



UNIWERSYTET MUZYCZNY FRYDERYKA CHOPINA

JM Rektor prof. dr hab. Klaudiusz Baran



Koncert Katedry Instrumentów Smyczkowych
i Katedry Kameralistyki Fortepianowej

LUDWIG VAN BEETHOVEN

**Wszystkie sonaty
na fortepian i skrzypce**

Opieka artystyczna:
prof. Maja Nosowska
prof. dr hab. Andrzej Gębski

Sala Koncertowa UMFC, Warszawa, ul. Okólnik 2

12 lutego 2017, niedziela, godz. 17⁰⁰

13 lutego 2017, poniedziałek, godz. 19⁰⁰

realizacja nagrania w dniu 12.02.2017
Dominika Czajkowska
Olga Pietrzak

opieka dydaktyczna
ad. dr hab. Katarzyna Rakowiecka

realizacja nagrania w dniu 13.02.2017
Ewa Majcherczyk
Klaudia Sadowska

opieka dydaktyczna
as. Małgorzata Szymańska

Słowo wstępne

Szanowni Państwo,

Niezmiernie miło jest mi powitać Państwa na absolutnie wyjątkowym wydarzeniu koncertowym naszej Uczelni, jakim jest prezentacja wszystkich *Sonat* na fortepian i skrzypce Ludwiga van Beethovena.

Owe sonaty, w komplecie, po raz ostatni wykonane były w naszej uczelni blisko 20 lat temu, a piszący te słowa był wykonawcą jednej z nich. Inicjatorką zarówno tamtego, jak i dzisiejszego koncertu jest Pani Profesor Maja Nosowska. To również dzięki Pani Profesor udało się nakłonić profesora Guildhall School of Music and Drama – Evana Rothsteina do napisania naukowego referatu, który znajduje się w trzymanej w Państwa rękach książeczce programowej. Wielki to dar, za który serdecznie dziękuję w swoim i myślę, nas wszystkich, imieniu.

Niechaj dzieła na fortepian i skrzypce Mistrza z Bonn przyniosą Państwu jak najlepsze, niezapomniane wrażenia artystyczne, a także chwile wytchnienia w tak szybko „kręcącym się” świecie.

prof. dr hab. Andrzej Gębski



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Program koncertu 12.02.2017

Sonata D-dur op. 12 nr 1 (1797–1798)

- I. *Allegro con brio*
- II. *Tema con variazioni. Andante con moto*
- III. *Rondo. Allegro*

ŁUKASZ PIASECKI fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. dr hab. Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz

JUDYTA KLUZA skrzypce
klasa skrzypiec ad. dra hab. Janusza Wawrowskiego

Sonata F-dur op. 24 (1800–1801)

- I. Allegro
- II. Adagio molto espressivo
- III. Scherzo. Allegro molto – Trio
- IV. Rondo. Allegro ma non troppo

MASUMI HAKAMATA fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
ad. dr hab. Joanny Maklakiewicz

DEBORA KRAMAREK skrzypce
klasa skrzypiec prof. Tadeusza Gadziny

Sonata c-moll op. 30 nr 2 (1801–1802)

- I. Allegro con brio
- II. Adagio cantabile
- III. Scherzo. Allegro – Trio
- IV. Finale. Allegro

ADAM GOŹDZIEWSKI fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. dr hab. Krystyny Makowskiej-Ławrynowicz

ZUZANNA BUDZYŃSKA skrzypce
klasa skrzypiec prof. dra hab. Andrzeja Gębskiego

Przerwa

Sonata G-dur op. 30 nr 3 (1801–1802)

- I. Allegro assai
- II. Tempo di Minuetto, ma molto moderato e grazioso
- III. Allegro vivace

PIOTR KOZŁOWSKI fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. dr hab. Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej

ALEKSANDER SMAKOSZ skrzypce
klasa skrzypiec prof. zw. Konstantego Andrzeja Kulki

Sonata G-dur op. 96 (1812)

- I. Allegro moderato
- II. Adagio espressivo
- III. Scherzo. Allegro – Trio
- IV. Poco Allegretto

JULIUSZ GONIARSKI fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
dra hab. Andrzeja Guza, prof. UMFC

ROKSANA KWAŚNIKOWSKA skrzypce
klasa skrzypiec dra hab. Jana Staniendy, prof. UMFC

Program koncertu 13.02.2017

Sonata Es-dur op. 12 nr 3 (1797–1798)

- I. Allegro con spirito
- II. Adagio con molto espressione
- III. Rondo. Allegro molto

ZUZANNA PIETRZAK fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
ad. dra Roberta Morawskiego

KAROLINA GUTOWSKA skrzypce
klasa skrzypiec dra hab. Jana Staniendy, prof. UMFC

Sonata A-dur op. 30 nr 1 (1801–1802)

- I. Allegro
- II. Adagio molto espressivo
- III. Allegretto con variazioni

PIOTR PRUSACZYK fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. dr hab. Elli Susmanek

ALEKSANDRA GOLCZYŃSKA skrzypce
klasa skrzypiec prof. dra hab. Krzysztofa Bąkowskiego

Sonata a-moll op. 23 (1800–1801)

- I. Presto
- II. Andante scherzoso, più Allegretto
- III. Allegro molto

ALEKSANDRA IWANOW fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. Krystyny Borucińskiej

