwięku – dźwignia klawiszowa poprzez popychacz podnosiła przymocowany do obudowy instrumentu tłumik. Początkowo fortepiany stołowe Zumpego posiadały tylko jedną dźwignię ręczną służącą do podnoszenia tłumików. Z czasem instrumenty te zostały wyposażone w dwie dźwignie ręczne – jedna podnosiła tłumiki basowe, druga – dyszkantowe. Od około 1769 roku standardowo wyposażano instrument w trzecią ręczną dźwignię – lutnię¹⁶.



Ryc. 3. Mechanika angielska o pojedynczym działaniu, bez wymyku z tłumikami, źródło: B. Vogel, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995, s. 76

Mimo wielkiej popularności fortepian stołowy był tylko instrumentem domowym. Dość długo w cieniu klawesynu pozostawał z kolei fortepian skrzydłowy. Do jego

¹⁶ Rodzaj rejestru upodabniający brzmienie fortepianu do brzmienia lutni poprzez przyłożenie kawałków skóry do strun na obu stronach jej końcach.

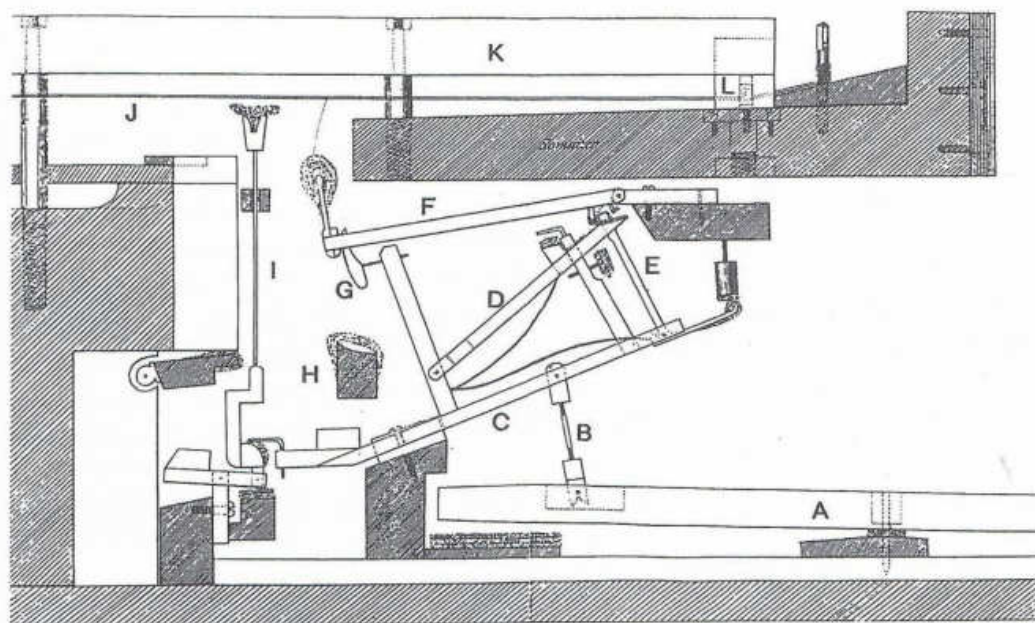
upowszechnienia, jak i rozwoju konstrukcyjnego, przyczyniła się postać Americusa Backersa (zm. 1778). Wyposażał on swoje instrumenty w 2 pedały nożne: *una corda* i podnośnik tłumików. Jego mechanizm wzorowany był na patencie Cristoforiego. Nie posiadał jednak dźwigni pośredniej, a umożliwiający swobodną repetycję występ osnowy bijnika.

Najistotniejszą rolę w Anglii odegrała jednak rodzina Broadwoodów: John (1732-1812) oraz dwaj jego synowie James Shudi (1772-1851) oraz Thomas. Do najważniejszych ich osiągnięć należało wyznaczenie nowego punktu uderzenia młotka w strunę, podzielenie mostka na basowy i wiolinowy oraz używanie trzystrunnego naciągu. Ponadto po raz pierwszy w 1808 roku zastosowali metalowy wspornik ramy dla strun wiolinowych, w 1821 roku stosowali już 3-5 takich wsporników, a w 1827 roku James opatentował metalowe wsporniki ramy w połączeniu z metalową listwą zaczepową. Taka półmetalowa rama rozpowszechniła się do czasu opatentowania pełnej odlewanej ramy metalowej. Zabiegi te, w połączeniu z coraz bardziej masywnym korpusem, pozwalały na wytrzymanie coraz większego naciągu strun, w konsekwencji czyniąc brzmienie instrumentu bardziej donośnym. Warto pamiętać, że grubsze i coraz bardziej napięte struny wymagały cięższych, grubiej oklejonych młotków. W 1826 roku Henry Pape opatentował we Francji okleiny z filcu¹⁷, jak również sposób jego produkcji.

Angielska myśl produkcyjna została przeszczepiona do Francji przez Sébastiena Érarda (1752-1831), który na kilka lat przed wybuchem Wielkiej Rewolucji wyemigrował do Londynu. W 1796 roku powrócił do Paryża z bagażem doświadczeń i znajomością rzemiosła wyniesioną od angielskich mistrzów. Największym dokonaniem Érarda, z którego korzystamy po dziś dzień było opatentowanie w 1821 roku mechanizmu z podwójnym wymykiem. Nowatorstwem było zastosowanie dźwigni repetycyjnej, umożliwiającej powtórne uderzenie młotkiem¹⁸ w strunę.

¹⁷ Przed tym czasem okleiny młotków były skórzane.

¹⁸ Młotek po pierwszym uderzeniu w strunę znajdował się w jej pobliżu.



A – dźwignia klawiszowa,
B – bijnik 1-szy (pilot),
C – dźwignia pośrednia,
D – dźwignia repetycyjna,
E – bijnik 2-gi,
F – młotek,

G – chwytник młotka,
H – poduszka spoczynkowa młotka,
I – tłumik,
J – struna,
K – metalowy wspornik ramy,
L – agrała.

Ryc. 4. Mechanika angielska (S. Érard, 1821 r.) o podwójnym działaniu, z podwójnym wymykiem i tłumikami dolnymi, źródło: B. Vogel, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995, s. 77

Początkowo fortepiany wiedeńskie były dużo bardziej popularne. Wynikało to z ich większej precyzji, prostoty konstrukcji, co przekładało się na niższą cenę, a w efekcie większą dostępność. Jednak to na potomkach fortepianów angielskich gramy po dziś dzień. Trudno przyczyny takiego stanu rzeczy upatrywać tylko w możliwościach zwiększania wolumenu brzmienia właściwych instrumentom angielskim, zapominając o XIX-wiecznej rewolucji przemysłowej i coraz większej, raczkującej jeszcze, mechanizacji pracy. Nie sposób nie zauważyć, że rozwój fortepianów wiedeńskich zatrzymał się w zasadzie wraz ze śmiercią Beethovena. Nie oznacza to wcale, że możliwości modernizacji instrumentów wiedeńskich wyczerpały się (mimo iż być może były mniej oczywiste niż w przypadku instrumentów angielskich). Centrum pianistycznego świata przeniosło się wtedy do Paryża – miasta Chopina i Liszta. Niezaprzeczalnym jest fakt, iż wybitni instrumentalisci i kompozytorzy niezbędni byli do rozwoju instrumentu niemal na równi z ich budowniczymi.

W opinii autora niniejszej pracy ten przegląd najważniejszych dokonań z zakresu rozwoju budowy fortepianu pozwoli lepiej zrozumieć specyfikę środowiska fortepianmistrzów na ziemiach polskich, umożliwiając pokazanie nietuzinkowości osoby i dzieła Fryderyka Buchholtza. Ponadto lepsze poznanie i zrozumienie instrumentu, na którym wykonuje się muzykę, wydaje się być istotnym elementem w kształtowaniu świadomej interpretacji.

1.2 Fortepian na ziemiach polskich do wybuchu powstania listopadowego

Ogólne warunki rozwoju i charakterystyka przemysłu fortepianmistrzowskiego

Sytuacja społeczno – polityczno – ekonomiczna w Rzeczypospolitej w 2. połowie XVIII wieku nie sprzyjała rozwojowi budownictwa fortepianów. Warstwa mieszczańska była stosunkowo nieliczna, a szlachta zbyt zajęta wewnętrznymi problemami państwa, by skupiać się na muzyce. Tylko arystokracja, dwory magnackie i królewski tworzyły rynek zbytu dla instrumentów. Wzmianki o fortepianach można znaleźć w rachunkach dworu króla Stanisława Augusta Poniatowskiego, księcia Józefa Poniatowskiego, czy hetmana Kazimierza Ogińskiego, a także w niektórych aktach klasztornych. Najpopularniejszymi instrumentami wciąż były jednak klawesyn i klawikord. Upadek państwowości polskiej przyspieszył przemiany społeczne – życie kulturalne przeniosło się do szybko rozrastających i bogacących się miast. Znacznie zwiększyło to popyt na instrumenty, czemu nie mogła sprostać krajowa produkcja¹⁹. Pamiętać też należy, że na początek XIX wieku przypadają wojny napoleońskie, które nie tylko komplikowały sytuację międzynarodową, ale także nie sprzyjały rozwojowi gospodarczemu. Instrumenty zatem, głównie austriackie i niemieckie, sprowadzano. Józef Elsner pytany przez Érarda o fortepiany warszawskie w ok. 1805 roku odpowiedział, że najczęściej sprowadza się je z zagranicy, głównie z Wiednia „ponieważ budowa i fabryki instrumentów bardzo nisko jeszcze u nas stoją.”²⁰ Polityczne podziały na mapie Europy mocno ograniczały import z takich kierunków jak Francja, czy Anglia. Barierą była również cena tych instrumentów. Lepszemu zobrazowaniu tego faktu mogą posłużyć dwa przykłady. Pierwszym jest sytuacja, w której znalazł się wspomniany wyżej Elsner. Zakupił on od Érarda instrument dla księżnej Sapieżyny za 5000 złotych polskich. W 1806 roku wziął w komis kolejny instrument, za podobną sumę, jednak nie był w stanie znaleźć na niego kupca. Przed

¹⁹ Beniamin Vogel szacuje ją na 30-50 instrumentów rocznie w początkach XIX wieku.

²⁰ J. Elsner, *Sumariusz moich utworów muzycznych*, Kraków 1957 s.123; J. Gutkowski, *Pianoforte pana Elsnera*, Kronika Zamkowa 1986 nr 3 (5) s. 8-11, cyt. za B. Vogel *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995, s. 82.

1830 rokiem przeciętna cena najlepszych instrumentów krajowych nie przekroczyła 2000 złotych polskich. Finalnie, fortepian spłonął wraz z dworkiem kompozytora w 1830 roku. Drugim przykładem jest opis, który ukazał się w prasie warszawskiej, w artykule zachwalającym instrumenty Antoniego Leszczyńskiego:

Pierwsze domy w Warszawie uznały już doskonałość instrumentów jego, a pokup, iaki pantalioni te Angielskie w Warszawie mają, iawnym jest dowodem ich dobroci. Są one wprawdzie nieco drogie; sto dukatów nie każdy jest w stanie wyliczyć, ale cóż to jest wporównaniu z pantalionami Clementiego w Londynie, które po 200, 250 i 300 gwinei się płacą?²¹

Stabilizację sprzyjającą rozwojowi przyniósł czas po Kongresie Wiedeńskim. Najlepiej widać to na przykładzie Królestwa Polskiego. Rada Administracyjna Kongresówki wprowadziła szereg rozwiązań mających ułatwić osiedlanie się w miastach potencjalnym robotnikom i rzemieślnikom, pochodzącym tak ze wsi, jak i z otaczających państw. Stworzono różnorakie instytucje: Sekcje Fabryczne, Izby Handlowe i Rzemieślnicze, Radę Handlu i Rękodziel. Rzemieślnicy zagraniczni osiedlający się w miastach Królestwa zwolnieni byli ze służby wojskowej i cła, a na okres 6 lat ze wszystkich podatków. Do tego przysługiwał im przydział działek budowlanych i budulca. Znaczne środki zostały przeznaczone na kredyty i zapomogi dla przedsiębiorców. Skorzystali z nich również fortepianmistrzowie: Antoni Leszczyński uzyskał pożyczkę w wysokości 18000 złotych polskich w 1819 roku, Józef Długosz na budowę domu uzyskał 10000 złotych polskich w 1834 roku. Dodatkowo organizowano wystawy przemysłowe, na których medalami i pochwałami nagradzano najlepszych wytwórców. Zawsze znajdowali się wśród nich budowniczy fortepianów.

Warty przeanalizowania jest wpływ stawek celnych na rozwój przemysłu fortepianmistrzowskiego. Jednym z założeń traktatu wiedeńskiego było utrzymanie integralności ekonomicznej, podzielonych między trzy państwa, ziem polskich. Na towary polskie wymieniane między zaborami nałożono cło w wysokości 10%. Do roku 1818 sytuacja znacząco zmieniła się – na mocy układów między Rosją a Austrią i Prusami zmniejszyła się ochrona polskich producentów. Dopiero wynegocjowana unia celna między Rosją a Królestwem Polskim poprawiła sytuację polskiego przemysłu. Wprowadzono wówczas nowy rodzaj opłaty na towary importowane do Kongresówki (tzw. konsumowe)²². Eksport został z kolei uwolniony od opłat celnych. Kolejnym krokiem było ogłoszenie protekcyjnej

²¹ *Gazeta Warszawska*, 1823, nr 67, s.888-889, cyt za: Vogel Benjamin, *Warszawski Instrument Fryderyka Chopina*, w: *Fortepian Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2018, s. 90.

²² W przypadku fortepianów sięgało ono 75% wartości.

taryfy celnej sięgającej 100% wartości na zewnętrznych granicach celnych Królestwa w 1823 roku. W następnych latach w ramach wojny celnej między Rosją a Austrią i Prusami wprowadzono opłaty w wysokości niemal 300%. Siłą rzeczy, działania te przyczyniły się do rozwoju polskiego budownictwa fortepianów, minimalizując znaczenie importu. Pewną ilość instrumentów eksportowano do Cesarstwa Rosyjskiego.²³

Mimo sprzyjających warunków i zauważalnego rozwoju produkcji, fortepianów na ziemiach polskich budowano wciąż niewiele. Nie bez znaczenia pozostawał wywodzący się jeszcze ze średniowiecza system produkcji oparty na schemacie mistrz – czeladnik – uczeń,. Pod tym względem polskie warsztaty były dość zacofane w porównaniu z innymi ośrodkami europejskimi. Jeden z najprężniej działających warsztatów – Antoniego Leszczyńskiego – w latach 1819-1830 wyprodukował 175 instrumentów opusowanych, co daje roczną średnią 17,5 instrumentu. Beniamin Vogel całą produkcję Kongresówki²⁴ w tym czasie szacuje na ok. 200-250 sztuk rocznie. Dla porównania, sama tylko fabryka Pleyela we Francji produkowała wówczas mniej więcej 100 fortepianów przez rok.

Polskie fortepiany – cechy konstrukcyjne

Pierwszy zachowany do dnia dzisiejszego polski fortepian to instrument stołowy z mechaniką tangentową o skali 4 i ½ oktawy, zbudowany przez Jana Skórskiego z Sandomierza w 1774 roku. Łączy on w sobie cechy klawikordu (podobna konstrukcja skrzyni, rozmieszczenie klawiatury, a także rodzaj mechaniki), klawesynu (młoteczki w formie i rozmiarach klawesynowych skoczaków, obecność rejestru lutniowego) i pantalionu (brak tłumików). Jak dowodzi Beniamin Vogel, jest to najstarszy na świecie zachowany tego typu instrument, co może świadczyć o jego polskim rodowodzie.²⁵ Do lat 30. XIX wieku to właśnie instrumenty stołowe (choć już nie z mechaniką tangentową) były najpopularniejszym typem fortepianów.

Pierwszy instrument skrzydłowy, który przetrwał do naszych czasów stworzony został przez Daniela Fuchsa w jego krakowskiej pracowni. Ma on typowo wiedeńską konstrukcję skrzyni, mechanikę wiedeńską, 2 rejestry mechaniczne – *una corda* i podnośnik tłumików, naciąg strunowy 2-3 chórowy, struny basowe bez nawoju. Taka budowa wynika z faktu, że fortepianmistrz kształcił się w Wiedniu i stamtąd przeniósł wyuczone wzory. Prawdą również

²³ W 1828 roku wartość eksportowanych fortepianów wyniosła 33796 złotych polskich, tj. 3,3% całkowitego eksportu na Wschód.

²⁴ Około dwudziestu wytwórni.

²⁵ Zob. B. Vogel, *Fortepian polski...* s. 117.

jest, że większość instrumentów (niezależnie od ich formy – stołowej, skrzydłowej, czy pionowej) budowana na początku XIX wieku na ziemiach polskich, miała rodowód wiedeński.

Czasem szczególnie intensywnym dla rozwoju budownictwa fortepianów były lata 1815-1830. Poza Królestwem Kongresowym wciąż dominowały instrumenty typu wiedeńskiego, wzorowane głównie na fortepianach Conrada Grafa z lat 20. XIX wieku. Popularnością cieszyły się instrumenty z rejestrem janczarskim i fagotem. Inaczej sytuacja wyglądała w Królestwie Polskim. Tu powstawały instrumenty tak wiedeńskie, jak i angielskie i to zarówno pod względem zastosowanego mechanizmu młoteczkowego, jak i konstrukcji skrzyni. Wadą instrumentów angielskich były wyższe koszty produkcji mechanizmu co musiało znaleźć przełożenie w ostatecznej cenie, stąd łączono nieraz mechaniki wiedeńskie z angielską konstrukcją skrzyni i *vice versa*. Świadectwem łączenia komponentów fortepianów pochodzących z różnych linii może być takie ogłoszenie:

4-ry fortepiany mahoniowe i z mechaniką angielską i 2 na sposób angielski, lecz z mechaniką wiedeńską i 1 z drewna brzoźowego na sposób angielski z mechaniką wiedeńską, są do sprzedania u JP. Hochhausera fabrykanta fortepianów przy ulicy Przejazd pod nr 649.²⁶

Prekursorem budowy instrumentów angielskich w Polsce był najprawdopodobniej, wykształcony w Anglii, Antoni Leszczyński (ur. po 1780-1830). Jednakże dla polskich amatorów muzyki, przyzwyczajonych do lekkich instrumentów wiedeńskich, typ mechaniki pochodzący z Wysp Brytyjskich był zbyt ciężki:

Nie mam ja w tem innego celu, iak zachęcenie Leszczyńskiego do wydoskonalenia ieszcze pantaliionow swoich. Niech wie, że opinia publiczna, za iego instrumentami iuż się oświadczyła; iedną iednak uwagę zrobićby mu można, a ta iest: że klawisze iego nieco są za ciężkie. W Anglii zwyczaj iest robienia mocnych klawiszów, lecz u nas w Polsce, gdzie (iak powiada ieden podróżny) panienki porteru nie piia, i nie mają dla tego tyle siły w palcach iak Angielki, iest to widoczną wadą.²⁷

Również Fryderyk Chopin, choć lapidarnie, to niezbyt pochlebnie wyraził się w liście o instrumentach tego fortepianmistrza: „Gdzie ruszyć Leszczyńskiego nędzne instrumenta,

²⁶ *Kurier Warszawski* 1829, nr 109, s. 460, cyt za: B. Vogel, *Fortepian polski...* s. 121.

