

M A G A Z Y N

nr 2/2010

ISSN 2081-4607

CHOPIN

1 8 1 0 2 0 1 0



- 3 | Chopin musi być widoczny – wywiad z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdanem Zdrojewskim
- 10 | Warszawa Chopina – przewodnik po miejscach związanych z kompozytorem
- 12 | Rok 200 po Ch. – felieton Andrzeja Chłopeckiego
- 18 | Będzie przełom – Andrzej Sulek o zmianach w Konkursie Chopinowskim

Szanowni Państwo,

Goście, odwiedzający po raz pierwszy Muzeum Chopina, najczęściej ze spontanicznym entuzjazmem reaguja na kolejne sale i urodę całego założenia, podziwiając starannie odrestaurowany Pałac Ostrogskich, a także dbałość o detale i estetykę ekspozycji. Ale na koniec, w tym samym odruchu pierwszej reakcji, wielu protestuje: czemu arogancko i bezceremonialnie Sala Śmierci Chopina – wielki czarny sześciąt bez światła i dźwięku – rozpycha się w najpiękniejszym wnętrzu Pałacu?

Bo jest arogancka i bezceremonialna, nie pyta o właściwy moment ani rację, nie dba o estetykę, nie czeka na koniec zdania. Zabiera.

Obraz wyraża więcej niż tysiąc słów. Są wszakże takie momenty, że i słów, i obrazów za mało, by oddać to, co kamieniem tkwi w gardle i nie daje się do końca wymówić. Za mało, a za razem za dużo, bo słowa i obrazy – nawet te utrzymane w odcieniach czerni i szarości – inaczej rezonują z wrażliwością i osobistym doświadczeniem każdego człowieka.

Czasem, mimo najlepszych chęci, dotykają bolesnych miejsc duszy. Drażnią, ranią, budzą złą pamięć. Ze spraw ziemskich tylko Wielka Muzyka unosi się ponad obrazem i słowem. Wiedzieli o tym Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Chopin, potem choćby Messiaen i Lutosławski – świadomi jej absolutnej czystości, prawdziwości i szczerości. Pełen szlachetnej mocy i kojącej godności jeden jej takt znaczy więcej niż tysiąc obrazów.

Oto więc kolejny numer Magazynu Chopin poświęcamy Wielkiej Muzyce i też zapewne bardziej niż kiedykolwiek odczuwamy potrzebę jej obecności wokół nas. Niech więc ta myśl zaprowadzi Państwa choćby do Żelazowej Woli, która od 8 maja na nowo przyjmować będzie zwiedzających. W pełnym świeżej zieleni parku łatwiej zmierzyć się z myślami, a miejsce urodzin Chopina jak zawsze budzić będzie serdeczne wzruszenie. Warto też sięgnąć myślą i pamięcią ku wielkim mistrzom przeszłości, by lepiej zrozumieć Chopina i tych młodych pianistów, którzy w połowie kwietnia konkurowali w Warszawie o przywilej występu na XVI Konkursie Chopinowskim. Lektura Magazynu Chopin i stron internetowych www.nifc.pl na pewno będzie tu przyjaznym przewodnikiem.



Andrzej Sutek

Dyrektor Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina

Od redakcji	2
Chopin musi być widoczny – z ministrem Bogdanem Zdrojewskim rozmawia Katarzyna Kasica	3
Wielcy Chopiniści (1) – Wojciech Bońkowski	6
Dzieje fonografii – Stanisław Dybowski	7
Muzy, narzeczone, damy serca – Piotr Mystakowski	8
Warszawa Chopina – Marcin Wąsowski	10
Rok 200 po Ch. – felieton Andrzeja Chłopeckiego	12
Warszawskie mieszkania Chopina – Jerzy Miziołek	13
Stuchając Chopina (2) Cztery ballady Chopina – Wojciech Bońkowski	16
Abecadło Konkursu Chopinowskiego – z Andrzejem Sulkim rozmawia Róża Świątczyńska	18

MAGAZYN CHOPIN:

REDAKCJA: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina
ul. Tamka 43, 00-355 Warszawa,
tel.: (+48 22) 44 16 117, fax: (+48 22) 44 16 113
mail: nifc@nifc.pl

REDAKTOR NACZELNY: Andrzej Sutek

REDAKCJA: Jacek Pajkowski, jpajkowski@nifc.pl

PROJEKT GRAFICZNY/ILUSTRACJA NA OKŁADCE: Joanna Jarco

WWW.MAGAZYNCHOPIN.PL

NUMERY ARCHIWALNE:



Numery magazynu CHOPIN do pobrania w formacie pdf na stronie www.magazynchopin.pl

Następny numer **19 maja** z tygodnikiem **POLITYKA**

WYDAWCA:



ul. Tamka 43, 00-355 Warszawa
tel. (+48 22) 44 16 117, fax. (+48 22) 44 16 113
mail. nifc@nifc.pl
WWW.CHOPIN.NIFC.PL

Nagrodzono płyty z serii The Real Chopin

Seria The Real Chopin otrzymała najwyższe wyróżnienie francuskiego magazynu muzycznego Diapason. Nagrodę Diapason d'Or przyznano płytce **Chopin-Pieśni** w wykonaniu Aleksandry Kurzak, Mariusza Kwietnia oraz Nelsona Goernera. Diapason Découverte otrzymała płyta z **koncertami Chopina** w wykona-

niu Jasia Lisieckiego z towarzyszeniem orkiestry Sinfonia Varsovia, pod dyktando Howarda Shelley'a. Wcześniej nagrody Diapason d'Or zostały przyznane **Balladom** w wykonaniu Nelsona Goernera oraz **Utworom na fortepian i orkiestrę** w wykonaniu Nelsona Goernera i Orkiestry XVIII Wieku Fransa Brüggena.



Chopin musi być widoczny!

Z Ministrem Kultury i Dziedzictwa Narodowego Bogdanem Zdrojewskim rozmawia Katarzyna Kasica



KATARZYNA KASICA: *Panie Ministrze, co Pana zdaniem jest największym atutem nowego Muzeum Fryderyka Chopina?*

BOGDAN ZDROJEWSKI: Największą siłą tego muzeum jest oczywiście sam Fryderyk Chopin. Jego życie i twórczość pokazane zostały jednak po raz pierwszy w tak nowoczesnej formie. Multimedia nie przytłaczają, budują narrację przyjazną dla wszystkich odbiorców. Był to efekt niezwykle trudny do osiągnięcia, ale dzięki współpracy wielu znakomitych osób - projektantów, architektów, chopinologów - udało się. Powstało Muzeum Chopina dostępne dla dzieci, wyrobionych odbiorców akceptujących obecność multimedialnych, ale też dla starszej i bardziej konserwatywnej widowni. Dodatkową trudnością było pogodzenie nowoczesnej formy ekspozycji z przepięknie odrestaurowanymi murami Pałacu Ostrońskich. I muszę powiedzieć, że to projektantom zarówno przestrzeni muzeum, jak i tym, którzy tworzyli ekspozycję, udało się fenomenalnie.

KK: *Za kilka dni zostanie otwarte muzeum w Żelazowej Woli w nowym kształcie. Jaką rolę powinno pełnić to miejsce?*

BZ: Żelazowa Wola to symbol, a zarazem kluczowy składnik pewnej całościowej oferty, która w Polsce powinna być tworzona z myślą o Fryderyku Chopinie. Pierwszym elementem owej oferty jest edukacja. Jeżeli dzieci nie będą uczyły się muzyki, jeżeli nie będziemy mieli wykształconej publiczności publiczności, jeżeli nie będzie Muzeum Fryderyka Chopina, jako źródła wiedzy o życiu i twórczości kompozytora, to sama Żelazowa Wola pozostanie smutnym dodatkiem do pustki, która przez lata funkcjonowała. Do tego dopiero dochodzą wydarzenia artystyczne w Polsce i na świecie, które powinny odbywać się stale a nie tylko w Roku Chopinowskim.

KK: *To znaczy, że po latach edukacja muzyczna wraca do szkół?*

BZ: Tak, to jeden z najważniejszych projektów, nad którym pracujemy od momentu objęcia przeze mnie funkcji ministra kultury. Muzyka i plastyka wracają do szkół podstawowych, jako przedmioty obowiązkowe. Był to jeden z pierwszych dokumentów, który podpisałem z ministrem edukacji, Katarzyną Hall. Gotowa jest już podstawa programowa. Formuła zajęć będzie nowoczesna. Lekcje mają być przyjemne i ciekawe. Powinno to być nauka przez zabawę, przy okazji której dzieci mają się uczyć oczywiście nie tylko o Fryderyku Chopinie. Ma on funkcjonować w szerszym kontekście - Mozarta, Beethovena, Bacha..., ale także gatunków muzyki współczesnej, jazzu, bluesa, rocka. Edukacja przyszłych odbiorców muzyki, sztuki w ogóle, jest fundamentalnie ważna.

TIMES

Wielka Brytania, 18 lutego 2010

Krystian Zimerman and a taste of Chopin
Krystian Zimerman i smak Chopina

The London concert of pianist Krystian Zimerman is a rare event: expect miraculous subtleties of touch and colour (...)

Wielka Brytania, 30 stycznia 2010

The Traveller's Guide To: Chopin

Przewodnik dla podróżników po krainie Chopina

This year is the 200th anniversary of the birth of Frederic Chopin. It will be celebrated in style with concerts and exhibitions around the world, but nowhere more enthusiastically than in Poland. (...)

KK: A co z kształceniem w zakresie innych dziedzin sztuki?

BZ: Jeśli chodzi o edukację teatralną, filmową – można ją rozpocząć mając kilkanaście lat i dlatego lokujemy ją w gimnazjach i liceach. Do szkół trafiła FilMOTEKA Szkolna – nowoczesne narzędzie edukacyjne obejmujące na razie obszar kina polskiego. Realizowane są też programy teatralne, powiem tylko o Lecie w Teatrze. Artystycznych wakacjach. Natomiast jeżeli chodzi o wrażliwość muzyczną i plastyczną, tu liczy się czas i odpowiednio przygotowanie pedagoga. Jeżeli chcemy mieć w przyszłości wyrobioną muzycznie publiczność, to edukacja powinna zaczynać się w piątym, szóstym roku życia. Podobnie jest z plastyką. Innymi słowy musimy dostosować program edukacji artystycznej do etapów rozwoju dziecka.

KK: Otwarcie Muzeum Fryderyka Chopina, rewitalizacja domu urodzenia kompozytora, to Pański osobisty sukces...

BZ: Pierwszy przegląd stanu przygotowań do Roku Chopinowskiego po objęciu stanowiska ministra nie był obiecujący, to nie były łatwe dni. I nie chodzi o poszukiwanie winnych. Zetknąłem się wtedy z czymś, co nazwałbym klasyczną polską rzeczywistością, gdzie szanse na ogromny sukces i znakomitą promocję na świecie są po prostu zaprzepaszczone w labiryntach spraw drobnych i przyziemnych problemów. Prawdopodobieństwo, iż w ciągu dwóch lat to przedsięwzięcie uda się spiąć było niewielkie, ale Chopin zasługiwał na niezwykłą mobilizację. Sądzę, że jesteśmy w stanie wywołać motywację, która będzie zrozumiała dla budowlanców i cho-

pinologów, dla inżynierów i ogrodników, dla projektantów i polityków. Przez te dwa lata nie mogliśmy sobie pozwolić na najmniejsze opóźnienia. Zła pogoda, przedłużenie prac konserwatorskich, kłopoty technologiczne, zakończyłyby się porażką. Mobilizacja musiała być stuprocentowa. I była.

KK: Czy jest ten sukces?

BZ: To jest sukces naszych ambicji, ale przede wszystkim aspiracji w obszarze kultury. Często powtarzam, zwłaszcza po Kongresie, że kultura się liczy, ale i z kulturą trzeba się liczyć, że prezentację potencjału i aspiracji polskiej kultury

CORRIERE DELLA SERA

Włochy, 26 stycznia 2010

Blechacz il fenomeno: «Io e lo „zal”»

Blechacz to fenomen. Znakomity pianista tłumaczy znaczenie słowa „zal”

Sul palco del Conservatorio il giovane pianista di Varsavia straordinario interprete di Chopin(...)

budujemy poprzez sukcesy Roku Chopinowskiego. A te sukcesy muszą mieć wiele wymiarów. Chopin musi być widoczny na tle białe – czerwonych flag w Paryżu, w Rzymie, w La Scali, w Tokio, Szanghaju, Moskwie itd.. A wszyscy ci, którzy zainteresują się Chopinem, zobaczą Polskę jako państwo, które dba o materialne ślady obecności Chopina. Zobaczą, że my Chopina rzeczywiście czcimy, jesteśmy z niego dumni, znamy jego twórczość i że chcemy się nim dzielić, ale przede wszystkim, że potrafimy go upowszechniać.

KK: Czy nie dziwi Pana Ministra to, że posiadamy największą na świecie kolekcję obiektów związanych z Fryderykiem Chopinem, której początki sięgają XIX wieku, a tak niewiele się o niej mówi?

BZ: Dopóki nie było kompleksowego projektu i przestrzeni, w której mógł być prezentowany w warunkach adekwatnych do swojej wartości, ten zbiór funkcjonował w rozproszony formie. Trzeba było to zmienić. Możemy sobie wyobrazić, że w Roku Chopinowskim byłoby jeszcze więcej imprez artystycznych, a poza tym nic. Poza znacznikiem, monetą, medalem nie zostały po roku żadne ślady. Dlatego też istotne jest myślenie o wydarzeniach Roku Chopinowskiego w odpowiednich proporcjach pomiędzy tym, co się odbywa w kraju i za granicą. Pomiedzy przedsięwzięciami artystycznymi w poszczególnych miastach Polski, a także pomiędzy wydatkami na inwestycje w sferę materialną, na wydawnictwa nutowe, na popularyzację twórczości kompozytora i na nagrania wykonania, które pozostaną na następne dziesięciolecia.