KAROLINA MIŚKOWIEC skrzypce
klasa skrzypiec prof. dra hab. Romana Lasockiego

Przerwa

Sonata A-dur op. 12 nr 2 (1797–1798)

- I. Allegro vivace
- II. Andante, più tosto Allegretto
- III. Allegro piacevole

PAWEŁ POPKO fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. Krystyny Borucińskiej

ANNA ŚRODECKA skrzypce
klasa skrzypiec prof. dra hab. Andrzeja Gębskiego
i ad. dra hab. Janusza Wawrowskiego

Sonata A-dur op. 47 (*Kreutzerowska*) (1802–1804)

- I. Adagio sostenuto – Presto
- II. Andante con variazioni
- III. *Finale*. Presto

IGOR KRET fortepian
klasa kameralistyki fortepianowej
prof. dr hab. Katarzyny Jankowskiej-Borzykowskiej

ALEKSANDRA SZLAGA skrzypce
klasa skrzypiec dr hab. Marii Orzechowskiej, prof. UMFC

Omówienie

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Wszystkie sonaty na fortepian i skrzypce

Beethoven to postać takiego formatu, że dziwnym byłoby przypuszczać, iż część jego twórczości mogłaby być odrzucana lub niedoceniana. Mimo to, gdy w 2004 r. ukazał się tom esejów naukowych poświęconych sonatom na fortepian i skrzypce Beethovena, jego redaktorzy podkreślali, że jest to pierwsza tego typu publikacja. Aby to wyjaśnić, Elizabeth Kramer w swojej recenzji tomu zaznaczyła, że sonaty te „były odrzucane za to, czym nie są. Sonaty skrzypcowe były mało publikowane w swoim czasie. Jako utwory przynależące do muzyki kameralnej nie były wielkimi dziełami na publiczne koncerty. Nie ma ‘późnych’ sonat skrzypcowych Beethovena, które ‘trzeba wyjaśnić’ [...] Krótko mówiąc, były one w znacznym stopniu przeoczone...” Taki specyficzny pogląd był właściwy nie tylko muzykologom. Carl Flesch pisał z żalem w swojej *Sztuce gry skrzypcowej*, że sonaty skrzypcowe Beethovena „mają niższy status w ogólnej ocenie jego twórczości”. József Sziget i Max Rostal, autorzy książek na temat interpretacji tych sonat, zauważali z rozgoryczeniem, że zarówno wykonawcy, jak i słuchacze tamtego okresu zdawali się odrzucać większość tych utworów. Ich zdaniem, skrzypkowie we wspomnianym czasie byli głównie zainteresowani utworami, w których mogliby popisać się wirtuozerią i mimo że wykonywanie sonat wymaga wielkiego artyzmu, to utwory te były postrzegane jako mniej imponujące wiolinistycznie. Rostal, który był zresztą uczniem Flescha, pisał o swojej młodości: „Nie interesowałem się sonatami, ani nie byłem zachęcany do ich wykonywania [...] Nie pamiętam, abym kiedykolwiek uczył się sonaty podczas studiów u Arnoldda Rosé i Carla Flescha”.

Ten stan rzeczy wynikał z kilku powierzchownych przesłanek dotyczących powstania tych utworów, które można zrozumieć, jeśli spojrzy się na sposób funkcjonowania muzyki w społeczeństwie czasów Beethovena z szerszej perspektywy. Faktem jest wszak, że prawie wszystkie sonaty skomponował Beethoven na dość wczesnym etapie kariery (pomiędzy rokiem 1797 a 1803); że powiązane są one z tradycją muzykowania w wąskim gronie; że komponowane były dla dobrze wykształconych amatorów (co wyjaśnia sporą część początkowego krytycyzmu); wreszcie, że wywodzą się one z tradycji wciąż postrzegającej skrzypce jako akompaniament dla fortepianu (mimo że bynajmniej tak nie było). Chociaż utwory te nie zadowalały ani muzykologów pragnących wizjonerskich innowacji, ani solistów poszukujących możliwości zademonstrowania nieskrępowanej wirtuozerii, to zawierają one w sobie cały zakres artyzmu i geniuszu, który odnajdujemy w muzyce Beethovena.

Bonn, pedagogy, koledzy po fachu i społeczeństwo

Pomimo że Beethoven najbardziej kojarzy się z fortepianem, wcześniej zdobył jednak duże doświadczenie jako smyczkowiec. Rodzina kompozytora związana była z dworem elektorskim w Bonn (jego dziadek był kapelmistrzem), stąd też jako dziecko uczył się on gry na fortepianie, skrzypcach oraz altówce. Neefe, nauczyciel Beethovena oraz jego kolegi Antona Reichy, zapoznał go z muzyką Bacha. Chwaląc uzdolnienia swojego ucznia, w 1783 r. pisał: „Ten młody geniusz [...] z pewnością może zostać drugim Wolfgangiem Amadeuszem Mozartem, jeśli będzie kontynuował tak, jak zaczął”.