²⁷ *Gazeta Warszawska*, 1823, nr 67, s.888-889, cyt za: B. Vogel, *Warszawski Fortepian Chopina...* s. 90-91.

bom ani jednego nie widział, co by się zbliżył głosem do pantalionu twej Siostry, albo do naszych.”²⁸

Przełomowym momentem w historii budownictwa fortepianów w Polsce był rok 1826. Wtedy to Maria Szymanowska przywiozła swój instrument (najprawdopodobniej Broadwooda) i uzyskała zwolnienie z opłat celnych pod warunkiem udostępnienia fortepianu jako wzoru miejscowym konstruktorom. Już w styczniu 1827 roku podobny instrument na zamówienie zbudował Fryderyk Buchholtz. Opis kolejnego (już z mechaniką wiedeńską) skonstruowanego dwa miesiące później, znaleźć można w prasie:

Są w nim 3 ulepszenia: 1. Korpus wewnątrz jest umocowany żelaznymi prętami, przez co utwierdza się trwałość. 2. Zagięcie skrzydła w słabszej stronie dyszkantu jest umocowane przez żelazne spójniki, przez co utrzymuje się trwałość stroju. 3. Przez odjęcie spodniej deki, czyli otwór pod spodem głós stał się mocniejszym. 3 ważne zalety! Może Pan Buchholtz brał wzory, lecz zaszczyt onych skombinowania jemu bez zaprzeczenia należy.²⁹

Oczywistym jest fakt, iż nie tylko Buchholtz zainspirował się instrumentem Szymanowskiej - już w marcu 1827 w prasie warszawskiej można było odnaleźć taki anons:

Mam zaszczyt zawiadomić Szano: Amatorów, że widząc pantalion angielski JP. Szymanowskiej, pierwszej fortepianistki NN Cesarzowych, sprowadzony niedawno, przedsięwzięłem według wzoru z najszyteczniejszych części mechaniki tegoż instrumentu, robić w mojej fabryce fortepiany, których korpusy będą zupełnie na sposób angielski szprejcowane, mogą być z dnem lub bez dna, umieszczając w nich według upodobania osób kupujących mechanikę wiedeńską lub angielską. Te instrumenta już są bliskie ukończenia i najpiękniejszym fornirem mahoniowym wykładane, z których każdy z mechaniką wiedeńską dukatów 60 kosztować będzie, zaś cena instrumentu z mechaniką angielską jeszcze nie jest ustanowiona. W. Troschel. Fabrykant fortepianów przy ulicy Długiej 546.³⁰

W tym samym roku podobny fortepian zbudował jeszcze Tomasz Max (ok. 1799-1864). Warto wspomnieć również o dwóch innowacjach wprowadzanych przez polskich fortepianmistrzów. W 1826 roku Maksymilian Hochhauser (1783-1869) stworzył instrument, w którym „na każdy ton po 4 struny aż do basu, przez co głos jego jest nierównie mocniejszy od innych w tym rodzaju instrumentów i służyć może najdogodniej do koncertów, gdyż moc

²⁸ F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, 27 XII 1828, Warszawa w: *Korespondencja Fryderyka Chopina tom I. 1816-1831*, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009, s. 259.

²⁹ *Kurier Warszawski*, 1827 nr 18, s. 69, nr 75 s. 302, cyt. za: B. Vogel, *Fortepian Polski...* s. 121.

³⁰ *Kurier Warszawski*, 1827 nr 69, s. 277-278, cyt. za: B. Vogel, *Fortepian Polski...* s. 122.

głosu nie może być zatłumioną przez inne instrumenta.”³¹ Ten sposób zwiększania wolumenu brzmienia instrumentu skazany był na niepowodzenie. Poczwórnny naciąg wymagał większych młotków, co wymagało wzmocnienia całej mechaniki, czyniąc ją znacznie cięższą. Ponadto zwiększone napięcie strun działało destrukcyjnie na ramę instrumentu. Kolejny wynalazek, zbudowany w 1829 roku w Wilnie, pochodzi od Wilhelma Ludwika Muthreicha. Oferował on „wcale nowego rodzaju flügelfortepian własnego wynalazku, na którym każda sztuka we wszystkich tonach może być grana, nie potrzebując ni przemiany nut ani też przesadzania palców.”³² Jednak i ta nowinka skazana była na porażkę – zaawansowani muzycy nie potrzebowali specjalnego mechanizmu do transpozycji, a dla amatorów koszt takiego rozwiązania był zbyt wysoki.

Krajobraz fortepianów budowanych na ziemiach polskich na początku XIX wieku uzupełniają takie osobliwości jak melodicordion, eolipantalion³³, *mossochordo*³⁴ czy wreszcie fortepiany smyczkowe. Instrumenty te, mimo iż nie przetrwały do naszych czasów, w XIX wieku musiały cieszyć się zainteresowaniem, skoro na eolipantalionie występował młody Fryderyk Chopin. Tak donosiła o tym prasa:

W wykonaniu akademika Chopina słuchano pierwsze allegro koncertu fortepianowego f-moll Moschelesa z swobodnymi fantazjami na eolipantalionie. Instrument ten, wykonany przez miejscowego mistrza stolarskiego Długosca [Długosza], łączy eolimelodicon z fortepianem w sposób, jaki pianiście, który zaznajomił się ze strukturą instrumentu, daje niespodziewanie dużą różnorodność wypowiedzi, a pod palcami utalentowanego młodego Chopina, który wyróżnia się bogactwem muzycznych idei w swoich swobodnych fantazjach i całkowicie panuje nad instrumentem, wywołuje duże wrażenie.³⁵

Powyższy krótki przegląd najważniejszych trendów i dokonań w dziedzinie sztuki fortepianmistrzowskiej na terenach polskich w początkach XIX wieku pokazuje, że rodzimy przemysł mimo niewielkich rozmiarów i niekorzystnych warunków geopolitycznych nie był znacząco opóźniony w stosunku do przodujących ośrodków europejskich, wychodząc naprzeciw oczekiwaniom i możliwościom finansowym potencjalnych odbiorców.

³¹ *Gazeta Wielkiego Księstwa Poznańskiego*, 1826 nr 17, s. 216, cyt. za: B. Vogel, *Fortepian Polski...* s. 123

³² *Kurier Litewski*, 1829 nr 129 dod., cyt. za: B. Vogel, *Fortepian Polski...* s. 123.

³³ Oba to próba połączenia fortepianu z fisharmonią.

³⁴ Połączenie instrumentu klawiszowego strunowego z organowym, o którym niestety nie ma bliższych informacji.

³⁵ Wilhelm Würfel, *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1825, nr 40, 16 XI, s. 760, 763-764, cyt. za: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 633-634.

1.3 Fryderyk Buchholtz – sylwetka rzemieślnika

Fryderyk Buchholtz urodził się 16 maja 1792 roku w miejscowości Hohenstein³⁶ w Prusach Wschodnich. Jego rodzice Andrzej Buchholtz i Ewa z Pohlów w czasach dzieciństwa Fryderyka przenieśli się do Warszawy, gdzie Andrzej odnotowany został jako szirmajster. Po terminacji u jednego ze stołecznych stolarzy, młody Buchholtz wyruszył na wędrowkę czeladniczą³⁷, którą odbywał u organmistrzów. Około 1815 roku powrócił do Warszawy i założył własną pracownię fortepianmistrzowską przy ulicy Mazowieckiej (Świętokrzyskiej) 1352. Bardzo szybko stał się jednym z bardziej szanowanych i cieszących się autorytetem budowniczych. Świadczyć o tym może fakt wystąpienia w 1817 roku do władz³⁸ z wnioskiem, o utworzenie Zgromadzenia Organmistrzów³⁹. Organizacja uzyskała status prawny decyzją Magistratu dopiero w 1819 roku, a Fryderyk Buchholtz był jej starszym od 1825 roku. Estyma, którą cieszył się w środowisku rzemieślniczym przełożyła się również na sukces finansowy. Już w 1825 był w stanie wykupić za 2500 złotych polskich w gotówce, wynajmowany dotąd dom (wraz z szynkownią), gdzie znajdowała się jego pracownia. W 1819 roku ożenił się z Emilią z Bratyńskich (ur. 1797), z którą miał pięcioro dzieci, wśród nich Juliana (1820-1860), Alojzego (ur. 1822) i Matyldę Dobrowolską (1825-1910). Zmarł w 1837 roku w Warszawie i został pochowany w ewangelicko-augsburskiej części cmentarza powązkowskiego.

Fryderyk Buchholtz przez całe swoje życie budował fortepiany skrzydłowe z mechaniką wiedeńską, a na zamówienie klienta z angielską. Po 1826 roku konstruował również instrumenty typu angielskiego na wzór fortepianu przywiezionego przez Marię Szymanowską.⁴⁰ Oprócz standardowego podnośnika tłumików, moderatora i *una corda*, fortepianmistrz „stosując się do mody, z początku wyrabiał fortepiany z muzyką janczarską i fagotem. Wkrótce jednak porzucił te niestosowne dodatki.”⁴¹ Warto zauważyć, co podkreśla

³⁶ Dzisiejszy Olsztynek.

³⁷ Rodzaj kształcenia zawodowego polegającego na odbywaniu praktyk pod okiem różnych mistrzów, w różnych miastach, czy nawet krajach. Czeladnicy posiadali zwykle książeczki, w których odnotowywane były poszczególne praktyki. Po odbyciu wędrowki czeladniczej, adept mógł być dopuszczony do egzaminu na mistrza cechowego.

³⁸ Razem z innymi czołowymi fortepianmistrzami tamtego czasu – Wacławem Bauerem (1758-1829) i Wilhelmem Jansenem.

³⁹ Skupiało w swoich szeregach zarówno organmistrzów, jak i lutników oraz fortepianmistrzów. Ci ostatni stanowili w nim większość.

⁴⁰ Zob. poprzedni podrozdział niniejszej pracy.

⁴¹ K. W. Wójcicki, *Cmentarz powązkowski*, t. 3, Warszawa 1858, s. 235, cyt. za: B. Vogel, *Fortepian polski...* s. 119.

Paul McNulty w rozmowie z autorem,⁴² że Buchholtz, który w 1815 roku miał przebywać w Wiedniu, nie wzorował się na jednym tylko budowniczym. Mimo zauważalnego podobieństwa do fortepianów Conrada Grafa instrumenty warszawskiego fabrykanta posiadały też cechy charakterystyczne dla innych fortepianmistrzów początku XIX wieku. Były to:

- zebra wzorowane dokładnie na konstrukcji Antona Waltera;
- młotki podobne do tych stosowanych przez Johanna Fritza⁴³, tj. bardziej okrągłe, z większą powierzchnią uderzenia w strunę, oklejone ponadto cieńszą warstwą skóry;
- układ drewna w płycie rezonansowej, pod kątem w stosunku do zgięcia instrumentu, charakterystyczny dla twórców francuskich.

W roku 1830 Buchholtz skonstruował fortepian z mechaniką Johanna Baptiste Streichera,⁴⁴ a później w latach 30. wraz ze swoim synem Julianem instrument z podnośnikiem tłumików podzielonym na rejestry górny i dolny. Umiejętność łączenia różnych wpływów świadczy o dużej sprawności, wiedzy, silnym wewnętrznym przekonaniu o tym co czyni instrument najbardziej wydajnym, a także indywidualizmie budowniczego.

Oprócz instrumentów skrzydłowych, szczególnie w początkowej fazie twórczości (tj. do 1825 roku) Buchholtz budował także fortepiany żyrafy. Był również wspólnie z Augustem Fidelisem Brunnerem (ur. 1797) konstruktorem melodiorionu⁴⁵, nagrodzonego na wystawie przemysłowej w 1825 roku pochwałą za wykonanie. Do dnia dzisiejszego zachowało się nie więcej niż dziesięć instrumentów Fryderyka Buchholtza w zbiorach m. in. Muzeum Instrumentów Muzycznych w Poznaniu, Muzeum Narodowego w Warszawie, Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, Pałacyku Myśliwskiego w Antoninie, Kolekcji Andrzeja Szwabego w Ostromecku koło Bydgoszczy, Muzeum Historii Przemysłu w Opatówku koło Kalisza, Warszawskiej Opery Kameralnej, czy Muzeum Krajoznawczego w Krzemieńcu na Ukrainie.

⁴² Transkrypcja rozmowy w załączniku do niniejszej pracy.

⁴³ Johann Peter Fritz (zm. 1834 w Wiedniu) – budowniczy fortepianów związany z Wiedniem. Zachowane do dziś instrumenty można oglądać m. in. w The Museum of Fine Arts w Bostonie, czy Civico Museo degli Strumenti Musicali w Mediolanie.

⁴⁴ Zob. s. 12 niniejszej pracy.

⁴⁵ Zob. przypis nr 33.

1.4 Związki Fryderyka Chopina z Fryderykiem Buchholtzem i jego instrumentami

Związki Fryderyka Chopina z Fryderykiem Buchholtzem są wielopłaszczyznowe i naturalnie wynikają z relacji, która musiała wytworzyć się między najlepszym miejscowym pianistą, a najbardziej cenionym lokalnym fabrykantem. Młody kompozytor był częstym gościem salonu i zakładu Buchholtzów. W liście do Tytusa Woyciechowskiego pisał: „W Sannikach przerobiłem owe Rondo C-dur (ostatnie, jeżeli sobie przypominasz) na 2 fortepiany, dzisiaj go próbowałem z Ernemannem u Bucholtza i dosyć się dobrze wydało. Myślemy go kiedyś grać na Resursie.”⁴⁶ Stosunki między Fryderykiem Chopinem, a rodziną Buchholtzów dobrze pokazuje artykuł, który ukazał się w warszawskiej prasie po śmierci córki Fryderyka Buchholtza – Matyldy Dobrowolskiej:

Matylda Dobrowolska, urodzona w Warszawie, 14 marca 1825 roku, była córką Fryderyka Buchholtza i Emilii z Bratyńskich. Była to najświetniejsza epoka Królestwa kongresowego, którego stolica tętniła pulsem wielkiego życia. Fryderyk Buchholtz był założycielem i właścicielem pierwszej w Polsce fabryki fortepianów, a dom jego ogniskował w sobie ówczesny ruch artystyczny Warszawy. Salon Buchholtzów gromadził całe towarzystwo Warszawskie. W salonie tym ujrano po raz pierwszy wobec zebranych gości młodziutkiego Chopina, który zasiadł do fortepianu buchholtzowskiego i wywołał entuzjazm niebywały. Odtąd Chopin był częstym gościem w domu Buchholtzów i grywał tam zawsze, oklaskiwany gorąco i przyjmowany z najserdeczniejszym uczuciem.⁴⁷

Poza faktem niewątpliwych więzi towarzyskich łączących Fryderyka Chopina z rodziną Buchholtzów pamiętać należy, że młody pianista w ocenie badaczy był posiadaczem instrumentu tego właśnie fabrykanta.⁴⁸ Przede wszystkim mowa o tym w świadectwie Ludwika z Jędrzejewiczów Ciechomskiej – siostrzenicy Chopina.⁴⁹ Instrument Fryderyka uległ jednak zniszczeniu. W odwecie za próbę zamachu na generała Berga podczas Powstania Styczniowego, pałac Zamoyskich przy Krakowskim Przedmieściu, gdzie mieszkała Izabella

⁴⁶ F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego na Poturzynie*, 9 IX 1828, Warszawa, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 234.

⁴⁷ J.M., *Echo z czasów Chopina*, w: *Świat*, 1910, nr 10, s.16, cyt. za: B. Vogel, *Warszawski Fortepian...* s. 93-94.

⁴⁸ Mowa tu o reprezentacyjnym instrumencie domu Chopinów, który przez rodzinę był uważany za instrument Fryderyka. Ponadto w mieszkaniu Chopinów w Pałacu Krasińskich, kompozytor miał w swoim pokoju drugi instrument – ten jednak został najprawdopodobniej sprzedany niedługo po wyjeździe twórcy *Ballady g-moll* z Warszawy.

⁴⁹ *Echo Muzyczne i Teatralne*, 1885, nr 82, s. 172 za B. Vogel, *Fortepiany młodego Chopina*, w: *Studia Musicologica Calisiensia, w kręgu fortepianu i muzyki fortepianowej*, red. Rottermund Krzysztof, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019, s. 168.

Barcińska – siostra Chopina, został splądrowany przez rosyjskich żołnierzy, a fortepian zrzucony ze schodów.⁵⁰ Istniały pogłoski, jakoby instrument przetrwał zawieruchę z roku 1863. Faktycznie Beniamin Vogel wspomina,⁵¹ iż według Włodzimierza hr. Grabowskiego, instrument miał zostać odratowany i trafić do majątku Grabowskich w Żeliszewie. Niestety, sam pałac w Żeliszewie nie przetrwał powojennej nacjonalizacji, a wszystkie znajdujące się w nim ruchomości zostały wywiezione do Warszawy z obawy przed zbliżającym się frontem wschodnim i tam spłonęły w czasie Powstania Warszawskiego w 1944 roku. Fakt obecności fortepianu w majątku w Żeliszewie potwierdził Jan Kochanowicz w miesięczniku *Spotkania z Zabytkami*⁵² w 2001 roku. Odwiedził on pałac w 1943 roku, a na pytanie o stojący tam fortepian uzyskał odpowiedź, iż jest to instrument Chopina uratowany w 1863 roku.

Z cytowanego wcześniej w niniejszej pracy listu Fryderyka Chopina do Tytusa Woyciechowskiego o „Leszczyńskiego nędznych instrumentach”⁵³ wynika, że dwaj przyjaciele byli właścicielami fortepianów tej samej marki. Choć instrument Woyciechowskiego spłonął w czasie I wojny światowej, znany jest opis pamiątek po przyjacielu kompozytora zachowanych przez rodzinę w pałacu w Wuzycynie: „Obok starych mahonii oraz fortepianu Buchholtza, na którym grywać miał Chopin, przyjaciel Tytusa Woyciechowskiego, dziada po kądzieli Tomasza Wyżgi, w pałacu znajdował się wiele przedmiotów zabytkowych oraz dzieł sztuki.”⁵⁴

Na swoim domowym instrumencie Chopin prawykonał swój *Koncert f-moll* op. 21, podczas koncertu w Teatrze Narodowym w Warszawie 17 III 1830 roku. Tak zdarzenie zostało zrelacjonowane w prasie:

P. Chopin sprawdził wczoraj wobec publiczności bardzo licznie zgromadzonej to zaszczytne mniemanie, które o nim znawcy i pierwsi artyści stolicy naszej rozszerzyli. Talent w rzeczy samej genialny, godny podziwiania! Wszystkie pochwały, któreśmy czytali w pismach tutejszych, były sprawiedliwie zasłużone. Z tego martwego instrumentu bez śpiewu, a zatem bez życia i duszy, żaden podobno fortepianista nie wyciągnął w Adagio tak zachwycających skutków! To Adagio w Koncercie P. Chopin, to oryginalne dzieło nadzwyczajnego geniuszu muzykalnego stawia naszego młodego

⁵⁰ Artystyczną wizję tegoż wydarzenia przedstawił Cyprian Kamil Norwid w zakończeniu wiersza *Fortepian Szopena*.

⁵¹ B. Vogel, *Fortepiany młodego Chopina...* s. 168-169.

⁵² J. Kochanowicz, *Fortepian Chopina?*, w: *Spotkania z Zabytkami*, 2001, nr 3, s. 34f za: B. Vogel, *Fortepiany młodego Chopina...* s. 169.

⁵³ Zob. s. 20-21 niniejszej pracy.

⁵⁴ R. Aftanazy, *Dzieje rezydencji na dawnych kresach Rzeczypospolitej*, t. VI *Województwo białskie. Ziemia Chełmska województwa ruskiego*, wyd.2, Wrocław 1995, s. 272 i kolejne, cyt. za: B. Vogel, *Warszawski Fortepian...* s. 85.

wirtuoza obok najpierwszych artystów Europy. Zaiste! Daleko rozgłosi imię swoje, kto w młodych latach tak zaczyna. Rondo i Potpourri tak z kompozycji, jako i z wykonania tę samą mają sztukę. Tusz Pana Chopin wytworny, delikatny; w pasażach tylko może by więcej energii i mocy życzyć należało; w salonie egzekucja P. Chopin czyniłaby większe jeszcze wrażenie.⁵⁵

Powszechne po tym koncercie było wrażenie, że mimo genialnej gry młodego kompozytora, fortepian nie sprawdził się. Na powtórzonym tydzień później koncercie Chopin grał już na innym instrumencie. Zostało to również odnotowane przez prasę:

Drugi koncert Pana Chopin równie był świetny jak pierwszy, wszystkie miejsca w teatrze były zajęte; toż samo zadowolenie Publiczności, toż samo jak najlepsze przyjęcie naszego artysty. Dogadzając życzeniu wielu znawców, Pan Chopin grał tego wieczora na fortepianie wiedeńskim jakiego zwykle Hummel używał w swoich koncertach. Uważano, że tony jego, jakkolwiek mniej silne od tonów fortepianu angielskiego, były przecież wyraźniejsze; wszakże pomnąc na budowę naszego teatru, wątpić należy, ażeby jaki bądź fortepian okazał się na nim dostatecznie mocnym.⁵⁶

Tak do sprawy użytych instrumentów odniósł się sam Chopin w liście do Tytusa Woyciechowskiego:

Kurpiński uważał tego wieczora nowe piękności w moim Koncercie, a Wimen jeszcze się przyznawał, że nie wie, co ludzie dopatrują w moim Allegro. Ernemann był zupełnie kontent, a Elsner żałował, że mój pantalion głuchy i że bassowych pasażów słyhać nie było. Tego wieczora, o ile paradysowi i ci, co w orkiestrze stali, byli zadowoleni, o tyle parter narzekał na ciche granie, i chciałbym być u Kopciuszka, żeby słyszeć debata, jakie się musiały toczyć o moją osobę. Dlatego to Mochnacki w „Kurierze Polskim” wychwaliwszy mię pod niebiosa, a szczególnie Adagio, na końcu radzi więcej energii. Domyśliłem się, gdzie ta energia siedzi i na drugim koncercie nie na swoim, ale na wiedeńskim grałem instrumencie. Diakow, Jenerał Rossyjski, tyle był grzeczny, że mi dał swojego Instrumentu, lepszego jak ów Hummlowski, i dopiero jeszcze liczniej jak na pierwszym zgromadzona publiczność zadowolona była.⁵⁷

Z powyższych źródeł można wysnuć kilka stwierdzeń. Domowy instrument Chopina nie był instrumentem wiedeńskim, ale czy był to fortepian typu angielskiego, czy również z mechaniką angielską nie sposób się dowiedzieć. Nazwisko Buchholtza nie pada w żadnym artykule prasowym, prawdopodobnie ze względu na estymę jaką cieszył się w środowisku. Natomiast sam fakt, że Fryderyk zdecydował się na użycie w tak ważnym wydarzeniu

⁵⁵ M. Mochnacki, *Kurier Polski*, 1830, nr 103, 18 III, s. 523 (525), w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 649.