KK: Jak dzisiaj prezentować nasz dorobek, by odnieść sukces na miarę Chopina?

BZ: Sukces w dzisiejszym świecie odnoszą ci, którzy są oryginalni i potrafią wzbudzić zainteresowanie. Nawet najwspanialsze artystycznie wydarzenie, wobec natłoku imprez, przepadnie, jeśli nie będzie miało właściwej promocji, godnego swojej rangi miejsca i co podkreślam – kontynuacji. Nade wszystko jednak musimy szanować naszych artystów. Z atencją tworzyć warunki dla ich w pracy i rozwoju, zarówno w Polsce, jak i poza granicami.

KK: Kongres Kultury Polskiej był wielką mobilizacją środowisk związanych z kulturą i wywołał dyskusję o stanie instytucji artystycznych. Jakie miejsce w tej dyskusji zajęło polskie muzealnictwo?

BZ: Istotne, choć nie pojawiła się żadna jednoznaczna ocena stanu muzealnictwa w Polsce. Być może taka ocena nie jest możliwa. Być może tego wielkiego zbioru nie da się sprowadzić do wspólnego mianownika. W efekcie Kongresu, dyskusji o kulturze i o samym Kongresie, pojawiło się w środowiskach poczucie siły i przekonanie, że w polskiej kulturze przyszedł czas na zmiany. I w tym szerokim kontekście pojawiły się wypowiedzi o polskim muzealnictwie pochlebne dla działań Ministerstwa Kultury. Podkreślano, że ministerstwo zaczęło wskazywać kierunki rozwoju instytucji muzealnych w Polsce, przestało być tylko recenzentem działalności tych tysięcy dwustu placówek. Przyjęło natomiast rolę tego, który jest współodpowiedzialny za stan muzealnictwa w Polsce. **Najlepszy przykład to Muzeum Fryderyka Chopina, które jest wzorcowe nie tylko w Polsce, ale i w Europie. To najnowocześniejsze obecnie muzeum biograficzne na świecie jest dowodem, że w polskich warunkach można wyznaczać najwyższe standardy.** Obok mamy znakomicie prowadzone inwestycje w Wilanowie pod okiem pana dyrektora Pawła Jaskanisa. Projekt rewitalizacyjny pałacu, ogrodu, otoczenia może być odbierany jako wzorowy. Mamy Muzeum Narodowe w Krakowie, które prowadzi najlepiej przygotowany program edukacyjny dla najmłodszych, przełamując stereotyp, że dziecko w muzeum to katastrofa. Mamy świetnie prowadzoną Wieliczkę, bardzo dobry projekt w Bochni. Jeśli chodzi o dziedzictwo wynikające z bolesnej części naszej historii – mamy działania i zamie-

The New York Times

Stany Zjednoczone, 19 lutego 2010

Poles Throw Bicentennial Bash for Chopin

Polacy hucznie obchodzą dwustulecie Chopina

The stirring strains of Frederic Chopin's music are reverberating across the world as music lovers celebrate the composer's 200th birthday this year – from the chateau of his French lover to Egypt's pyramids and even into space.

EL PAÍS

Hiszpania, 1 marca 2010

El sonido Chopin, a toda máquina

Hiszpania na nowo odkrywa rewolucyjne brzmienie muzyki Chopina

El arrebatado revolucionario del compositor suena con más fuerza que nunca a los 200 años de su nacimiento - Una avalancha de citas celebra la efeméride (...)



Nowe obiekty doskonale wpisują się w krajobraz parku

zenia związane z Auschwitz-Birkenau. Można powiedzieć, że powstało wiele inicjatyw, które są dla zewnętrznego odbiorcy wzorcowe. Całkowicie zmienia się także myślenie o renowacji, konserwacji i pracach zabezpieczających. Jestem również bardzo zadowolony ze skończonych wreszcie projektów takich jak Arkady Kubickiego w Zamku Królewskim i Pałac Pod Blachą a także z przeniesienia zbiorów Niewodniczańskiego do Zamku Królewskiego. To pokazuje, jaką dynamikę uzyskaliśmy i na tym polu. Łamiemy też stereotypy. Nominacja Anglika, pana Jacka Lomana, który stanął na czele rady powierniczej Muzeum Narodowego, wywołała dyskusję czy to, co narodowe, może być zarządzane wyłącznie przez obywateli państwa polskiego. Czy też odwrotnie, można to, co narodowe powierzyć wybitnym specjalistom, którzy zdobywali doświadczenia za granicą. Tak więc wydaje mi się, że w dziedzinie muzealnictwa sporo nam się udało. Ale niestety, wiele instytucji muzealnych nie wykorzystuje swojego potencjału, swoich zasobów muzealnych, działań o charakterze promocyjnym, już nie mówiąc o edukacji.

KK: W 2010 roku obchodzimy jubileusz Chopina. Z kim będą związane obchody w następnych latach?

BZ: Europa jest już zmęczona obchodami rocznicowymi. W tym roku obchodzi się w Europie kilkaset jubileuszy, którym próbuje się nadać międzynarodową rangę, a ponad tysiąc tych, które mają charakter krajowy. Rzadko udaje się tak jak nam, w przypadku Fryderyka Chopina, uzyskać taki wielki rezonans. W roku 2011 postanowiliśmy skupić naszą aktywność kulturalną przede wszystkim wokół polskiej prezydencji w Unii Europejskiej. Kulminacją zamierzamy uczynić Europejski Kongres Kultury, który odbędzie się we wrześniu przyszłego roku we Wrocławiu. Obchodzić będziemy także setną rocznicę urodzin Czesława Miłosza. Jeśli chodzi o następne lata, mogę powiedzieć już w tej chwili, uchylając rąbka tajemnicy, że zaproponuję przeprowadzenie Roku Polskiej Kultury w Stanach Zjednoczonych i z pewnością będzie to interesujący projekt. Oczywiście nie zapominamy o krajach Unii Europejskiej, a poza nią najważniejsze kierunki dla nas to Rosja, Japonia i Chiny.

Frankfurter Allgemeine

Niemcy, FAZ, 22 marca 2010

Die Welt spricht nur in Tönen

Świat przemawia poprzez dźwięki

Zehn Jahre nach Chopins Tod stellte sein Freund, der Maler Teofil Kwiatkowski, ein Gemälde fertig, dass den Jahresempfang der Exilpolen im „Hôtel de Lambert“ zeigt. Man kann darauf sehen, wie eine neue Welt entsteht aus Musik (...)



Wnętrze dworku w Żelazowej Woli (zdjęcie archiwalne)

Le Monde

Francja, Le Monde, 6 marca 2010

Entre Pologne et France, les deux Chopin

Między Polską a Francją, Chopinów dwóch

La dernière note du Concerto en mi mineur op. 11, de Chopin n'a pas fini de résonner sous les doigts du pianiste américain Garrick Ohlsson que la salle de l'Opéra de Varsovie éclate en vivats et applaudissements. C'est un soir de gala avec notoriétés politiques (Lech Waleś) et célébrités artistiques (Andrzej Wajda), qui couronne la prestigieuse semaine de concerts d'anniversaire lancant l'Année Chopin 2010 (...)

Materiały przygotowane przez Biuro Prasowe Chopin 2010

WIELCY CHOPINIŚCI (I)

Oto początek opowieści o wielkich interpretatorach muzyki Chopina.

WOJCIECH BOŃKOWSKI



Alfred Cortot



Józef Hofmann

Alfred Cortot urodził się w rodzinie francusko-szwajcarskiej w 1877 r. Studiował u autorytetów francuskiej szkoły pianistycznej – Émilie'a Decombes'a i Louisa Diémiera. W młodości był zagorzałym wagnerzystą, pracował w Bayreuth jako korepetytor, dyrygował francuskimi prawykonaniami *Zmierzchu bogów* i *Parsifala*. Karierę solową przeplatał bogatą działalnością dyrygencką, kameralną (założył słynne trio fortepianowe z Thibaudem i Casalsem) i pedagogiczną – w 1919 r. był współzałożycielem École Normale de Musique, jednego z czołowych konserwatoriów w Europie, gdzie wśród jego uczniów znaleźli się m.in. Dinu Lipatti i Samson François i gdzie napisał wpływową pracę teoretyczną *Cours d'interprétation*. W czasie II Wojny Światowej Cortot poparł niemiecką okupację Francji; piastował m.in. stanowisko komisarza ds. sztuki w rządzie Vichy. W 1945 opuścił Francję i osiadł w Szwajcarii, gdzie zmarł w 1962 r.

W swojej grze Cortot nawiązał do tradycji szkoły francuskiej, rozszerzając jednak jej repertuar i wzmacniając technikę gry. Grał krystalicznym tonem, był wybitnie wrażliwy na barwę dźwięku, jak nikt potrafił użyć obu pedałów dla wzbogacenia palety dynamicznych niuansów. Spuścizną romantyczną w jego grze były kapryśne tempa, znaczne zwolnienia, idiomatyczne rubato.

Centralne miejsce w repertuarze Cortota zajmowali Chopin, Schumann oraz muzyka francuska. Pozostawił do dziś niedościgłe interpretacje niektórych *Preludiów* oraz *Sonaty skrzypcowej* Debussy'ego. Z dzieł Chopina nadzwyczajnie wykonywał walcce, etiudy, preludia, ballady (nie sięgał natomiast po mazurki). Swobodne oddanie metrum i niezwykle plastyczne prowadzenie melodii nadają jego interpretacjom chopinowskim sugestywną, poetycką emfazę.

Pierwszych rejestracji dokonał już w 1902 r. Pozostawił liczne nagrania dzieł Chopina z lat 1920. i 1930., wydane przez EMI. Ważna i interesująca jest także edycja krytyczna dzieł wszystkich Chopina (wyd. Senart 1915–39, Salabert 1941–47), zawierająca liczne autorskie komentarze i warianty wykonawcze.

Alfred Cortot wykonuje na fortepianie *Sonatę g-moll* op. 65 podczas uroczystości odsłonięcia pomnika Fryderyka Chopina w parku willi hrabiego Guido Chigi Saracini w Castelnuovo Bererenga koło Sieny. Fot. Grassi, 25 sierpnia 1959. ZBIORY FOTOTEKI NIFC, SYGN. F. 4876 [1].

Józef Hofmann fotografia portretowa. Kopia pozytywowa oryginału ze ZBIORÓW PAŃSTWOWEGO MUZEUM KULTURY MUZYCZNEJ IM. MICHAŁA IWANOWICZA GLINKI W MOSKWI, ZBIORY FOTOTEKI NIFC, SYGN. F. 5924.

Józef Hofmann urodził się w 1876 r. w podkrakowskim Podgórzu w rodzinie muzycznej (ojciec, Kazimierz, był znanym dyrygentem). Już w wieku 5 lat występował jako cudowne dziecko, a wieku 11 lat odbył tournée koncertowe po Europie i USA, po którym otrzymał stypendium na studia u wybitnych pianistów: Eugena d'Alberta, Maurycego Moszkowskiego i Antona Rubinsteina. Po powrocie na estradę w 1894 r. był uważany za czołowego pianistę swego pokolenia. Zachwycał przede wszystkim techniką palcową, niezrównaną lekkością i równością artykulacji nawet w skrajnie szybkich tempach.

Obdarzony ścisłym umysłem Hofmann (był także wybitnym wyłazcą, opatentował m.in. używane do dziś wycieraczki samochodowe) zapisał się jako prekursor „nowej rzeczywistości” w pianistyce. W jego wykonaniach nie było nic z właściwej pianistom romantycznym hiperekspresji, kontrastów dynamicznych, dowolności w dziedzinie tempa. Choć repertuarowo pozostał wierny szkole romantycznej (nie wykonywał Bacha czy Mozarta), opierał jasnym, czystym tonem, rzadko używał pedału, w swoich wykonaniach zachowywał ścisły puls metryczny. Po romantycznych ekscesach przywracał umiar i szacunek do tekstu kompozytorskiego.

Niezwykle ważne miejsce zajmuje Hofmann w historii fonografii – w 1887 r. był pierwszym pianistą, którego grę zapisano na walcu woskowym Edisona. Nagrywał jednak niechętnie i z jego ogromnego repertuaru zachowało się na płytach niewiele dzieł: przeważnie miniatury, choć także koncerty Beethovena, Chopina i Rubinsteina, Kreisleriana, Schumanna, *II Rapsodia węgierska* Liszta oraz własne *Kalejdoskop* i *Chromaticon* na fortepian i orkiestrę – Hofmann był bowiem płodnym kompozytorem, autorem m.in. koncertów, sonat i symfonii.

Jako chopinista Hofmann zapisał się pełnymi wirtuozerii, wyobraźni i wspaniałych rozwiązań artykulacyjnych interpretacjami m.in. *Berceuse*, *Koncertu e-moll*, polonezów, etiud, walców. Pod względem technicznej swobody i poetyckiego rozmachu jego nagranie *Koncertu e-moll* (z New York Philharmonic pod dyr. Johna Barbirolliego) pozostaje jedną z najlepszych interpretacji tego dzieła.

Ostatnie 30 lat życia Hofmann spędził w USA, gdzie kierował współzałożonym przez siebie konserwatorium Curtis Institute of Music w Filadelfii (jego uczniem był m.in. Shura Cherkassky). W 1946 r. wycofał się z estrady. Zmarł w 1957 r.