Korzystne dla Beethovena były kontakt i uczestnictwo w znakomitej orkiestrze bońskiej w roli muzyka grającego na instrumentach klawiszowych i smyczkowych. W 1783 r. zespół ten liczył 27 regularnych członków – instrumentalistów. Beethoven uczył się u koncertmistrza tego zespołu, Franza Riesa, którego syn Ferdinand w przyszłości został z kolei jego uczniem, kopistą, agentem i biografem. Spośród innych muzyków wymienić należy wiolonczelistę Josefa Reichę, wuja Antona i Simrocka, którego firma opublikuje później *Sonaty* op. 12 oraz pierwsze wydanie *Sonaty „Kreutzerowskiej”*. Po tym jak choroba i śmierć matki kompozytora przerwały jego wyjazd do Wiednia by spotkać się z Mozartem (1787), dzięki swym umiejętnościom mógł już ubiegać się o pozwolenie na odbieranie połowy pensji ojca, aby wziąć na siebie utrzymanie rodziny. Następnie przez jakiś czas grał na altówce w dworskiej kaplicy i teatrze.

W Bonn Beethoven skomponował niewiele, ale eksperymentował z muzyką kameralną z udziałem skrzypiec i fortepianu – powstały 3 kwartety fortepianowe WoO 36 (1785), trio fortepianowe WoO 37 (1786), fragment sonaty skrzypcowej, a także m.in. wariacje na temat *Se vuole ballare*. Mówi się, że w latach 80. XVIII wieku Beethoven często wzorował się na Mozarcie, np. dostrzega się analogie pomiędzy jego kwartetami fortepianowymi a Mozartowskimi sonatami skrzypcowymi KV 379, KV 380 oraz KV 296, podobnie zresztą w przypadku op. 12.

Dostęp do tego, co najlepsze w świecie muzyki i kultury jako takiej Beethoven zyskał dzięki wcześniej zawartym znajomościom – kręgowi przyjaciół i zwolenników, wśród których były znaczące bońskie rodziny. Po części te właśnie powiązania dały mu w późniejszym okresie dojście do wyższych sfer społeczności wiedeńskiej. Książę Ferdinand von Waldstein zachęcał go to podjęcia tego ważnego kroku znanymi słowami: „Jedziesz do Wiednia, by spełnić dawno frustrujące cię ambicje [...] Dzięki sumiennej pracy przyjmiesz ducha Mozarta z rąk Haydna”.

Wiedeń Beethovena

W 1792 r. Wiedeń w obrębie swych murów miejskich mieścił 55 tys. mieszkańców. Jako że był centrum finansów, biurokracji i handlu, mieściły się w nim także manufaktury instrumentów oraz wydawnictwa muzyczne, przyciągał więc muzyków, pisarzy, naukowców, artystów, architektów, kupców i innych biegłych w swym fachu z całego imperium i zza granicy. Mimo to społeczność muzyczna była raczej niewielka i liczyła zaledwie kilka tysięcy osób. Jak zaobserwował Botstein, z uwagi na fakt, iż koncerty publiczne były wciąż rzadkością, muzykowanie odbywało się głównie w prywatnym gronie i duża część komponowanych i publikowanych utworów przeznaczona była dla „wykonawców o umiejętnościach muzycznych lub przyszłych osób grających”. Słuchaczami większości koncertów, zarówno tych publicznych, jak i prywatnych, wykonywanych przez amatorów lub zawodowych muzyków, było więc nie więcej niż 200 osób.

Początkowy sukces, jaki Beethoven odniósł w Wiedniu, głównie jako pianista i improwizator, ułatwiały jego bezpośrednie kontakty z arystokracją, która gustowała w muzyce i bardzo wyraźnie ją wspierała, przyjmując u siebie wirtuozów oraz utrzymując orkiestry i kwartety. To najprawdopodobniej w ramach tego środowiska Beethoven miał okazję poznać, występować lub komponować dla wielu skrzypków, którzy okazali się bardzo ważni w jego karierze, takich jak George Bridgetower, Rodolphe Kreutzer i Pierre Rode (sonaty skrzypcowe), Ignaz Schuppanzigh i Joseph Böhm (kwartety smyczkowe) czy Franz Clement (przeznaczony dla dużo większej publiczności koncert skrzypcowy). Ta sieć powiązań okazała się w końcu niezbędna dla publikacji: wydawnictwo Artaria zdołało sprzedać 247 egzemplarzy *Triów* op. 1 swoim subskrybentom rzekomo dzięki reputacji Beethovena jako wykonawcy.

W kręgach arystokracji patroni byli także wykonawcami, a wykonawcy – publicznością. Księżę Joseph von Lobkowitz i hrabia Andriej Razumowski byli skrzypkami, księżę Moritz Lichnowsky był wiolonczelistą, a jego brat Karl Lichnowsky organizował cotygodniowe spotkania kwartetu smyczkowego. Haydn, Mozart, Dittersdorf i Vaňhal – wszyscy tam uprzednio występowali. Schuppanzigh prowadził kwartet u Lichnowskiego w połowie lat 90. XVIII wieku i to prawdopodobnie tam Beethoven usłyszał kwartety Mozarta oraz najnowsze kwartety Haydna. Beethoven uczęszczał ponadto na odbywające się dwa razy w tygodniu przyjęcia z udziałem kwartetu w domu Emanuela Aloysa Förstera, gdzie bywał także Schuppanzigh (prowadzący również kwartet z Razumowskim w 1808 r.) oraz Karl Amenda – nauczyciel dzieci Lobkowitza i wielki przyjaciel Beethovena.