⁵⁶ *Gazeta Warszawska*, 1830, nr 81, 24 III, s. 747, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 657.

⁵⁷ F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, 27 III 1830 w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 336.

domowego instrumentu świadczy o wyjątkowym przywiązaniu do tegoż. Prawdopodobnie może wskazywać na preferencje Chopina względem mechaniki angielskiej.⁵⁸ Do takiej interpretacji skłania fakt użycia instrumentu Streichera⁵⁹ na ostatnim warszawskim koncercie 11 X 1830: „Potem moja mość Allegro e-moll, które, jak z płátka wywinął, na Streicherowskim fortepianie się wydać miało.”⁶⁰ Tak, czy inaczej, twórca *Ronda à la Krakowiak*, co zupełnie zrozumiałe dla każdego pianisty, darzył specjalnym uczuciem swój domowy instrument Buchholtza. W listach Chopina możemy znaleźć jedną jeszcze wzmiankę o instrumentach warszawskiego producenta: „Bucholtz skończy swój instrument à la Streicher, dobrze się na nim gra, lepszy jak jego wiedeńskie, ale daleko do Wiedeńskiego wiedeńskiego.”⁶¹ w ocenie autora niniejszej pracy słowa te mogą dowodzić dwóch faktów, z pozoru tylko wykluczających się. Pierwsza nasuwająca się interpretacja tego zdania to ta, że ocena fortepianów Buchholtza przez kompozytora zmieniła się z czasem, a wpływ na to z pewnością miała podróż do Wiednia w 1829 roku i możliwość muzykowania na instrumentach m.in. Grafa i Steina. Innym możliwym uzupełnieniem tej wypowiedzi byłby fakt, iż Chopin nie cenił zbyt wiele instrumentów Buchholtza budowanych na wzór wiedeński. Przy obecnym stanie badań i dostępnych źródeł, kwestia czy któraś z tych interpretacji jest celna (a jeżeli tak – to która, które?) wydaje się nie mieć rozwiązania.

Karol Mikuli⁶² w przedmowie do wydania dzieł Chopina napisał: „[U Chopina] uczeń grał zawsze na znakomitym fortepianie koncertowym i był obowiązany ćwiczyć tylko na najlepszych (vorzüglichsten) instrumentach.”⁶³ Nie dziwi fakt, że wybitny pianista jakim był Fryderyk Chopin przykładął dużą wagę do wybieranych przez siebie instrumentów. Trudno również oczekiwać, by ta cecha wykształciła się u kompozytora dopiero w Paryżu,⁶⁴ musiała być częścią pianistycznej osobowości artysty już w Warszawie. Z kolei Witold Lutosławski trafnie ujął, jak ważnym czynnikiem dla procesu kompozytorskiego Chopina był instrument (a więc również jego cechy techniczne i brzmieniowe): „u żadnego z kompozytorów w całej

⁵⁸ Kompozytor po osiedleniu na stałe w Paryżu przestał mieć kontakt z instrumentami o mechanice wiedeńskiej. Co warto zauważyć, nie zachowały się żadne ślady świadczące, by nad tym faktem ubolewał.

⁵⁹ Prawdopodobnie z mechaniką angielsko-wiedeńską J.B. Streichera.

⁶⁰ F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, 12 X 1830, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 416.

⁶¹ F. Chopin, *List do Tytusa Woyciechowskiego w Poturzynie*, 4 IX 1830, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 391.

⁶² Karol Mikuli (1821-1897) – pianista, pedagog, wydawca dzieł Fryderyka Chopina (1880, Lipsk) i jego uczeń w latach 1844-1848.

⁶³ K. Mikuli, *Vorwort*, s. 4, w: *Chopin's Pianoforte- Werke*, red. K. Mikuli, Lipsk (Kistner) 1880, t. 1-17, cyt. za: J. J. Eigeldinger, *Chopin w oczach swoich uczniów*, Musica Iagellonica, Kraków 2000, s. 46.

⁶⁴ O tym okresie mowa w cytacie Mikulego.

historii muzyki nie występował z taką siłą i nierozzerwalną spoistością tajemniczy związek trzech elementów: ręki, klawiszy i odczuwania muzyki przez dźwięk.”⁶⁵

1.5 Kopia (2018) fortepianu Fryderyka Buchholtza z ok. 1825 roku

Instrument, na którym dokonano nagrania dzieła artystycznego, będącego przedmiotem niniejszego opisu, to kopia (2018) instrumentu Buchholtza z ok. 1825 roku. Oryginał znajduje się w Muzeum Krajoznawczym w Krzemieńcu na Ukrainie. Pierwsze wzmianki o tym instrumencie dotarły do Ośrodka Dokumentacji Zabytków⁶⁶ w 1999 roku za pośrednictwem Sławomira Mączaka z Warszawy, syna pedagoga Liceum Krzemienieckiego. Historia stworzenia repliki sięga zaś 2010 roku. Wtedy to zespół Narodowego Instytut Fryderyka Chopina w składzie: Stanisław Leszczyński, Agnieszka Kłopotka, Stefan Mieleszkiewicz i Benjamin Vogel, dokonał oględzin instrumentu pod kątem przydatności do możliwego wykonania kopii. Ekipa oceniła stan fortepianu jako wystarczający do stworzenia repliki. Kolejnych oględzin tym razem roboczych dokonał w 2012 roku już jej budowniczy – Paul McNulty⁶⁷, razem z Vivianą Sofronitsky i Beniaminem Voglem. Datowanie oryginału na mniej więcej 1825 rok odbyło się na podstawie cech konstrukcyjnych i zachowanych w prawej części strojnicy pieczęci lakowych. Na pierwszej pieczęci znajduje się napis: *UR MUN MIAS WAR*⁶⁸, *WYROBEK, KRAJOWY*. Na drugiej z nich inicjał cara Mikołaja pod koroną oraz niepełny napis: *ZAWA*⁶⁹. Pieczęcie te, wprowadzone w 1823 roku, poświadczały produkcję krajową, zwalniając instrument z opłat celnych przy wymianie towarowej między Królestwem Polskim a Rzeczpospolitą Krakowską.

Skrzynia tego fortepianu, zamknięta od spodu dnem z otworem,⁷⁰ wsparta jest na trzech nogach w formie kolumn. Pokrywa klawiatury łączy się z pokrywą instrumentu. Lira, na której zamocowano trzy mosiężne pedały, wsparta jest na listwie poprzecznej łączącej nogi przednie. Całość, utrzymana w ozdobnej formie *empire*, fornirowana jest mahoniem piramidą. Wytworności dodają ornamenty z brązu złożonego. Klawiatura obłożona jest kością słoniową

⁶⁵ W. Lutosławski, fragment odpowiedzi na pytanie: „Czym dla mnie jest Chopin?” w ramach ankiety skierowanej do polskich kompozytorów współczesnych, w: *Polska*, 1970, nr 9, cyt. za: M. Tomaszewski, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2010, s. 144.

⁶⁶ Obecnie Instytut Dziedzictwa Narodowego.

⁶⁷ Paul McNulty – ur. 1953 w Houston. Swoją przygodę z muzyką rozpoczął w klasie gitary, później lutni. W związku z niezadowolającymi wynikami porzucił szkołę muzyczną na rzecz New England School of Stringed Instrument Technology. Od 1995 osiadł w Republice Czeskiej. Autor ponad 220 instrumentów, które tworzył dla takich artystów jak: Paul Badura-Skoda, Malcolm Bilson, Nicolas Harnoncourt, Trevor Pinnock.

⁶⁸ Urząd Muncypalny Miasta Warszawy.

⁶⁹ Warszawa.

⁷⁰ Otwór jest prawdopodobnie pozostałością po nieumiejętnie przeprowadzanej renowacji.

(klawisze diatoniczne) i ciemno barwionym drewnem (klawisze chromatyczne). Nad nią znajduje się tabliczka firmowa: pod szkłem w owalnej ramce ze złoczonego brązu znajduje się drukowana karteczka z napisem: *Fryderyk Buchholtz, w WARSZAWIE*. Bogate zdobnictwo tego egzemplarza instrumentu świadczą o jego przeznaczeniu dla zamożnego ukraińskiego dworu.

Jest to instrument prostostrunny, którego zarówno konstrukcja skrzyni, jak i mechanika, są typu wiedeńskiego. Skala instrumentu obejmuje zakres F_1-f^4 . Struny mają podwójny naciąg w basie (bez nawoju), potrójny w pozostałych rejestrach. W zakresie F_1-C struny są mosiężne, $Cis-f^4$ żelazne. Fortepian posiada trzy pedały: podnośnik tłumików, *una corda* i moderator⁷¹. Jediną poważną zmianą dokonaną względem oryginału jest poszerzenie skali do C_1 . Zabieg ten miał na celu umożliwienie wykonywania na kopii *Koncertów* F. Chopina,⁷² wpływając korzystnie na rezonans instrumentu.



Zdjęcie 1, Instrument Fryderyka Buchholtza w Muzeum Krajoznawczym w Krzemieńcu, autor: Wojciech Grzędziński, źródło: *Fortepian Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2018

⁷¹ W replice znajdują się dwa moderatory. Do listwy zamontowane zostały dwie częściowo nachodzące na siebie warstwy filcu. W zależności od używanego moderatora, między struną a młotkiem znajduje się pojedyncza lub podwójna warstwa materiału. Była to powszechna praktyka w instrumentach tego czasu, która w tym wypadku wzbogaciła jeszcze możliwości brzmieniowe fortepianu.

⁷² Skoro kompozytor umieścił niższe dźwięki niż F_1 należy przyjąć, że instrument którym dysponował posiadał odpowiednią skalę.



Zdjęcie 2, Kopia instrumentu Fryderyka Buchholtza, autor: Wojciech Grzędziński, źródło: *Fortepian Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2018

Rozdział II Problematyka wykonawcza na przykładzie wybranych dzieł Fryderyka Chopina

Jak podaje Mieczysław Tomaszewski, Fryderyk Chopin w swoim życiu dał około 30 koncertów, które mogłyby nosić miano publicznych.⁷³ Ich mała liczba wynikała głównie z konstrukcji psychologicznej kompozytora. Według przekazu Ferenc Liszta, Fryderyk Chopin miał stwierdzić: „Ja nie nadaję się do występów publicznych – audytorium mnie onieśmiela, duszę się w oddechu tłumów, paraliżuje mnie ciekawy wzrok, zmusza do milczenia widok obcych twarzy.”⁷⁴ Zgoła inaczej rzecz się miała z koncertami prywatnymi. Dopiero w przestrzeni kameralnej – w salonie, pośród znajomych sobie ludzi, twórca *Ballady g-moll* op. 23 czuł się w pełni swobodnie. Tak podsumowała ten fakt George Sand: „w świecie intymnego salonu, gromadzącego około 20 osób na przeciąg godziny, gdzie goście skupiają się wokół artysty [...] wtedy i tylko wtedy ukazywał on cały swój talent i cały swój geniusz.”⁷⁵ W tym kontekście warto zwrócić uwagę na to, iż będące wtedy w użytku fortepiany dużo lepiej korespondowały ze stosunkowo niewielkimi przestrzeniami salonów. Wszelkie subtelności, za które tak bardzo ceniono grę Chopina, w salach koncertowych siłą rzeczy musiały się gubić. Warto przy tym pamiętać, że sale koncertowe 200 lat temu były jednak znacznie mniejsze niż te nam współczesne. Dla przykładu Teatr Narodowy w Warszawie, w którym Chopin prawykonał swoje koncerty fortepianowe w 1830 roku, miał około 880 miejsc.⁷⁶ Według dzisiejszej skali byłaby to sala koncertowa najwyżej średnich rozmiarów. Od XIX wieku cały wysiłek budowniczych fortepianów skupiony był na zwiększaniu wolumenu brzmienia instrumentów – dopasowywaniu ich do coraz większych przestrzeni koncertowych. Wszystkie różnice⁷⁷ między instrumentami epoki romantyzmu a tymi współczesnymi są pokłosiem tegoż rozwoju. Gdyby spróbować go określić na gruncie wykonawstwa to kształtowałyby się on w linii od „gry odcieniem” do „gry kontrastem”. W warunkach domowych, gdy słuchacz siedział niemal w pudle fortepianu wszelkie subtelności, głównie dynamiczne i artykulacyjne, były doskonale słyszalne. Z kolei w sali

⁷³ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 139.

⁷⁴ F. Liszt, *Fryderyk Chopin*, PWM, Kraków 1960, s. 73.

⁷⁵ G. Sand, *Dzieje mojego życia*, Warszawa 1968, s. 345, cyt za: M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 140.

⁷⁶ Taką relację koncertu Chopina z 17.03.1830 możemy znaleźć w prasie warszawskiej: „Lubownicy muzyki wczoraj w Teatrze Narodowym nader przyjemnie przepędzili wieczór. Znajdowało się 880 osób, co dowodzi, że prawdziwy talent nasza publiczność zwykła nagradzać. [...] Gdy wiele osób na wczorajszy koncert nie mogło dostać łóż i krzeseł, przeto drugi dany będzie następujący poniedziałek”. A. Dmuszewski, *Kurier Warszawski*, 1830, nr 175, 18 III, s. 377-378, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina...* s. 649-650.

⁷⁷ Tak w budowie, brzmieniu, jak i sposobie gry na instrumentach.

koncertowej dopiero spory kontrast może być odebrany jako słyszalna różnica. Nie oznacza to bynajmniej, że należy obecnie zapomnieć o cieniowaniu muzyki. Wręcz przeciwnie - jest ono niezbędne do wielobarwnego wykonania. Należy jednak mieć na uwadze, iż ze względu na różnice konstrukcyjne i brzmieniowe fortepianów, owo cieniowanie na instrumentach współczesnych, będzie bardziej dosadne, więcej wspólnego będzie miało z kolorowaniem. Siłą rzeczy nie będzie ono przypominać w ostatecznym brzmieniu kształtowania na instrumentach romantycznych. Poniższe podrozdziały będą ukazywały, biorąc na warsztat poszczególne wybrane problemy wykonawcze, co z historycznej praktyki wykonawczej i brzmienia instrumentu Fryderyka Buchholtza może zostać przeniesione na instrument współczesny, a także w jakim zakresie może to mieć miejsce.

2.1 Dynamika

Uwagi ogólne

Truizmem jest stwierdzenie, że fortepiany historyczne są znacznie delikatniejsze w brzmieniu od instrumentów współczesnych. Różnica ta wynika z wielu elementów, jak chociażby materiały użyte do produkcji, rozmiar instrumentów czy siła naciągu strun. Powstaje więc pytanie, czy wykonując muzykę Chopina należy ograniczyć się do poziomów dynamicznych osiągalnych na instrumentach z czasów kompozytora. Pomocne w udzieleniu odpowiedzi mogą być wypowiedzi Chopina i jego uczniów. Sam kompozytor pisał do rodziny w liście z Wiednia:

Powszechny jednakże jest głos, iż słabo grałem, a raczej za delikatnie dla przyzwyczajonych do tłuczenia fortepianów Niemców. Spodziewam się tego zarzutu w dzienniku, zwłaszcza że córka redaktora wali strasznie w instrument. Nic nie szkodzi, bo przecie nie można nie mieć żadnego ale, a wolę takie, aniżeli gdyby powiedziano, że gram za mocno.⁷⁸

Warto też przytoczyć w tym miejscu kilka wypowiedzi osób, które Chopina słyszały. Eliza Peruzzi⁷⁹ napisała: „Osobliwością jego gry była do najwyższego stopnia doprowadzona delikatność, a pianissimo jego było wprost nadzwyczajne. Każda mała nuta dźwięczała wyraźnie jak dzwonek”.⁸⁰ Inny uczeń Chopina – Adolf Gutmann⁸¹ – stwierdził: „Chopin grał

⁷⁸ F. Chopin, *List do rodziny w Warszawie*, 12 VIII 1829, w: *Korespondencja Fryderyka Chopina*.... s. 275.

⁷⁹ Eliza Peruzzi – uczennica Chopina, poznała go w ok. 1836 roku. Często była partnerką kompozytora w utworach na dwa fortepiany i na cztery ręce. Wielokrotnie wykonywała oba *Koncerty* Chopina. Na życzenie Fryderyka Niecksa zredagowała kilka wspomnień o swym nauczycielu.

⁸⁰ F. Niecks, *Frederick Chopin as a Man and Musician*, Londyn 1902, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 83.

na ogół bardzo cicho i rzadko, praktycznie nigdy fortissimo”.⁸² Alfred Hipkins⁸³ zauważył: „Chopin czuł odrazę (*abhorred*) słysząc walenie w fortepian. Jego forte było względne, a nie absolutne; było ono proporcjonalne do wybornego (*exquisite*) piana i pianissima, w nieustannie falującej linii crescendo-diminuendo”.⁸⁴ Ciekawe spostrzeżenie poczynił Ignacy Moscheles: „Jego piano jest jak powiew, tak iż nie potrzeba mu potężnego forte, aby wywołać pożądane kontrasty”.⁸⁵ Na koniec warto przytoczyć wypowiedź Karola Mikulego, który tak opisał grę swego mistrza:

Wywierał on silne wrażenie poprzez męską i szlachetną energię, jaką wyzwalał w stosownych miejscach – energię wolną od brutalności, umiejąc w równym stopniu czarować słuchacza słodyczą swej gry pełnej uduchowienia – słodyczą wolną od sztucznego wdzięku. Całe ciepło, jakim przenikał w sposób jakże osobisty swe wykonanie, nie przeszkadzało mu nigdy w utrzymaniu miary, samoograniczenia, a nawet jedynej w swoim rodzaju dystynkcji.⁸⁶

Czytając wszystkie te wypowiedzi warto pamiętać, że instrumenty romantyczne nie posiadały w swoich możliwościach brzmieniowych dźwięku donośnego i masywnego, a jednocześnie szlachetnego. Każda próba osiągnięcia na nich dużej dynamiki, wolumenu zbliżonego do współczesnego, kończyła się „jękiem” instrumentu – dźwiękiem dużo krótszym i ostrzejszym, a w efekcie brzydszym niż przy grze cichszej. Analizując powyższe wypowiedzi można dojść do wniosku, że w wyborze odpowiedniej dynamiki Chopinem – pianistą nie kierowało tylko umiłowanie *piana* jako takiego, ale także dbałość o kulturę dźwięku ponad wszystko. W odniesieniu do instrumentów współczesnych nie wydaje się, aby właściwym było imitowanie dźwięku w zakresie stosowanej dynamiki. Inne są przecież pomieszczenia, w których wykonywana jest obecnie muzyka, inne wreszcie naturalne dyspozycje dynamiczne instrumentów. Szlachetność dźwięku jest wartością najbliższą kompozytorowi i to ona powinna dziś

⁸¹ Adolf Gutmann (1819-1882) – jeden z najzdolniejszych uczniów Chopina, obdarzony przezeń dedykacją *Scherza cis-moll* op. 39. Pracował pod kierunkiem kompozytora przez 5 lat.

⁸² *Ibidem* s. 83.

⁸³ Alfred James Hipkins (1826-1903) – angielski pianista, klawesynista, muzykolog. Związany z Broadwoodem, poznał Chopina podczas jego angielskiego tournée i został jego stroicielem. Wielokrotnie słyszał Chopina w prywatnych okolicznościach.

⁸⁴ E.J. Hipkins, *How Chopin player. From Contemporary Impressions collected from the Diaries and Notebooks of the late A.J. Hipkins*, Londyn 1937, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 84.

⁸⁵ I. Moscheles, *List* (Paryż, połowa października 1839 roku), w: C. Moscheles, *Aus Moscheles' Leben. Nach Briefen und Tagebüchern*, Lipsk 1872-1873, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 330.