Więcej na www.chopin.nifc.pl

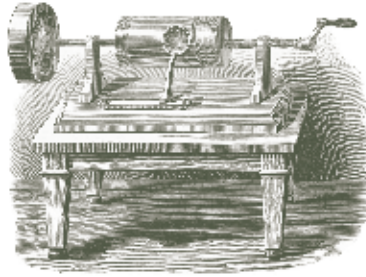
Zaczęło się z udziałem Polaka

STANISŁAW DYBOWSKI



Kiedy obcujemy z dziełem muzycznym? Wtedy, gdy wykonawca je ożywi! Kompozytorski zapis nutowy jest właściwie tylko szkicem, mniej lub bardziej dokładnie zanotowanym, „tak, jak oddzielne litery: a, b, c nie tworzą słów – powiedział Pablo Casals, jeden z największych wirtuozów świata – tak samo pisane znaki nie komponują muzyki. [...] Nie możemy zobaczyć idei muzycznej, która zrodziła dzieło [...]. Toteż niekiedy wykrzykuję przed partyturą: «Co za wspaniała muzyka! Ale jeszcze trzeba ją zrobić». Wykonanie powinno dać dziełu pełnię spostrzegalnego zmysłowo istnienia i przenieść jego istnienie idealne w istnienie rzeczywiste. [...] Wykonawca, czy chce czy nie, jest interpretatorem i odtwarza dzieło tylko poprzez samego siebie”...

Chęć zapisania muzyki ożywionej przez odtwórcę zrodziła się zapewne wtedy, gdy złotnik z Moguncji Jan Gutenberg (ok. 1399–1468) wynalazł druk, aby utrwalić i zwielokrotnić tacińską Biblię (1455). Zapisanie brzmienia okazało się jednak trudniejsze. Musiały minąć jeszcze ponad trzy stulecia, by w 1807 r. **Thomasowi Youngowi** udało się na okopconej powierzchni szklanego cylindra pozostawić ślad drgającego kamertonu. W 1830 r. podobnego zapisu dokonał **Wilhelm E. Weber**, ale na płaskiej powierzchni okopconej płytki szklanej. Podobnym tropem rozumowania dwadzieścia lat później (1857) podążył **Leon Scott de Martinville**, konstruując urządzenie wykorzystujące membranę, przenoszącą drgania na rysik, który zostawiał



śląd na papierowym walcu pokrytym sadzą. Te pomysły miały poważny mankament: zapisanych dźwięków nie można było odtworzyć. Sztuka ta udała się dopiero **Thomasowi Alvie Edisonowi** (1847–1931), który 9 listopada 1877 r. uruchomił w USA przyrząd zapisujący i odtwarzający dźwięk. 30 kwietnia, wyprzedzając Edisona o pół roku, teoretyczne opracowanie podobnej maszyny (zw. parleophonem) przedstawił w Paryżu Charles Cros, ale pomysł nie wzbudził zainteresowania. Edison natomiast wynalazek opatentował (19 lutego 1878) i ten sposób przeszedł do historii jako twórca fonografu oraz nowej dziedziny techniki, fonografii. Maszyna Edisona zapisywała drgania wywoływane głosem ludzkim na obracającym się cylindrze owiniętym cynfolią, poprzez połączony z membraną rytec, wyciskający na niej ślad. Odczyt był odwróconym procesem zapisu. Nadal jednak utrwalonych dźwięków nie można było powtórzyć. Dokonał tego dziesięć lat później **Emil Berliner** (1851–1929), zastępując cylinder płaską płytą woskową, a następnie (1898) szelakową. Urządzenie nazwał gramofonem.

24 marca 1890 r. fonograf Edisona zdemontowano po raz pierwszy w Polsce. Było to w warszawskiej Resursie Kupieckiej z udziałem zaproszonych gości. Zdaniem prasy, „rezultat [...] wielu członków wprowadził w rozczarowanie, nawet oburzył. [...] Okrągłość względna dźwięków ginie, natomiast pewne skrzeczenia dotychczas nieuniknione w tym przyrządzie dają się słyszeć wyraźniej. [...] Osoby, które podeszły do estrady i słuchały przez trąbki przyłożone do uszu, słyszały śpiew i muzykę daleko wyraźniej”.

Rejestracja dźwięku fortepianu związana jest z genialnym pianistą polskim **Józefem Hofmannem** (patrz str. 6) – niespełna 12-letnim młodzieńcem, odbywającym w sezonie artystycznym 1887/88 tournée po USA i... Chopinem. Edison, zafascynowany fenomenalnymi zdolnościami muzycznymi i inżynierskimi Hofmanna, zaprosił go do siebie i dokonał zapisu jego gry. Pianista miał wówczas wykonać *Poloneza A-dur* Chopina. Informację tę musimy przyjąć na wiarę, ponieważ cylindry z interpretacją Polaka nie istnieją. Prawdopodobnie zniszczył je sam Hofmann, jak czynił to później wielokrotnie, krytycznie oceniając swoją grę i niską jakość zapisu.

(cdn.)



Thomas Edison i jego wynalazek. ARCHIWUM PRYWATNE AUTORA

Rysunek koncepcyjny fonografu Edisona ISTOCKPHOTO.COM

Gramofon Berliner ISTOCKPHOTO.COM

uży, narzeczone, damy serca...

Podążając za Mickiewiczowskim „miej serce i patrzaj w serce”, spójrzmy na osobowość Chopina od strony jego „męskości” i zobaczmy, co z zachowanych świadectw można wyczytać na temat jego muz, narzeczonych i dam serca? Obiektów „zainteresowania” było wszak wiele: Aleksandryna de Moriollles, Tekla Borzewska, guwernantka w Sannikach, Konstancja Gładkowska, Maria Wodzińska, Delfina Potocka, George Sand, Solange, Jenny Lind, Jane Stirling...



Wojciech Gerson, Konstancja Gładkowska
około 1880, fotografia prasowa zaginionego portretu.
ZBIORY FOTOTEKI NIFC, SYGN. F. 2729

Maria z Wodzińskich primo voto hrabina Skarbkowa
secundo voto Orpiszewska, autoportret ołówkowy
w wieku 17 lat, 1836, reprodukcja za: Leopold Binental,
*Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty
i pamiątki.* Warszawa 1930.

Ary Scheffer, Delfina z Komarów hrabina Potocka, obraz olejny,
[ok. 1836], reprodukcja za: Leopold Wellisch,
Zygmunt Krasiński i Ary Scheffer, Warszawa 1909

Narcisse-Edmond-Joseph Desmadryl, George Sand, mezzotinta
według portretu Auguste'a Charpentiera z 1838, 1839. ZBIORY MUZEUM
FRYDERYKA CHOPINA W NIFC. WŁASNOŚĆ TOWARZYSTWA IM. FRYDERYKA CHOPINA, M/2094.

Znana jest opisywana przez wielu świadków z okresu paryskiego aura, przyciągająca do Chopina kobiety, jak ćmy do światła. Był wielbiony, rozpieszczany i hotubiony. Damy z najlepszego towarzystwa marzyły o tym, by móc się pochwalić lekcjami u Chopina, a „jego notes z rozkładem lekcji przypominał Almanach Gotajski”. Antoni Orłowski pisał: „wszystkim Francuzkom głowy zawraca, a w mężczyznach zazdrość wzbudza. Jest on teraz w modzie i niedługo świat ujrzy rękawiczki à la Chopin”. Aleksander J. Artôt donosił z Moskwy: „wszystko, co nosi miano kobiety, mówi o Chopinie: Czy Pan zna Chopina? Boże, jakżebym chciała poznać Chopina!”

Fryderyk nie był okazem cielesnego piękna. Jego siła przyciągania polegała na emocjach, wywoływanych niepowtarzalną grą. Otaczał go rodzaj powszechnej ekstazy, dającej się porównać – toutes proportions gardées – do uniesień przeżywanych przez dzisiejszych fanów idoli muzyki pop. Ponadto obyczajowość XIX wieku przyzwalała kobietom na pozostawanie na utrzymaniu bogatego kochanka lub odwrotnie – „posiadanie” znanego artysty, którego talenty stanowiły magnes ekscytującego pożądania. W takiej atmosferze żył Fryderyk w Paryżu, otoczony przez liczne grono wielbicielek. Ile z nich było tylko jego fankami, a ile kochankami? Pod koniec życia zapewne niewiele, gdyż pogarszający się stale stan zdrowia rujnował mu siły i na tym polu. Ale wcześniej?

Pierwszą połowę życia przeżył Fryderyk w Warszawie, gdzie spędził dzieciństwo i stał się dojrzałym młodzieńcem. Najbogatszym źródłem informacji z tego okresu są listy Chopina do powiernika jego tajemnic, Tytusa Woyciechowskiego, z których dowiadujemy się między innymi o perypetiach sercowych w związku z **Konstancją Gładkowską**, o nieco dwuznacznych spotkaniach z **Aleksandryną de Moriollles** oraz towarzyskim zamieszaniu wokół dziecka guwernantki Pruszków. Nie są to bynajmniej bezpośrednie relacje, lecz zawaolowane, zgodnie z konwenansem i dżentelmeńską dyskrecją.

Gdy latem 1825 roku Frycek został ponownie zaproszony na wiejskie wakacje do Szafarni, poczuł swobodę dorastającego chłopca. Obwożony po okolicznych dworach zaprzyjaźnionych z Dziewanowskimi ziemian, z radością popiszywał się improwizacjami muzycznymi i brał udział w miejscowych świętach. W „Kuryerach szafarskich” opisał „okrężne” (dożynki), na które trafiał do Obrowa. Ukuto tam przyśpiwkę, z której wynikało, że „nasz warszawiak bardzo prędki”, co było aluzją do tego, że parę godzin wcześniej na polach „gonił z powrotem jedną dziewczkę”. Święto kończyło się tradycyjnie – poczęstunkiem przed dworem, muzyką i tańcami. Wśród gości była panna **Tekla Borzewska**, z którą Chopin „więcej niż z innymi tańczył” i od razu przypięto mu łatkę narzeczonego i kochanka, tym bardziej że panna najwyraźniej miała „maślane oczy”.

W MUZEM CHOPINA JEST SALA POŚWIĘCONA
PRZYJACIOŁKOM I TOWARZYSZKOM ŻYCIA
FRYDERYKA CHOPINA



MARIA WODZIŃSKA



DELFINA POTOCKA



GEORGE SAND

W Warszawie najciekawszym epizodem była hrabianka Aleksandryna de Moriollles, zwana „Moriolką”. Fryderyk poznał ją, gdy jako siedmio- czy ośmiolatek grywał przed Wielkim Księciem Konstantym. Moriolka była córką francuskiego guwernera książęcego syna, Pawełka, a Fryderyk nie tylko grywał w książęcej rezydencji, ale i spędzał tam czas na zabawach. Kiedy 19-letni już Chopin zauroczył się młodą śpiewaczką, Konstancją Gładkowską, a jego uczucie miało charakter romantycznej egzaltacji, to jednak akceptował regularne zaproszenia do prowadzącej samodzielne życie towarzyskie parę lat starszej od niego hrabianki. Jak pisze do Tytusa (4 września 1830): „Dziś na niczym skończę list [...] a to z przyczyny, że wpół do 12-tej; a ja nie ubrany siedzę i piszę, gdy tymczasem Moriolka na mnie czeka”. Fryderyk może mógł się czuć w pewnym sensie rozdwojony pomiędzy „ideałem” a realną kobiecością wyraźnie go emablującej hrabianki, choć niewykluczone, że manifestując publicznie swoje „amory”, chciał wzbudzić zazdrość Konstancji, lub – ukryć swe głębokie uczucie przed otoczeniem. Tak czy inaczej, relacje z Konstancją sprawiają wrażenie platoniczno-romantycznej egzaltacji, podczas gdy relacja z Moriolką mogła, choć nie musiała, mieć charakter erotyczny. Kiedyś przecież Fryderyk przekroczył próg swej męskiej dojrzałości, zaś hrabianka wydaje się idealną partnerką do tego przedsięwzięcia: samodzielna, zamożna, oczarowana zyskującym sławę Chopinem... Ślady tej zażyłości widać w korespondencji z rodziną, gdy – już po wyjeździe za granicę – jest strofowany przez siostrę, że zapomina o osobach, które go kochały i – być może – zasługiwały na większe z jego strony uczucia.

Zanim to nastąpiło Fryderyk stał się obiektem pewnej towarzyskiej afery o podłożu obyczajowym. Został posądzony o uwiedzenie w Sannikach guwernantki państwa Pruszków – a to na podstawie faktu, że lubił często z nią spacerować po parku. Panna zaszła w ciążę i początkowo Fryderyk został skreślony z listy pożądanego gości. Sprawa się wyjaśniła, gdy do czynu przyznał się niewymieniony z nazwiska inny częsty bywalec domu, który poprosił Fryderyka, by trzymał do chrztu jego nowo narodzonego chłopca – co stało się faktem. Historia, barwnie opowiedziana przyjacielowi, świadczy, że Fryderyk był zupełnie świadomy istoty relacji męsko-damskich.