Nauka rzemiosła od nowa

Gdy Beethoven w wieku 22 lat przybył do Wiednia, niemal natychmiast rozpoczął pobierać lekcje u Haydna, co trwało przez rok. W tym czasie poświęcił się studiom nad kontrapunktem do tego stopnia, że zupełnie zaprzestał komponowania. Prawdopodobnie był przekonany o tej konieczności, skoro po wyjeździe Haydna do Anglii kontynuował naukę u Johanna Albrechtsbergera trzy razy w tygodniu (zgłębiając tajniki budowy 2-3-4-głosowej fugi, fugi chóralnej, kanonu, podwójnego i potrójnego kontrapunktu) oraz u Johanna Schenka. Później zgłębiał tajniki muzyki włoskiej u Antonio Salieriego.

Po tym intensywnym okresie ponownej nauki rzemiosła Beethoven komponował w większości dostępnych stylów, łącznie z tymi opłacalnymi od strony komercyjnej, pisząc np. łatwe utwory fortepianowe, tańce i pieśni marszowe. Ale najnowszą umiejętnością, jaką – zdaje się – zyskał Beethoven, było komponowanie sonat, które uchodziły wówczas za specjalność wiedeńską. Jak zauważył Charles Rosen, Haydn wzniosł sztukę pisania sonat na nowy poziom, utrzymując, że dyskurs muzyczny zależy od charakteru tematu i możliwości jego rozwinięcia, a następnie od sposobu użycia tematów i motywów dla wyklarowania struktury. Beethoven przyswoił tę lekcję i poszedł dalej. Obserwując przebieg kariery kompozytora, można zauważyć, jak coraz intensywniej poszukiwał on sposobów tworzenia i wykorzystywania motywów złożonych z fragmentów gam i arpeggiów jako tematów, tworząc tym samym wirtuozowskie pasaży i figury akompaniamentu, które były znaczące tematycznie. Te umiejętności i techniki zastosowane zostały we wszystkich jego sonatach skrzypcowych.

Op. 12

Pogląd, iż klasyczna sonata skrzypcowa wyrosła z sonaty na fortepian solo wynika z często pojawiającego się w drukach nutowych tytułu „sonata na fortepian z akompaniamentem skrzypiec”. Tak jest w przypadku pierwszych publikacji większości sonat skrzypcowych Beethovena (tylko *Kreutzerowska* jest na „piano-forte ed un violino obligato”, natomiast op. 96 jest wreszcie „für Piano-forte und Violin”). Mimo to, skrzypce i fortepian są już równorzędnymi partnerami w trzech *Sonatach* op. 12.

Sonaty te, skomponowane w latach 1797–1798, zadedykowane zostały Salieriemu i opublikowane przez wydawnictwo Artaria w 1799 r. Jak zaznaczył Lockwood, fakt ten jest istotny, ponieważ utwierdził on mocną pozycję Beethovena w wiedeńskim świecie muzycznym tamtego okresu: wszak Artaria opublikowała wcześniej ponad 300 wydań Haydna i 83 pierwszych wydań

Mozarta oraz pierwsze osiem opusów Beethovena. Salieri był oczywiście nadwornym kapelmistrzem, a to nietypowe oddanie Beethovena względem nauczyciela (podobne żywił tylko do Haydna) dowodzi tego, że utwory te nie zostały skomponowane na zamówienie, więc w zamierzeniu nastawione były na sukces komercyjny. Często cytowane słowa krytyki: „Gelehrt, gelehrt und immerfort gelehrt und keine Natur, kein Gesang!” / „Wydumane, wydumane, nieustannie wydumane, żadnej naturalności ani śpiewności” są zdecydowanie odpowiedzią nie tyle na jakość sonat, co na fakt, iż były one przystępne dla wykonawców-amatorów, przy czym krytycyzm taki nie zrodził się z historii ich publikacji: wszak w ciągu zaledwie kilku lat opus 12 miało osiem przedruków, m.in. u Simrocka, Pleyela, Clementiego, w Bonn, Paryżu i Londynie.

Wszystkie trzy sonaty mają po trzy części o układzie: szybka – wolna – szybka; w przeciwieństwie do czteroczęściowego op. 1 – w op. 12 nie ma menuetów ani scherz. Każda pierwsza część jest w formie sonatowej i – mimo że komentatorzy zgadzają się co do tego, że opisywane sonaty za punkt odniesienia przyjmują KV 454 i 526 Mozarta – części te jasno dowodzą wartości kompozytorskich odziedziczonych po wspomnianym wcześniej Haydnie. Części środkowe są z kolei uderzająco odmienne: w pierwszej sonacie jest to temat z czterema wariacjami, w drugiej (*Andante più tosto Allegretto*) – bardzo wyraźna i regularna forma ABA z kodą; w trzeciej zaś (*Adagio con molt' espressione*) – forma dość nieregularna i kapryśna. Wszystkie części finałowe z kolei to ronda w trzech odsłonach, tak jak u Mozarta i Haydna.

Sieghard Brandenburg pisze, że Beethoven mógł być zainspirowany lub zachęcony do napisania tych sonatilkutygodniową wizytą Rodolphe'a Kreutzerza w Wiedniu wiosną 1798 r. Według pamiętników hrabiego Zinzendorfa, Beethoven dał wraz z Kreutzerem prywatny koncert w pałacu Lobkowitza i później wspominał skrzypka z podziwem. Faktem jest, że zarówno francuski styl gry na skrzypcach, jak i pamięć o Kreutzerze będą ważne kilka lat później – w kontekście *Sonaty* op. 47.