⁸⁶ K. Mikuli, *op.cit.*, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op.cit.*, s. 335.

stanować główny przedmiot naszej troski. Na potwierdzenie powyższego wywodu przytoczyć można słowa Aleksandra Michałowskiego⁸⁷:

[Chopin] Nie znosił dźwięku fortepianu zbyt mocnego, nazywał go „szczekaniem psa”. Ale z tego nie wynika, według Mikulego, abyśmy dziś w interpretacji Chopina unikali mocniejszych gradacji i akcentów. Należy uprzytomnić sobie, że fortepian w konstrukcji swej przeszedł niezwykle doniosłą ewolucję. Kiedyś, na instrumentach małych i wątych forte rzeczywiście brzmiało w sposób zdecydowanie przykry. Dziś ma pełnię i niezwykłą soczystość brzmienia.⁸⁸

Dynamika *piano*

W sposób całkowicie naturalny instrumenty historyczne dają dużo większe możliwości eksplorowania dynamik niewielkich. *Piano* jest dla nich obszarem najlepiej brzmiącym, co nie oznacza, że powinno pozostać obszarem jedynym. W końcu za najbardziej wartościową uznaje się grę pełną różnic i kontrastów. W przypadku przenoszenia efektów brzmieniowych z fortepianów historycznych na współczesne należy wziąć pod uwagę jeden aspekt. Dynamiki małe, które dziś, w wartościach bezwzględnych⁸⁹ odbieramy jako ekstremalne stanowiły kiedyś podstawę dla artystycznej wypowiedzi. Fakt ten nie może jednak przełożyć się na nadmierne stosowanie ich obecnie. Straciłyby wtedy swój wyjątkowy charakter, a przez ograniczone możliwości generowania napięcia na dłuższym odcinku czyniłyby grę nudną i bezbarwną. Należy jednak w tym miejscu zaznaczyć, że kwestia doboru rodzaju *piana* na instrumencie współczesnym nie jest problematyczna, toteż nie wymaga pogłębionej analizy.⁹⁰

Dynamika *forte*

W kontekście przytoczonych wypowiedzi oraz możliwości brzmieniowych instrumentu Buchholtza warto przyjrzeć się kilku miejscom, najbardziej frapującym dynamicznie w dziełach będących przedmiotem niniejszej pracy. Chopin w tych utworach stosuje skalę od *pp* do *fff*, ale co warto podkreślić, nigdy nie zapisuje ani *mf*, ani *mp*. Dominują oznaczenia *p* i *f*.

⁸⁷ Aleksander Michałowski (1851-1938) – polski pianista, kompozytor pedagog. Uczeń m.in. Karola Mikulego. Od niego i poznanej później Marceliny Czartoryskiej (również uczennicy Chopina) przejął elementy tradycji chopinowskiej. Nauczyciel m.in. Wandy Landowskiej, Henryka Neuhaussa, Vladimira Sofronitskiego.

⁸⁸ A. Michałowski, *Jak grał Fryderyk Szopen?*, w: *Muzyka*, nr 7-9, 1932, s.75, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op.cit.*, s. 48.

⁸⁹ Chodzi tu o wartości wyrażone w decybelach.

⁹⁰ Często określa się jako niechopinowską grę o zbyt dużym wolumenie, autor nie spotkał się jednak z przypadkiem, by za takową uznawano grę o wolumenie zbyt małym.

Szczególnie interesująco wypada użycie oznaczenia *ff* w będącym częścią dzieła artystycznego *Rondzie Es-dur* op. 16⁹¹. Pojawia się ono w taktach: 21, 35, 36, 449, 451 i 467. O ile w taktach 35, 36 i 467 jego rozumienie i wykonanie nie pozostawia żadnych wątpliwości, o tyle w pozostałych trzech przypadkach jest już zgoła inaczej. W t. 21 znak *ff* widnieje pod nutą *ges*³.



Przykład 1, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, Wydanie Narodowe Dzieł Fryderyka Chopina⁹², PWM, 2005, t. 20-22

Na instrumencie Buchholtza niemożliwym jest, by nuta ta osiągnęła wynikającą z logiki przebiegu muzycznego głośność. Kompozytor pisząc *ff* miał zapewne na myśli emfazę, jaką należy obdarzyć ten właśnie dźwięk, jako kulminacyjny moment pod względem dramatycznym. W świetle instrumentów, którymi dysponujemy dzisiaj, nie wydaje się by sensowne było celowe osłabianie tegoż dźwięku. Jeszcze bardziej niejednoznaczne jest *ff* w taktach 449 i 451.

⁹¹ Warto pamiętać, że utwór ten, mimo iż ukończony w 1833 roku (tj. po opuszczeniu przez kompozytora obszaru w którym dominowały instrumenty typu wiedeńskiego), z racji wszechobecnego w nim stylu *brillant* jest niejako predestynowany do wykonywania właśnie na takich instrumentach jak fortepian Buchholtza.

⁹² Wszystkie przykłady nutowe opierają się na tym jednym wydaniu.



Przykład 2, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 448-456

Z technicznego punktu widzenia dynamika taka, przynajmniej w t. 449 jest realizowalna. Jej umiejscowienie oraz fakt iż jest to największe oznaczenie dynamiczne w całej *codzie* może sugerować, jakoby był to punkt kulminacyjny dzieła, a przynajmniej jego zakończenia. Z dramaturgicznego punktu widzenia nic bardziej mylnego. Można oczywiście spierać się, czy w tym utworze występuje w ogóle jedna centralna kulminacja, a jeśli tak, to gdzie ma ona miejsce.⁹³ Nie ulega jednak wątpliwości, że nie przypada ona na takty 448-452. Zatem jak rozumieć to oznaczenie? W ocenie autora, Chopin w taktach tych chce nam przekazać przynajmniej dwie informacje. Pierwsza to ta, że zasadniczo fragment ten winien zagrany być w dużej dynamice. Drugą jest wskazówka, by akordy były pełniejsze niż poprzedzająca je gama. Przywodzi to na myśl sytuację, w której w orkiestrze gra instrumentów *solo* (w tym wypadku gama) jest przeciwstawiana brzmieniu *tutti* (akordy). Analizując powyższe przykłady można dojść do kilku wniosków. Przede wszystkim oznaczenia dynamiczne są zawsze relatywne i należy je rozpatrywać tylko i wyłącznie w kontekście – te same oznaczenia nawet w ramach jednego dzieła mogą odwoływać się do zgoła różnego wolumenu. Ponadto warto pamiętać, że znajomość rodzaju instrumentu na który przeznaczone było pierwotnie dzieło w tym wypadku może okazać się ślepym zaułkiem (*vide* uwagi do taktu 21). Ewentualna decyzja o intensywności dynamiki na instrumencie współczesnym

⁹³ Autor pracy stoi na stanowisku, iż w dziedzinie nieoczywistej jaką jest muzyka, rozważania tego typu są tyleż ciekawe, co nie dające gotowych rozwiązań, a decyzja o ostatecznym kształcie i tak należeć będzie do wykonawcy.

powinna być podyktowana przede wszystkim dbałością o spójność dramaturgiczną dzieła, a przesadny puryzm w kopiowaniu brzmienia instrumentu sprzed 180 lat w gruncie rzeczy wypaczyłby jego sens.

Con forza

W tym miejscu warto zatrzymać się chwilę nad terminem *con forza* i zastanowić nad jego możliwymi znaczeniami w muzyce Chopina, biorąc pod uwagę specyfikę fortepianów takich jak Buchholtz. Zazwyczaj *con forza* tłumaczy się jako „z siłą, z energią”, a w powszechnej świadomości termin ten ma ścisły związek z dużą dynamiką. Chopin używał tego określenia ekspresywnego do ok. 1837 roku. Ostatnimi utworami, w których pojawia się *con forza* są: *Nokturny cis-moll i Des-dur op. 27*, *Preludium d-moll op. 28 nr 24* i *Impromptu As-dur op. 29*. Warto zauważyć, że w swoich dziełach kompozytor nadaje im przynajmniej dwa znaczenia. Pierwsze i najbardziej oczywiste, połączone z dużą dynamiką, podkreśla siłę wyrazu danego miejsca i zbliżone jest w swojej wymowie do *appassionato*⁹⁴. Jako przykłady można tu przytoczyć:



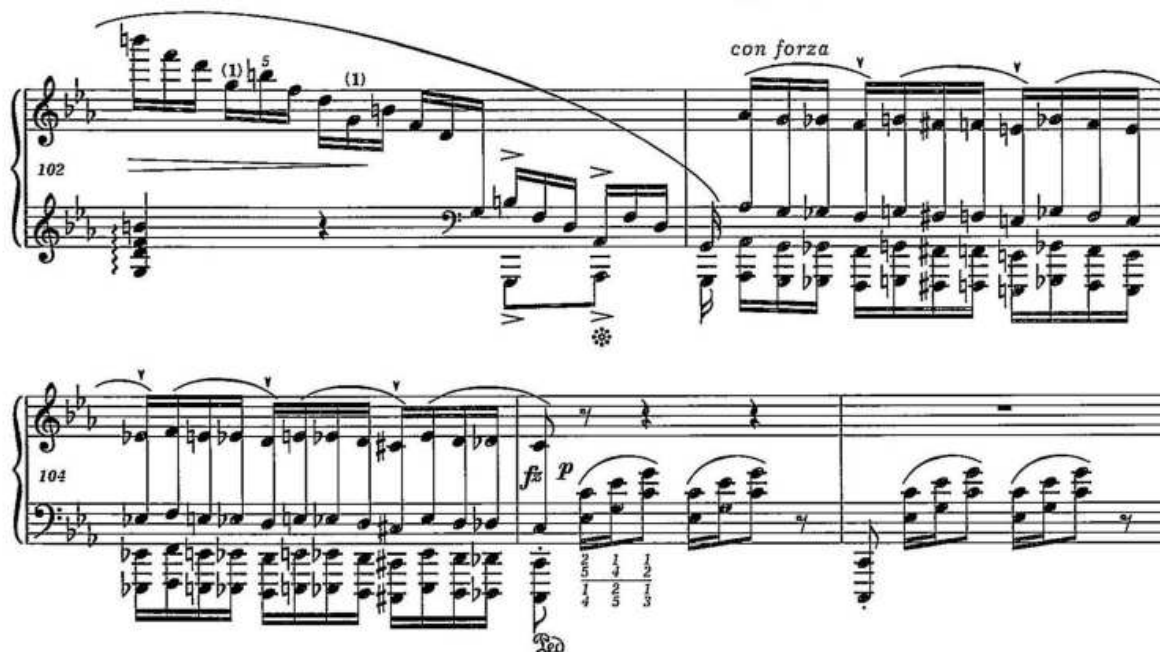
Przykład 3, F. Chopin, *Trio fortepianowe g-moll op. 8, cz. I Allegro con fuoco*, t. 65-70

⁹⁴ Paradoksalnie te dwa określenia mają taki sam cel – wzmożenie emocjonalne, wprowadzenie pierwiastka ekscytacji, jednak do jego realizacji zaprzęgają różne środki. *Con forza* w ocenie autora ma w sobie znamie *sostenuto*, z kolei *appassionato* czerpie z *agitato*. Należy jednak pamiętać, że kompozytor zdecydowanie rozróżniał te dwa określenia, czego dowodem jest umieszczenie ich w jednym takcie – zob. *Koncert fortepianowy e-moll op. 11, cz. I*, t. 252.



Przykład 4, F. Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21 (wersja na jeden fortepian), cz. I *Maestoso*, t. 254-258

Przykład 5, F. Chopin, *Mazurek b-moll* op. 24 nr 4, t. 77-93



Przykład 6, F. Chopin, *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur* op. 22, *Polonez*, t. 102-106

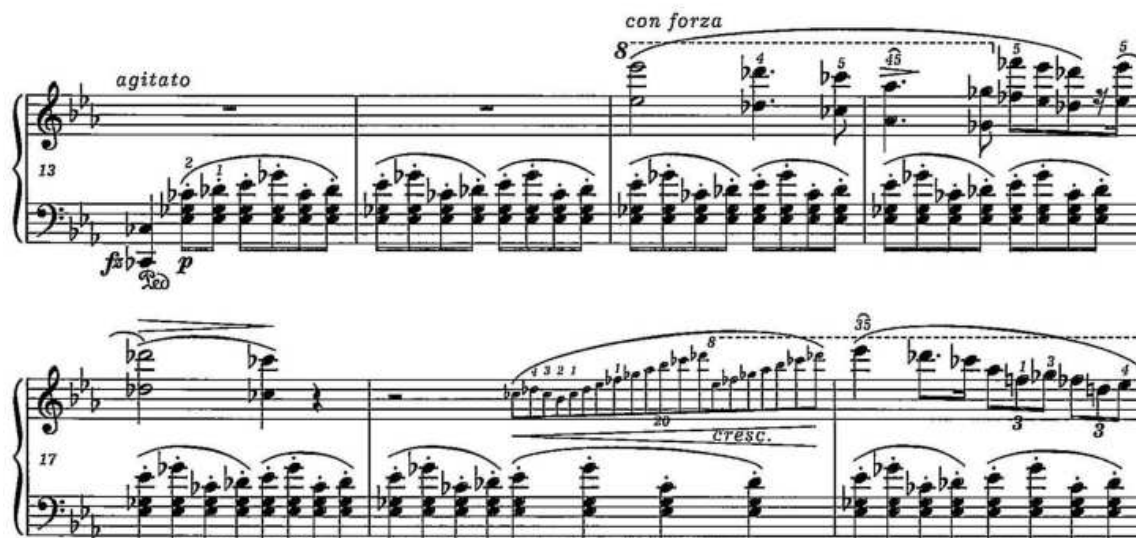
We wszystkich tych miejscach elementem wykonawczym równie istotnym jak dynamika jest odpowiednia artykulacja (szersza, bardziej *portato*). Tak naprawdę to ona będzie odpowiednim wytłumaczeniem dla uwagi *con forza*.

Wskazać też można miejsca, w których zadaniem terminu *con forza* będzie zmuszenie wykonawcy do utrzymania osiągniętej już wcześniej intensywności brzmienia. Są to fragmenty, które bez tego określenia prowokowałyby wykonawcę do zmniejszenia dynamiki i wytracenia energii. Zobrazować to mogą następujące przykłady:



Przykład 7, F. Chopin, *Koncert fortepianowy e-moll* op. 11 (wersja na jeden fortepian), cz. I *Allegro maestoso* t. 172-178

Przyczyną dla przeprowadzenia takiego wywodu jest bardzo nietypowe użycie przez Chopina omawianego określenia w dziełach będących przedmiotem niniejszej pracy, w *Rondzie Es-dur* op.16, takt 15 i w *Polonezie B-dur* op. 71 nr 2, takt 70⁹⁵.



Przykład 10, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 13-19



Przykład 11, F. Chopin, *Polonez B-dur* op. 71 nr 2, t. 68-73

Na ową wyjątkowość składają się dwa czynniki. Z jednej strony ostatnia zapisana dynamika jest niewielka⁹⁶. Z drugiej, melodia jest prezentowana w bardzo wysokim rejestrze zupełnie nienośnym na instrumentach takich jak Buchholtz. Praktycznie

⁹⁵ Jest to w ogóle jedyny raz, kiedy Chopin używa terminu *molto con forza*.

⁹⁶ W przypadku *Ronda* brak do tego miejsca jakiegokolwiek określenia dynamicznego dotyczącego całości brzmienia, jednak ciężko sobie wyobrazić osiągnięcie dużej dynamiki już w tym momencie.

niemożliwym jest duże wzmożenie dynamiki przy jednoczesnym zachowaniu dobrych proporcji. W twórczości Chopina odnaleźć można jeszcze jedno miejsce, w którym *con forza* zostało użyte w podobnych okolicznościach, w *Wariacjach B-dur op. 2*, takt 29.



Przykład 12, F. Chopin, *Wariacje B-dur op. 2*, t. 28-32

Z powyższych informacji można wyciągnąć frapujące wnioski. Być może dla Chopina w osiągnięciu efektu *con forza* ważniejszym elementem niż dynamika była jednak artykulacja i prężność rytmiczna. Podążając dalej tym tropem, istotą siły wcale nie są decybele, a *con forza* może wyrazić się równie doskonale przez krzyk co przez wyraźny szept. Jest to ciekawa lekcja, której udziela nam instrument historyczny. Dzięki niej interpretator dostaje większą swobodę w kształtowaniu muzyki i może podjąć z pozoru obrazoburcze choć mające swe uzasadnienie decyzje.

2.2 Frazowanie i prowadzenie narracji

Problem frazowania i prowadzenia narracji jest właściwy każdemu rodzajowi muzyki, jednakże w szczególny sposób dotyka on muzyki romantycznej. Punktem wyjścia do rozważań na ten temat powinny się stać słowa samego Fryderyka Chopina zawarte w *Szkicach do Metody Gry Fortepianowej*. Pisał on tak: „Posługujemy się dźwiękami, aby tworzyć muzykę, tak jak posługujemy się słowami, aby tworzyć język. 1. Dźwięk oderwany

nie czyni muzyki, tak jak słowo nie czyni języka.”⁹⁷ Dobrym uzupełnieniem tych słów staje się wspomnienie Karola Mikulego:

Chopin przywiązywał wielką wagę do właściwego frazowania. Często powtarzał słuszne spostrzeżenie o błędnym frazowaniu, że przypomina mu ono kogoś recytującego w nieznanym sobie języku mowę mozolnie wbitą w pamięć, przy czym mówiący nie tylko nie zwraca uwagi na naturalną liczbę sylab, lecz nawet zatrzymuje się w samym środku wyrazu. Błędnie frazujący pseudomuzyk daje w ten sposób poznać, że muzyka nie jest jego językiem ojczystym, lecz czymś obcym i niezrozumiałym. Muzyk taki, jak ów deklamator, powinien wyrzec się tego, iż swym wykonaniem wywrze jakiegokolwiek działanie na słuchacza.⁹⁸

Pomocna w zrozumieniu czym było dla Chopina naturalne frazowanie, może się stać wypowiedź Jana Kleczyńskiego⁹⁹:

Oto są główne praktyczne przepisy ekspresji, które Chopin często powtarzał uczniom swoim: nuta długa jest mocniejsza – podobnież nuta wysoka. Dysonans także jest mocny, jak również i synkopa. Zakończenie frazy przed przecinkiem lub kreską, zwykle jest słabe. Gdy melodia idzie do góry, robi się crescendo, gdy na dół, decrescendo. Oprócz tego zważać należy na akcenta naturalne, tj. że w takcie na 2 pierwsza mocna druga słaba; w takcie na 3 – pierwsza mocna, dwie drugie słabe. Toż samo stosować do części drobniejszych taktu. To są reguły, wyjątki od nich autorowie sami zwykle wskazują.¹⁰⁰

W ocenie autora pracy do lepszego zrozumienia przytoczonych wyżej słów pomocny może się stać instrument z epoki i to z przynajmniej dwóch powodów. Po pierwsze na instrumentach romantycznych inne jest umiejscowienie rejestru najbardziej nośnego: najlepiej brzmiący jest zakres od połowy oktawy małej do połowy oktawy dwukreślnej z zastrzeżeniem, że im wyżej się poruszamy tym coraz krótsze i delikatniejsze stają się dźwięki. Może to tłumaczyć sposób tak kształtowania frazy, jak i umiejscawiania i budowania kulminacji przez Chopina. Dobrym tego przykładem jest będący częścią dzieła artystycznego następujący przykład:

⁹⁷ F. Chopin, *Szkice do Metody Gry Fortepianowej*, oprac. Jean-Jaques Eigeldinger, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

⁹⁸ K. Mikuli, *op. cit.*, s. 4, cyt. za: J. J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 67-68.

⁹⁹ Jan Kleczyński (1837-1895) – polski pianista, kompozytor, wydawca dzieł Fryderyka Chopina. Podczas pobytu w Paryżu (1859-1866) miał okazję zetknąć się ze znajomymi Chopina – Julianem Fontaną, Marceliną Czartoryską, Camile Dubois.

¹⁰⁰ J. Kleczyński, *Chopin w cenniejszych swoich utworach. Trzy odczyty wypowiedziane w Resursie Obywatelskiej w dniach 3, 7 i 8 grudnia 1883 roku w Warszawie*, Warszawa 1886, s. 24, cyt. za: J. J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 67.

The image shows a musical score for F. Chopin's Mazurek cis-moll, op. 6 nr 2, measures 6-16. The score is in C minor (three sharps) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with chords and a melody with various ornaments and dynamics.

Measure 6: Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). The melody starts with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: G#4, A4, B4. A fermata is over the B4 note.

Measure 7: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: A4, B4, C5. A fermata is over the C5 note.