Charakter znajomości Chopina z **Marią Wodzińską**, zaręczyny i plany matrymonialne, romantyczność wzajemnych wypowiedzi świadczą raczej, że był to kolejny związek bardziej dusz niż ciał. Natomiast zupełnie inaczej wyglądają relacje Chopina z jego wielbicelkami paryskimi, co do których możemy snuć zaledwie przypuszczenia, wynikające bardziej z ówczesnych obyczajów i norm życia towarzyskiego niż z zachowanych dowodów. Do tej pory biografowie spierają się co do stopnia jego zażyłości z **Delfiną Potocką**, w związku z domniemanymi listami miłosny-

mi Fryderyka. Zadeedykowanie właśnie jej w 1836 roku *Koncertu f-moll*, stworzonego parę lat wcześniej w ekstazie uczuć do Konstancji Gładkowskiej – daje dużo do myślenia...

Z pewnością nieplatoniczny był związek z **George Sand**, oparty na wzajemnej fascynacji oryginalnych osobowości, przywiązaniu i potrzebie opieki w okresach pogorszenia stanu zdrowia Chopina. Trwał dziewięć lat, ale jak się układał? Przecież w liście do Wojciecha Grzymały z czerwca 1847, George Sand pisze: „...od siedmiu lat żyję z nim jak dziewczyna”. Czy stan taki wynikał ze stanu zdrowia Chopina, czy z ochłodzenia wzajemnego pożądanego, nieporozumień i pretensji – trudno dziś dociec. Przecież u podłoża konfliktu i zerwania z George Sand była zazdrość tej ostatniej o uczucia jej córki **Solange** do Chopina, które nie znalazły przecież wiarygodnego przełożenia na rzeczywistą relację damsko-męską. Układ był prawie jak w latynoskim serialu: najwyraźniej mocno „nalegająca” Solange, ojcowski i opiekuńczy Chopin, a w tle zazdrośna, starzejąca się matka i gwałtowny, wręcz niebezpieczny Clésinger, były kochanek George, a obecny mąż jej córki...

W ostatnich latach pojawiła się hipoteza o ukrytym romansie Chopina z **Jenny Lind**, słynną szwedzką śpiewaczką operową. „Panna Lind przyszła na mój koncert!!!” – pisał Chopin do Grzymały – „Wczoraj byłem na obiedzie z J. Lind, która mi potem aż do północy szwedzkie rzeczy śpiewała”, zaś innym razem „od 9 do 1-szej w nocy od fortepianuśmy nie odsiedli”. Jednak prawdziwą wielbicelką Chopina do ostatnich jego chwil była **Jane Stirling** – szkocka uczennica i troskliwa opiekunka, dzięki której zachowało się wiele osobistych pamiątek po kompozytorze.

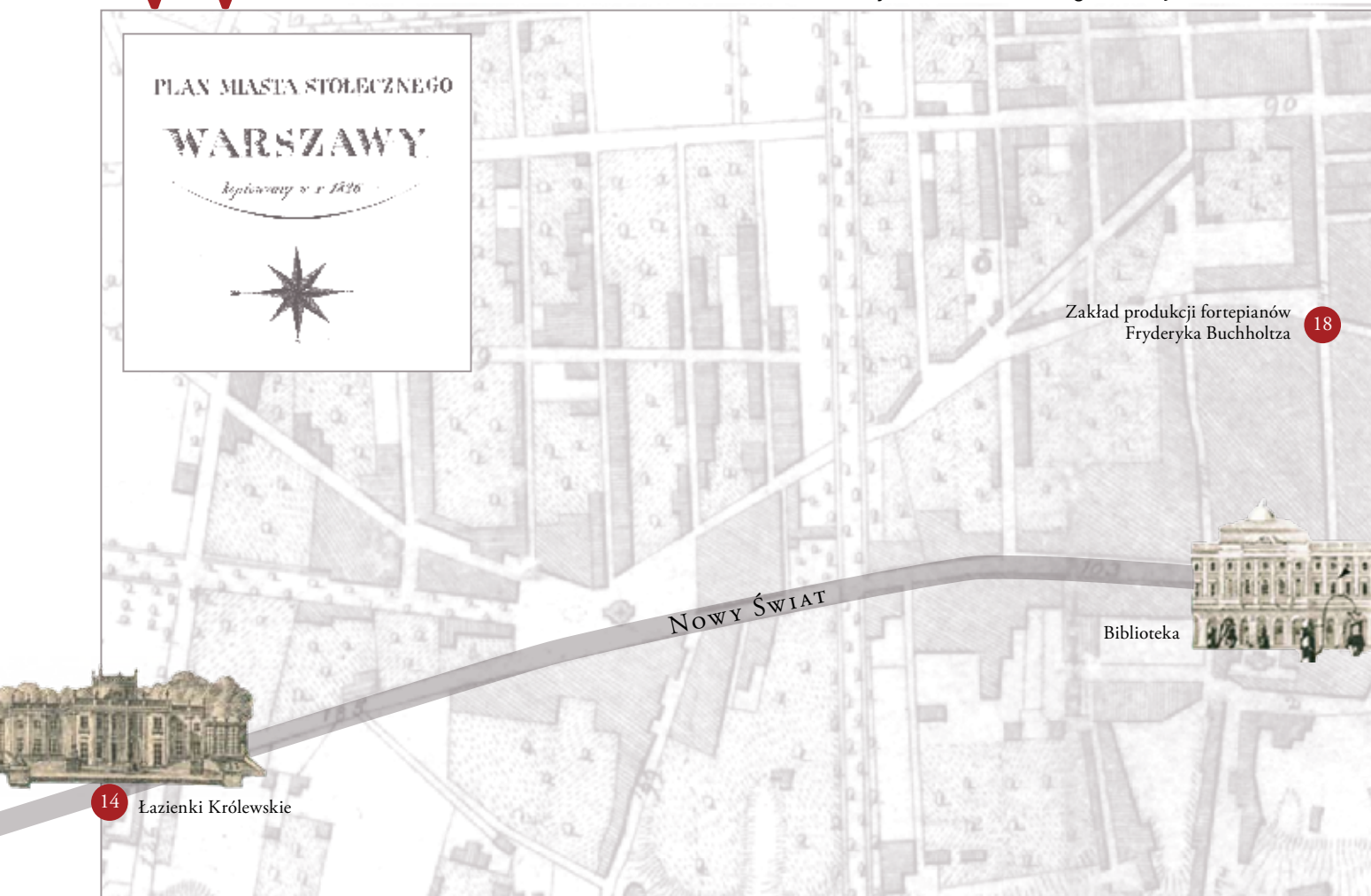
Kobiety towarzyszyły Chopinowi przy tożu śmierci – umierał powoli, wręcz na oczach całego miasta. Według relacji słynnej śpiewaczki i przyjaciółki Chopina, Pauliny Viardot: „wszystkie wielkie damy paryskie uważały za swój obowiązek zemdleć w jego pokoju”. Kobiety żegnały Chopina śpiewem w kościele św. Magdaleny. Po jego śmierci arcybiskup Paryża wydał po raz pierwszy w historii zgodę na wykonanie muzyki chóralnej w czasie mszy żałobnej – głosami żeńskimi!

Czy mamy więc widzieć w Chopinie nigdy niezaspokojonego kochanka, bawidamka i pożeracza serc niewieścich, jak by to na pozór wyglądało? Ile w tych relacjach kryje się prawdy, a ile ploteczek zazdrośnych kolegów? Niezaprzeczalnie Chopin fascynował i przyciągał kobiety jak nikt inny w tym czasie – ale czy sam był dzięki temu szczęśliwy? Trzy razy próbował ułożyć sobie trwałe związki – i trzy razy przegrał... Czy można się dziwić, że jego muzyka tak mocno brzy emocjami – i że tęsknił nie tylko za Ojczyzną!

PIOTR MYŚLAKOWSKI

WARSZAWA CHOPINA

To miasto pierwsze usłyszało
czarodziejskie dźwięki Jego muzyki.



PLAN MIASTA STOLECZNEGO

WARSZAWY

Opisany w r. 1826



Zakład produkcji fortepianów
Fryderyka Bucholtza

18

NOWY ŚWIAT

Biblioteka

14 Łazienki Królewskie

1. PAŁAC SASKI

Nie wcześniej niż jesienią 1810 r. rodzina Chopinów przeprowadziła się do Warszawy. Początkowo mieszkali przy ul. Krakowskie Przedmieście (obecnie nr 7), w następnym roku przenieśli się do mieszkania w Pałacu Saskim. Pozostałością po Pałacu jest Grób Nieznanego Żołnierza na Placu Piłsudskiego.

2. PAŁAC KAZIMIERZOWSKI

W 1817 r. Chopinowie zamieszkali w oficynie Pałacu Kazimierzowskiego. Fryderyk uczęszczał do Liceum, które mieściło się w głównym budynku Pałacu (obecnie jest to siedziba władz Uniwersytetu Warszawskiego).

3. PAŁAC CZAPSKICH/KRASIŃSKICH

W 1827 r. rodzina Chopinów przeprowadziła się do lewego skrzydła Pałacu Krasińskich przy Krakowskim Przedmieściu (naprzeciwko bramy Uniwersytetu Warszawskiego). To właśnie tam wybrańcy słuchali przedpremierowych wykonań obu koncertów fortepianowych. Było to ostatnie warszawskie mieszkanie Fryderyka, które opuścił 2 listopada 1830 r.

4. PAŁAC RADZIWIŁŁOWSKI

Miejsce pierwszego publicznego występu ośmioletniego Fryderyka (24 lutego 1818 r.)

5. PAŁAC MORSZTYNÓW

19 grudnia 1829 r. Chopin wystąpił w Pałacu Morsztynów przy ul. Miodowej (budynek ma obecnie nr 10 – mieści się tam siedziba dawnictwa naukowego PWN).

6. PAŁAC BŁĘKITNY

Chopin w młodości był wielokrotnie zapraszany do Pałacu Błękitnego hrabiostwa Stanisława Kostki i Zofii Zamoyskich.

7. WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO DOBROCZYNNOŚCI

24 lutego 1824 r. Fryderyk Chopin wystąpił w siedzibie Warszawskiego Towarzystwa Dobroczyńności, które mieściło się na rogu Krakowskiego Przedmieścia i ul. Bednarskiej (budynek „Res Sacra Miser”).

8. KOŚCIÓŁ SIÓSTR WIZYTEK

W ostatnim roku nauki w Liceum (1825/1826), Chopin grał na organach w czasie niedzielnych mszy dla młodzieży szkolnej.

9. TEATR NARODOWY

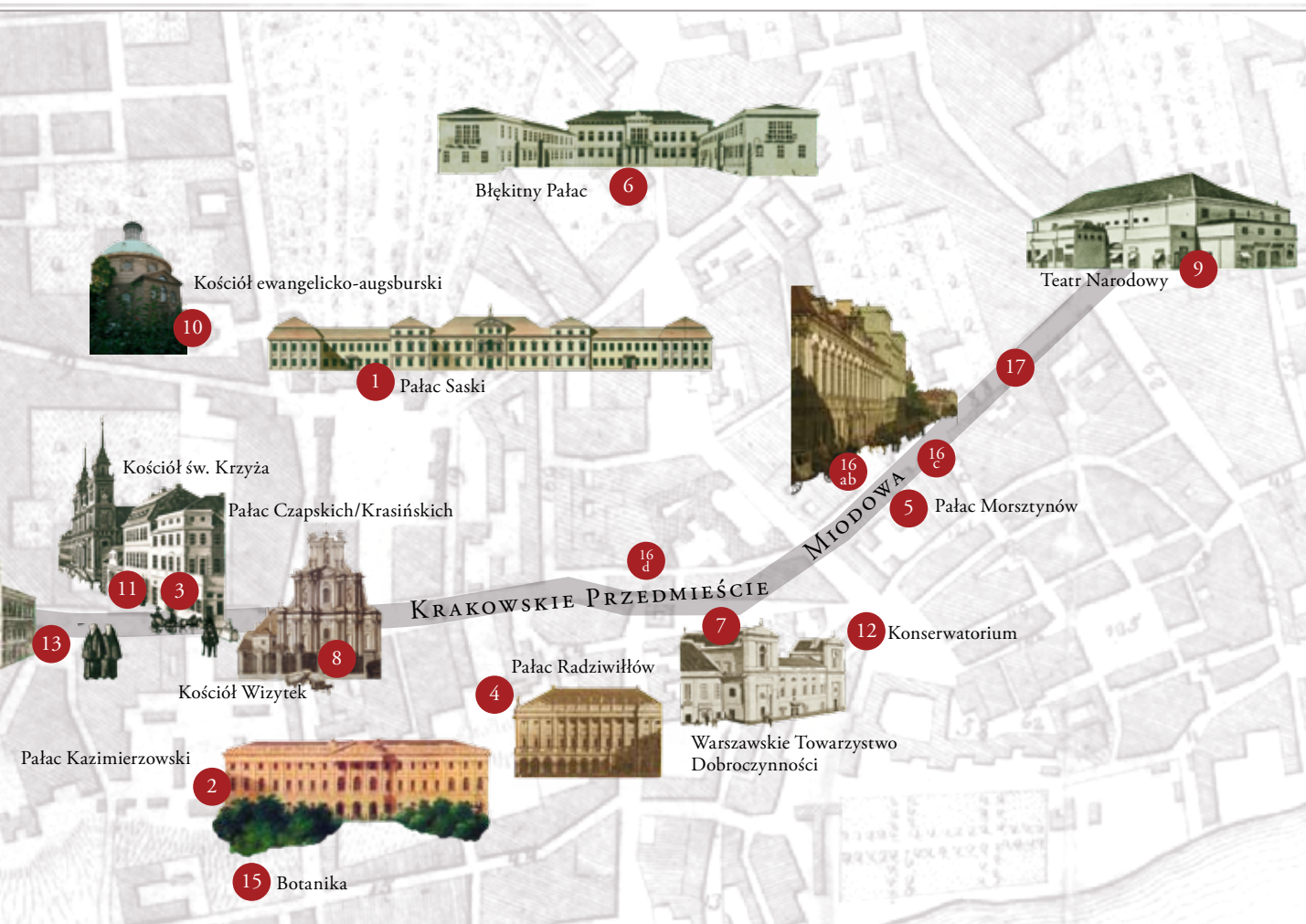
Stary budynek teatru znajdował się przy Placu Krasińskich – został rozebrany w 1874 r. Było to miejsce publicznego koncertu Chopina dla mieszkańców Warszawy, który został zorganizowany 17 marca 1830 r.; kolejny miał miejsce 22 marca, a ostatni występ przed wyjazdem z kraju – 11 października.