Przeciwności natury osobistej, sukces zawodowy

Już w 1798 r. Beethoven doświadczył pierwszych symptomów głuchoty, ale zmobilizowało go to tylko do jeszcze większej pracy twórczej: „Żyję wyłącznie moją muzyką; rzadko kończę jeden utwór, nie mając już zaczętego kolejnego. Przy obecnym tempie komponowania często tworzę trzy lub cztery dzieła jednocześnie”. [z listu do Wegelera z 29 czerwca 1801 r.] To mniej więcej w tym czasie Beethoven zaczął pieczołowicie prowadzić zeszyty z notatkami: te z lat 1798–1802 (wśród nich zapiski dot. op. 18, opp. 26–31, sonat skrzypcowych opp. 23, 24 i 30 oraz *II Symfonii*) są świadectwem niesamowitej „fali twórczej”, która zbiegła się w czasie z rosnącym niepokojem dotyczącym zdrowia i głuchoty.

Produktywność ta zaowocowała również sukcesem finansowym. Jednakże, mniej więcej na przełomie lat 1801/1802 Beethoven zrozumiał już, że głuchnie, stąd jego listy do Franza Wegelera i Carla Amendy charakteryzuje uderzający dualizm – wyrażają bowiem zarówno rozziewające serce rozpacz, jak i satysfakcję z sukcesów zawodowych i finansowych. Jak pisał do Wegelera w 1801, po tym jak mówił o zmartwieniach spowodowanych głuchotą: „Moje kompozycje dużo mi dają i dostają więcej zamówień, niż jestem w stanie zrealizować. Ponadto, przy każdej kompozycji mogę liczyć na sześciu lub siedmiu wydawców, a nawet i więcej, jeśli zechcę [...] Podaję swoją cenę, a oni płacą”. [z listu do Wegelera z 29 czerwca 1801 r.]

Opp. 23, 24

Opp. 23 i 24 były rozpoczęte wkrótce po publikacji op. 12 w 1799 r. i są zadedykowane hrabiemu Moritzowi von Fries, ważnemu patronowi Beethovena; pochodzą z tego samego okresu co *III Koncert fortepianowy* i *I Symfonia*. Oryginalnie utwory te zostały opublikowane razem jako jedno opus, w 1801 r., przez wydawcę Tranquilla Mollo w Wiedniu, a później zostały rozdzielone, rzekomo z powodu problemu z formatem. Odzew krytyków na łamach „Allgemeine Musikalische Zeitung” był dużo bardziej pozytywny niż przy op. 12, ale ponownie należy zaznaczyć, że wzięte pod uwagę kryteria mają nie tyle czysto muzyczny, co pragmatyczny charakter: „[...] i wreszcie otrzymujemy coś *nowo wymyślonego* jak te dwie sonaty Beethovena”. Recenzent uznaje je za jedno z najlepszych kompozycji Beethovena: „[...] obie, a zwłaszcza pierwsza, są niezbyt trudne do zagrania, toteż mogą być rekomendowane szerszemu gronu odbiorców niż wiele z wcześniejszych utworów Beethovena”. [„Allgemeine Musikalische Zeitung” nr 4, 26 maja 1802] Co istotniejsze, para sonat z op. 23 i 24 jest „pierwszym znaczącym przypadkiem, w którym Beethoven zestawia tak bardzo kontrastujące cechy w parze utworów tego samego gatunku, jednym w tonacji durowej, drugim – w molowej [stanowiących] dwa odmienne muzyczne światy, które ostatecznie wzajemnie się uzupełniają”. [Kinderman] Kolejne takie pary to *Sonaty „Appassionata”* i „*Waldsteinowska*”, *Symfonie V i VI*, a także pierwsze dwa kwartety z op. 59. W skład elementów tego kontrastu wchodzi z jednej strony przywołanie wizji sielanki (liryzm, długie linie, nuty stałe, wyraźne progresje harmoniczne, a także falujące, powtarzalne figury), a z drugiej strony odniesienie do *Sturm und drang* (fragmentacja, wzburzenie, koncentracja, motywnika, chromatyka, nieciągłość, zryw).

W tym bardziej burzliwym z dwóch wymienionych opusów, czyli op. 23, wykorzystano tonację a-moll, niezwykle rzadką dla Beethovena, podobnie jak Mozarta i Haydna. Rzadkie jest także metrum 6/8 w tempie presto w pierwszej części, chociaż będzie miało ono także zastosowanie w *Sonacie „Kreutzerowskiej”* dla lepszego efektu. Bardzo znana *Sonata „Wiosenna”* op. 24 to pierwsza sonata Beethovena w czterech częściach, a więc zawierająca scherzo. Odniesienie do sielanki to nie tylko kwestia apokryficznego tytułu: wykorzystane zostało tutaj wiele specyficznych technik kojarzonych z metaforą sielanki, podobnie jak w *VI Symfonii* oraz w ostatniej *Sonacie* op. 96.