Measure 8: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note B4, followed by a quarter note A4, and a quarter note G#4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: B4, A4, G#4. A fermata is over the G#4 note.

Measure 9: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: G#4, A4, B4. A fermata is over the B4 note.

Measure 10: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: A4, B4, C5. A fermata is over the C5 note.

Measure 11: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note B4, followed by a quarter note A4, and a quarter note G#4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: B4, A4, G#4. A fermata is over the G#4 note.

Measure 12: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: G#4, A4, B4. A fermata is over the B4 note.

Measure 13: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: A4, B4, C5. A fermata is over the C5 note.

Measure 14: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note B4, followed by a quarter note A4, and a quarter note G#4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: B4, A4, G#4. A fermata is over the G#4 note.

Measure 15: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note G#4, followed by a quarter note A4, and a quarter note B4. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: G#4, A4, B4. A fermata is over the B4 note.

Measure 16: Treble clef, key signature of three sharps. The melody starts with a quarter note A4, followed by a quarter note B4, and a quarter note C5. The bass line has a half note chord of G#2 and C3, followed by a half note chord of D3 and F#3. There is a triplet of eighth notes in the treble: A4, B4, C5. A fermata is over the C5 note.

Przykład 13, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 6-16

Spośród innych dzieł Chopina fakt ten dobrze obrazuje taka oto fraza:

op. 48 nr 2

Andantino

The musical score is for Chopin's Andantino, Op. 48 No. 2. It is written for piano and consists of 17 measures. The key signature is G major (two sharps: F# and C#), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andantino'. The dynamics range from piano (p) to forte (f), with a crescendo (cresc.) indicated. The score is divided into five systems, each starting with a measure number (2, 5, 9, 13, 17). The right hand plays a melody with various ornaments and fingerings, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The piece ends with a final chord in the right hand.



Przykład 14, F. Chopin, *Nokturn fis-moll* op. 48 nr 2, t. 1-28

Autor w oparciu o własne doświadczenia zauważa, że na fortepianie współczesnym dochodzi w związku z tym do dość kłopotliwej sytuacji, w której momenty kulminacyjne przypadają na rejestr o mało urodziwym, niezbyt nośnym i głuchym brzmieniu.

Ponadto instrument historyczny daje lepszą możliwość niuansowania dynamiki, która będąc słyszalną nie musi stać się zbyt zajmującą. Gdyby drugą część uwagi Kleczyńskiego potraktować na współczesnym fortepianie zbyt dosłownie, powstały rysunek frazy byłby karykaturalny. Oczywiście nie jest prawdą, że do dobrego frazowania instrument historyczny jest niezbędny, raczej może stanowić inspirację co do kształtu melodii. W kontekście możliwości instrumentu warto zwrócić uwagę na problem prowadzenia narracji. W tym miejscu dobrze odwołać się do wypowiedzi Jana Kleczyńskiego:

Z tych prawideł ogólnych wyprowadzał Chopin to zdanie, tę zasadę, którą najmocniej zalecał uczniom swoim, a mianowicie: aby nie grali małymi frazesami [sic], to jest nie zawieszali głosu na zbyt drobnych cząstkach myśli lub też nie rozciągali zbyt mocno tejsze myśli przez zwalnianie tempa, które śledzenie za jej rozwojem utrudnia i uwagę słuchacza nuży.¹⁰¹

Mimo iż sam Chopin zwracał uwagę na kawałkowanie myśli muzycznej, to w ocenie autora, na instrumencie historycznym problem ten jest i tak znacznie mniejszy niż na współczesnym. Bardzo często brak ciągłości narracji ma swoje źródło czy to w nadawaniu zbyt dużej emfazy

¹⁰¹ J. Kleczyński, *O wykonywaniu dzieł Chopina. Odczytów dwie serie.*, Kraków 1960, s. 62-64, cyt. za: J. J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 69.

motywom niezbyt istotnym, czy ogólniej rzecz ujmując w przesadzie, głównie na gruncie dynamiki. Wykonawcy wydaje się niekiedy, że naturalnym będzie zawieszenie, lub zwolnienie biegu narracji. W przypadku instrumentu historycznego wybujałość dynamiczna jest po prostu nieosiągalna, a co za tym idzie – narracja staje się znacznie prostsza. Idea prowadzenia narracji w sposób naturalny, przy zachowaniu dalekiego horyzontu przyświecała autorowi podczas wykonania dzieła artystycznego będącego przedmiotem niniejszego opisu.

Oczywiście wywód ten nie ma na celu promowania gry płaskiej. Sprawa jest bardziej złożona: na instrumencie współczesnym możliwości niuansowania dynamiki nie są tak dalece posunięte, jak na instrumencie historycznym. Nie oznacza to jednak, że są one niemożliwe, jednak na pewno niesłyszalne w większej sali koncertowej. Nie wydaje się, żeby można było przenieść wprost rysunek frazy, a co za tym idzie kształt narracji z jednego instrumentu na drugi. Niemniej w odczuciu piszącego te słowa, poczucie przepływu czasu towarzyszące wykonawcy na instrumencie historycznym może być dobrym punktem odniesienia do budowania narracji na fortepianie współczesnym.

2.3 Pedalizacja¹⁰²

Szczególny stosunek Fryderyka Chopina do używania pedału jest powszechnie znany. W swojej działalności pedagogicznej dużą wagę przywiązywał on do prawidłowej pedalizacji. Dobrze podsumowała ten fakt Frederike Streicher¹⁰³:

W użyciu pedałów osiągnął najwyższe mistrzostwo; niezwykle surowo (*ungemein strenge*) odnosił się do ich nadużywania, i stale mawiał uczniom: „Nad umiejętnym stosowaniem pedałów można pracować przez życie”¹⁰⁴

Bardzo piękny opis tego, jak Chopin – pianista posługiwał się pedałami, dostarczył nam Antoine-François Marmontel¹⁰⁵:

¹⁰² Podrozdział ten traktować będzie tylko o użyciu pedału *forte*. O użyciu pozostałych można z kolei przeczytać w podrozdziale 2.4 *Pedały zmieniające barwę*.

¹⁰³ Frederike Streicher z domu Müller (1816-1895) uczennica Chopina w latach 1839-1841. Porzuciła swoją karierę pianistyczną po 1849 roku, po wyjściu za mąż za wiedeńskiego producenta fortepianów J.B. Streichera.

¹⁰⁴ F. Niecks, *Friedrich Chopin als Mensch und als Musiker*, tłum. Wilhelm Langhans, Lipsk 1890, s.368, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰⁵ Antoine-François Marmontel (1816-1898) – pianista francuski, nauczyciel między innymi: George’a Bizeta, Isaaca Albeniza czy Claude’a Debussy’ego. Mieszkał w Paryżu nieopodal Chopina i wielokrotnie po 1832 roku słyszał jego grę.

Chopin używał pedałów z cudownym wyczuciem. Łączył je często, aby uzyskać brzmienie miękkie i ulotne, jednak częściej jeszcze używał ich oddzielnie w błyskotliwych pasażach, wytrzymanych harmoniach, głębokich basach, przenikliwych (*stridents*), donośnych (*éclatants*) akordach, albo też posługiwał się małym pedałem [*una corda*] w lekkich poszumach (*bruissements légers*), które zdawały się otaczać przezroczystą mgłą arabeski zdobiące melodię i okrywające ją niczym misterne koronki.¹⁰⁶

Również jako kompozytor, Chopin poświęcał dużo uwagi notowaniu pedalizacji. Istnieje powszechne przekonanie,¹⁰⁷ że twórca notował pedał tylko tam, gdzie sposób jego użycia nie był oczywisty. Tak wyraził to Mieczysław Tomaszewski:

Chopin notował pedał tylko w miejscach szczególnych, przede wszystkim tam, gdzie od wykonawcy oczekiwał brzmień antykonwencjonalnych. Pozostałe obszary utworu oddawał inwencji indywidualnej, tak jak indywidualna i niepowtarzalna była jego własna gra [...].¹⁰⁸

W ocenie autora, po dokładnym prześledzeniu zapisu chopinowskiej pedalizacji, stwierdzenie to trzeba zrewidować. W tym celu należy przytoczyć kilka argumentów. Przede wszystkim znajdziemy w twórczości Chopina miejsca, w których pedalizacja jest dość konwencjonalna i schematyczna, a mimo to zapisywana na przestrzeni nawet kilkunastu taktów. Doskonałym przykładem takiego podejścia jest fragment, będącego częścią dzieła artystycznego, *Scherza h-moll* op. 20:

¹⁰⁶ A.-F. Marmontel, *Histoire du piano et de ses origines*, Paryż 1885, s. 256-257, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 85.

¹⁰⁷ Przekonanie, w którym wzrastał również autor niniejszej pracy.

¹⁰⁸ M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 307.

Molto più lento ♩ = 108

305 sotto voce e ben legato

311

317 ritenuto poco - a poco

323 cresc. con anima f f

329 p dim.

Przykład 15, F. Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 305-334

Spośród innych dzieł kompozytora podobną sytuację można zauważyć m. in. w przytoczonym wcześniej fragmencie *Nokturnu fis-moll* op. 48 nr 2,¹⁰⁹ czy zaprezentowanym poniżej wyjątku z IV części *Sonaty h-moll* op. 58.

The image displays a musical score for the fourth movement of Frédéric Chopin's Sonata in C minor, Op. 58. The score is presented in five systems, each containing a grand staff (treble and bass clefs). The key signature is C minor (three flats), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 28, 33, 38, 43, and 48 at the beginning of each system. The music is characterized by a complex texture with multiple voices in both hands, including arpeggiated chords and rapid sixteenth-note passages. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Dynamic markings include 'f' (forte) and 'p' (piano). The score is divided into five systems, each starting with a measure number (28, 33, 38, 43, 48).

Przykład 16, F. Chopin, *Sonata h-moll* op. 58 cz IV *Finale. Presto non tanto*, t. 28-51

¹⁰⁹ Zob. przykład 14 s. 46-47.

Oczywiście istnieją całe pola tekstu muzycznego, gdzie kompozytor nie wpisuje żadnego pedału. Jednak w tym wypadku dobrze byłoby odnieść się do brzmienia fortepianów, do jakich dostęp miał Chopin (a w szczególności do brzmienia instrumentu Buchholtza) i zmian jakie dokonują się w nim po naciśnięciu pedału *forte*. Pamiętać należy też, że różnica o której będzie mowa – między instrumentami historycznymi a współczesnymi – jest tym większa im starszy instrument, z którym mamy do czynienia. Fortepian Fryderyka Buchholtza, mimo stosunkowo skromnego brzmienia, zachwyił autora pełnią swego rezonansu. Nawet pojedynczy dźwięk zagrany bez pedału jest bogaty w alikwoty, czego nie można powiedzieć o współczesnych instrumentach. Na instrumencie z czasów Chopina pedał służył tak naprawdę tylko przedłużeniu życia zagrzanemu dźwiękowi. Bez trudu można sobie wyobrazić melodię zaintonowaną bez żadnego pedału, a jednocześnie pokazującą całe swe piękno. Na instrumencie współczesnym rzecz ma się zgoła inaczej. Dźwięk nie dobarwiony pedałem porównać można do niezawibrowanego dźwięku na instrumencie smyczkowym. Takie surowe brzmienie ma swój urok i jak najbardziej może być wykorzystywane, trudno jednak wyobrazić sobie sytuację, iż staje się ono podstawą muzyki, szczególnie tej romantycznej.

Warto też pamiętać, że Chopin bardzo często sięgał po pedał harmoniczny¹¹⁰. Wracając do przedstawionego wcześniej przykładu *Nokturnu fis-moll* można zauważyć, że w taktach, gdzie kompozytor zapisał pedał harmoniczny (7-8), nie ma wskazania do użycia podnośnika tłumików. Taką samą postawę Chopin wykazał w będącym podstawą niniejszego opisu *Mazurku cis-moll* op. 6 nr 2 w takcie 29. W momencie zapisania użytego wcześniej motywu, ale opartego tym razem na akompaniamencie z pedałem harmonicznym kompozytor zrezygnował z użycia pedału.



Przykład 17, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 11-16

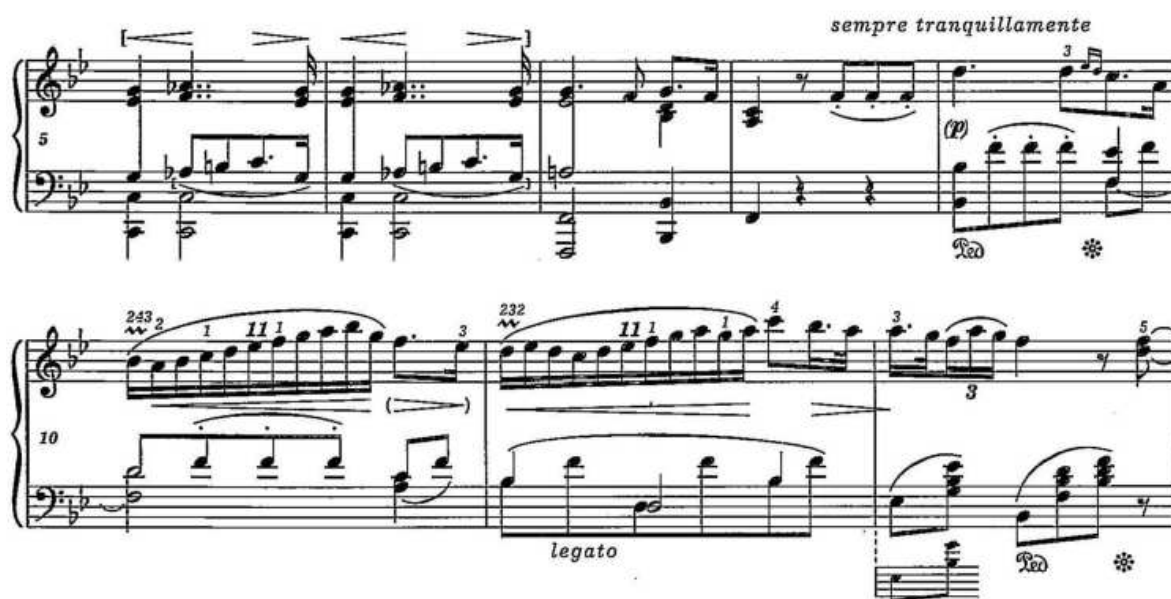
¹¹⁰ Pod tym pojęciem autor rozumie popularną praktykę przytrzymywania zagranych już dźwięków, tak by cały czas wybrzmiewały. Bardzo często zabieg ten pozwala na podczyszczanie pedału bez jednoczesnego uszczerbku na wypełnieniu harmonicznym.



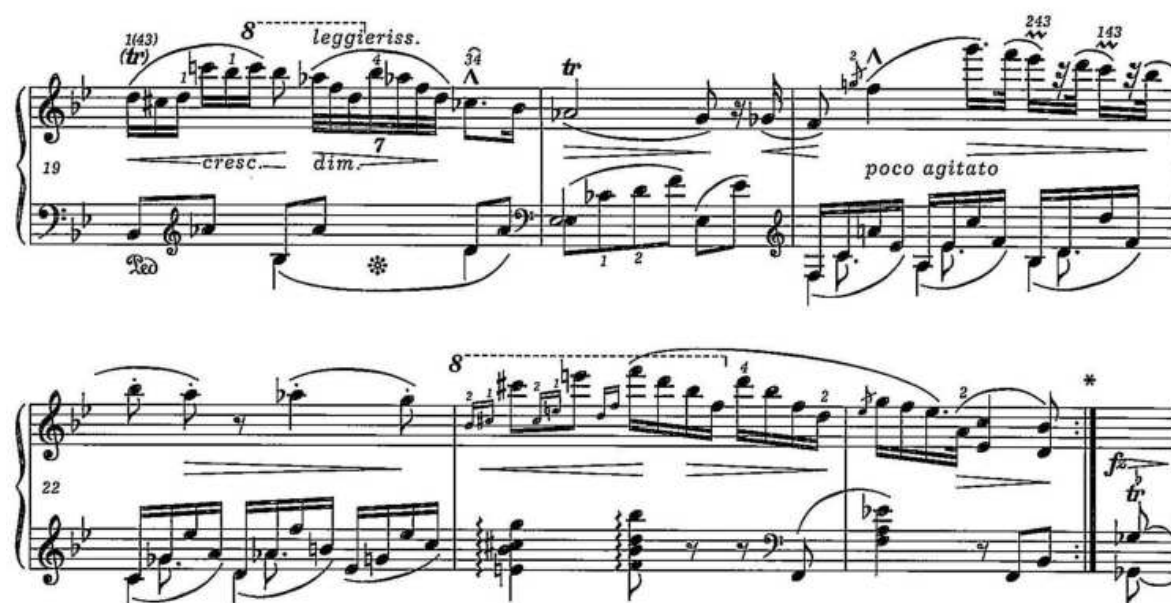
Przykład 18, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 27-32

Może to sugerować, że fizyczne przytrzymanie zagranych klawiszy lub podniesienie wszystkich tłumików mają dla kompozytora podobne znaczenie. Podobne zjawisko (braku pedału *forte* w przypadku użycia pedału harmonicznego) można zauważyć też w innych utworach będących częścią dzieła artystycznego *Polonezie f-moll* op. 71 nr 3 (takty 5-14), czy *Polonezie B-dur* op. 71 nr 2 (takty 9-11 i 20-22).

Przykład 19, F. Chopin, *Polonez f-moll* op. 71 nr 3, t. 1-17



Przykład 20, F. Chopin, *Polonez B-dur* op. 71 nr 2, t. 5-12



Przykład 21, F. Chopin, *Polonez B-dur* op. 71 nr 2, t. 19-24

Ostatnim elementem różniącym w sposób zdecydowany pedalizację zapisaną przez Chopina od tej używanej współcześnie, jest brak w tekście nutowym pedałów krótszych niż na długość dwóch miar w takcie.¹¹¹ W ocenie autora wynika to z braku potrzeby takiego użycia pedału co ma swoje źródło w wyżej wspomnianych różnicach w brzmieniu między instrumentami współczesnymi i historycznymi. Dobrym potwierdzeniem powyższych akapitów są słowa Jana Kleczyńskiego:

¹¹¹ Oczywiście zdarzają się odstępstwa od tej praktyki. Ma to miejsce w przypadku szczególnie gęstych faktur por. *Fantazja f-moll* op. 49 takty 78-79, 82-83 i analogiczne.

Dodamy tylko, że mimo uroczych efektów wywoływanych w dziełach Chopina przez pedał *piano*, nie należy go nadużywać, że wiele miejsc zyskuje na prostocie i nie znosi użycia żadnego nawet pedału (przykłady: *Nokturn F-dur* op. 15 [nr 1]¹¹² część pierwsza, część środkowa w *Andante spianato* op. 22¹¹³ itp.)¹¹⁴

Andante cantabile ♩ = 69 op. 15 nr 1

The musical score is presented in five systems. The first system (measures 1-4) shows the beginning of the piece with a melody in the right hand and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system (measures 5-8) includes the instruction 'poco cresc. e rite' and 'dolciss.'. The third system (measures 9-12) features 'delicatiss.'. The fourth system (measures 13-16) continues the harmonic accompaniment. The fifth system (measures 17-20) concludes the section with a final melodic phrase in the right hand and a sustained accompaniment in the left hand.

Przykład 22, F. Chopin, *Nokturn F-dur* op. 15 nr 1, t. 1-20

¹¹² Przykład zastosowania pedału harmonicznego.

¹¹³ Dziś zastosowanie osobnego pedału dla każdego współbrzmienia.

¹¹⁴ J. Kleczyński, o wykonywaniu dzieł Chopina. *Odczytów dwie serie.*, Kraków 1960, cyt.za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 86.

Semplice

Przykład 23, F. Chopin, *Andante spianato i Wielki Polonez Es-dur op. 22, Andante spianato* t. 67-96

Przykłady umieszczone w tym podrozdziale nie mają bynajmniej zasugerować jakoby autor wykonując dzieło artystyczne będące przedmiotem niniejszego opisu zrezygnował z używania

pedału w miejscach gdzie nie jest on zapisany przez Chopina.¹¹⁵ Mają przede wszystkim zwrócić uwagę na pewien problem, stworzyć wykonawcom pole do własnych poszukiwań, co może znaleźć przełożenie w nowej jakości brzmieniowej, tak na fortepianie współczesnym, jak i historycznym.

Pedalizacja w wybranych fragmentach twórczości Chopina

W kontekście tak rozumianego zapisu pedału warto przyjrzeć się pedalizacji w chopinowskich *Mazurkach*. W miejscach, gdy w stojącym akompaniamencie na pierwszą miarę w takcie wypada pauza, brak jest zapisanego jakiegokolwiek pedału. Sugeruje to bardziej rytmiczne traktowanie akompaniamentu, który imitować ma instrumenty smyczkowe czy szarpane. Takie podejście możemy zobaczyć między innymi w będących przedmiotem opisu *Mazurku f-moll op.7 nr 3* i *Mazurku a-moll op. 7 nr 2*.