10. KOŚCIÓŁ EWANGELICKO-AUGSBURSKI ŚWIĘTEJ TRÓJCY

W maju 1825 r. Chopin wystąpił w kościele ewangelicko-augsburskim dla cara Aleksandra I, grając na eolimelodikonie, instrumencie wynalezionym przez Karola Fidelisa Brunnera.

11. KOŚCIÓŁ ŚW. KRZYŻA

Po śmierci Fryderyka Chopina we Francji, zgodnie z ostatnią wolą, najstarsza siostra kompozytora – Ludwika, przewiozła jego serce do Polski. Po wielu kolejach losu zostało ono ostatecznie umieszczone w drugim filarze kościoła św. Krzyża, po lewej stronie nawy głównej.



12. KONSERWATORIUM

Na rogu Krakowskiego Przedmieścia i nieistniejącej już dziś ul. Mariensztat znajdował się budynek Konserwatorium (został rozebrany w latach 40. XIX w.). Na jednym z koncertów szkolnych, zorganizowanych w sali Konserwatorium, Fryderyk spotkał swoją wielką młodzieńczą miłość – uczennicę klasy śpiewu – Konstancję Gładkowską.

13. BIBLIOTEKA

Chopin, oprócz zbiorów biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego, korzystał również z księżnicy Towarzystwa Warszawskiego Przyjaciół Nauk, które mieściło się w budynku zwanym obecnie Pałacem Staszica.

14. BELWEDER, ŁAZIENKI

Mały Fryderyk, okrzyknięty „cudownym dzieckiem” zwrócił na siebie uwagę Wielkiego Księcia Konstantego, który zaczął regularnie zapraszać małego pianistę na występy do swojej siedziby w Belwederze. W 1926 r. w Łazienkach Królewskich został odsonięty pomnik Fryderyka Chopina dłuta Wacława Szymanowskiego.

15. BOTANIKA

Fryderyk będąc uczniem Liceum często spacerował po ogrodzie botanicznym (tzw. Botanicie), znajdującym się poniżej budynków Uniwersytetu Warszawskiego, na tyłach Pałacu Kazimierzowskiego.

16. KAWIARNIE

Życie towarzyskie Warszawy czasów Chopina kwitło m.in. w licznych kawiarniach. Od października 1826 r., przy ulicy Miodowej, w Pałacu Teppera znajdowała się kawiarnia „Pod Kopciuszkiem” (a), miejsce gdzie przy kawie gromadziła się starsza generacja literatów i artystów teatru. Półpiętro zajmowała kawiarnia „Dziurka” (b) – miejsce spotkań młodzieży zafascynowanej ideami romantycznymi. Innymi często odwiedzanymi kawiarniami były „Honoratka” (c) – mieszcząca się na rogu ulic Miodowej i Kapitulnej (funkcjonująca do dzisiaj) oraz „Pani Brzezińska” (d) (nazywana również „U Brzezińskiej”) znajdująca się wówczas przy ul. Koźiej, w której Chopin bywał niemal codziennie.

17. KSIĘGARNIE I SKLEPY MUZYCZNE

Miejscami, które często odwiedzał Fryderyk, były księgarnie, zwłaszcza skład nut Antoniego Brzeziny mieszczący się przy ulicy Miodowej. Przy tej samej ulicy znajdowały się sklepy muzyczne Magnusa i Kluwowskiego.

18. ZAKŁAD PRODUKCJI FORTEPIANÓW FRYDERYKA BUCHHOLTZA

Na rogu ulic Mazowieckiej i Świętokrzyskiej znajdował się znany wówczas z produkcji fortepianów zakład Fryderyka Bucholtza. Tam Chopin spędzał długie godziny próbując instrumenty. Fortepian Bucholtza stał w salonie państwa Chopinów.

OPRACOWAŁ MARCIN WĄSOWSKI

(na podstawie książki Marity Albán Juárez, Ewy Stawińskiej-Dahlig „Polska Chopina”, NIFC, Warszawa 2007)

J. Stawiński (Stawiński?), Plan miasta stołecznego Warszawy kopiowany w 1826 r., litografia, XIX wiek.

ZBIORY MUZEUM FRYDERYKA CHOPINA W NARODOWYM INSTYTUCIE FRYDERYKA CHOPINA. WŁASNOŚĆ TOWARZYSTWA IMIENIA FRYDERYKA CHOPINA, M/1139.

ROK 200 PO CH. ✻ WARIACJA NA TEMAT

GENIUSZ.

Pojęcie z gruntu romantyczne. Ekspresyjne i ekspresywne.

Poraża, powala. Sprawia, że zapiera dech. Onieśmiela.

W kontakcie z nim uginają się kolana, ale jednocześnie rosną skrzydła. Bo także – porywa, charyzmą wywyższa, duchem wzbogaca.

Wszędzie tam, kędy wionie jego duch i gdzie jego siła promienieje (promieniuje, piorunuje...), zaklina przestrzeń w miejsce magiczne. Anektuje je, przemienia, nasycza, uwzniośla.

To oczywiste – geniusz jest ekstrawertykiem.

Atakuje zmysły, zawłaszcza dusze. Zaborczy, władczy, marsowy i płomienny żąda postuchu i uwielbienia.

Niekiedy euforii, choćby podnieconej kokainą i szampanem (no bo nie innym „napojem energetycznym”).

Kobiety w ekstazie mdleją. Zazdrościcy zawiść żują ukradkiem, pokątnie.

Nie ulec mu, to przyznać się do prostackiej niewrażliwości, ślepoty na doniosłość, do haniebnej ułomności percepcji, do wstydliwego defektu postrzegania tego, co strzeliste, wysokopienne i niebios sięgające. Jego światem – świat idei.

Marmur w płomieniach. Czerwień.

Geniusz, czyli Słońce.

MELANCHOLIA.

Pojęcie z gruntu romantyczne. Intymne i impresyjne.

Niepokoi i pobudza wyobraźnię. Budzi liryczne współodczuwanie na granicy id i ego. Super ego wie, że nic tam po nim.

Melancholia. Steruje drżeniem serca, nerwowością dtoni i topotem powiek. Rozedrganie ocierające się o neurozę.

Kontakt z nią onieśmiela. Psychicznie dotuje, dzielność ostadnia. Prowokuje, by od kanciastej rzeczywistości uciec w oniryczne utudy. Śnienie, jako azyl, jako ucieczka w bycie inaczej.

Smuga cienia witana z rzewnym utęsknieniem.

To oczywiste – melancholia jest introwertyczna.

Wenusowa, atakuje zmysły i dusze, poraża, wabi w kierunku dekadencji, opiumizmu, alkoholizmu i innych (rzekomo) grzesznych nihilizmów. Nie ulec jej, to przyznać się do defektu na liryczności i poetyckim wysmakowaniu, do skazy na sensualnym wysubtelnieniu. Do tego, że za ważniejsze uważa się twarde stąpanie po realnym bruku, niż eteryczne wzlatywanie ku ezoterycznym prawdom, coś mówiących na temat treści ducha; metafizycznego i (och, aż!) mistycznego, ach!

Obłok na wietrze w słotną noc. Błękit.

Melancholia, czyli Księżyc.



CHOPIN.

Romantyczność, włos długi, niekiedy rozwiany, charkot duszy i płuc.

Urodzony pod znakiem księżycowych Ryb, kruchoroślinny i płomienny, brzmienie gminnej basetli, różną od ucha w skwar południa umieścić na firmamencie nieba, nocą inkrustowanego lodem wiecznych gwiazd.

Gdyby żył, to by pił... Wrażliwiec. Kobiety i neurastenia. Brillant i wysmakowanie, siła i nostalgia. Tyleż wyzywający swym nonszalanckim powabem dandys, co świadom swej piorunującej siły

WIESZCZ.

Nikt go nie zapytał, a sam z siebie też się w tej sprawie nie wypowiedział: czy – gdyby mógł – stanąłby na barykadzie, tej namalowanej przez swego przyjaciela, Eugene'a Delacroix, czy raczej stanąłby w szeregach heroicznych obrońców Wande? Jeśli już dyliżans uwiózł go był na bezpieczną odległość od Reduty na Woli...

Niby współtwórca epoki. Na pewno współtwórca epoki. Bez niego nie da się o niej myśleć, a jednocześnie – jakżeś on inny i oddalony od jej współtwórców! Nadawał na innych falach niż Ryszard Wagner i Franciszek Liszt, Robert Schumann i Johannes Brahms, nawet Franciszek Schubert gasnący na „francuską” chorobę, nawet Hugo Wolff, umierający marnie w malignie pomieszanych zmysłów i poplątanych sensów, by o Friedrichu Hölderlinie i wielu innych z przestrzeni innych, niż muzyka, sztuk nie wspomnieć.

Chopin, geniusz przetrącony melancholią,

Chopin, melancholik niesiony geniuszem,

Chopin, dający swej epoce legitymację niewinności, na przekór tej epoki dotąd niewyznanym grzechom,

Chopin, najbardziej sprawiedliwy w romantyków tłumie,

Ten, co z symbiozy geniusza i melancholii uczynił profetyczne przestanie, tajną, niemal alchemiczną miksturę, wstrząśnienie pokoleń, upojenie melancholików i natchnienie geniuszy.

Ten, któremu to, co najlepsze, dały i Słońce, i Księżyc, i Mars, i Wenus, i jasność południa i otchłań nocy, i wszystkie cztery astrologii znane żywioły: Powietrze, Ogień, Ziemia i Woda.

Chopin, czyli geniusz i melancholia. Nic pierwsze i nic drugie. Razem. Tęcza. Natchnienie dla potomnych na lat 200 po Ch. Póki co...

ANDRZEJ CHŁOPECKI, KRYTYK MUZYCZNY, PUBLICYSTA, POLSKIE RADIO



Fot. z archiwum Autora

WARSZAWSKIE MIESZKANIA CHOPINA

„Na górze już jest pokój mający mi służyć ku wygodzie, z garderóbki schody do niego wyprowadzone, tam mam mieć stary fortepian, stare biurko, tam ma być kąt schronienia dla mnie”. Tak pisał Fryderyk w liście do Tytusa Woyciechowskiego 27 grudnia 1828 r. To jedno zdanie, napisane jakby mimochodem, musi nam wystarczyć do snucia wyobrażeń o tym jedynym bodaj, własnym pokoju Fryderyka w jego warszawskich czasach. To zapewne w tym pokoiku, na poddaszu Pałacu Krasińskich, napisał on swoje arcydzieła – Koncerty f-moll i e-moll. Zanim spróbujemy wejść na chwilę do tego owianego tajemnicą locum, w którym do dziś czarownie dźwięczą nuty obydwu koncertów, zajrzyjmy do wcześniejszych, warszawskich mieszkań państwa Chopinów.



WYRAŻ SWOJĄ OPINIĘ NA FORUM: WWW.MAGAZYNCHOPIN.PL

1832. Saloon Chopinów w Pałacu Krasińskich. Rysunek piórkiem, 1832 r., reprodukcja za: Leopold Binental, Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki, Warszawa 1930

Antoni Kolberg, Salonik Chopinów w oficynie pałacu Krasińskich, rysunek piórkiem, 1832 r., reprodukcja za: Leopold Binental, Chopin. W 120-tą rocznicę urodzin. Dokumenty i pamiątki, Warszawa 1930

Od dawna już trwa dyskusja na temat mieszkania Chopinów po ich przeprowadzeniu się do Warszawy wczesną jesienią 1810 r., gdy Fryderyk miał zaledwie pół roku. Czy mieszkali na Lesznie, gdzie dziś Kino Muranów, czy przy Krakowskim Przedmieściu 411, gdzie obecnie Księgarnia im. Bolesława Prusa? Jeśli nawet takie były ich adresy nic bliżej o nich nie wiadomo. W sferze domysłów, jeśli chodzi o wielkość i urządzenie, jest też mieszkanie Chopinów w lewej, czyli południowej oficynie Pałacu Saskiego, po którym pozostały tylko fundamenty i piwnice niedawno na krótko odsoniute i na nowo zasypane. Spora liczba kałamarzy znaleziona w podziemnych pozostałościach południowego

skrzydła pałacu na wprost Hotelu Victoria, nieopodal papieskiego krzyża, zdaje się zaświadczać, że Liceum Warszawskie, w którym nauczał Mikołaj Chopin w tym właśnie mieście do 1817 r. Tu na drugim piętrze mieli mieszkać Chopinowie i prowadzić słynną pensję dla licealistów. Z *Pamiętników* Fryderyka Skarbka wiemy, że okna przynajmniej jednej z sal liceum wychodziły na Ogród Saski; a jaki był widok z okien mieszkania, w którym przyszły geniusz fortepianu pod okiem matki Justyny poznawał duszę tego instrumentu? Myśląc w tym miejscu o Chopinie pozostaje patrzeć w błękit nieba i korony drzew Ogrodu Saskiego, bo arkady z Grobem Nieznanego Żołnierza nie pamiętają

małego Fryderyka; wzniesiono je w latach 1838-42.