Wspomniane wyżej elementy charakterystyki i kontrastu są częścią zmiany estetyki w muzyce Beethovena, a także ogólnej zmiany w myśleniu o sztuce: ten nowy sposób dotyczy subtelnych powiązań materiałowych pomiędzy częściami i dążenia do tego, by nadać każdej z nich wyjątkową ekspresyjną aurę [Lockwood]. Rozszerzający się zakres wyrazu i przejście od pasji retorycznej do osobistego tonu lub programowych i obrazowych rozwiązań wskazuje na okres, który Beethoven spędził w Bonn, kiedy wraz z Reichą wstąpił na uniwersytet, by studiować Schillera, Goethego, Kanta i Herdera: wszyscy oni należeli do ruchu stawiającego subiektywne osobiste doświadczenie oraz emocje w centrum ekspresji i myśli filozoficznej.

Przesunięcie paradygmatu

Joseph Kerman, Alan Tyson i wielu innych zauważają, że od roku 1801 Beethoven zdawał się poszukiwać innowacji: wstęp wkomponowany w część właściwą, recytatywy instrumentalne, odważniejsze modulacje, większe kontrasty charakterów, rejestrów i form, nasycenie motywiczne, brak formalnego zakończenia, nowe podejście do formy czteroczęściowej – wszystko to zaowocowało „uderzającym indywidualizmem” każdej części każdego z dzieł.

Odzwierciedla to przesunięcie paradygmatu: podczas gdy w czasach Haydna i Mozarta o muzyce myślano jak o przyjemnym, naturalnym i olśniewającym rzemiośle z ograniczeniami ekspresji zawartymi w ramach dobrze zdefiniowanych granic, tak w tym historycznym momencie Beethoven zdefiniował muzykę jako środek służący „ogromnemu pobudzeniu emocji” i wyrażający „głębokie i osobiste uczucia”. „Była to zmiana intelektualna, którą rozumiał i której czuł się protagonistą”. [Lockwood]

Op. 30

Trzy *Sonaty* op. 30 skomponowane zostały w 1802 r., wkrótce po wspomnianych wcześniej utworach. Opublikowano je w 1803 r. w Comptoir des Arts et de l'Industrie w Wiedniu [po odmowie wydawnictwa Breikopf & Härtel!]. *Sonaty* dedykowane były carowi Aleksandrowi I, który w końcu docenił gest, wynagradzając Beethovena dopiero w roku 1815.

Beethoven spędził lato tego roku w Heiligenstadt, kończąc *II Symfonię*, *Sonaty* z op. 30, prawdopodobnie *Sonaty fortepianowe* op. 31 oraz *Bagatele* op. 33. Tego właśnie lata stworzył też swój sławny „Testament”, który to dokument ponownie znakomicie wyraził nieprzemijający beethovenowski dualizm – tu pomiędzy brakiem nadziei a wiarą w większy sens.

Op. 30, mimo że nie tak rewolucyjne jak *Sonaty fortepianowe* op. 31, wyznacza nowy paradygmat w stylu Beethovena – z większą rozpiętością w pierwszych częściach oraz większymi kontrastami. [Lockwood] Szczególnym tego przykładem jest otwierająca opus 30 *Sonata c-moll*, która ponadto jest jedyną czteroczęściową sonatą z tego opusu. Fakt, iż ten cięższy i dramatyczny utwór ma tę, a nie inną tonację, jest znaczący: w twórczości Beethovena utwory w tonacji c-moll od początku mają wyjątkową charakterystykę i rosnącą złożoność: poczynając od op. 1 poprzez opp. 9, 10, 13 i 18, po mające jeszcze nadejść *Uwerturę „Coriolan”* oraz *V Symfonię*. Sonata ta wykracza poza inne sonaty także pod względem rozmiaru, kontrastów stylistycznych i dramatycznych oraz stopnia organicznej spójności pomimo zastosowania niejednorodnych faktur i technik.

Pozostałe dwie sonaty z op. 30 dowodzą niesamowitej wszechstronności Beethovena: mamy tutaj nie tylko rewolucyjną żarliwość czy teatr emocji, ale także humor (ostatnia część *Sonaty* op. 30 nr 3), głęboki liryzm (*Adagio molto espressivo* z *Sonaty* op. 30 nr 1) i stylizowane formy taneczne (*Tempo di Minuetto* z *Sonaty* op. 30 nr 3).

Przypadek powstania dwóch finałów do *Sonaty* op. 30 nr 1 wart jest szczegółowszej wzmianki. Sam Ferdinand Ries pisał w 1838 r., że oryginalny finał został porzucony i później wykorzystany w *Sonacie „Kreutzerowskiej”* (o tym więcej poniżej). Natomiast szkice tematu i wariacji w nowym finale są nietypowe, ponieważ rozpisane na trzech pięcioliniach, dzięki czemu można zaobserwować, jakim ulegały modyfikacjom. Według Christophera Reynoldsa op. 30 nr 1 zdaje się ukazywać ewolucję modelu wariacyjnego, w kierunku uzyskania większej spójności i ciągłości. Podczas gdy wcześniejsze wariacje komponowane były w odniesieniu do tematu, różniąc się jedna od drugiej, tutaj celem było stworzenie logicznego przejścia od wariacji do wariacji. Tym sposobem wariacje z op. 12 nr 1 znacznie różnią się od tych z op. 30 nr 1, a tym ostatnim znacznie bliżej już do op. 96, gdzie wariacje „przepływają jedna w drugą z taką łatwością, że B. nawet ich nie numerował”.