Przykład 24, F. Chopin, *Mazurek f-moll op. 7 nr 3*, t. 7-21

¹¹⁵ Fakt ten wynika tak z przyzwyczajęń autora, jak i niekiedy z potrzeby uzyskania artykulacji *legato* przy pomocy pedału, co skutkuje „uwolnieniem” ręki, a w konsekwencji nośniejszym i piękniejszym dźwiękiem.

Vivo ma non troppo ♩ = 160 op. 7 nr 2

The score for Chopin's Mazurek a-moll op. 7 nr 2, measures 1-16, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (*p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes. The second system (measures 5-8) includes a crescendo (*cresc.*) and a fortissimo (*f*) dynamic, followed by a *stretto* marking. The third system (measures 9-16) includes a piano (*p*) dynamic, a *poco rall.* marking, and a final *a tempo* marking. The piece concludes with a final asterisk (*).

Przykład 25, F. Chopin, *Mazurek a-moll* op. 7 nr 2, t. 1-16

Z pozostałych *Mazurków* dobrze taki rodzaj akompaniamentu obrazuje następujący przykład:

Allegretto non tanto op. 30 nr 1

The score for Chopin's Mazurek c-moll op. 30 nr 1, measures 1-14, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) begins with a piano (**p*) dynamic and features a melodic line in the right hand with a triplet of eighth notes. The second system (measures 5-8) includes a fortissimo (**f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 9-14) includes a fortissimo (*f*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The piece concludes with a final asterisk (*).

Przykład 26, F. Chopin, *Mazurek c-moll* op. 30 nr 1, t. 1-14

Przyglądając się ostatniemu z przykładów warto nadmienić, że na instrumentach o węższych klawiszach, takich jak fortepian Buchholtza, nawet pianista o średnich rozmiarów dłoni¹¹⁶ był w stanie uzyskać ściśle *legato* palcowe (zob. takty 4 i 5). Na fortepianie współczesnym jest to w przypadku wielu wykonawców niemożliwe, stąd nawet przy chęci bardzo skrupulatnej realizacji zapisu w tym miejscu użycie pedału staje się niezbędne.

Jedynym przykładem, gdzie kompozytor proponuje pedalizację na tego typu akompaniamencie są takty 89-104 w *Mazurku c-moll* op. 56 nr 3. Biorąc jednak pod uwagę charakter wspomnianego miejsca, a także stopień wysublimowania propozycji pedalizacyjnej Chopina, nie wydaje się zasadnym, by miało to wpływać na rozumienie pedalizacji we wspomnianych wcześniej przykładach.



Przykład 27, F. Chopin, *Mazurek c-moll* op. 56 nr 3, t. 89-108

Podobnie jak w przytoczonych przykładach rzecz ma się w przypadku fragmentów, gdzie akompaniament basu jest stojący, wypełnia pulsowaniem cały takt, wykazując podobieństwo

¹¹⁶ Do takich z całą pewnością zaliczał się Chopin.

do ludowych basów. Za przykłady mogą tu posłużyć fragmenty pochodzące z dzieła artystycznego:

Vivace $\text{♩} = 60$

The musical score is written for piano and consists of four systems of staves. The first system (measures 1-6) shows the beginning of the piece with a piano introduction. The second system (measures 7-11) continues the melodic development. The third system (measures 12-16) features a triplet and a crescendo. The fourth system (measures 17-22) concludes the piece with a final crescendo and a key signature change to E minor.

Przykład 28, F. Chopin, *Mazurek E-dur* op. 6 nr 3, t. 1-22

Ponadto ten rodzaj akompaniamentu Chopin zastosował m. in. w *Mazurku a-moll* op. 17 nr 4 czy *Mazurku C-dur* op. 24 nr 2.

Przykład 31, F. Chopin, *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4, t. 61-78

Przykład 32, F. Chopin, *Mazurek C-dur* op. 24 nr 2, t. 1-22

Oczywiście kompozytorowi zdarzało się odstąpić od przyjętej przez siebie reguły celem uzyskania specjalnego efektu kolorystycznego, czego przykładem może być pedalizacja w *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1.



Przykład 33, F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 43-53

Osobnym zjawiskiem wartym rozważenia jest *casus* zapisywania pedału w miejscach powtarzających się. Co do zasady należy przyjąć, że w miejscach takich Chopin pedał zapisywał tak samo skrupulatnie. W świetle powyższego stwierdzenia należy poddać pod rozagę zapis kilku miejsc, będących jednocześnie fragmentami dzieła artystycznego.

Dobrym przykładem do rozpoczęcia rozważań na ten temat jest zapis pedalizacji w *Scherzu h-moll* op. 20. W częściach skrajnych Chopin wpisał dokładne użycie pedału przy każdym powtórzeniu każdej kolejnej części. Inaczej ma się rzecz z częścią środkową. Po dokładnym opatrzeniu tekstu instrukcjami pedalizacyjnymi we wspomnianych wcześniej taktach 305-336 kompozytor zrezygnował z dalszego zapisu pedału przy powtórzeniu tego samego materiału muzycznego. Znak użycia pedału pojawia się ponownie dopiero w takcie 374 przy zmianie materiału muzycznego, mimo iż jest ona niewielka. Najbardziej prawdopodobnym wytłumaczeniem takiego stanu rzeczy jest fakt, iż kompozytor brał za pewnik użycie pedału w miejscu tożsamym, gdy jego powtórzenie następuje od razu. Ponadto być może cała środkowa część *Scherza* mieściła się na dwóch stronach autografu, co czyniłoby zapis jeszcze bardziej oczywistym.¹¹⁷

¹¹⁷ Niestety autograf *Scherza h-moll* nie zachował się do naszych czasów.



Przykład 34, F. Chopin, *Scherzo h-moll* op. 20, t. 359-376

Mniej oczywisty wydaje się zapis z *Poloneza d-moll* op. 71 nr 1 w taktach 18-21. W ocenie piszącego te słowa, wziąć należy pod uwagę zarówno grę z pedałem czterech taktów, jak i sytuację, w której powtórzone takty 20 i 21 wykonane zostają bez pedału.¹¹⁸



Przykład 35, F. Chopin, *Polonez d-moll* op. 71 nr 1, t. 18-21

¹¹⁸ Do tego drugiego rozwiązania może skłaniać dodatkowo zmiana dynamiki z *forte* na *piano*.

W takim kontekście warto przyrzeć się pedalizacji w wybranych *Mazurkach* wchodzących w skład opisywanego dzieła artystyczne. Za przykład niech posłuży tu sytuacja z *Mazurka fis-moll* op. 6 nr 1. Chopin bardzo dokładnie zapisuje pedał w taktach 1-4. W kolejnych (5-9) rezygnuje z pedału, co wydaje się być naturalną konsekwencją użycia pedału harmonicznego i uwagi *legato* nad głosem lewej ręki. Znak pedału powraca w takcie 9. W następnych taktach (10-16) brak oznaczeń pedalizacyjnych.

The image displays a musical score for Chopin's Mazurka in F minor, Op. 6, No. 1, measures 1 through 19. The score is written for piano in 3/4 time, with a tempo marking of 132. It is divided into four systems. The first system (measures 1-4) shows a piano (p) dynamic and a crescendo (cresc.) marking. The second system (measures 5-9) includes a decrescendo (decresc.) marking and a 'legato' instruction. The third system (measures 10-14) features a 'cresc.' marking, a 'p' dynamic, and a 'ritenuto' instruction. The fourth system (measures 15-19) includes a 'pp' dynamic, a 'ff' dynamic, and a 'rubato' instruction. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and fingerings. Pedal markings are indicated by a stylized 'Ped' symbol with a star, appearing in measures 1-4, 9, and 10-16.

Przykład 36, F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 1-19

Takie podejście do zapisu nie wydaje się być niczym nadzwyczajnym, prawdopodobnie Chopin zakładał użycie pedału w taktach 10-12 analogicznie do taktów 2-4. Sprawę komplikują kolejne pokazy tematów. W taktach 25-40 brak zapisanej pedalizacji

w pierwszym członie tematu – pojawia się ona w drugim (analogicznym do taktów 9-12). Przy powrocie tematu po raz trzeci (takty 57-72) pedał zapisano jak przy pierwszym pokazie, z tym, że brak go w takcie 65 (analogiczny do taktu 9).

Przykład 37, F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 25-40

Przykład 38, F. Chopin, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, t. 57-72

Podobnie sprawa pedalizacji w kolejnych pokazach tematu wygląda w *Mazurku cis-moll* op. 6 nr 2 oraz w *Mazurku B-dur* op. 7 nr 1.



Przykład 39, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 6-16



Przykład 40, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 21-32



Przykład 41, F. Chopin, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, t. 53-72

Vivace $\text{♩} = 50$ op. 7 nr 1

Przykład 42, F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 1-24

31 *poco rall. a tempo* *f* *p scherz.*

37

43 *pp sotto voce*

49 *rubato* *poco rall.* *a tempo* *f*

54 *cresc.* *f* *p scherz.*

60

Przykład 43, F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 31-64

Warto zauważyć, że w późniejszych dziełach tego gatunku pedał jest notowany z żelazną konsekwencją. Ta swego rodzaju niestaranność zapisu może nieco dziwić w przypadku Chopina – kompozytora znanego ze pieczołowitości względem swoich rękopisów. Nie bez

znaczenia może być też fakt, że do wspomnianych mazurków nie zachował się autograf - czystopis będący podstawą pierwszych wydań. W ocenie autora sprzeczność ta może być wykorzystana jako pole swobody wykonawczej. Przy wielokrotnym powtarzaniu tego samego materiału można pokusić się o zupełnie inne potraktowanie warstwy pedalizacji, w szczególności, grając na takim instrumencie jak fortepian Buchholtza.

Ostatnim wartym pokazania zjawiskiem w kwestii pedalizacji, w dziełach będących przedmiotem niniejszego opisu, jest zakończenie *Mazurka cis-moll* op. 6 nr 3. Chopin rezygnuje z zaznaczenia momentu zdjęcia pedału sugerując niejako efekt *laissez vibrer*. Nie jest to formuła zastosowana po raz pierwszy w historii muzyki fortepianowej, wcześniej użył jej chociażby Ludwig van Beethoven w zakończeniu *Sonaty E-dur* op. 109. Sam Chopin powrócił do niej jeszcze w *Barkaroli Fis-dur* op. 60. Dla autora tej pracy zabieg ów stał się zaproszeniem do przejścia *attaca* w kolejny mazurek z opusu na zatrzymanym pedale i stworzenia przez nałożenie dwóch spokrewnionych harmonii ciekawie brzmiącej plamy dźwiękowej – zjawiska od którego Chopin nie uciekał w innych dziełach.

Podsumowując problematykę pedalizacji, sięgnięcie po instrument historyczny może mieć dla niej niebagatelne znaczenie. Autor tegoż opisu wychodził z założenia, że zapis nutowy jest ułomną próbą uchwycenia słyszanej myśli muzycznej. W takim przypadku każda zmienna otoczenia – akustyka, poczucie czasu, maniera wykonawcza, czy właśnie instrument – ma duże znaczenie. Użycie fortepianu o brzmieniu maksymalnie zbliżonym do XIX-wiecznego pozwala lepiej zrozumieć intencje kompozytora i wyjść poza binarny, techniczny zapis. W konsekwencji może to przybliżyć wykonawcę do odtworzenia podobnego efektu brzmieniowego na instrumencie współczesnym, nawet jeżeli miałyby to oznaczać wykorzystanie do tego celu również innych środków takich jak artykulacja, czy dynamika.

2.4 Pedaly zmieniające barwę

Gra na instrumencie historycznym otwiera przed wykonawcą przyzwyczajonym do brzmienia instrumentów współczesnych nieznaną wcześniej paletę barw, co zostało pokazane w dziele artystycznym. Istotnym jej elementem są pedały zmieniające wyjściowe brzmienie instrumentu.¹¹⁹ Chopin niewątpliwie należał do mistrzów ich używania, o czym możemy się przekonać z relacji muzyków jemu współczesnych. Dał temu wyraz m.in. Antoine Marmontel:

¹¹⁹ Więcej o ich rodzajach można znaleźć na s. 12 niniejszej pracy.

Żaden pianista przed nim nie używał pedałów na zmianę (*alternativement*) lub jednocześnie, z takim wyczuciem i umiejętnością. U większości współczesnych wirtuozów, nieumiarkowanie, ciągle użycie pedałów jest podstawową wadą; daje rezultat dźwiękowy, który w delikatnych uszach wywołuje zmęczenie lub rozdrażnienie. Chopin – przeciwnie, posługując się stale pedałem, osiągał zachwycające harmonie, szmery melodyczne, budzące zadziwienie i oczarowanie.¹²⁰

Według świadectwa Madame Courty¹²¹:

Chopin nie chciał [używać] pedału, a jednak posługiwał się nim, lecz przede wszystkim pedałem *una corda*, bez wskazywania go swym uczniom, aby nie przeładować lub nie przerysować wrażenia (*ses effets*).¹²²

Samemu kompozytorowi przypisuje się słowa kierowane do uczniów: „Proszę opanować *diminuendo* bez pomocy pedału [*una corda*] dopiero później można go używać.”¹²³

Z powyższych cytatów wyciągnąć można następujący wniosek: Chopin używał pedału *una corda* chętnie, jednak głównym tego celem była zmiana barwy, nie zaś dynamiki. Powyższe wypowiedzi odnoszą się do paryskiego okresu życia kompozytora. Nie inaczej musiało być w Warszawie, gdzie instrumenty posiadały zwykle więcej pedałów zmieniających brzmienie. Warto w tym miejscu przypomnieć, że fortepian Buchholtza, na którym zostało nagranie opisywane dzieło artystyczne, oprócz pedału *una corda* posiada także dwa moderatory.

Pedały zmieniające barwę na instrumencie Buchholtza

Una corda

Istotą tego pedału jest przesunięcie całego mechanizmu w prawą stronę. Co ważne można to robić stopniowo, aż do momentu, gdy młotek uderza w jedną tylko strunę. Każde nawet niewielkie przesunięcie mechanizmu ma spory wpływ na brzmienie instrumentu. W początkowej fazie nie jest to wcale zmiana dynamiczna, a barwowa. Dopiero dociśnięcie pedału do samego końca powoduje dużą zmianę głośności w stosunku do stanu wyjściowego. Używając go należy mieć na uwadze, że przesunięcie mechanizmu od punktu wyjścia do samego końca zabiera sporo czasu, co ogranicza dokonywanie natychmiastowych zmian barwy. Pedał ten sprawdza się lepiej do stałego cieniowania, skąd wynika możliwość

¹²⁰ A. Marmontel, *Les Pianistes célèbres*, Paryż 1882, s. 4-5, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 333.

¹²¹ Madame Courty – uczennica Chopina, o której niewiele dziś wiadomo. Swoje wspomnienie o kompozytorze umieściła w liście napisanym dla Louisa Aguettanta.

¹²² L. Aguettant, *La musique de piano des origines à Ravel*, Paryż 1954, s. 196, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 85.

¹²³ [Anonim], *Conseils aux jeunes pianistes*, Paryż 1904, s. 39, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 85.

używania go z dużą częstotliwością w sposób niemalże niewyczuwalny. Wszystkie wspomniane wyżej przymioty pedału *una corda* na fortepianie Buchholtza stanowią dużą różnicę w stosunku do instrumentu współczesnego z dwóch powodów. Przede wszystkim nie istnieje obecnie możliwość gry na jednej tylko strunie, nazwa *una corda* w odniesieniu do dzisiejszych fortepianów jest tylko wytworem tradycji. Ponadto współcześnie pedał ten ma charakter zero-jedynkowy. Nawet przy wyśmienitej regulacji nie jest się w stanie osiągnąć na nim więcej niż dwa kolory. Zdarza się jednak też, że efekt jego działania jest znikomy, skupiony na dynamice i nie oddziałuje korzystnie na brzmienie instrumentu.

Moderatory

Jak już zostało wcześniej wspomniane, działanie tego pedału polega na umieszczeniu warstwy filcu pomiędzy struną a młotkiem, co zmienia całkowicie brzmienie instrumentu. Różnica uzyskiwanego brzmienia pomiędzy dwoma moderatorami nie jest ogromna,¹²⁴ a umiejscowienie moderatora mającego zmieniać barwę w większym stopniu po lewej stronie pedału *forte*, czyni go wysoce niepraktycznym.¹²⁵ W zakresie używania moderatora trzeba zwrócić uwagę na kilka czynników. Pierwszym, podobnie jak w przypadku pedału *una corda*, jest czas potrzebny do zadziałania mechanizmu. W sposób naturalny użycie moderatora zatrzymuje więc narrację. Inną kwestią jest całkowita odrębność brzmieniowa uzyskiwana po naciśnięciu tego pedału, co znacznie ogranicza miejsca użycia moderatora. Jest niemożliwym płynne wyłączenie go i bynajmniej nie chodzi tu o kwestie czasu, a drastyczną różnicę brzmień. Stąd pedał ten najlepiej będzie się nadawał do miejsc wyraźnie wyodrębnionych narracyjnie z przebiegu dzieła, lub też w ustępach końcowych. Istotną cechą uzyskiwanego brzmienia jest też zmniejszenie jego intensywności, co należy również wziąć pod rozwagę przy wyborze odpowiednich miejsc do użycia omawianego pedału. Przykładami, w których w dziele artystycznym będącym przedmiotem niniejszego opisu moderator został użyty są m.in.: *Mazurek f-moll* op. 7 nr 3 t. 43-44, 47-48, 93-105, *Mazurek As-dur* op. 7 nr 4 t. 25-36, *Polonez d-moll* op. 71 nr 1 t.38-47 przy pierwszym pokazie, t.56-58, *Polonez B-dur* op. 71 nr 2 t. 44-51 przy pierwszym pokazie.

¹²⁴ Różnica pomiędzy sposobem działania obu pedałów – zob. przypis 71.

¹²⁵ Pedały, patrząc od lewej strony mają następujące ułożenie: *una corda* – moderator – moderator II – podnośnik tłumików.

39

ff *f* *ten.* *p* *ten.*

40 41 42 43 44

45

ff *ten.* *p* *f* *ten.*

46 47 48 49 50

— Miejsca wykonywane z użyciem moderatora

73

— Miejsca wykonywane z użyciem moderatora

25 **dolcissimo* *p ritenuto* *staccato* *sempre legato*

30 *molto rall.* *pp sotto voce*

35 *smorz.* *a tempo* *f* *p*

Przykład 46, F. Chopin, *Mazurek As-dur* op. 7 nr 4, t. 25-39

(TRIO) — Miejsca wykonywane z użyciem moderatora

38 *pp* *delicatamente*

41 *sf* *f*

45

Przykład 47, F. Chopin, *Polonez d-moll* op. 71 nr 1, t. 38-47

— Miejsca wykonywane z użyciem moderatora



Przykład 48, F. Chopin, *Polonez d-moll* op. 71 nr 1, t. 56-58

— Miejsca wykonywane z użyciem moderatora



Przykład 49, F. Chopin, *Polonez B-dur* op. 71 nr 2, t. 42-51

Jeszcze jednym efektem kolorystycznym, wartym wspomnienia, a możliwym do uzyskania na instrumencie Buchholtza jest połączenie pedałów *una corda* i moderatora. Tworzy to aurę dźwiękową niespotykaną w swej delikatności i kolorze. Ze względu na, z jednej strony dużą niewygodę w stosowaniu tego manewru,¹²⁶ z drugiej unikalne i nie przystające do niczego

¹²⁶ Należy bądź to zrezygnować z użycia pedału *forte*, bądź to nacisnąć *una corda* i moderator jedną nogą.

brzmienie, możliwości implementacji takiego rozwiązania są wyjątkowo ograniczone. Autor niniejszego tekstu zastosował je w trakcie trwania całej swojej przygody z instrumentem Buchholtza jedynie raz w części *Larghetto* z *Koncertu fortepianowego f-moll* op. 21 Fryderyka Chopina w taktach 73-74.



Przykład 50, F. Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll* op. 21, cz II *Larghetto* (wersja na jeden fortepian), t. 73-74

Brzmienie fortepianu Buchholtza w ocenie autora charakteryzuje się zmysłowym pięknem i subtelnością, a nieodłączną jego część stanowią pedały zmieniające kolor. Choć barwa instrumentu jest całkowicie niepowtarzalna i może stanowić dla wykonawców niemal niewyczerpane źródło inspiracji, to tylko tak należy się do niej odnosić.¹²⁷ Powinna ośmielać muzyków do własnych poszukiwań w sferze kolorystycznej, szczególnie w wielobarwności *piana*, a nie być wzorem do kopiowania, co na dzisiejszych instrumentach mogłoby brzmieć karykaturalnie.