Pałac Kazimierzowski

„Jest w Warszawie ulica, którą Chopin mógł nazwać ulicą swojej młodości [...] nazywa się Krakowskie Przedmieście”. Tak pisze w swej pięknej książce o naszym genialnym kompozytorze Kazimierz Wierzyński. Wszystkie warszawskie adresy Fryderyka zamknąć można w kwadracie o boku zaledwie stu metrów i ogarnąć jednym rzutem oka na **fragmentcie planu Warszawy z lat 1817-1818** (REPRODUKOWANYM NA STR. 15). W 1816 r. książę Konstanty zapragnął defilad na Placu Saskim i umieszczenia w przyległym Pałacu pomieszczeń dla



Oskar Kolberg, Plan zespołu gmachów uniwersyteckich z zaznaczeniem domu, w którym mieszkali Chopinowie i ich klatki schodowej, fragment rysunku z 1877 r. na kopercie, ZBIORY BIBLIOTEKI NAUKOWEJ PAU i PAN w KRAKOWIE

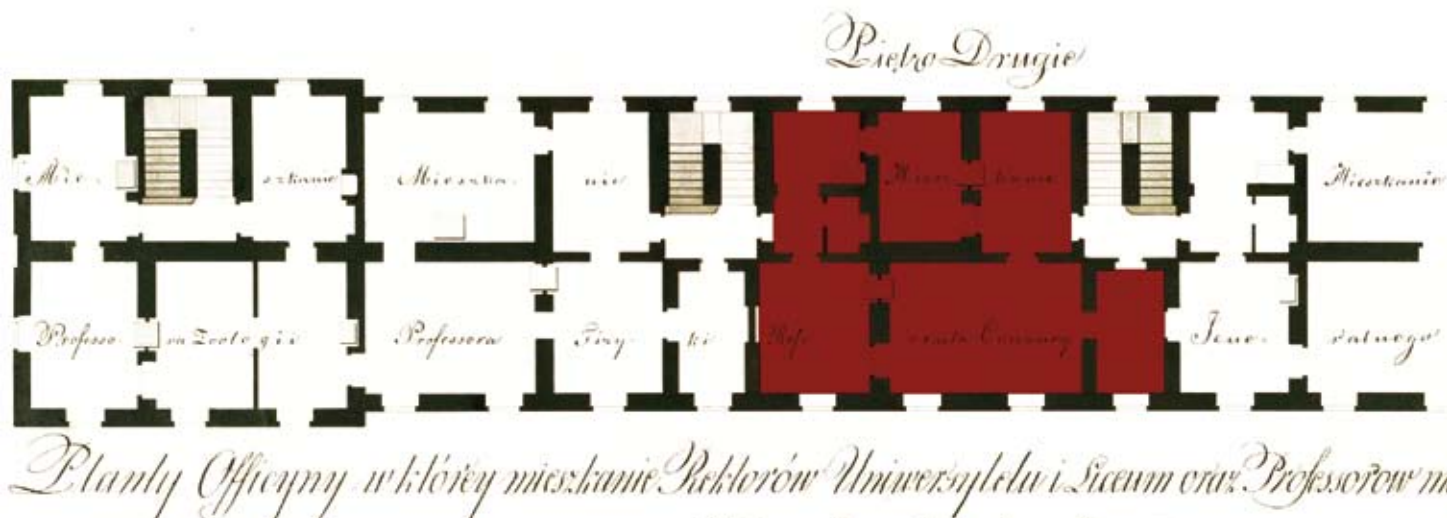
urzędów wojskowych; Liceum musiało się wyprowadzić. W tym samym roku oficjalnie ufundowany został Uniwersytet Warszawski, którego pierwsze wydziały powstały już w latach 1808-1809. Zarówno Uniwersytet, jak i Liceum umieszczono w dawnym locum Szkoły Kadetów i jej koszar, w Pałacu Kazimierzowskim i budynkach do niego przyległych. Zapewne w marcu 1817 r. Chopinowie przeprowadzili się do nowo wybudowanego gmachu przy Pałacu Kazimierzowskim – numer hipoteczny 394, a więc wraz z Liceum przenieśli się na drugą stronę Krakowskiego Przedmieścia i mieszkali tu przeszło 10 lat. Fryderyk stał się niejako dziećciem Uniwersytetu, a następnie licealistą w latach 1823-26 i wreszcie studentem Szkoły Głównej Muzyki, która była integralną częścią Uniwersytetu. Tu wyrastał i rozwijał swój geniusz muzyczny i był jednocześnie świadkiem formowania i rozrastania się tej pierwszej wyższej uczelni warszawskiej.

Istnieje sporo przekazów z epoki, które odnoszą się do dziesięcioletniego mieszkania Fryderyka i jego rodziny w uniwersyteckim gmachu, zwanym porektorskim. Są nimi: listy Fryderyka, wspomnienia Oskara i Wilhelma Kolbergów oraz Eustachego Marylskiego. Istnieją też dwa bezcenne przekazy ikonograficzne – tzw. pomiar Jana Tafitowskiego i **bezcenny rysunek Oskara Kolberga**; obydwa znane były dotąd tylko garstce badaczy. Dzięki nim możemy wnieść do tego tematu nowe ustalenia, m.in. wskazać precyzyjnie drzwi prowadzące do mieszkania Chopinów, ustalić jego wielkość i rozkład.

W liście do Jana Białobłockiego z 24 grudnia 1825 r. Chopin pisał: „Nigdy byś nie zgadł, skąd ten list wychodzi!...Pomyślisz, że z drugich drzwi Pawilonu Pałacu Kazimierzowskiego?” W drugich drzwiach, tzn. w drugiej klatce schodowej wspomnianego pawilonu, mieszkali również profesorowie Karol Skrodzki i Juliusz Kolberg z rodzinami. Oskar – jeden z synów prof. Kolberga – tak pisze w swoich wspomnieniach: „Od czasu przenosin do Warszawy zamieszkaliśmy w jednym z długich pawilonów dwupiętrowych

(w tak zwanych koszarach kadeckich, obok Liceum, Biblioteki i Uniwersytetu). Lokal nasz z czterech pokoi i kuchni był na parterze, naprzeciwko nas (przez sieni) mieszkał poeta Brodziński, a na drugim piętrze (z tej samej sieni) Szopen, prof. jęz. franc., który utrzymywał pensjonariuszy, a którego syn już wówczas (w 1824 r.) uważany był jako niezwykle utalentowany muzyk”. Oskar Kolberg wrócił do kwestii locum Chopinów na długo po śmierci Fryderyka, gdy ten był już powszechnie uznanym geniuszem i gdy każdy fakt z jego życia poddawano skrupulatnym badaniom. Na prośbę jednego z badaczy Kolberg narysował w 1877 r. na kopercie pocztowej plan całego zespołu uniwersyteckiego zaznaczając klarownie budynek porektorski i klatkę schodową prowadzącą do mieszkania Chopinów. Ten schematyczny, przechowywany w Bibliotece PAU w Krakowie szkic rozwiązuje definitywnie problem, o który pawilon i które drzwi Pałacu Kazimierzowskiego chodzi. „Staje mi często na myśli – zanotował Wilhelm Kolberg – jakoby wspomnienie dnia wczorajszego, nasze uczone kadeckie koszary i ów długi pawilon przy Liceum, gdzieśmy mieszkali, i ćwiczenia Fryderyka przy fortepianie, i nasze na dziedzińcu, postać starego Chopina wołającego wieczorem z okna drugiego piętra swoich elewów bawiących się na dole w pitkę [...]”.

Równie bezcennym przekazem jest **pomiar Jana Tafitowskiego ukazujący plan drugiego piętra gmachu porektorskiego**. W pierwszej klatce mieszkał prof. zoologii Feliks Paweł Jarocki, z którym Fryderyk we wrześniu 1828 r. udał się do Berlina. W drugiej klatce mieszkanie po lewej stronie zajmował profesor fizyki Skrodzki z synem Eugeniuszem, a mieszkanie po prawej Chopinowie, którzy najwyraźniej posiadali pięciopokojowy lokal i kuchnię pozwalające na utrzymywanie kilku pensjonariuszy; w sumie było to około 78 metrów, które zaznaczamy kolorem bordo. Trzy okna wychodziły na północ, cztery zaś na południe; na tejże południowej stronie znajdował się największy pokój zwany saloniem, w którym kwitło życie towarzyskie. Gdy Tafitowski robił swój pomiar na jesieni 1827 r. rodzina Chopinów przeniosta się już do oficyny pałacu Krasińskich, a do ich mieszkania wprowadził się cenzor, co jest odnotowane na omawianym pomiarze.



Jan Tafitowski, Plan drugiego piętra gmachu porektorskiego, 1827, AGAD, WARSZAWA (z zaznaczeniem mieszkania Chopinów wg ustalenia autora)

Andrew Carrick Gow, *Fryderyk Chopin*
grający w otoczeniu wychowanków pensjonatu rodziców,
olej na płótnie, 1879 r., Tate Gallery w Londynie



U Chopinów kwitło życie muzyczne

W swych *Wspomnieniach* z 1822 r. Michałina Glogerowa takie oto zamieściła słowa: „Mieszkanie państwa Chopinostwa składało się z kilku obszernych pokoiów umeblowanych skromnie, ale odznaczających się zawsze nadzwyczajną czystością i porządkiem, w którym była bardzo zamilowana pani Justyna z Krzyżanowskich Chopinowa. Stały w pokoju „bawialnym” mebelki mahoniowe, pokryte włosiennicą w pasy, tak powszechną po wszystkich domach ówczesnych średniej zamożności, miejskich i wiejskich w naszym kraju. Z innych sprzętów pamiętam tylko bardzo długiego kształtu fortepian, na którym 15-letni Fryderyk rzadko grywał, może dlatego, jak dziś sądzę, że niebogaty jego rodziców nie było stać na nader kosztowny wówczas instrument, odpowiedni geniuszowi młodego mistrza”.

Wiemy z całą pewnością, że u Chopinów kwitło życie muzyczne i że często po lekturze słynnych wówczas „Śpiewów historycznych” Juliana U. Niemcewicza Fryderyk „malował” je „śpiewem” fortepianu.

Jeden z pensjonariuszy – Eustachy Marylski – tak opisał wieczorne granie Fryderyka: „O zmroku, mając wolne chwile od nauki, opowiadaliśmy wypadki z historii polskiej, jak śmierć króla Warneńczyka, Żółkiewskiego, staczane bitwy przez wodzów naszych i to wszystko młody Chopin wygrywał na fortepianie. Nieraz popłakaliśmy się przy tej muzyce”. Opowieści o takich patriotycznych wieczorach w domu Chopinów zainspirowały brytyjskiego malarza **Andrew Carrick Gowa (1848-1920)**, który **namalował urokliwy obraz, obecnie w Tate Gallery w Londynie, pt. „Fryderyk Chopin grający w otoczeniu wychowanków pensjonatu rodziców”**. Podczas gdy mały, może ośmioletni Fryderyk gra na fortepianie, jego ojciec siedzący pod oknem z książką w ręku bacznie przysłuchuje się muzykowaniu. Wokół małego pianisty stoi lub siedzi siedmiu głęboko zastłuchanych chłopców – pensjonariuszy i sąsiadów.

Pałac Krasińskich

I wreszcie ostatnie warszawskie mieszkanie Chopina w latach 1827-1830. Mieściło się w oficynie pałacu Krasińskich, naprzeciw bramy Uniwersytetu. Na drugim piętrze lewej oficyny był **Salonik Chopinów**, który **uwiecznił dla potomnych trzeci z braci Kolbergów – Antoni**. Oto pani domu z córkami prowadzi konwersację pośród pięknych mebli i licznych rycin i obrazów. Czy ukazują one rodzinne portrety, czy jest wśród nich również portret Fryderyka? A jak wyglądał jego własny pokój wspomniany w liście do Tytusa z grudnia 1828 r.? Zapewne dominował w nim fortepian ustawiony na wprost niewielkiego okna, ale przede wszystkim wypełniały go cudowne dźwięki obydwu koncertów i wysublimowane myśli o Konstancji. Na rycinie Krzysztofa Dietricha z 1828 r. widoczne jest małe okienko na poddaszu oficyny, od strony dziedzińca pałacu. Czy jest to okienko owego magicznego pokoju, w którym Fryderyk skomponował swoje