Warto zaznaczyć, że krytyka z „Allgemeine Musikalische Zeitung” sonaty te wcale nie urzekły, ale tak czy inaczej uznał on, że można je polecić z zastrzeżeniami. Odnosząc się do op. 30 nr 1, pisał: „Poza tym, sonata ta jest zdecydowanie nie tak trudna do wykonania jak większość jego utworów”. [„Allgemeine Musikalische Zeitung” nr 6, 2 listopada 1803]

op. 47 – Sonata „Kreutzerowska”

W 1803 r. Beethoven miał 32 lata i uchodził w Wiedniu za bezkonkurencyjnego mistrza; rozważał nawet wydanie zbioru swych wszystkich dzieł. Mniej więcej w tym samym czasie (1802–1803) pracował nad sonatą op. 47, przygotowywaną na koncert 24 maja 1803 roku z Georgem Bridgetowerem; dzieło zostało opublikowane przez wydawcę Nikolausa Simrocka w Bonn, a także w Londynie. Relacje Beethovena z Bridgetowerem musiały być serdeczne, ponieważ na rękopisie odnajdujemy żartobliwy zapis: „Sonata mulattica composta per il mulattico”. W wyniku sprzeczki Beethoven zmienił zdanie i zadedykował utwór francuskiemu skrzypkowi Kreutzerowi, którego poznał w 1798 r. Zmieniając dedykację, Beethoven dodał bardziej dystygowaną, lecz wciąż tajemniczą inskrypcję: „Sonata per il Pianoforte ed un violino obligato, scritto in uno stile molto concertante quasi come d'un concerto”. Wedle słów krytyka z „Allgemeine Musikalische Zeitung”, był to utwór – sonata w stylu koncertu – jakiego wcześniej nigdy nie widziano. Utwór, który „doprowadził pragnienie oryginalności do groteski”. Kreutzer widocznie zgadzał się z taką opinią, jako że nie docenił tego dzieła i nie wykonywał go.

Mimo że sonata została skomponowana dla Bridgetowera, istnieje wiele przesłanek, by kojarzyć ją z Kreutzerem i szkołą francuską. Od roku 1802 Beethoven, podobno z entuzjazmem odnosił się do rewolucyjnych oper z Francji (Cherubini, Méhul), opartych na współczesnych wydarzeniach politycznych i charakteryzujących się realizmem i heroiczną tematyką. Mniej więcej w tym czasie Beethoven przeniósł się nawet do Theater an der Wien, aby napisać operę dla Schikanedera. To właśnie w tym okresie powstały utwory, które „zdają się odzwierciedlać lub ucieleśniać pozamuzyczną ideę heroizmu”, takie jak *III Symfonia* czy *Sonaty „Waldsteinowska”* i *„Appassionata”*.

Niemniej jednak, francuska szkoła gry na skrzypcach prawdopodobnie jest równie ważna w tym przypadku, co opera heroiczna. Boris Schwartz zauważa, że Beethoven zdawał się kształtować pasaża w oparciu o konwencje francuskiej muzyki skrzypcowej już na wczesnym etapie kariery. Twierdzi on, że kompozytor miał na względzie repertuar koncertowy Viottiego, Kreutzera i Rodego podczas pracy nad własnym koncertem skrzypcowym, i dostarcza przykłady konwencjonalnych fraz muzycznych w koncertach Kreutzera i Viottiego przypominające *Sonatę „Wiosenną”* oraz op. 18 nr 4, a także duet na altówkę i wiolonczelę.

Co najistotniejsze, elementy te łączone są z nową koncepcją muzycznej dramaturgii. Jak piszą Joseph Kerman i Alan Walker Tyson, powrót tematów jest teraz postrzegany jako „transformacja” lub „triumf”, a nie jako forma symetryczna. U Mozarta czy Haydna konwencja sonaty służy przedstawieniu komedii (jak w komedii obyczajowej); u Beethovena zaś – tragedii, melodramatu czy swego rodzaju „teatru idei”.

Ta nowa koncepcja kompozytorska Beethovena łączy się z rosnącym zainteresowaniem większymi rozmiarami dzieł i dbałością o ich ujednoczenie. Warto tutaj zauważyć, że odrzucony finał *Sonaty* op. 30 nr 1 obecnie przyjmowany jest jako punkt wyjścia dla zabiegów kompozytorskich podejmowanych przez Beethovena w dalszych częściach tego utworu, w których kompozytor pieczołowicie przerabiał podstawowe elementy pierwotnego motywu na nowe tematy i nowe struktury tonalne, aby wszystko brzmiało jak umieszczone idealnie na swoim miejscu, jak gdyby z góry zaplanowane. Joseph Szigeti przywołuje wycinki z trzeciego zbioru szkiców z lat 1802–1803 ilustrujące ten proces transformacji – jego rezultat ma wymiar doprawdy heroiczny i dramatyczny, nieporównywalny z niczym innym w repertuarze sonatowym przez następne stulecie.