2.5 Oznaczenia metronomiczne w dziełach Chopina

Fryderyk Chopin w latach 1826-1836 wpisywał do swoich dzieł oznaczenia metronomiczne. Jest to dziś bodaj najbardziej ignorowany przez wykonawców element jego kompozycji. Można spotkać się z dwoma wytłumaczeniami takiego stanu rzeczy. Jednym jest poddawanie w wątpliwość bez żadnych realnych argumentów autentyczności oznaczeń metronomicznych, drugim – powoływanie się na inną specyfikę instrumentów z pierwszej połowy XIX wieku. Dysponując fortepianem Buchholtza, na którym bez przeszkód można wykonywać chopinowski repertuar powstały w wyżej wymienionych latach warto jeszcze raz przyglądnąć się temu zagadnieniu.

¹²⁷ Takie podejście prezentuje autor na swojej artystycznej drodze.

Porównując chopinowskie tempa z dzisiejszymi tendencjami wykonawczymi, kompozycje można podzielić na grupy, w których:¹²⁸

- tempa chopinowskie są wolniejsze niż współczesne wykonania – jest to grupa zdecydowanie najmniejsza. Najbardziej radykalnym przykładem jest tu *Rondo à la Mazur* op. 5. Również nieco szybciej wykonuje się dziś *Mazurek C-dur* op. 6 nr 5, część *Allegro vivace*¹²⁹ z *Ronda Es-dur* op. 16, czy trzecią część *Koncertu fortepianowego e-moll* op. 11. Tendencja ta wynika zapewne z nadawania dużo bardziej wirtuozowskiego charakteru tym dziełom, czasem za cenę utraty elementu elegancji czy taneczności;

- tempa chopinowskie są podobne jak te obierane współcześnie przez wykonawców – ta grupa jest już znacznie pokątniejsza zawiera w sobie m.in. *Rondo c-moll* op. 1, *Mazurek E-dur* op. 6 nr 3, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, *Mazurek f-moll* op. 7 nr 3, *Nokturn F-dur* op. 15 nr 1;

- tempa chopinowskie są szybsze niż słyszy się to współcześnie – najlichniesza grupa, do której zaliczyć należy m.in. większość *Etiud*, drugie części obu *Koncertów Fortepianowych*, *Nokturn b-moll* op. 9 nr 1, *Nokturn Es-dur* op. 9 nr 2, *Mazurek fis-moll* op. 6 nr 1, *Mazurek cis-moll* op. 6 nr 2, *Mazurek a-moll* op. 7 nr 2, *Mazurek a-moll* op. 17 nr 4, *Scherzo h-moll* op. 20.

W przypadku ostatniej grupy można mówić dodatkowo o dwóch podgrupach. Pierwsza dotyczy dzieł o tempie szybkim. W tym wypadku różnica między tempem chopinowskim, a tempami obieranymi współcześnie nie jest znaczna. Zdarza się nawet, że tempo chopinowskie wybrzmiewa na dzisiejszych estradach, ale jest wtedy postrzegane jako ekstremalne. Dobrze problem ten obrazuje przykład części skrajnych *Scherza h-moll* op. 20. Bez wątpienia, w tym wypadku różnica temp wynika z odmiennych rozwiązań konstrukcyjnych fortepianów chopinowskimi i współczesnych. Dużym uproszczeniem byłoby rzucenie wszystkiego na karb mniejszej siły potrzebnej do wydobywania dźwięku na instrumencie historycznym. Jest to bardzo istotny element, ale równie ważny wydaje się być aspekt utrzymania odpowiedniej dykcji w przebiegach drobnonutowych. Już współcześni Chopinowi dobrze słyszeli różnicę między instrumentami wiedeńskimi a angielskimi.¹³⁰ Jakże słyszalna będzie ta różnica, gdy weźmiemy pod uwagę 175 lat dzielących fortepian

¹²⁸Oczywiście siłą rzeczy mówimy tu o pewnej średniej, na którą nakłada się jeszcze postrzeganie chopinowskich temp przez autora niniejszej pracy.

¹²⁹Zasadnicza część *Ronda* po wstępie.

¹³⁰Por. s. 27 niniejszej pracy.

Buchholtza, od dzisiejszego fortepianu Steinway'a. Dobra dykcja na instrumencie współczesnym siłą rzeczy wymaga przekazania energii każdemu klawiszowi z osobna, co w efekcie prowadzi do zwolnienia tempa. W przeciwnym razie zamiast perlistych przebiegów usłyszeć można rozlewające się fale dźwiękowe. Na instrumencie Buchholtza osiągnięcie tempa wskazanego przez kompozytora, przy jednoczesnym zachowaniu dobrej artykulacji, nie stanowi większego problemu. Oczywistym jest, że celem tak kiedyś, jak i dziś, powinna być przede wszystkim precyzja i klarowność wypowiedzi. Należy więc zważyć tak na ograniczenia wykonawcze pianisty, jak i percepcyjne słuchacza, pamiętając, że nieco wolniejsze tempo nie wpłynie zasadniczo na charakter dzieła.

Osobną podgrupę stanowią dzieła o tempie umiarkowanym bądź wolnym. Tu różnica między tempami – dzisiejszym a chopinowskim – potrafi być znacząca. W konsekwencji zmienia to charakter kompozycji. Dobrym przykładem są będące przedmiotem niniejszego opisu *Mazurki: fis-moll op. 6 nr 1, cis-moll op. 6 nr 2, a-moll op. 7 nr 2*.¹³¹ Zapisane przez kompozytora oznaczenie metronomiczne sugeruje stosunkowo żywe tempo. Dziś utwory te wykonuje się co najwyżej w tempach umiarkowanych, często nawet powolnych. Wynika to zapewne z chęci nadania tym dziełom głębi, bardziej dojrzałego charakteru. Trzeba zauważyć, że na instrumencie współczesnym wyżej wymienione mazurki wykonane w tempie kompozytora zupełnie zmieniłyby swój charakter. Z kolei utwory kantylenowe, takie jak nokturny zabrzmiałyby niemal bezrefleksyjnie i ckliwie. Zgoła inaczej rzecz wygląda na instrumencie Buchholtza. Tutaj szybsze tempo czyni muzykę bardziej naturalną. Trzeba pamiętać jednak, że muzycy są głęboko przywiązani do tradycji wykonawczych. Dość powiedzieć, że piszący te słowa, mimo świadomości wspomnianych czynników, wykonując mazurki, o których mowa, nie zdecydował się na tempo zasadniczo odbiegające od współczesnych tendencji.

Opisywany problem można rozwinąć w jeszcze jednym aspekcie – utraty sentymentalizmu we współczesnym wykonawstwie. Jak podaje *Słownik języka polskiego*, termin sentymentalizm oznacza „przesadną wrażliwość, czułość; czułośćkowość”¹³² oraz „kierunek umysłowy i literacki w Europie w drugiej połowie XVIII wieku ukształtowany w opozycji do klasycyzmu i obowiązujących rygorów społecznych oraz estetycznych [...]w literaturze

¹³¹ Z pozostałych dzieł tego gatunku należałoby wymienić jeszcze *Mazurek a-moll op. 17 nr 4*.

¹³² *Słownik języka polskiego*, pod red. Mieczysława Szymczaka, PWN, Warszawa 1981, t. 3 s. 197.

zaznaczył się subiektywizmem i nastrojowością”.¹³³ Warto zauważyć, że w dzisiejszym odbiorze sentymentalizm ma zdecydowanie pejoratywny wydźwięk. Tymczasem sam Chopin tworzył w nurcie sentymentalnym, o czym pisze Mieczysław Tomaszewski.¹³⁴ Wydaje się jednak, że kompozytor zdecydowanie rozróżniał sentymentalizm oznaczający styl od sentymentalizmu rozumianego jako cikliwość. Tak o problemie pisał Jan Kleczyński:

Zasadą tego stylu¹³⁵ jest prostota, unikanie afektacji, a więc zbytniego zwalniania i przyspieszania tempa. Warunek ten dla wszystkich kompozycji Chopina niezbędny, szczególnie jasno daje się wskazać przy studiowaniu zupełnie młodocianych jego dzieł (np. koncertów), gdzie bogactwo i różnorodność figuracji łatwo by mogły sprowadzić kompozycję do cikliwej salonowości, gdyby nie szlachetna prostota myśli i jej wykonania.¹³⁶

Pomijając wspomniane środki prowadzące do gry sentymentalnej,¹³⁷ z powyższego tekstu wynika, że nawet we wczesnych dziełach Chopina nie należy dążyć do cikliwej salonowości. Trzeba w tym miejscu zauważyć, że instrument Buchholtza w sposób naturalny ogranicza możliwość popadnięcia w opisywany nastrój. Rzecz można, że sentymentalizm na tym właśnie instrumencie ma pewien szlachetny rys, który z całą pewnością bliski był chopinowskiemu ideałowi. Wynika to z kilku elementów: bardziej matowego, przytłumionego brzmienia, niemożności traktowania dynamiki zbyt wybuchająco, a wreszcie w równiejszych proporcjach między melodią a akompaniamentem. Pozwalają one na utrzymanie powagi i niepopadanie w śmieszny egzaltację nawet w płynniejszych tempach. Jest to rzecz zdecydowanie unikalna i nie do odtworzenia na fortepianach współczesnych. Może się ona jednak stać inspiracją dla próby tworzenia właściwie rozumianej aury szlachetnego sentymentalizmu na instrumentach współczesnych.

Podsumowując, tradycja wykonywania dzieł Chopina w zakresie doboru tempa nieraz odbiega od sugestii kompozytora. Nie negując działalności i osiągnięć pokoleń wybitnych muzyków warto sięgnąć po metronom i zastanowić się, co twórca miał na myśli wpisując konkretne oznaczenie. W lepszym rozumieniu intencji Chopina pomocny może być instrument z epoki. Wypływające z wiedzy wnioski należy jednak zawsze przepuścić przez filtr własnej wrażliwości, gustu oraz upodobań i dopiero wtedy podejmować decyzje w tej jakże istotnej kwestii.

¹³³ *Ibidem*, s.197-198.

¹³⁴ por. M. Tomaszewski, *op. cit.*, s. 689-691.

¹³⁵ Stylu Chopina.

¹³⁶ J. Kleczyński, *op. cit.*, s. 60, cyt.za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 81.

¹³⁷ Dziś zapewne należałoby jeszcze do nich dodać zbyt wybuchającą dynamikę.

2.6 Tworzenie i wykorzystywanie wariantów

Maniera dodawania ozdobników do tekstu zapisanego przez kompozytora sięga czasów baroku, kiedy to sztuka kompozycji, improwizacji i gry na instrumencie były ze sobą nierozzerwalnie związane. Chopin doskonale wpisywał się w ten paradygmat, a jego talent improwizatorski był powszechnie znany. Jak napisał Raoul Koczalski¹³⁸: „Kiedy Chopin wykonywał własne kompozycje, lubił wprowadzać do nich tu i ówdzie warianty ornamentalne. Czynił to, o czym mówił mi Mikuli, z wyraźnym upodobaniem w swych mazurkach.”¹³⁹ Jak opisał Julius Seligmann¹⁴⁰: „[Podczas koncertu w Glasgow] Chopin bisował słynny Mazurek B-dur [op. 7 nr 1] i zagrał go z całkiem innymi niuansami niż za pierwszym razem.”¹⁴¹ Ponadto w egzemplarzach lekcyjnych Chopin własnoręcznie wpisywał niekiedy warianty¹⁴², zarówno dodając nowe ornamenty, jak i zmieniając istniejące już zdobienia. Do dziś zachowały się trzy zbiory drukowanych kompozycji Chopina, w których twórca nanosił zmiany. Należały one do Ludwika Jędrzejewiczowej¹⁴³, Jane W. Stirling¹⁴⁴ oraz Camilli O’Meara Dubois¹⁴⁵.

O ile wykorzystywanie wariantów spisanych ręką kompozytora jest li tylko wyborem estetycznym wykonawcy, o tyle dodawanie ornamentów własnych może budzić więcej kontrowersji. Według autora niniejszej pracy jest to akceptowalne, a obok wcześniej wymienionych wskazują na to dwie inne przesłanki. Pierwszą jest umieszczenie w *Rondzie C-dur na dwa fortepiany* op. 73 w takcie 103 uwagi *simplice senza ornamenti*.

¹³⁸ Raoul Koczalski (1885-1948) – polski pianista, kompozytor, pedagog, uczeń Karola Mikulego.

¹³⁹ R. Koczalski, *Frédéric Chopin. Betrachtungen, Skizzen, Analysen.*, Kolonia 1936, s. 203, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op.cit.*, s. 78.

¹⁴⁰ Julius Seligmann (zm. 1903) – prezes Glasgow Society of Music, obecny na koncercie Chopina w Glasgow 27 IX 1848 roku.

¹⁴¹ J. C. Hadden, *Chopin.*, Londyn 1934, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 106.

¹⁴² Jak pisze Jan Ekier: „Określenie warianty należało do słownictwa chopinowskiego. Berceuse op. 57 Chopin początkowo dał nazwę Warianty.” W: J. Ekier, *Wstęp do wydania narodowego. 1. Zagadnienia edytorskie*, PWM, Kraków 1974, s. 141.

¹⁴³ Siostra Chopina.

¹⁴⁴ Jane Wilhelmina Stirling (1804-1859) – uczennica Chopina, wspierała dyskretnie kompozytora finansowo w roku jego śmierci. Z racji swoich działań na rzecz upamiętniania osoby i dzieła Fryderyka Chopina jest uznawana za pierwszą przedstawicielkę chopinologii.

¹⁴⁵ Camille Dubois z domu O’Meara (1830-1907) – uczennica Chopina w latach 1843-1848.



Przykład 51, F. Chopin, *Rondo C-dur na dwa fortepiany* op. 73, t. 102-106

Rzeczą naturalną dla kompozytorów zawsze było udzielanie wskazówek, sugerujących obieganie od przyjętych norm. Twórcy zazwyczaj zakładali znajomość manier wykonawczych wśród muzyków. W związku z tym wnioskować należy, iż według Chopina nieobecność wspomnianego oznaczenia skłaniać może artystów do zdobienia tegoż fragmentu. Inna przesłanka pochodzi od Wilhelma von Lenza¹⁴⁶:

Wiele tajemnic gry fortepianowej poznałem u Liszta, studiując z nim *Mazurki B-dur i a-moll* op. 7 Chopina. W obydwu utworach zaznaczył mi ważne, małe warianty i polecił mi bardzo dokładne opracowanie (*nam die Sache sehr streng*) zwłaszcza basu – na pozór tak łatwego – w *maggiore* z *Mazurka a-moll*. Jakież zadał sobie przy tym trud! „Tylko osłowi może się wydawać, że ten fragment jest łatwy – mówił; właśnie po tych wiązaniach (*Verbindungen*) poznaje się wirtuoza! Niech pan je zagra Chopinowi w ten sposób; zauważy to i ucieszy się. Te głupie (*dummen*) francuskie wydania odrzucają wszystko; oto jak trzeba prowadzić owe łuki (*Bogen*) połączeń w basie! Gdy mu pan tak zagra, udzieli panu lekcji.”¹⁴⁷

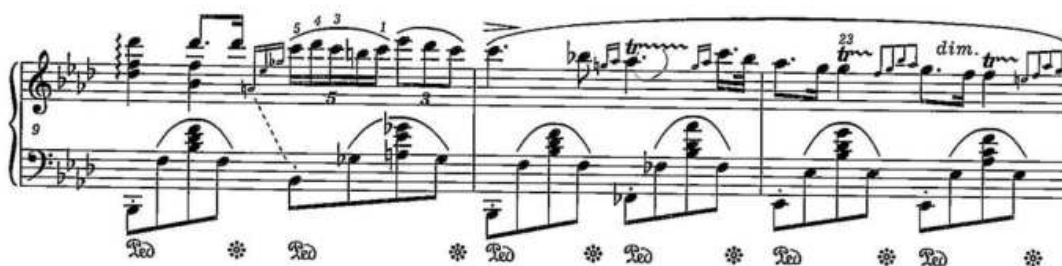
Jeżeli na taki ruch (dopisania „małych wariantów”) pozwalał sobie względem twórczości Chopina Liszt, wiedząc, że kompozytor zapewne usłyszy Lenza wykonującego jego *Mazurki*, to nie mogło być w tym nic zdrożnego i wykraczającego poza ogólnie przyjęte normy.

¹⁴⁶ Wilhelm von Lenz (1809-1883) – uczeń Chopina po roku 1842, wcześniej pracował m. in. z Lisztem (zimą 1828-1829). Swoje wspomnienia opisał w trzech pracach, dostarczając w nich szczegółowych wskazówek dotyczących wymagań stawianych przez Chopina względem swoich dzieł.

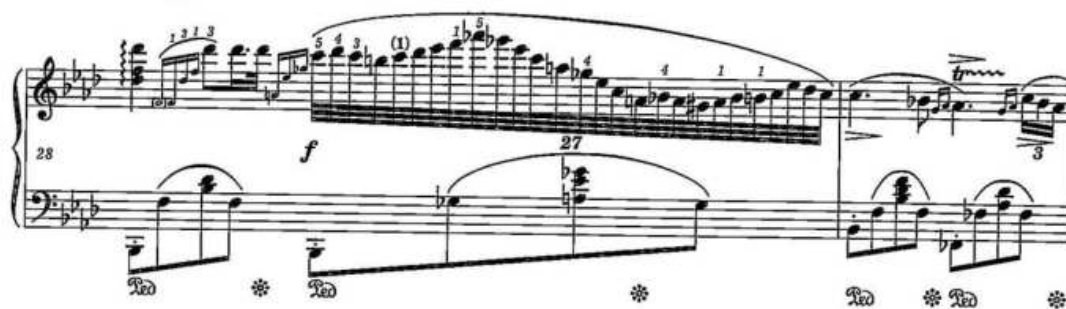
¹⁴⁷ W. Lenz, *Die grossen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt*, w: *Neue Berliner Musikzeitung*, nr 41, Berlin 1872, s. 26, cyt. za: J.-J. Eigeldinger, *op. cit.*, s. 106.