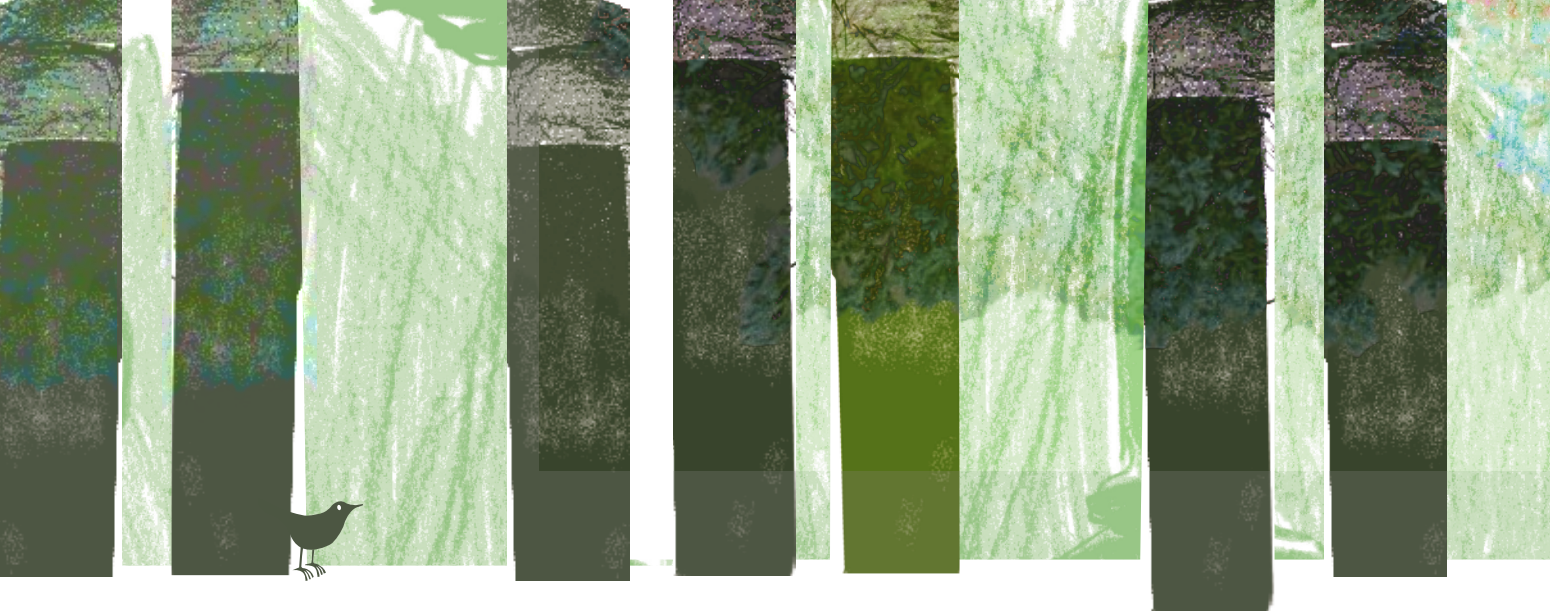


Krakowskie Przedmieście w okolicach Uniwersytetu z przyległymi budowlami, fragment Planu Warszawy, 1817/1818 r., Muzeum m.st. Warszawy

arcydziela i tak opisał jedno z nich: „adagio [...] jest więcej romansowe, spokojne, melancholiczne [...] Jest to jakieś dumanie w piękny czas wiosenny, ale przy księżycu [...] akompaniuję go sordinami [które] dają strunom jakiś nosowy, srebrny tonik”.

JERZY MIZIOŁEK





cztery ballady Chopina

Ballada to w twórczości Chopina gatunek centralny, wyznaczający szczyt muzycznego romantyzmu.

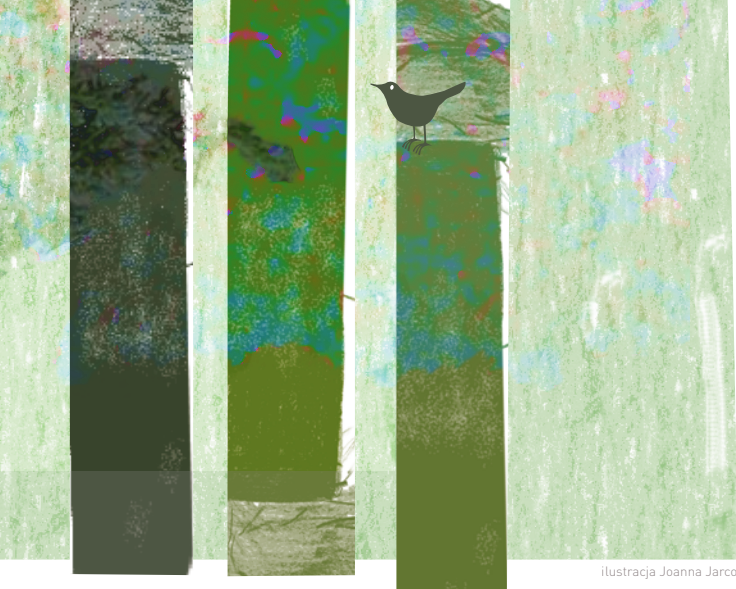
Przed Chopinem ballad instrumentalnych nie komponował nikt. Sam termin – zapożyczony z literatury – oznaczał w XVIII wieku pieśń narracyjną o swobodnej formie, często w uważanym za „epickie” metrum 6/8 lub 6/4. Nawiązując do tych wczesnych ballad wokalnych, ale przede wszystkim inspirując się balladą literacką, wyniesioną przez poetów romantycznych na czoło gatunków epoki, o tematyce niejednokrotnie fantastycznej, pełnej grozy, Chopin stworzył gatunek o wielkiej sile ekspresji i dynamicznej narracji. Dzięki tym cechom ballada stała się najbardziej komunikatywnym i nośnym utworem rodzącego się Romantyzmu w muzyce, choć po Chopinie udane ballady komponowało niewielu twórców: Liszt, Fauré, Brahms i Grieg.

Chopin, w odróżnieniu od innych dużych form w swojej twórczości, takich jak polonezy czy scherza, jako model dla swoich ballad wybrał formę sonatową, opartą na napięciu tonalnym dwóch kontrastujących tematów. W żadnej z czterech ballad model ten nie pojawia się jednak w postaci czystej, a forma każdej z nich jest unikatowa i najsilniej decyduje o charakterze utworu. Najistotniejszą modyfikacją wprowadzoną przez Chopina do schematu allegro sonatowego jest brak tradycyjnej reprzyzy, przez co zamiast statycznego, przewidywalnego charakteru allegro muzyka ballad zyskuje silny charakter narracyjny, linearny.

1.

Najpopularniejszą balladą Chopina pozostaje po dziś dzień pierwsza, *g-moll*, skomponowana w latach 1835–36 i wydana jako op. 23. To ten utwór grał Władysław Szpilman w opuszczonym warszawskim domu dla Wilma Hosenfelda, to tę balladę ulubił sobie wielu pianistów z Władimirem Horowitzem i Krystianem Zimermanem na czele. Pozornie rozpoczynająca się jak typowe allegro sonatowe z wyrażeniem zarysowanymi tematami w *g-moll* i *Es-dur*, lecz w zaskakującej reprzyzy – wbrew tradycji – najpierw pojawia się temat II, w tonie ekstatycznym, a następnie jako dramatyczno-tragiczny wtórny temat I; Balladę kończy wirtuozowska koda i pełne grozy mollowe akordy. Od początku doszukiwano się w utworze ukrytych znaczeń pozamuzycznych, pisano o inspiracji – podobnie jak przy *Scherzu h-moll* op. 20 – upadkiem Powstania Listopadowego, o „aurze wypelniającego się przeznaczenia”. Prędko także, choć sam Chopin zawsze się od nich odzygnął, zaczęto szukać dla Ballady inspiracji literackich; na tej swoistej hermeneutycznej gietdzie na czoło wysunął się Konrad Wallenrod Mickiewicza. Choć nie ulega wątpliwości, że przedstawiona jest tu środkami muzycznymi jako dramatyczna emocjonalna akcja, możemy mówić co najwyżej o luźnej inspiracji Mickiewiczowskim poematem, a nie – jak to bywało w przypadku romantycznej muzyki programowej, poematu symfonicznego czy licznych utworów fortepianowych Schumanna i Liszta – o bezpośrednim programie literackim Ballady.

Ballada *g-moll* op. 23 doczekała się licznych i bardzo różnych interpretacji pianistycznych. Pianisci szkoły francuskiej (Robert Casadesus) i niemieckiej (Wilhelm Kempff), a często też polskiej (Krystian Zimerman) podkreślali jej liryczne ustępy i balladowy, epicki „ton”; z kolei Rosjanie akcentowali moment wirtuozowski, dramatyczny, wręcz tragiczny (Emil Gilels). Niezwykłą serię sześciu oficjalnych i kilkunastu pirackich rejestracji Ballady pozostawił Władimir Horowitz; najdoskonalszą pianistycznie jest bodaj wersja studyjna z Nowego Jorku z 1947 r. (wyd. RCA), a kto chce posłuchać Ballady prawdziwie drapieżnej i nieokietznanej, niech sięgnie po pirackie nagranie z 1976 r. z Toronto (wyd. Music & Arts).



ilustracja Joanna Jarco

2.

Druga ballada Chopina w tonacji *F-dur* op. 38 (ukończona w 1839 r. i dedykowana Schumannowi) poza „tonem balladowym” i mglistości mickiewiczowską atmosferą – najczęściej wskazywaną paralełą jest Świtezianka – nie ma z pierwszą wiele wspólnego. Dialektyczny schemat allegro sonatowego został tu przez Chopina jeszcze gruntowniej przepracowany. Forma utworu opiera się na śmiałym, zdumiewającym wręcz przeciwstawieniu nie tyle tematów, co zamkniętych muzycznych odcinków: spokojnie melancholijnego *Andantino* w *F-dur* i gwałtownego, na złamanie karku pędzącego *Presto con fuoco* w *a-moll*. Te ostro skonstruowane muzyczne światy nie tyle się w *Balladzie* op. 38 przenikają, co zderzają, ścierają, następują po sobie nagle w trudnej do racjonalnego wytłumaczenia emocjonalnej trajektorii. Element konwencjonalny – reprzyza tematu lirycznego w tonacji żywego, czyli *a-moll*, zamiast wprowadzać element rozwiązania, uspokojenia, ustatkowania, staje się zagadkowym zamknięciem utworu bez żadnej kody; Chopin kończy swoje balladowe bajanie znakiem zapytania: „ja nie wiem”. Utwór budził wśród XIX-wiecznych słuchaczy zdumienie i uniesienie, ale też niezrozumienie, a w późniejszych interpretacjach trwało nieustanne poszukiwanie literackiego klucza, który doprowadziłby zagadkowy kontrast tematów i niecodzienną narrację. Podobnie jak przy *Balladzie g-moll*, jest znakiem geniuszu Chopina, że te wszystkie literackie i ematywne egzegezy ślizgały się po powierzchni utworu, który do dziś zachował świeżość i moc ekspresji.

To jedno z tych dzieł, gdzie szczególną wartość mają wykonania „żywe”, koncertowe, takie jak Światosława Richtera z festiwalu Praska Wiosna w 1960 r. (wyd. Praga).



3.

Trzecią *Balladę* op. 47 Chopin ukończył w Nohant w 1841 r. Po dramatycznych kontrastach dwóch pierwszych interpretacji tego gatunku utwór przynosi nastrój pogodny, sielski, arkadyjski, a rozświeśla go tak ukochana przez Chopina tonacja *As-dur*. Momenty konfliktu – w *f-moll* i *cis-moll* – są krótkotrwałe, epizodyczne. W miejsce ostrych konturów *Ballady F-dur* ta kolejna wnosi o wiele subtelniejsze zmiany muzycznej materii. Tematy są tu przez Chopina bezustannie modyfikowane, przetwarzane, modulowane, splatane w wyrafinowanych kontrapunktach, przez co jej koloryt, choć pastelowy, jest wyjątkowo zróżnicowany. To ballada wolna od chwil grozy i spięcia tak charakterystycznych dla jej siostr w *g-moll* i *As-dur*, przeniknięta jest wszak tajemniczym, poetyckim, wieloznacznym „tonem balladowym”, który dla interpretatorów twórczości Chopina okazał się twardym orzechem do zgryzienia; usiłując uzasadnić jej rzekome powinowactwo z balladą Heinego Lorelei w odcinkach mollowych dosłuchiwało się „bolesnej tajemnicy”, a nawet „flirtu z demonem”.

Ze względu na swój apolliński rys, *Ballada As-dur* wydaje się w historii pianistyki szczególnie odpowiadać pianistom o proweniencji bardziej klasycznej, jak Artur Schnabel, Krystian Zimerman czy Francuz Robert Casadesu, który w nagraniu studyjnym z 1960 r. (wyd. Sony) dał jedną z najciekawszych interpretacji *Ballady*, łącząc polot i techniczną swobodę z klasycznymi proporcjami.

4.

Ballada f-moll skomponowana została w latach 1841–43, opublikowana jako op. 52; jest więc rówieśniczką tak ważkich dzieł Chopina, jak *Fantazja f-moll* op. 49, *Polonez As-dur* op. 53 i *Sonata h-moll* op. 58. Jest wśród ballad Chopina utworem najbardziej wyrafinowanym muzycznie i najbardziej nieokreślonym co do nastroju. Pod względem kompozycji Chopin odszedł tu najdalej jak się dało od schematu allegro sonatowego. Wyróżnić można co prawda dwa tematy, lecz na tyle podobne pod względem rysunku i ekspresji, że nie możemy mówić o typowym dla sonaty kontraście, zaś przetwarzanie tych tematów w toku utworu wyraźnie zainspirowane jest formą wariacji, a także swobodnej improwizacji. Nastrój dzieła najtrafniej można scharakteryzować jako powtarzane melancholijne rozpamiętywanie. Główny temat utworu pojawia się kilkanaście razy w różnych wariantach ornamentalnych, a cała seria modulacji prowadzi nas od tonacji *f-moll* do odległych *B-dur* i *Des-dur*. *Balladę* zaś kończy mocna, wręcz triumfalna koda, podobna w charakterze do tej z późniejszego *Poloneza-Fantazji* op. 61.

Interpretacja *Ballady f-moll* – utworu przepełnionego romantyczną estetyką, zarazem swą odważną harmonią zwiastującego muzykę impresjonistyczną – wymaga od pianisty dużej wrażliwości poetyckiej i bogatej dźwiękowej palety. Te cechy najlepiej ukazał pianiści szkoły francuskiej, a szczególnie ich nestor, Alfred Cortot (PATRZ STR. 61), którego rejestracje z 1929 i 1933 r. (wyd. EMI) do dziś pozostają niedościgłe.