Op. 96

Sonata „Kreutzerowska” skomponowana została dla Bridgetowera, *Sonata wiolonczelowa* op. 5 dla Duporta, a *Koncert skrzypcowy D-dur* op. 61 – dla Clementa, natomiast *Sonata G-dur* op. 96 napisana została dla legendarnego francuskiego skrzypka Pierre'a Rodego, by ten wykonał ją wraz z arcyksięciem Rudolfem podczas koncertu w pałacu Lobkowitza (dzieło dedykowane jest arcyksięciu). Był rok 1812 – rok, w którym Beethoven napisał list do „Nieśmiertelnej Ukochanej”, a op. 96 było pierwszą czteroczęściową sonatą od op. 30 nr 2, jednak bardzo różniącą się od *Kreutzerowskiej*, a jeszcze bardziej od „Quarteto Serioso” – op. 95. Kontrast ten uderzył krytyków w momencie publikacji dzieła w 1816: „zdaje się niemal, że mistrz powrócił w swych najnowszych utworach do większej melodyjności i ogólnie do mniejszej lub większej wesołości. Niniejsza sonata pomaga potwierdzić tę opinię”. Dzieło rzeczywiście oparte jest na tej samej metaforze sielanki, jak takie utwory, jak *Sonata „Wiosenna”* czy *VI Symfonia*: tryle, ostinata, nuty stałe, falujące figury, sielskie tańce.

Finał utworu jest szczególnie interesujący. Mimo zwodniczo prostego, „szlagierowego” tematu w popularnym tonie, ten wariacyjny temat jest niespotykanie złożony i subtelny. Jak słusznie zauważa Christopher Reynolds, jest to wynikiem ogólnej i wysoce nietypowej ewolucji Beethovenowskiej formy wariacyjnej w kierunku zarówno większej spójności i ciągłości, ale też i coraz większej swobody i wachlarza ekspresji z drugiej strony. Występuje tu brak jasnych podziałów, wiele zmyślnych pominięć, a także znakomite zróżnicowanie oraz swoboda nastroju i tempa. Powrót tematu – mimo, że ten nigdy nie był odkształcany – wywołuje najbardziej niezwykle efekt odzyskanej, lecz pozornie, niewinności.

Wiele zostało powiedziane o tym, że wielki Rode nie był artystą tak znakomitym, jakim Wiedeń zapamiętał go z poprzednich tournée. Thayer pisze, że „Spohr [...] uważał jego sposób gry za „zimny i pelen manieryzmów” [...] Wciąż jednak Rode miał znakomite nazwisko; które zawdzięczał i otrzymał zgodnie ze zwyczajami szlachty; i na jej salonach prezentował swój wciąż wielki talent”.

Beethoven chciał swoje dzieło należycie dostosować do stylu gry Rodego i zadbał o to, żeby wirtuoz je ćwiczył. „[...] nie spieszyłem się za bardzo w ostatniej części dla samej punktualności, tym bardziej, że pisząc ją musiałem wziąć pod uwagę styl gry Rodego. W częściach finałowych lubimy spektakularne pasaże, ale nie zadowala to R. i – nieco mi to przeszkodziło”. [z listu z grudnia 1812]

Beethoven najpewniej skorygował utwór w 1815 r. dla celów publikacji i dzieło to zostało sprzedane wraz z *VII i VIII Symfonią*, *Kwartetem f-moll* op. 95 oraz *Triem B-dur „Arcyksiążęcym”* op. 97 Steinerowi, który opublikował je w Wiedniu i Londynie.

Po skomponowaniu tej sonaty Beethoven podobno nie chciał pisać więcej na fortepian i smyczki, a jego najznakomitsze kwartety smyczkowe miały dopiero powstać.

Prof. Evan Rothstein
Guildhall School of Music & Drama

f Zapraszamy na następne koncerty

LUTY

15

Środa, godz. 19⁰⁰, *bilety – 15 zł*

THE SOUL OF TANGO

Gabriel Rivano *bandoneon*

Orquesta Típica złożona ze studentów i pedagogów UMFC

19

Niedziela, godz. 17⁰⁰, *bezpłatne karty wstępu*

BOULEZ VS. MESSIAEN

Demiurdzy nowej muzyki

Kuba Sokołowski, Marcin Piotr Łopacki *fortepian*,

Andrzej Kopeć *realizacja partii elektronicznej*,

Zespół Kameralny, Przemysław Zych *dyrygent*

20

Poniedziałek, godz. 19⁰⁰, *bezpłatne karty wstępu*

TWÓRCZOŚĆ SŁAWNYCH WIRTUOZÓW

Ignacy Jan Paderewski i Juliusz Zarębski

Dagmara Czajka, Anna Chmieleńska, Masumi Hakamata, Piotr Prusaczyk,
Hikari Shigeyama, Piotr Woźniak, Tomasz Zając *fortepian*

22

Środa, godz. 12⁰⁰

ŚWIĘTO UCZELNI

Część artystyczna:

Adam Mikołaj Goździewski *fortepian*

22

Środa, godz. 19⁰⁰, *bilety – 15 zł*

KONCERT SYMFONICZNY

RAVEL PIANO DUO:

Agnieszka Kozło, Katarzyna Ewa Sokołowska *fortepian*

Orkiestra Symfoniczna UMFC

MASSIMILIANO CALDI *dyrygent*

Środa na Okólniku → bilety po 15 zł (także przez Internet: www.umfc.bilety24.pl)

Koncerty niedzielne i poniedziałkowe → bezpłatne karty wstępu

Dystrybucja: najwcześniej z wyprzedzeniem tygodniowym w Chopin University Press w holu uczelni, od poniedziałku do piątku, w godz. 12.00-19.00 i na godzinę przed koncertem niedzielnym

Biurowo Koncertowe: (22) 827 72 49, bk@chopin.edu.pl, www.facebook.com/koncertyUMFC