Istotnym czynnikiem w tworzeniu własnych wariantów jest wybór odpowiedniego miejsca do ich umieszczenia. Co wydaje się oczywistym, tekst muzyczny, nad którym wykonawca chciałby nadpisać wariant, powinien powtarzać się kilkakrotnie, za każdym razem w tej samej postaci. W pierwszej kolejności zmiany powinny dotyczyć się dynamiki, kształtu frazy, artykulacji, a dopiero na koniec powinny pojawić się pomysły na ornamenty. Sam kształt zdobień powinien bazować na tym co pisał sam Chopin, tak by nie wyjść poza ramy jego stylu kompozytorskiego. Prześledzając twórczość kompozytora możemy wyróżnić przynajmniej trzy rodzaje wariacyjnych rozwiązań:

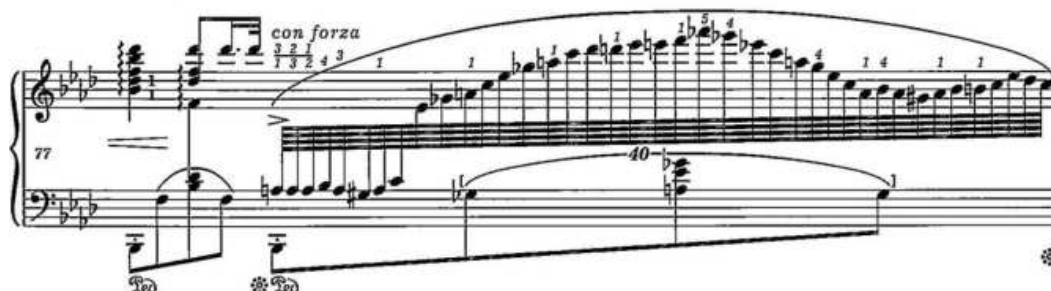
1. Bogate opisywanie istniejącego rysunku melodycznego, nieraz przybierające bardzo rozbudowane formy, czego chyba najpiękniejszym przykładem jest rozwinięcie taktu 9 części drugiej *Koncertu fortepianowego f-moll op.21*



Przykład 52, F. Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll op. 21*, cz II *Larghetto* (wersja na jeden fortepian), t. 9-11

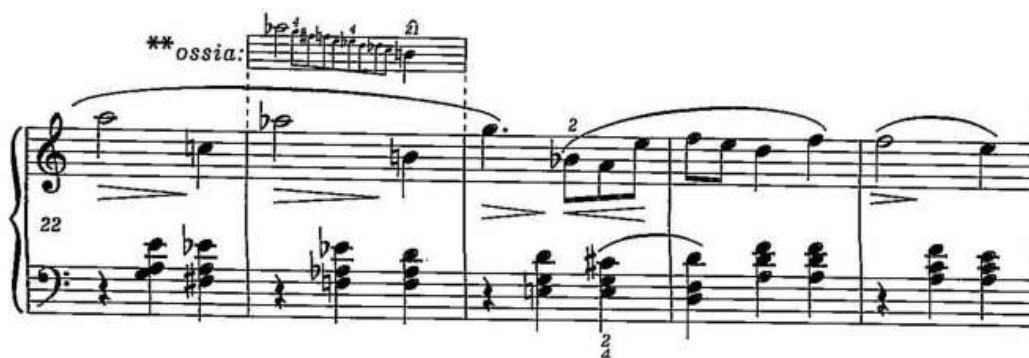


Przykład 53, F. Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll op. 21*, cz II *Larghetto* (wersja na jeden fortepian), t. 28-29



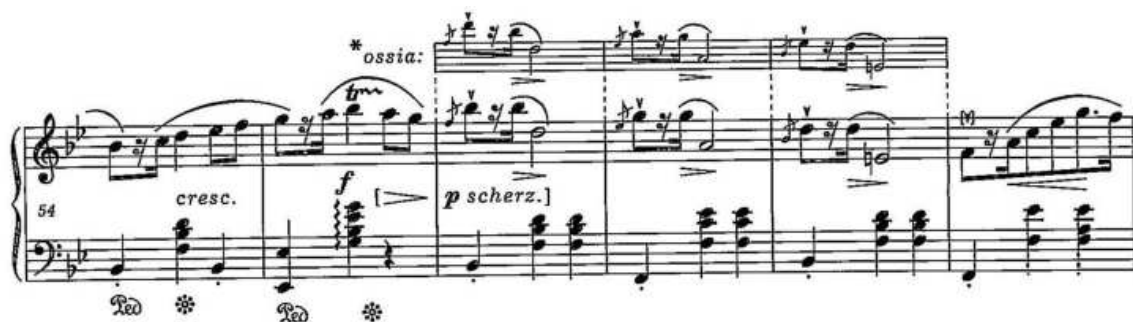
Przykład 54, F. Chopin, *Koncert fortepianowy f-moll op. 21*, cz II *Larghetto* (wersja na jeden fortepian), t. 77

2. Wypełnianie istniejącego w melodii skoku pochodem gamowym



Przykład 55, F. Chopin, *Mazurek a-moll* op. 7 nr 2, t. 22-26

3. Subtelne zmiany, wysokości lub rytmu, niezaburzające w sposób zasadniczy rysunku melodyczno-rytmicznego



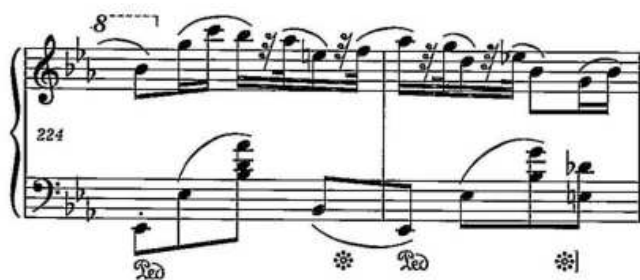
Przykład 56, F. Chopin, *Mazurek B-dur* op. 7 nr 1, t. 54-59



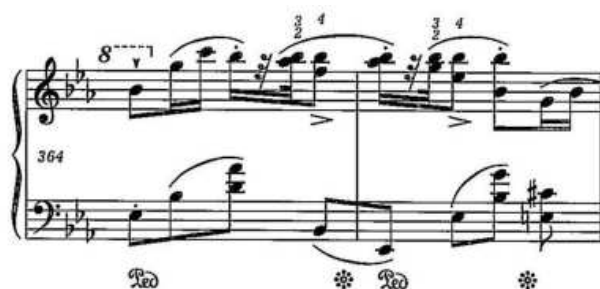
Przykład 57, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 52-53



Przykład 58, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 60-61



Przykład 59, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 224-225

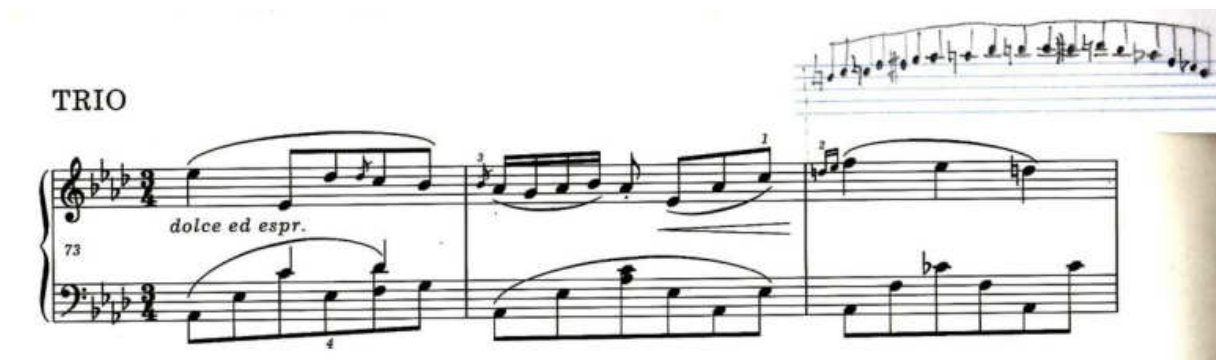


Przykład 60, F. Chopin, *Rondo Es-dur* op. 16, t. 364-365

Co do zakresu twórczości Chopina, w którym dopisywanie własnych (wykonawcy) wariantów wydaje się być zasadne, rozsądnym byłoby ograniczenie się do utworów w stylu *brillant* i wczesnych dzieł, głównie o charakterze sentymentalnym, co pozwoli zachować improwizatorski charakter tejże muzyki. Należy liczyć się również z faktem, że warianty w dziełach bardziej znanych, o bogatszej tradycji wykonawczej mogą budzić większy sprzeciw u odbiorców. W dziele artystycznym będącym przedmiotem rozprawy doktorskiej autor stworzył swoje warianty (dopisane ręcznie nad tekstem oryginalnym) w następujących miejscach i o następującym kształcie:



Przykład 61, F. Chopin, *Polonez f-moll* op. 71 nr 3, t. 55-58



Przykład 62, F. Chopin, *Polonez f-moll* op. 71 nr 3, t. 73-75

Mimo, iż problem wariantów nie wynika wprost ze stosowania instrumentu historycznego, to jest on ściśle związany z *historically informed performance*, stąd jego miejsce w niniejszej pracy. Zakres w jakim warianty można stosować w dzisiejszym wykonawstwie powinien zależeć przede wszystkim od decyzji konkretnego muzyka, jego umiejętności i wiedzy. Wydaje się, że tak długo jak wariantowanie nie staje się celem samym w sobie, nie dominuje nad przekazem kompozytora, brzmi naturalnie, tak jakby pisane było ręką twórcy, powinno stanowić wartość dodaną artystycznej prezentacji, a nie być przedmiotem burzliwych dyskusji.

Podsumowanie

Tymczasem okazało się, że na instrumentach dawnych można grać równie dobrze, jak na innych; teraz chodzi więc o to, dlaczego jakiś muzyk decyduje się na ten lub inny środek dźwiękowy. [...] Jest to przecież oczywiste i naturalne, że każdy muzyk pragnie grać na możliwie najlepszym instrumencie. Aspekt historyczny – jak to niegdyś robiono, jak to naprawdę brzmiało – oczywiście może na pewien czas zafascynować. Ale nie jest muzykiem ktoś, kto z tego rodzaju zainteresowania uczyniłby swój zawód; takiego człowieka określiłbym raczej mianem historyka. Muzyk zawsze będzie starał się znaleźć instrument dla siebie odpowiedni. Dalsze rozważania chciałbym więc ograniczyć do tych, którzy jakiś instrument przedkładają nad inny z powodów czysto muzycznych; albowiem ci, którzy czynią to jedynie z zainteresowania faktami i okolicznościami historycznymi, nie zaliczają się – moim zdaniem – do muzyków; w najlepszym wypadku są oni badaczami, ale nie artystami.¹⁴⁸

Tak na sprawę wykonawstwa historycznego patrzył 40 lat temu Nikolaus Harnoncourt i trudno nie przyznać mu racji także i dziś. Jak pokazano w niniejszej pracy ewentualny wpływ używania fortepianu z epoki na wykonawstwo współczesne jest mocno ograniczony i może dotyczyć się w sposób niebezpośredni raptem paru aspektów gry. Zatem jaka korzyść, oprócz własnej przyjemności artysty, może wynikać ze zmiany instrumentu na historyczny? Wydaje się, że najważniejsze w tym wypadku będzie źródło inspiracji, jakie dla muzyka może stanowić odniesienie się do fortepianu sprzed 180 lat. Wbrew temu co Harnoncourt pisze dalej,¹⁴⁹ autor niniejszego opisu nie uważa, by instrumenty można było podzielić na lepsze i gorsze względem wykonywania na nich jakiegoś rodzaju muzyki. Postawa, w której użyty instrument nie podlega wartościowaniu, zbliża artystów do siebie i pozwala im na czerpanie z bogactw swoich światów.¹⁵⁰ Według autora, w dziedzinie takiej jak muzyka, w której wszystkie doświadczenia wpływają na interpretację ma to ogromne znaczenie. W tym miejscu należałoby jeszcze spróbować odpowiedzieć na pytanie jakie miejsce w edukacji pianistycznej powinna odgrywać praktyka wykonawcza na instrumentach historycznych. W ocenie autora powinna być obowiązkowa, tak jak obligatoryjny powinien być dobry koncert, ciekawa książka, czy wycieczka na łono przyrody. W konsekwencji, dla któregoś z przyszłych muzyków źródło inspiracji może stać się nową muzyczną drogą.

¹⁴⁸ N. Harnoncourt, *Muzyka mową dźwięków*, tłumaczenie: Magdalena Czajka, Fundacja „Ruch muzyczny”, Warszawa 1995, s. 88.

¹⁴⁹ Por. N. Harnoncourt, *op. cit.*, s. 89-95.

¹⁵⁰ Dość niecodziennym przykładem na potwierdzenie tych słów może być historia, której doświadczył sam autor niniejszej pracy. Podczas udziału w kursach mistrzowskich w Radziejowicach, przed swoją lekcją zastał on Nikolaia Demidenkę grającego na instrumencie Érarda z lat 30-tych XIX wieku, *VIII Sonatę Fortepianową B-dur* op. 84. Powodem takiego działania była zwykła ciekawość rosyjskiego pianisty.

Bibliografia

Chopin Fryderyk, *Szkice do Metody Gry Fortepianowej*, oprac. J.-J. Eigeldinger, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 1995.

Eigeldinger Jean-Jaques, *Chopin w oczach swoich uczniów*, tłum. Z. Skowron, Musica Iagellonica, Kraków 2000.

Ekier Jan, *Wstęp do wydania narodowego. 1. Zagadnienia edytorskie*, Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, PWM, Kraków 1974.

Harnoncourt Nikolaus, *Muzyka mową dźwięków*, tłum. M. Czajka, Fundacja Ruch muzyczny”, Warszawa 1995.

Korespondencja Fryderyka Chopina tom I, 1816-1831, oprac. Z. Helman, Z. Skowron, H. Wróblewska-Straus, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2009.

Liszt Franciszek, *Fryderyk Chopin*, tłum. M. Traczewska, PWM, Kraków 1960.

Mozart Wolfgang Amadeusz, *Listy*, oprac. i tłum. i Dembowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1991.

Piano, hasło w *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Edwin M. Ripin i inni, Macmilan Publishers Limited, Londyn 2001, t. 19, s. 655-676.

Rowland David, *a History of Pianoforte Pedalling*, Cambridge University Press, Cambridge 1993.

Rowland David, *Early Keyboard Instruments. A Practical Guide*, Cambridge University Press, Cambridge 2001.

Świgut Aleksandra, *Rola fortepianu historycznego w kształtowaniu techniki gry oraz świadomości stylistycznej współczesnego pianisty. Wykonawstwo na fortepianach historycznych a XX-wieczna tradycja pianistyczna*, praca doktorska nieopublikowana, Akademia Muzyczna im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, Gdańsk 2020.

Słownik języka polskiego, redaktor naukowy: Mieczysław Szymczak, PWN, Warszawa 1981.

Słownik terminologiczny zabytków, z. 3: *Instrumenty muzyczne*, cz. 1: *Instrumenty klawiszowe*, I. *Instrumenty klawiszowe strunowe*, oprac. B. Vogel, Ministerstwo Kultury i Sztuki, Generalny Konserwator Zabytków, Warszawa 1991.

Tomaszewski Mieczysław, *Chopin. Człowiek, Dzieło, Rezonans*, PWM, Kraków 2010.

Vogel Benjamin, *Fortepian polski. Budownictwo fortepianów na ziemiach polskich od poł. XVIII w. do II wojny światowej*, Sutkowski Edition Warsaw, Warszawa 1995.

Vogel Benjamin, *Fortepiany młodego Chopina*, w: *Studia Musicologica Calisiensia, w kręgu fortepianu i muzyki fortepianowej*, red. Rottermund Krzysztof, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2019.

Vogel Benjamin, *Instrumenty muzyczne w kulturze Królestwa Polskiego. Przemysł muzyczny w latach 1815-1914*, PWM, Kraków 1980.

Vogel Benjamin, *Warszawski Instrument Fryderyka Chopina*, w: *Fortepian Chopina*, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, Warszawa 2018.

Załącznik

Wywiad przeprowadzony przez autora z budowniczym kopii instrumentu Buchholtza, Paulem McNulty 19.04.2021

Krzysztof Książek: Czy zmienił Pan coś w kopii instrumentu Buchholtza w stosunku do oryginału? Jeżeli tak, to co to było?

Paul McNulty: Umowa dotarła do mnie 10 lat po tym, jak dokonałem pomiaru instrumentu. Wiedziałem, że ma zostać użyty do *Koncertu f-moll* Chopina, więc spojrzałem na partyturę. Na 3 stronie jest dźwięk Es kontra, więc zadzwoniłem do Leszczyńskiego¹⁵¹ i powiedziałem, że trzeba jeszcze dołożyć 5 dźwięków basowych. To było zupełnie naturalne dla wielu warsztatów w Europie, Graf robił to w latach dwudziestych XIX wieku. Produkował instrumenty o skali sześciu oktav i sześciu i pół oktawy w jednym czasie. To jest jedyna kontrowersja. Trzeba ponadto zauważyć, że basy w tym instrumencie są wyjątkowo pełne, wynika to z wielu rzeczy, ale pomaga temu też posiadanie tych kilku dodatkowych dźwięków. To dość spora zmiana, ale poza tym byłem jak najbardziej wierny oryginałowi.

KK: Czy wszystko w instrumencie jest w wiedeńskim stylu?

PM: Wszystko jest wiedeńskie. Buchholtz był w Wiedniu w 1815 r. i przejął stamtąd m.in. młotki Fritza, które są bardzo długie. Przekrój młotka jest w większości drewniany. Kształt główki młotka Fritza jest okrągły i raczej gruby, z dużą ilością drewna i niewielką ilością skóry, w przeciwieństwie do Grafa, który ma wąską, spiczastą główkę młotka ze stosami skóry. Jest to inne podejście, które wybrał sam Buchholtz. Buchholtz zdecydował się również na dokładny wzór zeber Antona Waltera. Niezwykle interesujący jest fakt, że drewno w płycie rezonansowej jest nachylone pod kątem 38 stopni w stosunku do grzbietu instrumentu, tak jak we francuskich fortepianach. Dzięki temu jakość odbijania dźwięku przez drewno w płycie jest bardziej efektywna. Jest ona także bardziej usztywniona. Byli też czescy budowniczowie, którzy dokonywali takiej samej zmiany kąta ułożenia drewna w płycie rezonansowej. Zmiana kąta nie była sprzeczna ze sztuką. Kiedy tworzyłem kopię Buchholtza,

¹⁵¹ Stanisław Leszczyński - Zastępca Dyrektora Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina.

obawiałem się, że dźwięk instrumentu będzie twardy. Ma jednak żebra w stylu Waltera, które dodają brzmieniu delikatności. W końcowym rozrachunku Buchholtz w inteligentny sposób równoważy tę twardość. Uzyskał on proporcje o bardzo dobrej jakości, ale wszystko co stworzył w tym konkretnym instrumencie było wiedeńskie w stylu. Buchholtz stworzył swój własny styl, nie był kopistą, nie był niewolnikiem. Brał to, co mu się podobało, i robił z tego swego rodzaju gulasz, ale było to bardzo inteligentne połączenie, więc możemy nazwać go artystą.

KK: Z czego wynika istnienie dziury w dnie fortepianu Buchholtza w Krzemieńcu?

PM: Jest wynikiem strasznej naprawy, która miała miejsce na długo przed moim pojawieniem się. Żebra odklejały się od płyty rezonansowej, a reperujący chcieli je połączyć śrubami. Nic nie było widać, więc postanowili zrobić otwór w dnie. Pozwoliło mi to jednak na obejrzenie żebier i struktury fortepianu, kiedy dokonywałem pomiarów.

KK: Jaki rodzaj temperacji stosuje Pan przy strojeniu instrumentu Buchholtza?

PM: Bazuję na idealnie symetrycznym pierwszym systemie Younga, lekko go zmieniając. Co prawda można na nim grać we wszystkich tonacjach, ale jest zbyt brudny dla Chopina, zbyt brudny dla Schuberta i późnego Beethovena. Jeśli weźmiemy system Younga, ale go zmodyfikujemy, zwężymy, uzyskamy tę samą symetrię, ale Fis-dur nie jest wtedy zbyt odległe od C-dur. Brzmi prawie równo, ale tak nie jest, a to robi dużą różnicę.

Tłumaczenie autora.

Wywiad przeprowadzony przez autora z budowniczym kopii instrumentu Buchholtza, Paulem McNulty 19.04.2021. Wersja oryginalna.

Krzysztof Książek: Have you changed anything in Buchholtz replica compared to the original instrument? If so, what it was?

Paul McNulty: The contract came 10 years after I measured the instrument. I knew that they wanted it for the Chopin F minor Concerto, so I looked at the score and on page 3 there is a contra E flat, so I called Leszczyński¹⁵² and I said you need 5 more notes in the bottom. It was perfectly natural for many workshops in Europe to get this extra notes. Graf was doing it in 1820s. He would make six octaves and six and a half octaves at the same time. This is the only controversy. One should notice that there is a exceptional body in the base, it comes from many things but it also helps having these few extra notes in the bottom. This is a solid change but otherwise I was faithful as much as possible.

KK: Is everything in the piano in Viennese style?

PM: Everything is Viennese. Buchholtz was in Vienna in 1815 and what he learned there was among others the hammers of Fritz which are very tall. The cross-section of the hammer is mostly wood. The shape the hammer head like Fritz is round and rather fat, a lot of wood and not much leather as opposed to Graf which has a narrow, pointy hammer head with piles of leather. It's a different approach, which Buchholtz chose. What Buchholtz also chose is the exact pattern of the ribs of Anton Walter. What he did in a very interesting way was that the soundboard is angled like a French piano, 38 degrees to the spine. What this does is that the reflective quality of the wood in the soundboard is more efficient and it is also stiffer. When I made it I was worried about the sound being hard. But what it has is the Walter style ribs which are so delicate. In proportions, Buchholtz is balancing this stiffness in a knowing intelligent way. It has proportions of a very good character, but it is all Viennese. There were Bohemian builders who did the same change of angle in the soundboard. It is not against the law to change the angle. Buchholtz made his own style, he was not a copyist he was not slavish. He took what he liked and he made goulash out of it but it was a very intelligent combination, so he was an artist.

¹⁵² Stanisław Leszczyński - Vice-President of Chopin Institute in Warsaw.

KK: What does the whole in the bottom of Buchholtz instrument in Krzemieniec come from?

PM: It was a terrible repair made long time before me. The ribs were coming loose from the soundboard and they wanted to go with screws and put it together. They couldn't see anything so they decide to make a whole in the bottom. However it allowed me to see the ribs and see the structure of piano.

KK: What is the temperament you use while tuning the Buchholtz piano?

PM: I play with the perfectly symmetrical Young no. 1. I slightly change it because Young no. 1 is a nice circulating temperament, you can play all the keys. But it is too dirty for Chopin, and too dirty for Schubert and late Beethoven. When you take the same instructions but you shrink it you get the same symmetry but the F sharp major is not too far from C major. It sounds almost equal but it is not and that is a big difference.