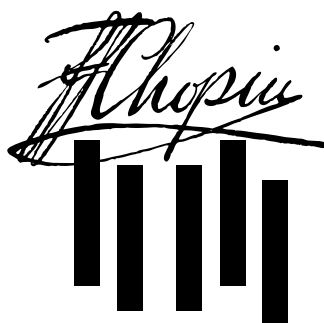
WOJCIECH BOŃKOWSKI

od a jak Armenia do z jak Zelandia



Fot. Marcin Czechowicz

12 kwietnia zaczęły się w Warszawie eliminacje do XVI Konkursu Chopinowskiego. 205 pianistów z całego świata ocenił zespół 14 jurorów. Obok 24-osobowej reprezentacji polskich pianistów, tradycyjnie bardzo licznej grupy z Japonii i Chin, do przesłuchań stanęli przedstawiciele krajów tak odległych jak Armenia i Nowa Zelandia. O przełomowych zmianach w Konkursie z Andrzejem Sułkiem, dyrektorem Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, rozmawia Róża Świątczyńska (POLSKIE RADIO)



RÓŻA ŚWIATCZYŃSKA: Według danych Fundacji Alink-Argerich mamy dziś w świecie ponad 350 konkursów pianistycznych. Jaką pozycję zajmuje wśród nich nasz Konkurs Chopinowski?

ANDRZEJ SUŁKIEK: Zgodnie z moją wiedzą, potwierdzoną opinią znanego portalu pianistycznego pianophilia.com, warszawski konkurs znajduje się na samym szczycie tej stawki. Deklaruje wręcz pozostałe konkursy, choćby z uwagi na swój unikatowy, monograficzny charakter, poświęcony w całości jednemu kompozytorowi. Na tym polega jego wyjątkowość i wielki kapitał.

RŚ: A jednak od lat mówi się o kryzysie konkursu i upadku jego renomy. Powtarza się zarzut promowania przez jurorów akademizmu i artystycznej poprawności w miejsce prawdziwego talentu i osobistego spojrzenia na muzykę Chopina.

AS: Sam jeszcze niedawno należałem do krytyków Konkursu Chopinowskiego, obawiałem się bowiem, że zmierza on w niedobrym kierunku. Podważano wiarygodność cząstkowych werdyktów jury,

Chciałbym, aby Konkurs Chopinowski roku 2010 przestał być miejscem, gdzie z mazołem wykuwa się wzorzec chopinowskiego metra z Sevres.

zwracano uwagę, że nie jest on już dziś dla pianistów jedyną drogą do zaprezentowania swojej wyjątkowości. Chciałbym, aby Konkurs Chopinowski roku 2010 przestał być miejscem, gdzie z mazołem wykuwa się wzorzec chopinowskiego metra z Sevres. To myślenie anachroniczne, być może słuszne w pierwszych edycjach konkursu, ale dziś na pewno nie ma ono racji bytu. Każdy, kto poszukuje wzorcowych wykonań może kupić w internecie dowolne nagranie najwybitniejszych chopinistów w historii. Nikt nie musi w tym celu przyjeżdżać do Warszawy, tym bardziej, że nigdzie nie jest powiedziane, że właśnie tu należy szukać idealnej i jasno zdefiniowanej wizji tego wzorca.

RŚ: Przed nami XVI edycja warszawskiego Konkursu i pierwsza, za którą w całości odpowiada NIFC. Jest szansa na przełom?

AS: Ten przełom ma zagwarantować nowy regulamin. W najbliższym konkursie miejsce pedagogów w jury mają zająć wybitni koncertujący pianiści. Wydaje mi się, że to jedyna szansa, by przestać patrzeć na muzykę Chopina przez pryzmat akademizmu, by oderwać ją od interpretacyjnej poprawności. Uznane autorytety estradowe mają zupełnie inną optykę oceny artystycznego wykonania.

RŚ: Ale rzadko się zdarza, że wybitny koncertujący pianista może pozwolić sobie na trzytygodniową przerwę w kalendarzu.

AS: Widocznie mamy szczęście, bo udało nam się pozyskać do jury Marthę Argerich i Nelsona Freire, a zatem gwiazdy pianistyczne pierwszej wielkości. Nie jestem zresztą pewien, czy każdy juror musi być obecny na przesłuchaniach od pierwszego etapu. Można się też zastanawiać nad liczebnością jury. W tym roku skład został ograniczony do 12 osób - duży postęp w stosunku do poprzednich edycji, ale to nadal sporo.

RŚ: Polacy to obecnie zaledwie jedna trzecia składu sędziowskiego, podczas gdy ostatnio stanowili połowę ponad 20-osobowego jury. Czy zmiana tych proporcji to także krok w stronę uzdrowienia sytuacji?

AS: Zdecydowanie tak. Nie chcę bynajmniej, by było to odbierane jako wyraz nieufności wobec polskich pianistów, ale gwarancja obecności różnych spojrzeń na muzykę Chopina. Staraliśmy się

...istotą wielkiej muzyki
– także muzyki Chopina
jest tkwiący w niej potencjał
nieskończonych możliwości
nowego odczytania.

zachować swoisty parytet rozmaitych szkół pianistycznych. Stąd obecność jurorów z Francji, Rosji, Stanów Zjednoczonych, Chin, Japonii i oczywiście Polaków. Chodzi o to by nie dopuścić do miażdżącej przewagi którejkolwiek z estetyk wykonawczych.

RS: A jak zapewnić transparentność końcowego werdyktu? Czy wystarczy planowane ujawnienie przebiegu głosowania po ogłoszeniu wyników?

AS: Przypomnę, że jurorzy punktują od samego początku konkursu, stąd „konto” każdego pianisty rośnie wraz z każdym etapem. I jeśli chcemy zapewnić członkom jury komfort oceny zgodnej z własnym sumieniem i przekonaniem, to pragniemy też dać uczestnikom szansę sprawdzenia, jak kształtowały się ich noty w przypadku poszczególnych sędziów. Każdy z nich będzie mógł zapytać o powody swojej punktacji, a każdy z jurorów będzie musiał się z nich wytłumaczyć. Taki system pomoże także sędziom w bardziej świadomej i odpowiedzialnej ocenie poszczególnych kandydatów.

RS: I uda się uniknąć sytuacji, kiedy werdykt okazuje się zaskoczeniem nawet dla samych jurorów, jak to bywało na poprzednich konkursach?

AS: Mam taką nadzieję. Chcemy wreszcie uniknąć pytań, jak to się stało, że werdykt wygląda tak czy inaczej. Wszystko ma się odbywać jawnie i z pełną odpowiedzialnością, by nie było sytuacji sensacyjnego „łamania pieczęci” po latach od ogłoszenia wyników.

RS: Wizerunek i poziom konkursu zależą jednak w największym stopniu od talentów jego uczestników. Czy dwustopniowy system eliminacji jest gwarancją występu w Warszawie tych najzdolniejszych młodych pianistów?

AS: W myśl obowiązujących reguł, o wyniku preeliminacji decyduje przegląd nadeślanych nagrań DVD. Otrzymaaliśmy przeszło 360 aplikacji o bardzo różnym poziomie realizacji. Niektórzy pianiści nadsyłali profesjonalne nagrania telewizyjne, z doskonałą jakością zarejestrowanego dźwięku i obrazu; inni utrwalali swe produkcje zupełnie amatorsko, w prywatnych wnętrzach i na słabych instrumentach. Zasady kwalifikacji zostały ustalone jeszcze przed objęciem przeze mnie dyrekcji Instytutu.

Preeliminacje na podstawie nagrań DVD budziły od początku moje największe obawy. Z góry można było przewidzieć nieadekwatność poszczególnych prezentacji. Poza tym najzdolniejsi przygotowują się zazwyczaj później bo potrzebują mniej czasu i mają więcej zobowiązań. Skorzystałem więc z elastyczności, jaką pozostawia zapis istniejącego regulaminu i zezwoliłem na dopuszczenie do eliminacji wszystkich, którzy osiągnęli minimum 50 punktów.

RS: Poza tym nagrania zawsze można zmontować...

AS: Oczekiwaliśmy, że nagrania będą dokonane w jednym ujęciu, wykluczającym możliwość montażu. Jednak nawet użycie stosunkowo dobrego sprzętu nie wyklucza pewnej asynchroniczności dźwięku i obrazu. Pytanie, czy to efekt niezamierzony, czy świadomy montaż budziło zbyt wiele wątpliwości. Jak w tej sytuacji porównać grę zdolnego pianisty, być może zniekształconą przez kiepski sprzęt nagrańowy z przeciętną, ale profesjonalnie zrealizowaną produkcją? Jeśli nie chcemy robić konkursu realizacji telewizyjnych, to trzeba po prostu stać na wyeliminowaniu jedynie tych osób, których kompetencje na pewno nie wystarczają, by występować w Warszawie i zabierać cenny czas jurorom.

Zważywszy, że konkurs ma być szansą dla jak największej liczby utalentowanych pianistów, o ich szansach nie mogą decydować względy technologiczne. Postawiłem więc na maksymalną otwartość i elastyczność, nawet jeśli to dla nas kłopot, i organizacyjny, i finansowy.

RS: W myśl regulaminu, nie wszyscy kandydaci muszą poddać się etapowi wstępnej selekcji. Niektórzy już mają zapewnione miejsce w październikowych przesłuchaniach.

AS: Ten przywilej dotyczy w istocie trzech osób. Rekomendowałem przewodniczącemu jury, prof. Andrzejowi Jasińskiemu, uczynienie takiego wyjątku dla zwycięzcy Konkursu Chopinowskiego w Miami. To szczególnie konkurs, w przeszłości wszyscy jego laureaci mieli zapewniony udział w warszawskich przesłuchaniach. Ponieważ jego program pokrywa się z naszym, a skład jury jest bardzo zbliżony, postanowiłem uczynić taki gest wobec najlepszego amerykańskiego pianisty wyłonionego w toku przesłuchań. Podobnie Przewodniczący Jury zdecydował się potraktować laureatów moskiewskiego Konkursu Czajkowskiego. W pełni szanuję tę decyzję.

Mam nadzieję,
że na Konkursie pojawi się
pianista, który swym
ujęciem utworów Chopina
wniesie do nich nową
jakość, oświecili je
z zupełnie innej strony

RS: Krótki przegląd konkursowej geografii wskazuje, że po raz kolejny najliczniejszą grupę kandydatów stanowią pianiści z Chin i Japonii. To oznaka trwałej tendencji w światowej pianistyce?

AS: Ta statystyka wynika głównie ze względów demograficznych. Gra na fortepianie ma na Dalekim Wschodzie wymiar masowy, nieporównywalny z sytuacją w Europie. Przecież w samych Chinach ponad 30 milionów młodych ludzi uczy się grać na instrumencie.

RS: To skutek tzw. „efektu Lang Langa”, który nigdy w warszawskim konkursie nie startował...

AS: ...i który mimo to jest dziś światową ikoną pianistyki. Jego przykład to oczywiście jedna z przyczyn tego zjawiska, ale warto byłoby, by ten efekt rozprzestrzenił się na cały świat.

RS: O tym, czy konkurs liczy się dzisiaj w świecie decydują także nagrody i jego siła promocyjna. Warszawska impreza ma szansę konkurować pod tym względem z innymi renomowanymi konkursami?

AS: Jestem tego pewien. Oczywiście oferujemy laureatom nagrody pieniężne, wcale niebłahę w przypadku naszego konkursu. Jednak dla tych, którzy swój udział traktują jako trampolinę do sukcesu artystycznego, najważniejsze jest to, co konkurs zapewni im w sferze tzw. managementu. W tym roku dajemy laureatowi szansę zagrania z Filharmonią Nowojorską. Będą to dwa koncerty w Warszawie, a potem, w styczniu 2011 roku, występ w Lincoln Center, dla abonamentowej amerykańskiej publiczności. Takiej możliwości nie oferuje jak dotąd żaden inny światowy konkurs; nie zastąpi tego żadne komercyjne tournée, ani też wynajęcie sobie sali na recital w Nowym Jorku.

Zwycięzcę czeka poza tym występ z orkiestrą NHK w Tokio oraz w Londynie, w serii recitali fortepianowych. W sumie trzy koncerty w najbardziej prestiżowych miejscach na świecie. Jest zatem o co powalczyć i nie chodzi tu tylko o Złoty Medal oraz 35 tysięcy euro, które otrzymuje zwycięzca konkursu. To kwestia szansy na mądre budowanie swej dalszej kariery.

RS: Jakiej wizji muzyki Chopina oczekujemy zatem w roku 2010 – tej uświęconej tradycją wykonawczą czy zaskakującej świeżym spojrzeniem, przefiltrowanej przez własną osobowość i odpowiadającej realiom XXI wieku?

AS: Nie chcę dezawuować tradycji, bo ona ma niezaprzeczną wartość, bez względu na moment w historii. Chodzi o to, że istotą wielkiej muzyki – także muzyki Chopina – gwarantującą nam ciągłą chęć obcowania z nią, jest tkwiący w niej potencjał nieskończonych możliwości nowego odczytania. Mam zatem nadzieję, że na Konkursie pojawi się pianista, który swym ujęciem utworów Chopina wniesie do nich nową jakość, oświecili je z zupełnie innej strony, wciąż jednak pozostając wiernym ideałowi muzyki naszego kompozytora.

Nowe nagrania i specjalne wydawnictwa na rok 2010



Wszystkie albumy dostępne w Polskiej Cenie!

